

Nationalgalerie Berlin: Kunst in der DDR. Katalog der Gemälde und Skulpturen, hrsg. von Fritz Jacobi unter Mitarbeit von Manfred Tschirner; Leipzig: E. A. Seemann 2003; 312 S., 12 u. 604 Abb., meist farbig; mit CD-Rom; ISBN 3-86502-077-1; € 39,90

Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Ausstellungskatalog, hrsg. von Eugen Blume und Roland März.; Berlin: G + H Verlag 2003; 360 S., 237 Abb., davon 174 farbig; ISBN 3-931768-73-2; € 36,-

Das Verhalten der kunstinteressierten Öffentlichkeit in Deutschland wie auch der Fachwissenschaft gegenüber der in der DDR geschaffenen Kunst beginnt sich in letzter Zeit stärker zu wandeln¹. Die Berliner Nationalgalerie veröffentlicht erstmals einen Katalog ihres Bestandes, einschließlich einiger Leihgaben, an Gemälden und Skulpturen, die zwischen 1945 und 1990 in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands bzw. der seit 1949 auf diesem Territorium bestehenden DDR entstanden (im Folgenden: I). 378 Gemälde von 126 Malern (davon 9 Frauen) und 226 Skulpturen von 63 Bildhauern (davon 10 Frauen) bilden den umfänglichsten Museumsbesitz zu einem „wichtigen Kapitel der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts“ (Peter-Klaus Schuster, Direktor der Nationalgalerie und Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin im Vorwort). Den Anlaß zur Publikation gab die als eine „geradezu überfällige Aufgabe“ bezeichnete „erste große Retrospektive zur Kunst in der DDR“ (ebd.). Auf sie und ihren Katalog (im Folgenden: II) wird weiter unten eingegangen.

Der Bestand der Nationalgalerie kommt bis auf ganz wenige Ausnahmen aus ihrem Ostberliner Teil auf der Museumsinsel, der 1992 mit dem Westberliner Pendant vereint wurde. Die Nationalgalerie (West) hatte nur Bernhard Heisigs „Die Ardenenschlacht“ (I, 217) im Jahr 1985 erworben. Ein weiteres Bild desselben Malers wurde 2003 von der Bundesanstalt für vereinigungsbedingte Sonderaufgaben übereignet („Gestern und in unserer Zeit“, 1974 für die SED-Bezirksleitung Leipzig gemalt; I, 212). Ein Stilleben von Paul Kuhfuß (I, 286) hatte 1960 die Westberliner Galerie des 20. Jahrhunderts, Vorstufe der Nationalgalerie (West), angekauft.

Über Entstehung und Charakter der Sammlung schreibt einleitend ebenso sachkundig wie persönlich Fritz Jacobi, der seit 1970 in der Nationalgalerie arbeitet, 1995 bereits eine Art Auswahlkatalog vorlegte² und jetzt für den Bestandskatalog verantwortlich war. Er charakterisiert kurz die wechselvolle Entwicklung des Kunstschaffens in Ostdeutschland mitsamt dessen kulturpolitischen Voraussetzungen sowie die Art, wie sich die Direktoren der Nationalgalerie seit Ludwig Justi und ihre Mitarbeiter, die alle genannt werden, bei ihren Erwerbungen und Ausstellungen dazu verhielten. Bei aller Kürze und Diskretion gibt er damit wertvolle Einblicke in die Möglich-

1 Vgl. KARIN THOMAS: Kunst in Deutschland seit 1945; Köln 2002 (Rez. von Peter H. Feist in diesem *Journal*, 7, 2003, S. 184–188).

2 FRITZ JACOBI: Figur und Gegenstand. Malerei und Plastik in der Kunst der DDR aus der Sammlung der Nationalgalerie Berlin (*Bilderhefte der Staatl. Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, H. 82–83); Berlin 1995.

keiten der Wissenschaftler, nach ihren persönlichen Kunst- und Berufsauffassungen und Wertkriterien vorzugehen und, da es sich ja um Gegenwartskunst handelt, Versuche zu machen, auf deren Fortgang in bestimmte Richtungen ermutigend einzuwirken. Für Letzteres waren vor allem kleine thematische, auch in andere Epochen ausgreifende *Studio*-Ausstellungen ein intelligentes und effektives Instrument – eine Idee von Roland März, Claude Keisch und Fritz Jacobi (I, S. 12). Von 1972 bis 1990 fanden 43 dieser Ausstellungen statt.

Gegründet als Preußische Nationalgalerie, profitierte die Institution bis 1945 vom Gewicht Preußens innerhalb des Reiches und der Bedeutung der Reichshauptstadt, mußte aber den Rang und das eigene Profil der Sammlungen anderer Länder, besonders in München und Dresden, akzeptieren. Auch die Erhebung Ost-Berlins zur Hauptstadt der DDR verlieh der dortigen Nationalgalerie ein besonderes Prestige. Dennoch blieb Dresden, wo auch die regelmäßigen größten und zentralen Ausstellungen des aktuellen Kunstschaffens, die zehn „Deutschen Kunstausstellungen“ bzw. seit 1972 „Kunstausstellungen der DDR“ stattfanden, mit der dortigen Galerie Neue Meister gewolltermaßen ein starker Rivale, und die kulturpolitische Absicht, Kunst zu verbreiten, wie der Spürsinn verschiedener Museumsdirektoren ließen sehr Wichtiges von dem, was in der DDR geschaffen wurde, auch in die öffentlichen Sammlungen von Halle, Leipzig, Schwerin, Weimar usw. gelangen. Das bezeugt die weiter unten zu besprechende Ausstellung. Der Berliner Bestand ist darum nur mit einer gewissen Einschränkung repräsentativ. Ein Vorstoß des Künstlerverbandes der DDR, die Nationalgalerie durch Überführung von Werken aus anderen Museen zu einer programmatischen Nationalgalerie sozialistischer Kunst zu machen, konnte 1985 abgewehrt werden (I, S. 12).

Jacobi skizziert, wie und wie weit die Direktoren der Nationalgalerie, besonders Willi Geismeyer (1966–1975 und 1983–1985), und ihre Mitarbeiter der Sammlung auch unter den besonderen Bedingungen der Kulturpolitik in der DDR ein Profil nach ihren eigenen Vorstellungen geben konnten. Relativ oft wurde direkt beim Künstler, noch häufiger aus Ausstellungen heraus erworben. „Vielfach wurden die Werke als Leihgaben ins Haus geholt, um ihre künstlerische Intensität über einen gewissen Zeitraum hin prüfen zu können oder um den günstigsten Zeitpunkt für einen Ankaufsvorschlag bzw. die Bestätigung des beantragten Geldes abzuwarten“ (I, S. 14), das in vielen Fällen aus dem Kulturfond der DDR kam. So konnte z. B. bestimmter Berliner Malerei und Plastik nachdrücklich zur Präsenz verholfen werden, und u. U. ein Werk angekauft werden, dessen Gestaltungsweise sich auffällig von der herrschenden Kunstauffassung unterschied (Renate Göritz, „Chile 73. Zum Tode Pablo Nerudas“, I, 157, oder Willy Wolff, „Verhüllte Figur“, I, 587). Letzte Erwerbungen wurden dann 1990–91 nach Wegfall der Kontrolle durch die Staatspartei SED möglich (z. B. I, 128; I, 503; I, 601; zuletzt 1992 I,1). Aus den Katalogangaben ist hingegen ablesbar, von welchen Künstlern man sich zuvor etwas zueignen lassen mußte und keine weitere Erwerbung in Betracht zog.

Zu den alphabetisch angeordneten Künstlern und ihren nach der Entstehungszeit geordneten Werken, die alle – überwiegend farbig – abgebildet sind, finden sich

die üblichen Informationen, werden vorausgegangene Abbildungen des Werkes nachgewiesen und gelegentlich Vorstudien und Varianten, bei Plastiken weitere Güsse in anderen Museen genannt. In der Größe der Abbildungen drückt sich häufig ein Werturteil aus. Wohl unabhängig davon sind einige allerdings zu klein, um wirklich brauchbar zu sein (z. B. I, 272; I, 441; I, 519; I, 554). Wenn die Galerie von älteren Künstlern Arbeiten besitzt, die vor 1945 entstanden, ist das aus dem biographischen Text ablesbar. Weitere Informationen und Abbildungen sind auf einer dem Katalog beigelegten CD-Rom gespeichert, deren Programm überdies ikonographische Zusammenstellungen und Vergleiche ermöglicht. Es mag als vertretbare Inkonsequenz bei der Umgrenzung des Bestandes angesehen werden, daß einige Werke einbezogen wurden, die *nicht* in der DDR bzw. SBZ, sondern noch im Exil (Theo Balden, I, 14, 15; Max Lingner, I, 316–331) oder vor der Übersiedlung in die DDR (Fritz Cremer, I, 63) geschaffen wurden.

Kleinere Irrtümer und Auslassungen in den Kurzbiographien (z. B. von Wieland Förster, Jo Jastram, Will Lammert, Ronald Paris, Christa Sammler, Hans Vent) sollen hier nicht kleinlich aufgelistet werden, obgleich sich Derartiges leicht in nachfolgende Publikationen weiterschleppt. Problematischer ist, daß die Kriterien nicht deutlich werden, nach denen zu einem Teil der Werke Verständnishilfen angeboten werden oder die individuelle Entwicklung eines Künstlers charakterisiert wird. Dabei kann es sich um Selbstzeugnisse wie um unterschiedlich ausführliche Kommentare verschiedener Autoren handeln, die teils in der DDR-Zeit, teils in der Zeit danach veröffentlicht oder speziell für diesen Katalog geschrieben wurden. Das macht den Katalog zwar zusätzlich aufschlußreich, verlangt dem Leser aber eigene theoriegeschichtliche Reflexion ab. Was an Bildgegenständen für erklärungsbedürftig gehalten wurde, erscheint unentschieden. Erklärung hätte z. B. bei der Plastik „Das Jahr 1965“ von Jenny Mucchi (I, 372) oder „Canto libre“ von Arno Rink (I, 427) nahegelegen.

Bleibt anzumerken, daß das Diptychon „Brigadefeier – Gerüstbauer“ von Sigward Gille (I, 155) als Dauerleihgabe ins Germanische Nationalmuseum Nürnberg und „Bildnis R. L. in Blau“ von Max Uhlig (I, 559), dessen einziges Bild in der Sammlung, als Dauerleihgabe ins Amt des derzeitigen Bundeskanzlers gingen – und daß seit der Vereinigung der Nationalgalerien 1992 kein in der DDR entstandenes Werk mehr erworben wurde.

Der Entschluß der Nationalgalerie, ihren Mitarbeitern „mit Ostbiographie“ (Peter-Klaus Schuster, II, S. 11) Eugen Blume und Roland März die Möglichkeit zu einer „seriösen Antwort auf die Frage nach dem künstlerischen Ertrag von 40 Jahren Kunst in der DDR“ (ebd.) zu geben, erbrachte eine Ausstellung, die auf starkes Interesse stieß und bei aller in diesem Falle zu erwartenden Meinungsvielfalt wohl mehr Zustimmung als Widerspruch erfuhr. Niemand forderte mehr, die Nationalgalerie wegen der Preisgabe des Qualitätsprinzips aufzulösen, wie es 1994 geschah, als Dieter Honisch erstmals „Staatskünstler“ der DDR neben Westkunst hängte³. Das liegt dar-

3 Vgl. Pressedokumentation zu einem durch die Neue Nationalgalerie ausgelösten „deutschen Bilderstreit“, in: *Jahrbuch der Stiftung Preussischer Kulturbesitz* 31, 1994, S. 365–408, darin S. 384.

an, daß Blume und März für ihre „Re-Vision einer existenziellen Kunst“ (II, S. 17) zwar ausklammerten, was ihnen als Resultat von Auftragsdiktat erschien, aber nicht a priori als wertlos einstufen, was auch in der DDR eine „offizielle“ Wertschätzung erfuhr. Sie wollten „Besonderheiten und Energiefülle in einem breiten Spektrum von Persönlichkeiten, Gruppierungen und Kunstlandschaften“ zeigen, ein „weites Feld von Kunstübung“, in dem „das Festhalten an ‚Figur und Gegenstand‘, selten aus Zwang, oft aus freier Entscheidung für einen wahrhaften Realismus, mit der Botschaft zum Menschen hin“ auffällig war. „Die Bewahrung des ‚Menschenbildes‘ war von Anbeginn zwiespältig, einerseits ideologische Forderung, andererseits aber auch bildnerische Entscheidungsfreiheit“ (ebd.).

Von den 400 Werken von 145 Künstlern und Künstlerinnen gehören 44 der Nationalgalerie, die übrigen wurden bei etwa 80 Leihgebern erbeten. Alle Beteiligten haben irgendwann, wenn auch in sehr unterschiedlichem Maße, in der DDR ausgestellt; von den Weggegangenen ist A. R. Penck der bekannteste und gut vertreten. Neben Malerei und Skulptur wurden Collagen, über 80 Zeichnungen und Aquarelle und über 100 Fotografien gezeigt, dazu Künstlerfilme von 14 Autoren und eine Collage von Fernsehdokumentationen. Druckgraphik und Plakate waren nur andeutungsweise vertreten. Damit fehlten außer der architekturbezogenen öffentlichen Kunst Bereiche, die erheblich zum Charakter und Funktionieren der Kunst in der DDR beitrugen.

Die Kuratoren bildeten „essayistisch“, nach zeitlichen, örtlichen, stilistischen, thematischen oder medialen Gesichtspunkten eine kontrastreiche Folge von 20 kleineren Werkgruppen. Nur für die ersten Jahre nach 1945 stand der historische Ablauf im Vordergrund, allerdings ausschließlich mit den Bemühungen um eine sehr bald als Dekadenz und Formalismus bekämpfte „andere Moderne“, einschließlich abstrakter Kunst, nicht mit dem, was damals als sozialistischer Realismus nach sowjetischem Vorbild gelten sollte. In der ganzen Ausstellung trafen bekannte Hauptwerke auf Verdrängtes. Der Katalog gibt keine Auskunft, was von Letzterem, eventuell in einer späteren Phase der wechselvollen Kulturpolitik, in irgendeine Form von Öffentlichkeit gelangte. Eine vollständige Anschauung vom Verlauf der Kunstprozesse während reichlich vier Jahrzehnten war nicht zu gewinnen, und von individuellen Entwicklungen wurde nur vereinzelt etwas sichtbar. Die Auswahl, also der Qualitätsbegriff der sachkundigen, seit ihrem Studium in Berlin mit der Nationalgalerie verbundenen Kuratoren, kann nicht eingehend erörtert werden. Wieviel Arbeiten sie einem Künstler zubilligten, ist sehr subjektiv. Die Plastik wurde eindeutig zu wenig berücksichtigt (z. B. nur je ein Werk von Theo Balden und Wieland Förster). Dafür konnten einige unterschiedlich gute Fotografen die Vielfalt ihrer Beobachtungen und Einfälle ausführlich präsentieren.

Der Katalog bildet leider nur 181 der ausgestellten Werke ab, von vier Beteiligten unbegreiflicherweise keins. Er enthält außer einer Bibliographie, Künstlerselbstzeugnissen und einem „Lexikon“, in dem Hartmut Pätzke Begriffe, Ereignisse, Institutionen, Galerien usw. von „Auftragskunst“ über „Bitterfelder Weg“ bis „Zentrum für Kunstausstellungen der DDR“ kritisch erläutert, Kommentare zu den Werkgrup-

pen und nach einer Erläuterung des Vorhabens durch Peter-Klaus Schuster acht einführende Aufsätze. Blume und März unternehmen einen sehr emotionalen, in der Wortwahl nicht zimperlichen Versuch, die tiefen Widersprüche zu begreifen, unter denen „im historischen Gesellschaftsraum ‚DDR‘ und ihrem Kunstsystem“ (II, S. 31) so verschiedenartige Kunst entstand, der sie bleibende Qualität zuschreiben, selbst dem von ihnen schroff kritisierten Werner Tübke, von dem sie dennoch sechs große Arbeiten zeigen. Dieser, aber auch Willi Sitte und Fritz Cremer, spielen unweigerlich eine wichtige Rolle in dem weit ausgreifenden Beitrag von Werner Hofmann wie in dem Text von Karl-Siegbert Rehberg, der die Leipziger „Schule“ in ihren zwei Phasen eingehend charakterisiert. Beachtenswert Rehbergs vielleicht überraschende Meinung, daß „gerade künstlerisch ‚starke‘ Werke [...] nicht frei von ihren Entstehungsbedingungen sind [...] Vom Zeitgeist wie von Systemen des Zwanges tragen die großen Werke der [...] Künste deutlichere Spuren als die jeweilige Massenware“ (II, S. 59).

Ein gedankenreicher Beitrag von Fritz Jacobi über „Leidmetaphern“ geht auch auf wichtige nicht ausgestellte Gemälde und Skulpturen ein, um die „erstaunlich große Anzahl von Werken, die sich mit dem Thema der Trauer, der Klage und selbst des Scheiterns beschäftigt haben“ (II, S. 61), als einen kennzeichnenden Zug der vermeintlich nur auf Optimismus orientierten ostdeutschen Kunst hervorzuheben. Andreas Kruse bezeichnet die wissenschaftliche Erforschung der Geschichte der künstlerischen Fotografie in der DDR zwar noch als ein Desiderat (II, S. 73, einleit. Anm.), leistet aber gründliche Vorarbeit dazu. Die „Objektivität“ der fotografischen Alltagsbeobachtung zu verwenden, um die offiziell propagierte Bewertung der sozialen Realität zu konterkarieren, führte Ende der 70er Jahre zu einer „Steigerung des Interesses auf Seiten der Produzenten wie der Rezipienten“, der 1981 auch mit der Einbeziehung von Fotografen in den Verband bildender Künstler entsprochen werden mußte (II, S. 77). Christoph Tannert, für den sich die „Ideologiefunktion sozialistischer Kunst“ auf die „Funktionalisierung der Kunst für den Klassenkampf“ reduziert (II, S. 85), beschreibt die intermediale Aktionskunst seit 1976 voller Abneigung gegen „traditionsbewußt pinselnde“ Maler (II, S. 84). Daß der Kunst mehrere Funktionen zukamen, die alle auch ideologisch einzuordnen sind, geht aber aus Paul Kaisers Rückblick auf das Ausstellungswesen, speziell die zentralen Dresdener Ausstellungen, hervor, für die er eine plausible Typologie entwirft.

Den in allen Beiträgen anklingenden, ganz unterschiedlichen Beziehungen der Ostkunst auf die Westkunst fügt Eduard Beaucamp einen sehr kritischen Blick auf das Verhalten der westdeutschen Publizistik, Museen und Künstler vor und besonders nach der Wiedervereinigung zweier „gründlich verschiedener Kulturen“ (II, S. 117) hinzu. Die „bedeutende Kunst aus der DDR“, auf die er seit langem aufmerksam macht, habe „den Vitalitätstest bestanden“ (ebd.). Allerdings hat „das westdeutsche Publikum bis heute kaum Gelegenheit, sich in seinen Museen ein eigenes Bild vom umstrittenen Osten zu machen“, und „in den Museen des Ostens, wo vielfach Westkuratoren herrschen“, wollte man die Häuser „möglichst schnell auf den neuesten Trend des Westens bringen. Das Ostpublikum [...] hat sich seinen Museen ent-

fremdet, da es Sinn und Gewinn der Umorientierung nicht einsieht und vom Verlust der eigenen Kunstgeschichte irritiert ist“ (II, S. 115f.).

Die Berliner Ausstellung geht anschließend in die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Es bleibt abzuwarten, wieviel Kunst aus der DDR an dem Bild von der deutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mitwirken darf, das die Nationalgalerie eigentlich verpflichtet ist, einem breiten Publikum ständig zu vermitteln.

PETER H. FEIST
Berlin

Gerhard Richter. Malerei, bearbeitet von Robert Storr; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002; 340 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-7757-1169-4; € 78,-

Dietmar Elger: Gerhard Richter. Maler; Köln: DuMont 2002; 468 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-8321-5848-0; € 48,-

Im Frühjahr 2002 kannte die Kunstszene in New York nur ein einziges Thema: die große Retrospektive von Gerhard Richter unter dem Titel „Forty Years of Painting“ (14. Februar bis 21. Mai). Mit ihr verabschiedete sich das Museum of Modern Art von Manhattan, ehe es für eine dreijährige Umbau- und Erweiterungszeit ein Interimsquartier in Queens bezog. Robert Storr, der Senior Curator des Museums, hatte über 113 Werke aus allen Schaffensphasen Richters zwischen 1962 und 2001 ausgewählt und damit die erste großangelegte tour d’horizon von dessen Werk in New York zusammengestellt. Sie wurde auf zwei Etagen des bereits teilweise geschlossenen Hauses präsentiert – unter räumlichen Bedingungen, die manche als sehr beengt empfanden und die eine überraschende und spannungsreiche Hängung der Arbeiten erschwerten. Gewiß war dies nicht die definitive Retrospektive zum Werk des deutschen Malers – und konnte es auch niemals sein. Storr hat das im Interview mit „Artforum“ freimütig eingestanden. Ebenso zweifellos aber war sie – jedenfalls im Hinblick auf die Qualität der Bilder – die beste Ausstellung, die ihm und seinem Institut zu diesem Zeitpunkt möglich war.

Die Presse schrieb Eloge auf Eloge, und die Menschen standen Schlange bis zur Fifth Avenue, um „Europe’s most challenging modern painter“ (New York Times) ihre Reverenz zu erweisen. Dabei ging es wohl nicht nur darum, in konzentrierter Form nachzuholen, was ein Großteil des kunstinteressierten Publikums trotz der ständigen Präsenz Gerhard Richters in New York seit der ersten Einzelausstellung in der Reinhard Onnasch Gallery 1973 versäumt hatte. Vielmehr schien Richter mit seiner, bei aller vermeintlichen Banalität der Motive doch immer widerspenstigen und widersprüchlichen, ja enigmatischen Malerei auf magische Weise Fragen, Stimmungen und Probleme anzusprechen, welche die noch immer unter dem Schock des 11. September stehende Stadt in diesen Monaten umtrieb. Diese sowohl in die Breite als auch in die Tiefe gehende Wirkung der Ausstellung war natürlich schlechterdings