

Matěj Forejt (Hg.)

**Kunst aus der DDR.
Ein schwieriges Erbe?**

Matěj Forejt (Hg.)

**Kunst aus der DDR.
Ein schwieriges Erbe?**



Kunst aus der DDR.
Ein schwieriges Erbe?

Matěj Forejt (Hg.)

© Galerie Rudolfinum, 2021

Worüber reden wir, wenn wir heute von Kunst aus der DDR sprechen? © Matěj Forejt
Fachlektorat des tschechischen Originals © Milena Bartlová
Übersetzung © Robin R. Mudry

Distinktionskunst und Inklusionskunst – Zur Soziologie der Kunstkommunikation der Bundesrepublik und der DDR
© Joachim Fischer, Dana Giesecke

Kulturelle Einbürgerung – Künstlerische Tradition und nationale Identität im wiedervereinigten Deutschland
© Joes Segal

Ressentiment und Konfliktentzug – Die Präsentations- und Sammlungspolitik ostdeutscher Kunst nach dem Ende der DDR als Rahmenhandlung des Bilderstreites © Paul Kaiser

Die Geschichte der Kunstgegenstände unter treuhänderischer Verwaltung – Rechtliche Ausgangssituation für den Umgang mit den Kunstwerken aus dem Besitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR
© Anke Jenckel, Monika Flacke

Schlussakkord und Bildersturm – Auftragskunst der DDR in Zeiten des Übergangs © Herbert Schirmer

Fluchttorte und Aktionsräume. Atelierprojekte und inoffizielle Galerien in der DDR © Paul Kaiser, Holger Saupe

Schokolade, Pop und Sozialismus: Peter Ludwig und die DDR © Boris Pofalla
Übersetzung © Robin R. Mudry

„DDR-Stars in Kassel“ – Der offizielle Beitrag der DDR auf der documenta 6 © Kathleen Rosenthal

„Mitarbeit an einem Weltbild“: die Leipziger Schule © Karl-Siegbert Rehberg

Maler ohne Eigenschaften – Gerhard Richters Weg aus der sozialistischen Gesellschaft in das westliche Kunstsystem
© Eckhart Gillen

Ernste Spiele – Hermann Glöckner als abstrakter Künstler in der DDR und seine Werkgruppe der Modelli
© Wolfgang Holler, Paul Kaiser

Korrektur: Stefan Bartilla

Produktion: David Korecký, Lenka Hachlincová, Oxana Ondříčková

Gestaltung und Satz: Martin Vančát

Schrift: Liberta TA, Helvetica Neue, Times New Roman

Druck und Bindung: Indigo

Herzlichen Dank an Milena Bartlová, Frédéric Bußmann, Kristina Geisler, Anka-Roberta Lazarus, Mathias Perlet, Dietulf Sander, Tereza Škvárová und meine Eltern, ohne deren Unterstützung dieses Buch nicht erscheinen könnte.

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit Pierot GmbH.

Herausgegeben mit freundlicher Unterstützung des Deutsch-Tschechischen Zukunftsfonds.



GOETHE
INSTITUT

ISBN 978-80-86443-53-1

Inhalt

6

Matěj Forejt

Worüber reden wir, wenn wir heute von Kunst aus der DDR sprechen?

24

Joachim Fischer – Dana Giesecke

Distinktionskunst und Inklusionskunst

Zur Soziologie der Kunstkommunikation der Bundesrepublik und der DDR

42

Joel Segal

Kulturelle Einbürgerung

Künstlerische Tradition und nationale Identität im wiedervereinigten Deutschland

50

Paul Kaiser

Ressentiment und Konfliktentzug

Die Präsentations- und Sammlungspolitik ostdeutscher Kunst nach dem Ende der DDR als Rahmenhandlung des Bilderstreites

68

Anke Jenckel – Monika Flacke

Die Geschichte der Kunstgegenstände unter treuhänderischer Verwaltung

Rechtliche Ausgangssituation für den Umgang mit den Kunstwerken aus dem Besitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR

76

Herbert Schirmer

Schlussakkord und Bildersturm

Auftragskunst der DDR in Zeiten des Übergangs

86

Paul Kaiser – Holger Saupe

Fluchtorte und Aktionsräume

Atelierprojekte und inoffizielle Galerien in der DDR

94

Boris Pofalla

Schokolade, Pop und Sozialismus: Peter Ludwig und die DDR

102

Kathleen Rosenthal

„DDR-Stars“ in Kassel

Der offizielle Beitrag der DDR auf der *documenta 6*

108

Karl-Siegbert Rehberg

„Mitarbeit an einem Weltbild“: die Leipziger Schule

124

Eckhart Gillen

Maler ohne Eigenschaften

Gerhard Richters Weg aus der sozialistischen Gesellschaft in das westliche Kunstsystem 1956–1966

140

Wolfgang Holler – Paul Kaiser

Ernste Spiele

Hermann Glöckner als abstrakter Künstler in der DDR und seine Werkgruppe der *Modelli*

150

Anmerkung des Herausgebers

151

Abkürzungen

152

Biographien der Autoren und Autorinnen

Matěj Forejt

Worüber reden wir, wenn wir heute von Kunst aus der DDR sprechen?

Kunst aus der Deutschen Demokratischen Republik – will heißen die zwischen den Jahren 1949 und 1990 im kleineren der zwei deutschen Nachkriegsstaaten, der bis zum Jahre 1989 Teil des Ostblocks war, entstandene Kunstproduktion – erfreut sich im tschechischen Kontext herkömmlicherweise keines besonderen Interesses und dies weder seitens eines Fachpublikums noch in der breiteren Öffentlichkeit. Genauer gesagt kommt ihr gar kein Interesse zu. Selbst wenn die Prager Nationalgalerie in der Vergangenheit auch zu ostdeutschen Museen Kontakte pflegte (vor allem zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), gelangte zeitgenössische ostdeutsche Kunst nur selten in ihre Ausstellungssäle und die gegenseitige Zusammenarbeit verlief in eine ganz andere Richtung.¹ Ähnlich verhält es sich in Sachen Fachliteratur und deren Übersetzung.

Ein Blick in die Geschichte der ostdeutschen Kunst bringt aber auch heute noch eine Vielzahl an überaus interessanten Perspektiven zu Tage, die über bemerkenswerte Kunstschafter oder die Geschichte der sogenannten Leipziger Schule hinausgehen. Im Unterschied zur Geschichte des gleichnamigen Staates verschwand die Kunst aus der DDR nämlich auch nicht nach dessen Auflösung im Oktober des Jahres 1990. Vielmehr kamen zu ihrer Erzählung stets neue Kapitel hinzu. Gerade das künstlerische Erbe des erloschenen ostdeutschen Staates wurde zu einem der pointiertesten Beweise dafür, dass aus dem wiedervereinigten Deutschland nicht automatisch ein ungeteiltes Deutschland hervorgegangen ist. Auch deshalb will dieser Band eine Auswahl von Studien vereinen, die zwar zusammen freilich kein komplexes Bild einer Geschichte der Kunst aus der DDR abgeben können, dafür aber außer lokaler ostdeutscher Phänomene auch die manchmal überraschenden zeitlichen und internationalen Kontinuitäten der ostdeutschen künstlerischen Tradition in den Blick nehmen und darüber hinaus vor allem die Folgen reflektieren, welche in diesem Zusammenhang das Ende der DDR und deren Eingliederung in das kulturelle Gefüge der Bundesrepublik Deutschland zeitigten.

I.

Beim Blick auf die politische Landkarte Deutschlands – etwa anhand der Bundestagswahlergebnisse nach Landkreisen oder der in den einzelnen Landtagen vertretenen politischen Parteien – ist auch heute noch, mehr als dreißig Jahre nach der Wiedervereinigung, eine Grenze zwischen dem ehemaligen Westen, der „alten“ Bundesrepublik Deutschland, und dem Osten, das heißt der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik ganz

¹ Zumindest für die zweite Hälfte der 1960er Jahre und für die Siebzigerjahre gilt, dass es eher um das Ausstellen alter Meister und der klassischen Moderne ging. Dabei sollten nicht selten die Prager und Dresdner Werkbestände westeuropäischer Kunst aufgewertet und in einer nicht zu vernachlässigenden Weise die Zugehörigkeit mitteleuropäischer bildender Kunst zum westlichen Kulturkreis akzentuiert werden. Siehe Matěj Forejt, *Národní galerie v Praze a východní blok* [Masterarbeit]. Prag: Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze 2019.

2 Eine solche Unterteilung benutzen im Übrigen auch einige der bedeutendsten deutschen Medien ganz explizit bei ihrer Wahlberichterstattung, unlängst beispielsweise das öffentlich-rechtliche Fernsehen ZDF.

3 Hermann Weber, *Geschichte der DDR*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999 [1985], S. 368.

4 Ebd.

5 Ilko-Sascha Kowalczuk, *Die Übernahme. Wie Ostdeutschland Teil der Bundesrepublik wurde*. München: C. H. Beck 2019, S. 49.

6 Der Übersicht halber sollte angeführt werden, dass anders als die westdeutsche CDU (Christlich Demokratische Union Deutschlands) die ostdeutsche CDU eine unterschiedliche Schreibweise ihres Namens verwandte: Christlich-Demokratische Union Deutschlands.

7 Mit vollem Titel Allianz für Deutschland. Außer der ostdeutschen CDU, die als eine der sogenannten Blockparteien auch in der DDR zu den erlaubten politischen Parteien gehörte, beteiligten sich an dieser Gruppierung die neu entstandenen Parteien Deutsche Soziale Union und Demokratischer Aufbruch.

8 In Westdeutschland erfreute sich nämlich traditionellerweise gerade die Sozialdemokratische Partei großer Unterstützung bei den Arbeiterschichten.

offensichtlich.² Bei der Lektüre tschechischsprachiger Literatur ist in diesem Zusammenhang in erster Linie die Auslegung des Historikers Hermann Weber anzutreffen, dessen *Geschichte der DDR* – ursprünglich 1999 in deutscher Sprache erschienen – seit 2003 zur beliebten, vom Verlag Lidové noviny herausgegebenen Reihe „Dějiny státu“ (Geschichte der Staaten) gehört. Weber – selbst aus Westdeutschland stammend – behauptet dort, dass eine solche Unterteilung in „alte“ und „neue“ Bundesländer in den Anfängen des wiedervereinigten Deutschlands noch nicht existierte und dass „die inzwischen spürbare Verunsicherung der Bevölkerung der neuen Bundesländer bei den Bundestagswahlen vom 2. Dezember 1990 noch nicht [durch]schlug“.³ Auch meint er, dass „das dortige Wählerverhalten sich nicht wesentlich von dem in den alten Ländern [unterschied]“.⁴

Dem entgegen blickt der ursprünglich ostdeutsche Historiker Ilko-Sascha Kowalczuk in seiner 2019 veröffentlichten Geschichte der deutsch-deutschen Wiedervereinigung auf dieselbe Situation aus einer anderen Optik: Er behauptet, dass „[sich also] bereits bei den ersten Wahlen zeigte, dass der Osten anders tickt – ganz anders sogar.“⁵ Eine derart unterschiedliche Auslegung ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Kowalczuk – im Unterschied zu Weber – die damaligen Wahlergebnisse nicht bloß mit Blick auf die absoluten Zahlen untersucht, sondern vielmehr auf der Grundlage verfügbarer Quellen die Unterstützung der einzelnen kandidierenden Parteien und Gruppierungen auf die soziale Herkunft ihrer Wählerschaften hin analysiert. Er bemerkt dabei vor allem die gegenüber der bisherigen Situation in Westdeutschland ziemlich überraschende Zusammensetzung der Wählerbasis der Christlich Demokratischen Union (CDU) des westdeutschen Kanzlers Helmut Kohl, beziehungsweise des Wahlblocks, der bis dahin immer noch eigenständigen ostdeutschen CDU⁶ und weiterer kleinerer Parteien, der unter Kohls Einfluss entstand: „Die Allianz,⁷ als ‚Partei der Arbeiter‘ war unerwartet, überraschend, sensationell. [...] [Wiederum] wählte die Hälfte der Arbeiter die CDU, und die Hälfte ihrer Wähler im Osten kam aus der Arbeiterschaft. Die Unterschiede zum alten Bundesgebiet waren dramatisch, vor allem, was die SPD⁸ anbelangte.“ Weiter fügt er hinzu:

„Zunächst aber gehörte es vielleicht zur besonderen Ironie der Geschichte, dass der ‚Arbeiter-und-Bauern-Staat‘, die SED-Diktatur, den demokratisch legitimierten Todesstoß ausgerechnet von jenen erhielt, in deren Namen das Gesellschaftsexperiment jahrzehntelang gegen Widerstände, Widerwillen und mit vielen Opfern durchgepeitscht worden war. Die andere Seite dieser Geschichtsironie ist nicht komisch, sondern tragisch – jedenfalls millionenfach. Denn ausgerechnet jene Wählergruppe, die der CDU ganz entscheidend zu den Wahlsiegen verhalf, war im Transformationsprozess jene soziale Gruppe, die am meisten ‚verlor‘: Denn keine Sozialgruppe, wie sich schnell zeigte, war so

von Arbeitslosigkeit und ‚Strukturumbrüchen‘ betroffen wie die Arbeiter und Arbeiterinnen.“⁹

Die Erscheinungen und Umstände der Auswirkungen von Transformation und Wiedervereinigung, welche Kowalczuk hier umreißt, bemerkt auch Hermann Weber, wenn er die Situation der Wahlen im März 1990 wie folgt beschreibt:

„In den folgenden Monaten spitzte sich die Lage in Ostdeutschland bedenklich zu. Obwohl die politische Vereinigung vollzogen war, blieben wirtschaftliche und soziale Differenzen bestehen. Die Erwartungen, welche die Bonner Regierung noch forciert[e], wurden vielfach enttäuscht. Die tiefgreifenden Folgen der SED-Diktatur und [die] jahrelange wirtschaftliche Stagnation wurden durch die rasche Privatisierung, aber auch Vernichtung ganzer Industriezweige, die schnelle Einführung der Marktwirtschaft sowie den Verlust der bisherigen östlichen Märkte noch verschärft. Ideologische Vorurteile der konservativ-liberalen Regierung wie der Wirtschaftsbosse, etwa die These von den ‚Selbsteilungskräften des Marktes‘ oder die Behauptung, nur eine radikale Privatisierung bringe Fortschritte, wirkten sich negativ aus. Hinzu kamen noch die Oberflächlichkeiten im Einigungsvertrag, Fehleinschätzungen über Ausmaß und Tempo des Umbaus der Wirtschaft, aber auch ein Machtfülle bei der Treuhand-Anstalt¹⁰ sowie Überforderung der Menschen durch gleichzeitige Einführung westlicher Wirtschafts-, Steuer-, Rechtsreformen usw. Die Unruhe wuchs parallel mit der dramatisch steigenden Arbeitslosenzahl, der Unsicherheit über den Erhalt der Arbeitsplätze, vor allem aber wegen des Ausbleibens der versprochenen und erwünschten ‚blühenden Landschaften‘. Die neuen Freiheiten wurden selbstverständlich begrüßt und gewürdigt, aber Mißtrauen wuchs. Bisherige DDR-Bürger befürchteten, im einheitlichen Deutschland ‚Bürger zweiter Klasse‘ zu werden. [...] Da vorwiegend Alltagsprobleme das Leben der Menschen in den neuen Ländern belasteten, es andere Sorgen gab, geriet die Geschichte für den einzelnen wie für die Gesellschaft in den Hintergrund.“¹¹

An dieser Stelle ist es grundlegend, anzumerken, dass Weber, obwohl er sich etwas früher in seinem Buch mit dem Mechanismus der deutschen Wiedervereinigung befasst, welche in Wirklichkeit in der Form eines Beitritts des einen Staates (bzw. seines bisherigen Staatsgebiets) zum anderen verlief, scheinbar aus seinem westdeutschen Blickwinkel diesen Umstand nicht als (mit)bestimmend für die wachsende Frustration der Bewohner*innen der ehemaligen DDR erachtet. Außerdem ist Webers Behauptung, dass es innerhalb der ostdeutschen Gesellschaft zu einer eindeutigen Abnahme des Geschichtsbewusstseins gekommen war, ziemlich irreführend. Die Ostdeutschen lehnten es nämlich bloß ab, auf ihre eigene historische Erfahrung automatisch als „Last der Geschichte“¹² zu blicken, wie sie von Weber bezeichnet wurde.

9 I.-S. Kowalczuk, *Die Übernahme*, S. 49.

10 Die Treuhandanstalt war eine staatliche Institution, die mit dem Ziel gegründet wurde, Besitz aus dem sogenannten Volkseigentum sowie dessen Transformation sicherzustellen.

11 H. Weber, *Geschichte der DDR*, S. 368.

12 Ebd.

13 Hans Belting,
Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren.
München: Verlag
C. H. Beck 2002 [1995],
S. 69.

14 Ebd.

Es zeigte sich früh, dass gerade die kulturelle Ebene der Wiedervereinigung, welche für die Bewohner*innen der untergehenden DDR alles von der offiziellen Erinnerungspolitik über die Popkultur oder die staatlich geförderte Kunst bis hin zum Underground umfasste, ein in seiner Wichtigkeit mit den politischen und ökonomischen Fragen vergleichbar bedeutender neuralgischer Punkt und Quell ostdeutscher Frustration werden sollte. Das anfängliche Unverständnis dafür, dass die DDR und ihre kulturelle sowie ideelle Welt kein ausschließlich durch das SED-Politbüro bestimmter Monolith war und die hier bereits skizzierten gegenseitigen Missverständnisse ost- und westdeutscher Perspektiven wurden so kurz nach der Eingliederung der DDR in die bisherige Bundesrepublik zum sprichwörtlichen Streitapfel der wiedervereinigten deutschen Kultur. Selbst im Bereich der bildenden Kunst kam es nicht nur bei der Richtungsfindung der fachlichen Debatte zu scharfen Auseinandersetzungen gegensätzlicher Auffassungen. Dieser Meinungs austausch erreichte auch breitere Kreise der Öffentlichkeit. Dies ist wenig verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die Kultur des langersehnten wiedervereinigten Deutschlands sich auf einmal mit zwei kulturellen Identitäten und zwei kunsthistorischen Erzählungen der Moderne, die bis dahin konkurrieren sollten, auseinandersetzen musste. Dies ist für die Erzählung kunsthistorischer Narrative freilich überhaupt keine einfache Aufgabe.

II.

Die Kunstgeschichte ist in ihrer herkömmlichen Inklinaton zur Erzählung linearer Narrative zentralistisch bestimmt und übersieht die Besonderheit der Peripherien entweder gänzlich oder marginalisiert sie zu einer Kategorie rustikaler Kulturerzeugnisse, welche höchstens für die Ethnographie von Interesse sein können. Diesem kunstwissenschaftlichen Zentralismus widmete Hans Belting eine der Hautthesen in seinem *Das Ende der Kunstgeschichte*. Unter anderem schreibt er dort, dass „[d]ie sogenannte Geschichte der Kunst immer eine solche der europäischen Kunst [war], in der trotz aller nationalen Identitäten die Hegemonie Europas unbestritten war“¹³ und in der Nachkriegszeit durch jene des Westens eingetauscht wurde.¹⁴ Es war denn auch Hans Belting, der bald nach dem Fall des Eisernen Vorhangs als einer der Ersten begann, sich gründlicher für die *gespaltene* Kunstgeschichte sowie die Position der Kunst aus dem bisherigen Osten zu interessieren und dabei die traditionellen zentralistischen Vorgehensweisen der Kunstgeschichte zu kritisieren. Gerade in einem, obschon einmal mehr ungeteilten, auf zwei unterschiedlichen Nachkriegstraditionen fußenden Europa waren nämlich solche Herangehensweisen gänzlich in ihrer Unsinnigkeit entblößt worden. Innerhalb der Fragestellungen eines (un-)geteilten Europas und der Zusammenführung seiner verschiedenen künstlerischen Traditionen hatte für Belting – selbst westdeutschen Ursprungs – das Thema einer zweifachen deutschen Kunst eine ebenso große Bedeutung. Wenn es mit dem Ende der

DDR auch nicht möglich war in ihrer Kunsttradition, die nunmehr ihrer Grundlage entbehrte, fortzufahren, erachtete Belting – im Unterschied zu vielen bedeutenden zeitgenössischen Stimmen – die aus ihr hervorgegangenen Kunstwerke nicht automatisch als zweitrangig oder der Geringschätzung würdig.¹⁵ Im Einklang mit seiner Kritik des kunsthistorischen Zentralismus ordnete er keine der deutschen Kunsttraditionen der anderen über, um jedoch gleichzeitig zu betonen, wie schwierig ihre parallele Existenz ist: „Man kann die ehemalige DDR-Kunst ebensowenig ungeschehen machen, wie man sie einfach sang- und klanglos eingemeinden kann. Es ist offenkundig, daß diesem Thema von beiden Seiten her Widerstand entgegengesetzt wird [...]. Der Widerstand erklärt sich auch aus der Ahnung, daß dahinter das Thema ‚Ostkunst‘ steht, das uns noch viel mehr Mut und Wissen abverlangt.“¹⁶ Im Gegensatz zu anderen Westeuropäer*innen war die Auseinandersetzung mit der Kunst aus dem Osten für die Westdeutschen angeblich komplizierter, „weil er [der Blick nach Osten] schon durch die irritierende Existenz der nahen DDR verstellt war.“¹⁷

Ausführlicher als in *Das Ende der Kunstgeschichte* widmete sich Belting der Spaltung in der deutschen Kunsttradition allerdings bereits etwas früher im Essay *Die Deutschen und ihre Kunst: Ein schwieriges Erbe*.¹⁸ Obwohl er hier einen bedeutenden Teil des Texts den antagonistischen Traditionen des Westens und des Ostens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts widmet, zeigt Belting anhand älterer Beispiele auf, dass es damals nicht zum ersten Mal zu einer Spaltung in der deutschen Kunst kam. Gleichzeitig geht er davon aus, dass weder die Kunst der „alten“ Bundesrepublik noch jene der DDR an eine eigene Tradition anknüpfen konnte, sondern dass vielmehr in beiden Fällen erbittert versucht wurde, sich zum aktuellen gesellschaftlichen System der eigenen geopolitischen Sphäre zu bekennen: „Die Westkunst schloß sich der internationalen Moderne, die Ostkunst dem sozialistischen Realismus an. Die eine glich der anderen so wenig, daß nicht einmal mehr der Streit um das, was die Deutschen für richtig und für falsch in der Kunst hielten, ausgetragen werden konnte. Beide Seiten suchten ihre Identität in einem Prinzip, mit dem sie in das neue politische System paßten, statt in der eigenen Tradition. Auch der Grundsatz, auf den die jeweilige Kunst schwor, war im Grunde ein Fremdimport. Im Westen holte man die Moderne nach, im Osten den Sozialismus. Das bedeutete im einen Falle auch Marktkunst, im anderen Falle Staatskunst. Die Deutschen waren durch eine Grenze getrennt und nicht mehr durch die alten Kontroversen. Auf beiden Seiten der Grenze war das Recht geschützt, gegeneinander Recht zu behalten.“²⁰

Ohne dass Hans Belting in seinen Texten der Neunzigerjahre eine besonders zugespitzte Rhetorik gewählt hätte, spielt er dort dennoch in einigen Zusammenhängen kritisch auf die allgemeine Marginalisierung der Kunst aus

15 Dies ist auch einer der Gründe, weshalb ich es für grundlegend halte, sich an Beltings Überlegungen zur Kunst Ostdeutschlands (oder allgemeiner zum Nachkriegsosten) in diesem Band zu erinnern, obgleich diese weder neu noch einer tschechischen Leserschaft unbekannt sein mögen.

16 H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 62.

17 Ebd., S. 61.

18 Obgleich ich hier von der Lektüre des deutschen Originals ausgehe, ist dieses Buch vor Kurzem in der tschechischen Übersetzung von Jiří Ogrocký erschienen. Wenn auch im Tschechischen der Untertitel des Buchs die diplomatischere Formulierung „Ein problematisches Erbe“ („problematické dědictví“) enthält, wäre es gleichwohl möglich gewesen, ihn mit „Ein schwieriges Erbe“ („obtížné dědictví“) zu übersetzen. Wenigstens für die Situation der ostdeutschen Kunst und ihre Einsetzung in den Kontext der Bundesrepublik wäre diese Wortwahl ziemlich naheliegend gewesen. Siehe Hans Belting, *Němci a jejich umění: Problematické dědictví*. Brno: Books & Pipes 2020.

19 Beltings These eines Kulturimports kann – auch dank späterer Forschung zur auswärtigen Kulturpolitik der Vereinigten Staaten und der Sowjetunion – auch noch mit einem Abstand von drei Jahrzehnten als gänzlich relevant erachtet werden. Was allerdings die eindeutige und ausschließliche Zuerkennung der Moderne dem Nachkriegsosten angeht, ist die Ausgangslage heute wesentlich komplizierter geworden. In der gegenwärtigen Fachdebatte wird nämlich auch die Kunst des Ostblocks immer öfter als eigenständige Form der Moderne anerkannt. Zu diesem Thema siehe den in diesem Band enthaltenen Text von Joachim Fischer und Dana Giesecke *Distinktionskunst und Inklusionskunst* –

Zur Soziologie der
Kunstkommunikation
der Bundesrepublik und
der DDR.

20 Hans Belting,
*Die Deutschen und ihre
Kunst: Ein schwieriges
Erbe.* München: Verlag
C. H. Beck 1992, S. 57.

21 Die Ausstellungskuratorin war Carla Schulz-Hoffmann in Zusammenarbeit mit Helmut Kronthaler und Bernhart Schwenk.

22 Hans Belting,
Die Krise des Sinns: Stand
oder Widerstand der
Kunst? In: Carla Schulz-
Hoffmann (Hg.), *Wider-
stand: Denkbilder für die
Zukunft* [Ausstellungskata-
log]. Ostfildern: Cantz
Verlag 1993, S. 26.

23 Zum Wirken Peter Lud-
wigs siehe den in diesem
Band enthaltenen Text
Boris Pofallas *Schokolade,
Pop und Sozialismus: Peter
Ludwig und die DDR.*

24 Zur publizistischen
Tätigkeit Eduard
Beaucamps siehe z.B.
den Sammelband seiner
Artikel über die Leipziger
Schule: Matthias Bormuth
– Richard Hüttel – Michael
Triegel (Hg.), *Eduard
Beaucamp: Im Spiegel der
Geschichte – Die Leipziger
Schule der Malerei.*
Göttingen: Wallstein Verlag
2017.

25 Siehe Karl-Siegbert
Rehberg, Zwischen
Skandalisierung und
Verdrängung: Bildwelten
der DDR in Ausstellungen
und Museen nach 1989.
In: Lutz Hieber – Stephan
Moebius – Karl-Siegbert
Rehberg (Hg.), *Kunst im
Kulturkampf: Zur Kritik der
deutschen Museumskultur.*
Bielefeld: Transcript Verlag
2005.

26 Gespräch Matěj Forejts
mit dem Maler Mathias
Perlet, der in den Jahren
1982–1990 Schüler Arno
Rinks war. Geführt am
30. November 2017
in Leipzig.

der ehemaligen DDR an. Im Katalog zur Münchner Ausstellung *Widerstand: Denkbilder für die Zukunft*²¹ aus dem Jahre 1993 ruft er dann leicht provokant zur gemeinsamen Ausstellung von Kunst aus den beiden bisherigen deutschen Staaten auf.²² Obwohl es nämlich zu dieser Zeit in der Dauerausstellung der Berliner Neuen Nationalgalerie zur Vereinigung der Kunst von beiden Seiten der Berliner Mauer kam, sollte vor allem in den Räumen der alten Bundesländer das Zeigen ostdeutscher Kunst noch lange danach überhaupt keine Selbstverständlichkeit sein. Im Unterschied zur Welle internationalen Interesses an der Kunst Osteuropas stellte sich nämlich nach 1990 im wiedervereinigten Deutschland eine grundlegend gegensätzliche Situation ein. Auch entgegen dem früheren nicht zu vernachlässigenden Interesse einiger Westdeutscher, wie etwa des Kunstsammlers Peter Ludwig²³ oder des Publizisten Eduard Beaucamp²⁴, geriet die Kunst des erloschenen deutschen Staates (u. a. auch infolge der Neubesetzung von Führungspositionen in den ostdeutschen Institutionen) für eine gewisse Zeit fast ganz aus dem Blick.²⁵

III. Leipziger Intermezzo

Für ein besseres Verständnis der politischen Brisanz von Spitzenwerken der DDR-Kunst ist es nötig, hier bei einem der grundlegenden Phänomene innezuhalten: die ostdeutsche gegenständliche Malerei. Während nämlich die tschechische Kunstgeschichte – unter anderem auch unter dem Einfluss der im Ausland entstandenen weitläufigen Sammlung des Ehepaars Mládek – nach 1990 als Kanon der Nachkriegskunst zum großen Teil die inoffizielle oder halboffizielle Kunstproduktion annahm, zählen zum Kanon der ostdeutschen Kunst bis heute vor allem die Werke einiger der prominentesten DDR-Maler, die auch bedeutende offizielle Positionen im Kunstsystem innehatten und nicht selten erstrangige staatliche Aufträge annahmen. Dies lässt sich wohl zum Teil der unterschiedlichen politischen Entwicklung in einem Staat, dessen Fortbestand bald enden sollte, zuschreiben. Eine grundsätzlich wichtigere Rolle spielte an dieser Stelle aber die unbestreitbare künstlerische Qualität, die nicht einfach und auch nicht aufgrund politisch unliebsamer Inhalte angezweifelt werden kann. Genauso lässt sich der Umstand nicht übersehen, dass die ostdeutsche Nachkriegsfiguration mit ihrem geographischen Epizentrum im sächsischen Leipzig keine Randerscheinung war, sondern ein ganz grundlegendes Phänomen darstellte, das sich über mehrere Jahrzehnte hin erstreckte und auch nach dem Bestehen der DDR der damals jüngsten Malergeneration und ihrer (Selbst)Behauptung angesichts neuer Impulse aus dem Westen diente.²⁶ Alleine schon die notorisch bekannte Bezeichnung einer der wichtigsten künstlerischen Strömungen in der Kunstszene des frühen 21. Jahrhunderts, die sogenannte *Neue Leipziger Schule*, impliziert unvermeidlich eine Anknüpfung sowie Fortsetzung und deutet an, weshalb im Fall der Leipziger figurativen Malerei mit gewisser Übertreibung sogar von

einem genealogischen Projekt gesprochen werden kann.²⁷ Nicht nur in ihrer Benennung bezieht sich die Neue Leipziger Schule nämlich auf das Vermächtnis der sogenannten Leipziger Schule, dem zentralen Begriff bildender Kunst in der DDR.

Mit Blick darauf, dass in der Deutschen Demokratischen Republik das künstlerische Hochschulwesen nicht nur in der Hauptstadt konzentriert war und sich (auch im Anschluss an die Situation der Vor- und Zwischenkriegszeit) an mehreren Orten Kunstschulen befanden, ist der Begriff Leipziger Schule bis zu einem beträchtlichen Grad mit dem Umfeld der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) und auch mit einer gewissen Rivalität zwischen den künstlerischen Gemeinschaften der einzelnen Städte und ihrer Kunstakademien verbunden. Bezeichnend ist hier der Vergleich zwischen der HGB und der Dresdner Kunsthochschule zu Beginn der 1950er Jahre. Der Name Leipziger Schule lässt sich nämlich – gewissermaßen als Kontrast zur Dresdner formalistischen „Rückständigkeit“ – genau zu diesem Zeitpunkt zum ersten Mal und in relativ enger Verbindung zur HGB für die Bezeichnung einer neuen fortschrittlichen künstlerischen Richtung finden, welche die Anforderungen des jungen sozialistischen Staates erfüllte.²⁸ Und dennoch wird die Designation Leipziger Schule üblicherweise erst mit einem späteren Zeitabschnitt in Verbindung gebracht, als auch die HGB infolge der Säuberungen nach dem Volksaufstand von 1953 bereits eine neue Leitung hatte. Es ist daher bemerkenswert, dass sich mit der dem sozialistischen Realismus anhängenden Leipziger Schule auch zu einem späteren Zeitpunkt ein deutliches Kontinuum abzeichnet. Dies kommt vor allem in der ausdrücklichen und bestimmenden Ausrichtung der Leipziger Schule hin zur gegenständlichen Malerei zum Ausdruck – was im Übrigen auch das grundlegende Merkmal der Neuen Leipziger Schule ist. Selbst der Maler Bernhard Heisig, der den damaligen Rektor Kurt Massloff vermeintlich „weidlich gehasst“ habe, gestand angeblich ein, dass es gerade Massloff war, der durch sein rigides Festhalten an der Figur als dem „wichtigste[n] Medium des Malers“ die handwerklichen Grundlagen der späteren Leipziger Malerei legte.²⁹ Trotz der Möglichkeit, die Leipziger Schule anhand ihrer konkreten stilistischen Ausrichtung, ihrer Zugehörigkeit zur HGB (sowohl in Sachen Lehrende als auch mit Blick auf die Studierenden) oder ihrer generationellen Zuordnung (wenn auch nicht im Sinne einer Generation aber fortlaufend gleich mehrerer) abzugrenzen, erfuhr diese Bezeichnung dennoch größtenteils keine Verankerung.³⁰

Die Leipziger Schule wird jedenfalls mit einigen Hauptvertretern (ihren Gründerfiguren) assoziiert – darunter sind Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig und Werner Tübke, welche im Zeitraum von 1953 bis 1955 als neue Pädagogen an der HGB antraten. Zwischen ihnen „[...] und anderen Lehrkräften – vor allem Hans Mayer-Foreyt, Harry Blume und Heinrich Witz –

27 Siehe Tino Heim – Paul Kaiser, *Verdeckte Konflikte, offene Brüche – Die „Leipziger Schule“ als genealogisches Projekt*. In: Karl-Siegbert Rehberg – Hans-Werner Schmidt (Hg.), *60 40 20 – Kunst in Leipzig seit 1949*, Leipzig: E. A. Seeman Verlag 2009.

28 Tino Heim – Paul Kaiser, *Schatten über dem Prolog – Der Kunstort Leipzig in der Zeit eskalierender Widersprüche zwischen 1945 und 1961*. In: K.-S. Rehberg – H.-W. Schmidt (Hg.), *60 40 20 – Kunst in Leipzig seit 1949*, S. 40.

29 Ebd., S. 40–41.

30 Ausführlicher widmet sich dem Themenkomplex der Gründung, Abgrenzung und Entwicklung der Leipziger Schule Karl-Siegbert Rehberg in seinem Text „Mitarbeit an einem Weltbild“; die Leipziger Schule, der Teil dieses Bands ist.

31 Ebd., S. 41.

32 Das links sitzende Modell ist nicht identifiziert. Siehe Karl-Siebert Rehberg, „Mitarbeit an einem Weltbild“: die Leipziger Schule. In: Eugen Blume – Roland März (Hg.), *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie* [Ausstellungskatalog]. Berlin: G & H Verlag 2003, S. 51. Dieser Text ist ebenfalls Teil des vorliegenden Bandes.

33 T. Heim – P. Kaiser, *Verdeckte Konflikte, offene Brüche*, S. 118.

34 Dieses beinhaltet dabei alle bisher skizzierten Charakteristiken, welche für die Abgrenzung der Leipziger Schule wichtig sind – die Zugehörigkeit zur Institution HGB (die Maler befinden sich in einem Atelier der Schule), zur Stadt (der ikonische Rathausturm vor dem Fenster) und zur Tradition der figurativen Malerei.

35 Vgl. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London/New York: Routledge 1999, S. 4.

36 Siehe Karl-Siebert Rehberg, *Ideenzwang und Bildgleichnisse*. In: K.-S. Rehberg – H.-W. Schmidt (Hg.), *60 40 20 – Kunst in Leipzig seit 1949*, S. 23.

entwickelte sich in den nächsten Jahren ein intensives Zusammenspiel, das zu einer grundlegenden Veränderung der Kräfteverhältnisse zunächst an der HGB und bald auch auf Bezirksebene, insbesondere in den Machtstrukturen der Bezirksorganisation des Verbandes Bildender Künstler führte. Dabei gab es zwar keinen Akt der Gründung einer ‚Leipziger Schule‘, auch fehlte ein gemeinsames künstlerisches Programm und unterschieden sich die individuellen Handschriften beträchtlich, aber dennoch hatten die Beteiligten mehr miteinander gemein als nur den Wohnort. Es gab ein von allen geteiltes Motiv, gegen dogmatische kulturpolitische Vorstellungen eigenständigere, individuell sehr unterschiedlich an Ausdrucksmittel der klassischen Moderne anknüpfende Realismen zu entwickeln und damit in der DDR Erfolg zu haben. Dieser Aufstiegs-wille stiftete den Hintergrund eines Netzwerkes, in dem die Künstler ihre Interessen durchzusetzen suchten und sich gegenseitig stützten: So hob Bernhard Heisig, der durch seine publizistischen Aktivitäten zum inoffiziellen Sprachrohr der Gruppe avancierte, die anderen in seinen Artikeln stets positiv hervor.³¹

Es erstaunt kaum, dass sich der Gründungskern der Leipziger Schule dazu entschloss, das Bestehen ihrer nur nebulös umrissenen Gruppe wenigstens visuell zu bestätigen: „Harry Blumes Kollektivbildnis *Gruppenporträt Leipziger Künstler I* von 1961, auf dem, von links Bernhard Heisig, Werner Tübke, Hans Mayer-Foreyt, Heinrich Witz und Harry Blume³² in nüchterner Atmosphäre in einem HGB-Atelier dargestellt sind, ist nicht nur ein Gruppenbild, wie es die nachkommende Generation zu einem Topos Leipziger Malerei machte, sondern das genealogische Gründungsdokument der hoch gelobten, viel geschmähten und sich in wechselnden politischen Konstellationen verstetigenden ‚Leipziger Schule‘.“³³ Bei diesem einigermaßen vagen, nie eindeutig deklarierten, in seinen gemeinsamen Grundzügen allerdings mittels einer breiteren Künstlergruppe realisierten Projekt, wurde das *Gruppenporträt Leipziger Künstler I* so, mit einem fast zehnjährigen Abstand vom Augenblick ab dem sich der eigentliche Begriff der Leipziger Schule schrittweise auszuformen begann, ex post zum visuellen Manifest.³⁴ Dieses ordnet die Gründer der Leipziger Schule mithilfe einer Visualisierung ihres nicht-visuellen menschlichen Beziehungsnetzes im Sinne Nicholas Mirzoeffs an.³⁵ Auch wenn sich der Kreis der Leipziger Kunstschaffenden, welche stilistisch mit der gleichnamigen Schule verbunden waren, über die Jahre fortlaufend erweiterte, können dank dem Gruppenporträt *gerade die hier abgebildeten Künstler* zu deren innersten Kern gerechnet werden und dies auch trotz der Einbeziehung von Heinrich Witz, der wohl in erster Linie aufgrund seines persönlichen Kontakts zu den anderen Bestandteil des Gemäldes wurde, da er angeblich nicht zu den begabtesten Malern zählte und sich sogar schon bald nach der Entstehung des Bildes gänzlich außerhalb des Kreises der Leipziger Schule wiederfand.³⁶

Auf das begründende Gruppenporträt der Leipziger Schule folgte in den Jahren 1975 bis 1979 eine junge Generation Leipziger Maler, deren Lehrer an der HGB gerade jene Gründerfiguren der Leipziger Schule waren – will heißen Heisig, Mayer-Foreyt, Tübke und Mattheuer (der allerdings als einziger aus der Gründergeneration auf dem Bild von 1961 fehlt). Die jungen, zwischen den Jahren 1938–1945 geborenen Künstler beriefen sich mit dem Gemälde *Leipziger am Meer* auf ihre Pädagogen und distanzieren sich gleichzeitig von ihnen. Das Bild zeichnet sich zwar durch seine leicht stilisierte figurative Malweise aus, insgesamt hat sich die Betonung aber hin zu einer symbolistischeren Position verschoben. Anders als bei der Gründergeneration, der von den Abgebildeten einzig Heinrich Witz dem Umkreis der Leipziger Schule „abtrünnig“ wurde, verblieben bei Weitem nicht alle der dargestellten Vertreter der jüngeren Generation Leipziger Maler im Fach.³⁷ Beispielsweise wurde jedoch Erich Kissing, der Autor des Bildes *Leipziger am Meer*, zu einem der vollwertigen Mitstreiter der Leipziger Figuration. Auch so gelang es dieser Gruppe junger Kunstschaffender aber in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre mittels eines Gruppenporträts ihre Zugehörigkeit zum Phänomen der Leipziger Schule zu manifestieren, sodass Kunsthistoriker*innen heute von ihnen als „zweiter Generation“ sprechen können.³⁸

Auch wenn es möglich wäre, beide Gruppenporträts mit weiteren Gemälden, auf denen Leipziger Künstler (z.B. Sighard Gille: *Fete in Leipzig*, 1979 oder Harry Blume: *Gruppenbildnis. Sektionsleitung der Maler und Graphiker Leipzigs*, 1977) oder Künstler anderer Städte (Karl Raetsch: *Potsdamer Maler*, 1976–1980) auftreten, zu vergleichen, sind gerade diese beiden Porträts einzigartig in ihrer statischen Komposition und ihrer exklusiven Begrenzung auf je eine konkrete, mit der HGB verbundene Künstlergeneration, ohne dass sie auf irgendeine Form der offiziellen Institutionalisierung der abgebildeten Gruppe verweisen würden. Bezeichnend ist zugleich, dass übereinstimmend in beiden Bildern Frauen abwesend sind – bis auf die passiv-objektifizierte namenlose Gestalt, die in beiden Fällen den offenkundigen Kontrapunkt zur dargestellten Männergruppe bildet. Mit Blick auf die verschiedenartige Stimmung der beiden Porträts lassen sich allerdings auch zwischen den weiblichen Figuren einige bestimmte Unterschiede beobachten. Im ersten Fall handelt es sich um ein Modell, das vielleicht mehr für den Blick der Männer im Bild bestimmt ist als jenem des Betrachtenden und das von der Künstlergruppe auf eigenartige Weise durch die Staffelei des Malers abgetrennt ist. Im zweiten Fall handelt es sich im Gegenteil um eine Meerjungfrau, welche in beträchtlichem Maße die dem magischen Realismus nahekommende Atmosphäre des gesamten Ausdrucks bestimmt und auch kompositorisch eine der Bilddominanten bildet. Währenddem allerdings auf beiden Bildern jeder männliche Protagonist einen existierenden bildenden Künstler aus dem Kreise der Leipziger Schule repräsentiert, deren Bestehen sich gerade auch mittels dieser Gruppenporträts

37 Abgebildet sind von links: Lutz Dammbeck, Peter Pfefferkorn, Günter Glombitza, Gregor Torsten Schade, Wolfram Ebersbach, Erich Kissing (der Maler des Bildes), Jürgen Mesik. Das eine Meerjungfrau darstellende Modell ist nicht identifiziert. Siehe K.-S. Rehberg, Mitarbeit an einem Weltbild, S. 58.

38 T. Heim – P. Kaiser, Verdeckte Konflikte, offene Brüche, S. 118.

39 Vgl. Laura Mulvey, Visuelle Lust und narratives Kino. In: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1994, S. 55.

manifestierte, sind die weiblichen Gestalten, zumindest den verfügbaren Quellen zufolge, unbekannte (oder gar fiktive?) Figuren, die nur als Blickobjekt des außerhalb des Gemäldes stehenden Betrachtenden und des männlichen Bildpersonals fungieren. So nehmen die weiblichen Figuren im Falle beider Gruppenporträts der Leipziger Schule mit Manifestcharakter (wenn auch jedes Mal auf unterschiedliche Weise) jene Position ein, von der Laura Mulvey als *Angesehen-werden-Wollen* spricht³⁹ und dies zufälligerweise zur gleichen Zeit, als das Bild *Leipziger am Meer* entstand. Die Ironie dabei ist auch, dass gerade dieser fast sicher unbeabsichtigte Aspekt beider Bildnisse sehr zutreffend das Gesamtbild des Phänomens Leipziger Schule ergänzt. Diese lässt sich nämlich heute kritisch als ausgesprochen maskulines Projekt wahrnehmen. Dabei entspricht es aber nicht der Wahrheit, dass sich im Umkreis der Leipziger Schule keine Frauen bewegt hätten. Die Künstlerinnen Gudrun Brüne, Ursula Mattheuer-Neustädt oder Angelika Tübke entsprachen mit ihrer Arbeit sogar vollends dem ungeschriebenen Programm der Leipziger gegenständlichen Malerei. Als Ehefrauen Bernhard Heisigs, Wolfgang Mattheuers und Werner Tübkes stehen sie allerdings bis heute im Schatten ihrer berühmteren Gatten.

IV.

Die bisherige gegenseitige politische Abgrenzung beider deutscher Staaten und ihrer Kunstprogramme – in der Bundesrepublik der in den Vereinigten Staaten aufgenommene und nach Europa rückexportierte abstrakte Expressionismus, in der DDR der sozialistische Realismus als Auslöser der sich über mehrere Generationen erstreckenden Welle der Figuration – zeitigte nach 1990 ziemlich eindeutige Konsequenzen. Im wiedervereinigten Deutschland wurde dem kulturellen Vermächtnis der DDR von alleine kein Platz zugestanden. Dafür stellte es ein zu großes Politikum dar. Als Legitimierungsinstrumente des delegitimierten Regimes kamen diese Bilder im neuen politischen und gesellschaftlichen Kontext – ohne Rücksicht auf künstlerische Qualität – um ihre Legitimation. Dieses Politikum lag dabei nicht ausschließlich im Erbe des sozialistischen Realismus, viele der ostdeutschen Spitzenwerke schöpften ihre Sujets nämlich explizit aus dem Bereich der sozialistischen Staatsideologie, was einerseits den politischen Aufgaben der bildenden Kunst im System der DDR entsprach, andererseits aber auch nicht im Widerstreit etwa mit der Tradition deutscher (gegenständlicher) politisch engagierter Kunst stand. Sofern hier aus der gesamten vierzigjährigen Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik ein – wenn auch in seinem Endergebnis untypisch vollendetes – Beispiel stellvertretend für alle ausgewählt werden soll, muss die Wahl zweifelsohne auf das bedeutendste Werk des Malers Werner Tübke und, gut möglich, auch den Höhepunkt der ostdeutschen Kunstproduktion überhaupt fallen. Es geht um das Bild *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland*, eine panoramatische kreisförmige Malerei mit den Maßen 14 x 123 Meter, die im speziell dafür erbauten Pavillon bei der Kleinstadt Bad Frankenhausen in