

»Die Ausstellung stellt eine schwere Erregung dar...«. Aufstieg und Fall – Die Kunst der DDR in Weimar

## Aufstieg und Fall der Moderne

*Teil I: Aufstieg und Fall der Moderne. Weimar, Schloßmuseum, 9. Mai - 1. August 1999.*

*Teil II: Die Kunst dem Volke – erworben: Adolf Hitler. Mehrzweckhalle im ehem. »Gauforum«, 9. Mai - 9. November 1999.*

*Teil III: Offiziell und Inoffiziell – Die Kunst der DDR. Mehrzweckhalle im ehem. »Gauforum«, 9. Mai - 9. November 1999.*

Die zentrale Ausstellung der europäischen Kulturstadt Weimar zeigt »Aufstieg und Fall der Moderne« zwischen 1890 und 1930 im Mikrokosmos der Residenz- und Landeshauptstadt Weimar. Rolf Bothe, Direktor der Kunstsammlungen zu Weimar, gelang im I. Teil dank beharrlicher Recherchen eine Rekonstruktion des Ausstellungsbetriebes im »Neuen Weimar« als Wechselbeziehung von erstmals in Deutschland gezeigter französischer Moderne von Cézanne bis Rodin mit der lokalen Weimarer Schule eines verspäteten deutschen Impressionismus sowie den Akademikern.

Den Kunstgenuß störten nur die schräg vor die fürstlichen Kunstschätze von Lukas Cranach bis zu der berühmten Romantikersammlung plazierten Stellwände im 1. Obergeschoß des 1774 ausgebrannten und bis 1803 wieder aufgebauten Schlosses, die mit allzu platter Deutlichkeit den gewaltsamen Einbruch der Moderne in die klassizistischen Kulissen des Duodezfürstentums demonstrieren sollen. Die so verbauten Säle des Berliner Baumeisters Heinrich Gentz gehören immerhin zu den schönsten Innenräumen des deutschen Frühklassizismus. Im historischen Festsaal hingen ausgerechnet die Weimarer Freilichtmaler im Dunkeln.

Der historisch schlüssige, auf Weimar konzentrierte Rundgang durch die Ausstellung *Aufstieg und Fall der Moderne* hätte mit der Schließung der Abteilung Bildende Kunst an der Weimarer Hochschule 1951 im Zusammenhang mit der von der sowjetischen Besatzungsmacht initiierten und von der SED vollstreckten Formalismuskampagne seinen logischen Abschluß im Schloß gefunden.

Dem Veranstalter stand jedoch der Sinn nach mehr. Aus der Weimarer Lokalstudie zu Auf-

stieg und Fall der Moderne in Deutschland wollte Achim Preiß, Professor für Architekturtheorie an der 1993 eröffneten Bauhaus-Universität und Kurator für Teil II und III der Ausstellung, die »erste große Gesamtpräsentation der Kunst des 20. Jh.s« machen, die sich nicht nur auf »die ‚siegreiche‘ Moderne beschränkt, sondern auch ihre ideologischen und künstlerischen Kontrahenten an ausgewählten Beispielen vorführt« (Preiß, Katalog, S. 400). Diesen Anspruch können aber die 143 Gemälde aus einem Bestand von 705 Werken, die Adolf Hitler und sein Leibfotograf Heinrich Hoffmann zwischen 1937 und 1944 auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen erwarben, sowie die wahllos aus diversen Depots zusammengetragenen Kunstwerke aus der ehem. DDR nicht erfüllen.

Für diese Ausstellungsteile der Gegenmoderne glaubte man auf dem ehem. Gauforum, einer monotonen Gebäudegruppe um einen riesigen Aufmarschplatz, die Ende der 30er Jahre nach Entwürfen des Berliner Architekten Hermann Giesler brutal Teile der Jakobvorstadt und den Asbachgrünzug verdrängte, das angemessene Ambiente gefunden zu haben. Im 1968 von der DDR zu einer mehrgeschossigen Fabrik ausgebauten Rohbau der »Halle der Volksgemeinschaft«, einem »kastenförmigen Ungetüm von 111 x 63 m Kantenlänge bei 25 m Höhe« (Abb. 1 und 2), sieht Preiß den »historisch richtigen«, »politisch korrekten‘ Ort« für die II. Abteilung *Die Kunst dem Volke – Die Sammlung Adolf Hitlers*. Die III. Abteilung *Offiziell und inoffiziell – Die Kunst der*

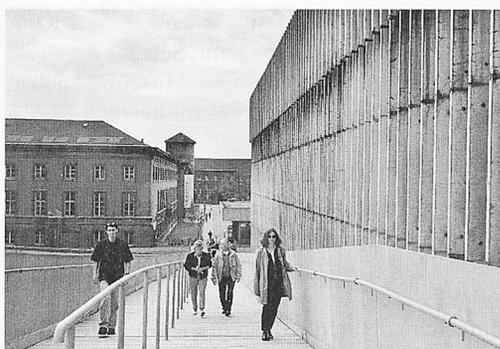
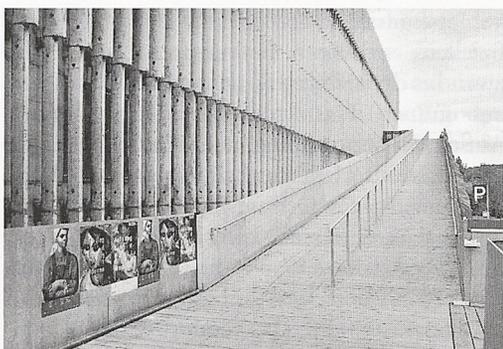


Abb. 1 und 2 Weimar, Gauforum, Zugang zum Ausstellungsteil in der »Halle der Volksgemeinschaft« (Inge Lutz)

DDR schließt im Obergeschoß des Betonuntertums über der Nazikunst »die Reihe der antimodernen (!) Abteilungen ab« (Preiß, Katalog, S. 402).

Preiß will nicht weniger als »die größte und vollständigste Rückschau auf die Kunst der DDR« seit der Wende inszenieren und sie zugleich als die letzte konservative Kunstbewegung in Deutschland vorführen (Begleitbroschüre *Abschied von der Kunst des 20. Jh.s*; S. 9). Die durch den gemeinsamen Ausstellungsort und die plakative, alle Qualitätsunterschiede nivellierende Hängung insinuierte Nähe zur NS-Kunst bestand in der Tat Anfang der 50er Jahre (Höhepunkt dieser Phase war die 3. *Deutsche Kunstausstellung* 1953 in Dresden). Im Gegensatz zur Behauptung von Preiß, die Moderne habe man in der DDR »nicht mehr als entartet« bezeichnet (*Abschied*, S. 79), unterstellte 1951 ein Autorenkollektiv unter dem Pseudonym N. Orlow, das unter der Anleitung des damaligen sowjetischen Hochkommissars Semjonow in Karlshorst stand, der modernen Kunst, sie habe sich »Entartung und Zersetzung zum Vorbild« genommen (*Tägliche Rundschau* vom 20. und 21.1.1951; die von Semjonow veranlaßten Artikel wurden von deutschen Fachleuten aus Musik, Literatur und bildender Kunst geschrieben oder vorformuliert, in diesem Fall wahrscheinlich von Kurt Magritz, Professor

für Kunstwissenschaft an der Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig; zum ideologischen Hintergrund vgl. Günter Feist, *Allmacht und Ohnmacht. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR*, hrsg. v. Feist, Gillen, B. Vierneisel, Köln 1996, S. 56 Anm. 65).

Auch ließ Preiß sich die Gelegenheit entgehen, NS-Kunst und Kunst aus der stalinistischen Phase der DDR einmal konkret zu vergleichen und zu befragen. Die auf verschiedenen Etagen ausgestellten und damit für den Betrachter nicht vergleichbaren Gemälde »Die Kunstzeitschrift« von Udo Wendel (1939, 1940 im »Haus der Deutschen Kunst« ausgestellt) und Hans Mayer-Foreyts »Ehrt unsere alten Meister« (1953, beide Bilder aus dem Deutschen Historischen Museum in Berlin) inszenieren das gleiche autoritäre, altväterliche Verhältnis zur Kunst. Der Leipziger Mayer-Foreyt stilisiert Kunstbetrachtung zu einem ehrfurchtsvollen Weiheakt. Über die Schulter seines Lehrers hinweg betrachtet der Schüler andächtig das Werk Menzels in Form einer Kunstdruckmappe; im Gegensatz zu Wendels bildungsbürgerlicher Familie kommt er allerdings aus der Industriearbeiterschaft. Das gleiche Thema (Kunstbetrachtung), dieselbe Einstellung zum Erbe großer Meister (Ehrfurcht) und eine an Hans Thoma und Leibl orientierte penible Detailzeichnung weist Wendels Gemälde auf: eine deutsche Familie beim Betrachten der Zeitschrift *Die Kunst im Dritten Reich*, Folge 3 vom März 1938. Aufgeschlagen ist eine Seite mit der Abbildung der Bronzeplastik »Der Schauende« von Fritz Klimsch, die als Auftragswerk am Schwimmbad der I.G. Farben-Werke in Leverkusen aufgestellt war. In beiden Systemen sollte die fotografische Genauigkeit der Malerei den Inhalt beglaubigen.

Zur angestrebten »Gesamtpräsentation des 20. Jh.s« gehört natürlich auch die westliche Nachkriegskunst, die Preiß in Gestalt der Köl-

ner Sammlung von Paul Maenz in sein Konzept ungefragt miteinbezieht. Seit 1.1.1999 im wiederhergestellten »Neuen Museum« neben dem Gauforum in lichtdurchfluteten Räumen großzügig präsentiert, soll sie mit der DDR-Ausstellung im Betonsilo der ‚Mehrzweckhalle‘ »wirksam konkurrieren. Im Bereich des ehem. Gauforums bildet sich damit ein Dreieck bestehend aus der Nazi-Kunst, als dem gemeinsamen historischen Ausgangspunkt der unterschiedlichen Kunstentwicklungen in den beiden deutschen Staaten« (Preiß, Katalog, S. 403). In *Abschied von der Kunst des 20. Jh.s* wird jedoch dieser Dialog als sinnlos und überholt dargestellt: Die konservative Kritik habe nach dem Verlust ihres staatlichen Rückhalts an Bedeutung verloren, aber auch die Moderne kann »ohne ihre alten Gesinnungsgegner nicht weiterleben.« Daher kann die Sammlung Maenz als vierter Versuch, nach 1989 die Moderne in Weimar zu etablieren, nichts Neues, »keinen Umbruch« mehr verheißen. »So wurde im Zuge der Wende nur ein ostdeutscher Behördenstil gegen einen westdeutschen Behördenstil eingetauscht...« (Preiß, *Abschied*, S. 13). Dieser von Preiß hochgemut verkündete Globalabschied von der Kunst des 20. Jh.s, der angeblich »kulturell unproduktivsten aller Zeiten«, veranlaßte Paul Maenz, sich in einem offenen Brief vom 28. Mai 1999 von dieser Präsentation der Kunst aus der ehem. DDR zu distanzieren: »So geht man mit der Kunst nicht um, mit Künstlern schon gar nicht, und auch nicht mit der eigenen Geschichte: es gibt so etwas wie eine kuratorische Ethik.«

Liefen die Frontlinien im Bilderstreit seit der Wende bisher zwischen den Künstlern, die die DDR verlassen mußten oder wollten, und denen, die sich für ein Verbleiben in der DDR entschieden hatten, vergleichbar den westdeutschen Debatten nach 1945 zwischen den »inneren Emigranten« und Thomas Mann als Repräsentant der Exilliteratur, so gelang Bothe und Preiß jetzt das Kunststück, die zerstrittenen Fraktionen der Dissidenten und

»Staatskünstler«, der »Offiziellen« und »Inoffiziellen« zu einer Einheitsfront gegen die zwei- bis dreireihige Hängung der DDR-Kunst auf grauen Plastikplanen zu mobilisieren. Außer der Anordnung nach Fundorten von der Maxhütte Unterwellenborn bis zur Burg Beeskow ist kein Ordnungsprinzip erkennbar, im Gegensatz zur NS-Kunst, die einen Stock tiefer vergleichsweise würdig und museal nach Themen sortiert und hübsch nebeneinander auf Hartfaserplatten präsentiert wird.

Hans Haackes Ausstellung *AnsichtsSachen* aus dem Depot des Museums Boijmans van Beunigen, Rotterdam 1996, demonstrierte eindrucksvoll, wie traurig und unscheinbar plötzlich Werke selbst von bekannten Künstlern wie Polke, Richter und Kiefer wirken, wenn sie in einer Depot-Situation Rahmen an Rahmen, übereinander auf engem Raum und ohne erkennbare Ordnungskriterien gehängt werden. Mit einer unnachahmlichen Mischung aus Ungeschick, Arroganz und Schlampelei wurde hier vor einem internationalen Publikum die Chance für Einsichten in die unterschiedlichen Lebensläufe und Umgangsformen mit der Kunst in Ost- und Westdeutschland vertan. In einem Katalog von über 500 Seiten finden sich weder Biographien der Künstler noch Angaben über die Entstehungsbedingungen der Werke. Was hat wohl die Verantwortlichen bewogen, alle vorliegenden Forschungsergebnisse, Kataloge und Ausstellungsprojekte über die Kunst in der ehem. DDR zu ignorieren, um noch einmal ganz naiv in den Fundus diverser Depots greifen zu können und das Ergebnis dann dem Geschick diverser Hängeteams zu überlassen?

Immerhin, so ganz sicher war sich der Kurator seiner Sache am Ende wohl doch nicht, jedenfalls holte er sich wenige Wochen vor der Eröffnung Hilfe beim Kulturwissenschaftler Paul Kaiser, der 1997 mit einer Ausstellung über *Boheme und Diktatur* im Deutschen Historischen Museum debütiert hatte. Ca. 50 Bilder, von denen man annahm, sie seien »ganz bewußt in der inneren Emigration oder

in den Nischen oder im Widerstand gegen den offiziellen Sozialistischen Realismus gemalt«, durften als Zeugnisse der rechten Gesinnung »sehr korrekt und sauber an weißen Wänden galeriemäßig aufgehängt« werden (Bothe in einem Interview vom 25.5. in Radio Kultur). Die Studentin Eva-Maria Schüler bekam ein Diplom für die Idee, in Umkehrung des berühmten Plakates von El Lissitzki »Schlagt die Weißen mit dem roten Keil« (1919) einen »weißen Keil« zu errichten, der in diesem Fall wohl die Roten (»sozialistischen Realisten«) schlagen soll. Die angestrebte »Verbesserung« der Ausstellung in letzter Minute erwies sich jedoch als Verschlimmbesserung. Durch das Aussortieren der guten, standhaften, gar »alternative Seinsweisen« praktizierenden Künstler hat man – bewußt oder aus Gedankenlosigkeit – alle in der Rotunde gezeigten Werke zur ‚offiziellen‘, d. h. ‚antimodernen‘ Reaktion erklärt. Den Künstlern, die sich gegen diese simple Zuordnung in Gute und Böse zur Wehr setzten, unterstellte der stellvertretende Direktor der Weimarer Kunstsammlungen Thomas Föhl ein »Unvermögen, über die eigene Geschichte nachzudenken«. Preiß versteht die ganze Aufregung nicht, denn für ihn gibt es zwischen »Keil« und »Panorama« »gar keine gravierenden Qualitätsunterschiede« (*Der Spiegel*, 22/1999, S. 210). Wider Erwarten wehrten sich die von ihrem Staat verlassenen ehem. DDR-Künstler. Seither kann man täglich in der Presse aus Protesterkklärungen, offenen Briefen und einstweiligen Verfügungen entnehmen, welcher Künstler welches Bild abhängen ließ oder abhängen will. Zum ersten Mal in der Geschichte des Ausstellungswesens reichten Maler eine (inzwischen erfolgreiche) Sammelklage wegen Verletzung des Urheber- und Persönlichkeitsrechtes beim Landgericht Erfurt ein – ein verhängnisvoller Präzedenzfall für alle, die Ausstellungen zeitgenössischer Kunst planen.

Zwei Beispiele mögen illustrieren, in welche Widersprüche sich die Ausstellung mit der Aufteilung in Bilderpanorama und Keil verstrickte. Ralf Kerbach stellte



Abb. 3 Via Lewandowsky, *Bildschaukel* (»Gefrorene Glieder brechen leicht«, 1988) in der Ausstellung (Hintergrund; Foto: Inge Lutz)

auf Druck seines Lehrers, des Zeichners Gerhard Kettner, am 15.11.1979 den Antrag auf Exmatrikulation von der Kunstakademie Dresden. Zwei Jahre später wird zum ersten und letzten Mal ein Gemälde von ihm in einer offiziellen Schau der DDR gezeigt: »Junge Frau zwischen Rot und Schwarz« (1981, Öl/Leinwand, 159 x 129 cm) in der von der Arbeitsgruppe Junge Künstler des Bezirksvorstandes Dresden des Verbandes Bildender Künstler – DDR organisierten Ausstellung *Junge Dresdner Kunst* im Glockenspielpavillon des Dresdner Zwingers (13.8.-4.10.1981). David Menzer *alias* Sascha Anderson, Freund von Kerbach und auf ihn angesetzter IM, berichtete der Staatssicherheit, der Maler würde eventuell seinen Ausreiseantrag zurücknehmen, wenn der Bezirk Dresden sich entschließen könnte, endlich einmal ein Bild von ihm anzukaufen. Der Ankauf kam zustande, auch dank dem Engagement von Sachverständigen in der Bezirksankaufskommission, die mit der Dresdner Künstlerszene vertraut waren und nicht ideologischen Vorgaben folgten. Jetzt hängt das Gemälde zusammen mit anderen Werken aus dem Kunstfonds Sachsen am Pranger politisch-ideologisch gesteuert Auftragskunst im Bilderpanorama.

1988 entwickelte Via Lewandowsky als Gegengift zur Genieästhetik, zum Klischee vom aus den Tiefen seines Innersten schöpfenden Künstler das Prinzip der reproduktiven Malerei, eine Form von art recycling für gefundene, bereits reproduzierte Bildvorlagen. Die 1988 entstandene Arbeit »Gefrorene Glieder brechen leicht« im »weißen Keil« (Abb. 3) ironisiert das Medium Tafelbild durch die Anordnung der Tafeln zu einer Bildschaukel, die im Kufenbereich mit Sandsteinen der Grundmauern des im Krieg zerstörten Dresdner Ausstellungspalastes erfüllt war. 1988 stellten die Veranstalter der *Jungen Dresdner Kunst* die Schaukel zwischen konventionelle Gemälde von Hubertus Giebe und Johannes Heisig. Dieses Arrangement sollte die beiden Künstler irritieren, Toleranzgrenzen testen und Spielräume eruieren. In der Verpackung seiner Arbei-

ten für die Gruppenausstellung *Zwischenspiele. Junge Künstler und Künstlerinnen aus der DDR* des VBK der DDR in Zusammenarbeit mit der NGBK e. V. im Kreuzberger Künstlerhaus, in deren Laufzeit vom 22.10.-10.12.1989 die DDR implodierte, schmuggelte Lewandowsky die Bildschaukel in den Westen. Die östliche Botschaft »Gefrorene Glieder brechen leicht« wurde von Lewandowsky auf der Rückseite ergänzt mit einer zum Gruß an den Westen erhobenen, aber noch geschwollenen und bandagierten Hand. Das erst im Westteil Berlins inmitten des unheroischen Untergangs der DDR und des gesamten Ostblocks entstandene Werk wurde folgerichtig mit Berliner Pflastersteinen bestückt und kam 1992 als Förderankauf in den gleichen Kunstfonds Sachsen wie das Gemälde von Ralf Kerbach.

Alle Künstler in der DDR mußten sich früher oder später mit der Kluft zwischen den verkündeten Idealen einer gerechten Welt und eines humanistischen Menschenbildes und ihrer täglichen Mißachtung auseinandersetzen. Das Koordinatensystem westlicher Kunstbegriffe läßt sich daher nur bedingt auf die östliche Kunstproduktion anwenden. Ihr Maßstab ist die Wahrheit und die Moral. Es geht um ein Anliegen, den Inhalt, die Botschaft. Im Sinne einer »Gesinnungsästhetik« definierten sich Qualität und Bedeutung des Kunstwerkes in der DDR nach der mit ihm demonstrierten Haltung. Daher rührt auch die Empfindlichkeit, mit der viele Künstler auf den rüden Umgang mit dem bedeutungsgeladenen Kunstgut in Weimar reagierten. Im westlichen Verständnis haftet der Künstler im Sinne einer »Verantwortungsästhetik« nur für den von ihm geschaffenen Artefakt. Die Wahrheit oder gar eine Übereinstimmung mit der Wirklichkeit ist nicht sein Thema. Die Moral des Kunstwerkes ist seine Ästhetik. Als Gerhard Richter 1961 »dem verbrecherischen ‚Idealismus‘ der Sozialisten« (G. R., *Notizen* 1962, zit. n. Text, Frankfurt/M. und Leipzig 1993, S. 7) entfliehen mußte, beschloß er, fortan »keine Idee« mehr zu haben, »der ich diene, [...] keinen Glauben, der mir die Richtung zeigt, kein Bild der Zukunft, keine Konstruktion, die übergeordneten Sinn gibt (ebd., S. 99). Im Westen angekommen, fängt er, inzwischen fast 30 Jahre alt geworden, noch einmal von Null

an. »Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein« (Wittgenstein) ist seine Maxime. An die Stelle eines »Unmittelbarkeitserlebnisses« tritt eine grundsätzliche Skepsis gegenüber seiner Wahrnehmung und dem »Wahrheitsgehalt« einer malerischen Wiedergabe von Natur, die ihn nach bereits vorhandenen fotografischen Reproduktionen von Natureindrücken greifen läßt, die er abmalt: »Jede Schönheit, die wir in der Landschaft sehen [...], ist unsere Projektion [...]« (ebd. S. 115).

Das von Henry Meyric Hughes, dem ehem. Direktor der Hayward Gallery in London und des British Council, für Weimar konzipierte Ausstellungsprojekt *Zwischen Himmel und Erde. Deutsche Kunst im Blickfeld der Moderne* stellte die deutsche Gegenwartskunst in Ost und West in eine historische Perspektive bis zur Dürerzeit. In den Abteilungen ‚Kunst, Gesellschaft und Politik‘, ‚Porträt und Identität‘, ‚Veranschaulichung von Geschichte‘ sollten west- und ostdeutsche Künstler wie Baselitz, Beuys, Haacke, Immendorff, Kippenberger, Richter und Ebersbach, Heisig, Mattheuer, Stelzmann, Tübke gemeinsam gezeigt werden. Das Selbstbildnis Curt Querners als »Hungernder« von 1947 gehörte zu einer von Hughes geplanten Galerie mit Selbstporträts, die Künstler nach 1945 im Moment der Selbsterforschung, des Innehaltens, der Besinnung über das, was geschehen ist, zeigen. Stattdessen hängt das ergreifende Bild Querners jetzt zwischen belangloser Gebrauchskunst auf grauer Plastikplane, und Hughes wurde nach zweijähriger Vorbereitungszeit im Februar 1999 die rote Karte gezeigt.

Der prophetische und selbstgewisse Anspruch in der Ausstellungszeitung: »Die Ausstellung und ihre Gestaltung stellt für viele konservative Gemüter sicherlich eine schwere Erregung dar...«, läßt vermuten, daß die Veranstalter mehr ein skandalträchtiges „event“ im Sinn hatten als eine historische Aufarbeitung der letzten 40 Jahre Kunst in der DDR.

Eckhart Gillen