

dem Ausstellungsbesucher fast völlig. In die beengten Räumlichkeiten ohne Sitzmöglichkeiten hineingestellt, verwehren sie es dem Betrachter, davor zu verweilen und die bisweilen recht langen und hintereinandergeschalteten Videoarbeiten zu betrachten. Man hätte gut daran getan, die Masse an Exponaten zu reduzieren, um sie den örtlichen Begebenheiten anzupassen. In diesem Sinne war es eine gute Lösung, die Stelen, die ausführlich über das Zeitgeschehen berichten, vor den eigentlichen Ausstellungsräumen zu plazieren. Gleichmaßen rücken so vor allem die künstlerischen Qualitäten der ausgestellten Werke in den Mittelpunkt. Dabei ist es nur konsequent, daß man bei der Hängung auf die Nennung der staatlichen Zugehörigkeit der einzelnen Künstler verzichtet hat, ermöglicht dies doch einen Blick auf die Kunst, der aufscheinen läßt, daß die deutsch-deutsche Kunst trotz aller Differenzen und ideologischen Abgrenzung manchmal gar nicht so verschieden war. Wie sehr die politischen Voraussetzungen die Ausführung und die jeweilige Lesart der Bilder trotz alledem bestimmten, mag in der Ausstellung selbst ein wenig zu kurz kommen, ebenso wie die Einbindung der deutschen Kunst in den internationalen Kontext, doch bezieht der umfangreiche Katalog dazu ausführlich Stellung.

Es ist bezeichnend, daß es eine amerikanische Institution war, die dieses längst überfällige – gerade im Jahr 20 nach dem Mauerfall –, wichtige Projekt in Angriff genommen hat. Zwar gibt es in der jüngeren Forschung Ansätze, die deutsche Kunst und Kunstgeschichte als Gesamtgeschichte zu lesen, doch tun sich viele deutsche Museen noch immer schwer, die Kunst aus der DDR als gleichwertigen Teil der deutsch-deutschen Kunstgeschichte zu akzeptieren und ihr einen permanenten Platz in ihren Ausstellungsräumen zu gewähren. So verwundert es denn auch nicht, daß die Ausstellung *Kunst und Kalter Krieg* in Deutschland nicht in einem Kunstmuseum zu sehen ist, sondern in einem kulturgeschichtlichen beziehungsweise historischen Museum. Es bleibt zu hoffen, daß der durch die Ausstellung nahegebrachte befreite Blick von außen, der die gesamte Vielfalt und Vielschichtigkeit der Kunst der beiden deutschen Staaten mit ihren Widersprüchen und politischen Bedingungen aufzuzeigen versucht, den Anlaß bietet, sich von den kunsthistorischen Kategorien aus den Zeiten des Kalten Krieges zu befreien, und dazu verhilft, auch in den deutschen Museen mit einem neuen, unverstellten Blick auf die Kunst der letzten 60 Jahre im gesamten Deutschland zu blicken.

Maike Steinkamp

Kunst und Kirche in der DDR

2. Tagung des ‚Arbeitskreises zur Erforschung der Kunst in der DDR‘. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2./3. September 2009. Veranstalter: Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität Marburg (Sigrid Hofer, Konzeption) und Germanisches Nationalmuseum (Andrea Langer, Organisation)

In Marburg hat sich auf Initiative von Sigrid Hofer im Januar 2008 ein Arbeitskreis von Wissenschaftlern aus Universitäten, Forschungsinstituten, Akademien und Museen konstituiert, um Forschungen zur ‚Kunst in der DDR‘ voranzutreiben und die daran Interessierten zu vernetzen; ein »unabhängiges,

fachwissenschaftliches Diskussionsforum« auch für Studierende und Doktoranden. In den jährlichen Herbsttagungen sollen Malerei, Graphik, Architektur, Fotografie und deren kunstsystemische wie auch gesellschaftspolitische Kontextualisierungen im Vordergrund stehen. Eine Publikation der Ergebnisse ist

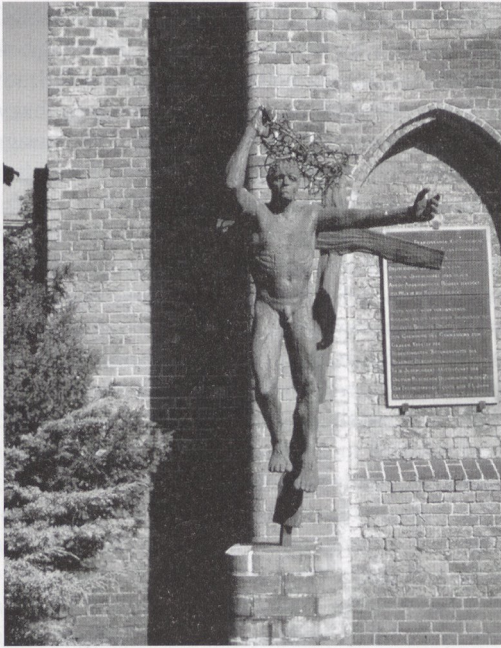


Abb. 1 Fritz Cremer, *Sich vom Kreuz Lösender* (auch: »Auferstehender« II), 1980-83. Berlin, seit 1985 vor der Ruine der Franziskanerkirche aufgestellt (G. Brüne; Repro: Paderborner Bildarchiv)

genauso geplant wie ein Online-Newsletter, der über anstehende und abgeschlossene Forschungsprojekte berichten und Rezensionen bringen soll. Bildeten die ‚Künstlerischen Beziehungen zwischen Ost und West‘, welche trotz ‚Kalten Krieges‘ und der politischen Teilung Deutschlands zwischen Künstlern und Kulturverantwortlichen existierten, den inhaltlichen Schwerpunkt im Herbst des vergangenen Jahres, so galt auch das zweite Symposium einem weitgehend unbestellten Feld.

In drei Themenkomplexen stellten sich zehn Referenten den Fragen und Erwartungen der etwa 60 Tagungsteilnehmer. Das Thema Skulptur dominierte den Schwerpunkt »Sakrale Bildkunst in einem atheistischen Staat«. Christoph Deuter (Dresden) widmete sich dem Werk des Dresdner Bildhauers und Kirchenraumgestalters Friedrich Press (1904-90) und

der öffentlichen Rezeption seiner Arbeiten in der DDR. Im Jahr 1976 publizierte die DDR-Kunstzeitschrift *Bildende Kunst* im Kontext von »Weite und Vielfalt« endlich einen Beitrag über seine in Form und Inhalt eigenwilligen Werke (schon 1968 hatte das Vatikanische Museum seine Skulptur »Ecce Homo« erworben). Deuter zeigte, daß die Einbindung der ‚sperrigen‘ Arbeiten in den kirchlichen Kontext im Osten wie im Westen an Grenzen stieß. Nicht selten agierten die Pfarrer in der heiklen Rolle eines »Kunstvermittlers«, um bei ihren eigenen Gemeinden Akzeptanz gegenüber den Bildwerken von Friedrich Press im Kirchenraum zu erwirken.

Den Konventionen näher sind die Werke von Elly-Viola Nahmmacher (1913-2000) und Hildegard Hendrichs (*1923). Die von Frank Matthias Kammel (Nürnberg) vorgestellten Bildhauerinnen aus Greiz und Erfurt sind von der Zwischenkriegsmoderne beeinflusst. Trotz ihres umfänglichen Schaffens sind sie selbst in Thüringer Künstler- und Museumskreisen wenig bekannt. Beide bewußt unpolitisch und von frommer Kirchenbindung geprägt, schufen sie für zahlreiche Gotteshäuser der Region transzendenzbetonte Werke. Seit Jahrzehnten erfüllen diese zwar ihre selbstverständliche Funktion im kirchlichen Leben, im öffentlichen Kunstdiskurs jedoch haben sie kaum Spuren hinterlassen. Der starken, allerdings zum Teil klischeehaften Vergeistigung blieb überregionale Resonanz versagt. Das gilt für Nahmmachers an Henry Moore und Hans Arp angelehnte »Hohlplastiken« ebenso wie für Hendrichs' – in Kirchenkreisen umstrittenen – monumentalen Schmerzensmann in St. Severi zu Erfurt.

Nachhaltiger waren die Auseinandersetzungen um den (vom Referenten provokativ als ‚Staatskünstler‘ apostrophierten) Bildhauer Fritz Cremer. Gerd Brüne (Paderborn) untersuchte Voraussetzungen, Durchführung, Ergebnis und Rezeption eines von der Friedrichshagener evangelischen Kirchengemeinde erteilten Auftrages zur Gestaltung einer Chri-

stus-Figur. Jene in Inhalt und Form »unangepaßte« Skulptur mit ihrer vom Kopf gelösten Dornenkrone war vor allem für den Auftraggeber zum Problem geworden. »... ich bin doch kein Christ«, hatte Cremer einst verlautbaren lassen und sich den eigenen Blick auf die Dinge erlaubt (Abb. 1). Trotz enormer Schwierigkeiten mit der Kulturpolitik der SED bedurfte Cremer als »dominierende Gestalt im Kunstgeschehen der DDR« des Schutzes der Kirche nicht; der aus dem Westen Gekommene zählte zu den privilegierten Künstlern. Aber auch innerhalb der Kirche erwies sich der Umgang mit ihm als spannungsreich: Es war der Gemeinde unmöglich, die Verbindung von christlichem und marxistischem Weltbild in der Plastik Cremers zu akzeptieren. Mit emotionalen Äußerungen bestätigte das Tagungspublikum die Aktualität der Arbeit Cremers (heutiger Standort: Berlin Mitte vor der Ruine der Franziskanerkirche, die »die Selbstbefreiung des Menschen von Kreuz und Dornenkrone« zum Thema hat).

Dem Umgang eines atheistischen Staates mit seinem sakralen Architekturerbe und der Notwendigkeit neuer religiöser Andachts- und Gemeinschaftsräume widmete sich der Themenkomplex »Steinerne Manifeste. Erbe, Pflege, Neubauprojekte«. Henriette von Preuschen (Cottbus) beleuchtete den Umgang mit kriegszerstörten Kirchen in der DDR am Beispiel Magdeburg, und Verena Schädler (Weimar) stellte eine Reihe in der Ära Erich Honecker neu errichteter katholischer Kirchen vor. In einem präzisen Vier-Phasenmodell erfaßte von Preuschen, wie in der DDR mit Sakralbauten verfahren wurde. Nach dem Wiederaufbau herausragender Kirchenbauten in der Zeit von 1945 bis 1949 (Magdeburger Dom und Kloster Unser Lieben Frauen) wurde bei den Kirchenabbrüchen im Zuge sozialistischer Städtebaus zwischen 1950 und 1961 (samt ideologischer Unterwanderung und Baumaterial-Sabotage) auf kunsthistorische Bedeutung wenig Rücksicht genommen. Ein Kennzeichen der durch Radikalisierung

geprägten dritten Phase bis 1971 ist – bei abnehmendem Einfluß der Evangelischen Kirche – die Sprengung bedeutender, identitätsstiftender Kirchen (1962 Sophienkirche in Dresden, 1968 Garnionskirche in Potsdam und Universitätskirche in Leipzig). Die letzte Phase bis 1989 war hauptsächlich durch das vom Westen finanzierte »Sonderbauprogramm Kirche« bestimmt. Daß die Kirchen sich den städtebaulichen Dominanten unterordnen sollten, die Zerstörung mittelalterlicher Stadtstrukturen eingeplant und christlich geprägte Stadtgefüge mißachtet wurden, waren fatale kulturpolitische Entscheidungen des DDR-Staates. Kirchenumnutzungen (Kloster Unser Lieben Frauen zum Museum; Marienkirche zur Konzerthalle) dagegen und die Bereitschaft zur Zusammenarbeit mit Künstlern erscheinen in einem beinahe versöhnlichen Licht: Waldemar Grzimek (seit 1961 in der BRD), Gerhard Marcks (Köln) und Werner Stötzer wurden mit Bronzetüren, Wieland Förster, Heinrich Apel, Margaretha Reichardt mit Gobelins beauftragt.

Daß trotz aller Bereitschaft zum Abreißen katholische Bauvorhaben realisiert werden konnten, verdeutlichte Schädler eindrucksvoll: Für den Zeitraum 1949-89 konnte sie immerhin 400 in der DDR entstandene Sakralräume und 70 Kirchenneubauten benennen (davon 55 Neubauten allein in den Jahren 1970-89). Doch über die besondere Position der Kirchen in der DDR sollten die Gotteshäuser in Roßleben, Hennigsdorf, Rostock oder Hermsdorf nicht hinwegtäuschen: »Kirche in einer säkularisierten, materialistischen Umwelt«, so zitierte die Referentin den Erfurter Bischof Joachim Wanke (1981), blieb eben auf Dauer eine »Nischenkultur«.

Zu den Aufgaben der Kirchen in der DDR zählte die Kunstförderung, und so profilierten sie sich über die Jahre hinweg zu »Mäzenen nonkonformer Kunst«. Zum Alltag gehörte eine latente Bereitschaft der Kirchenvertreter, im Zuge ihrer Aufträge zu liturgischem Gerät oder Innenraumgestaltungen die Grenzzie-



Abb. 2 Bluesmesse mit Rainer Eppelmann in der Samariterkirche in Berlin-Friedrichshain Anf. der 1980er Jahre (Photo: Harald Hauswald)

hung zwischen Kirche und Staat aufzuweichen. Ohne diese durchaus strategische Position wäre die Arbeit des Kunstdienstes der Evangelischen Kirche in der DDR weder notwendig und sinnvoll noch erfolgreich gewesen. In seinem Beitrag stellte der langjährige Leiter des Kunstdienstes in Erfurt, Karl-Heinz Meißner (Erfurt/Riethnordhausen), diesen »Dienst für die Kunst oder an der Kunst?« denn auch als »Sonderfall kirchlicher Wirksamkeit« dar. Thematisierte man in den Ausstellungen der 60er/70er Jahre die »Klassische Moderne« mit Rouault oder Chagall, konzentrierte man sich später auf zeitgenössische wie zeitkritische Kunst (Dieter Tucholke, Joachim John, Robert Rehfeldt, Joachim Jansong, Jürgen Schieferdecker) und richtete den Blick auch auf internationale, vor allem westliche Kunstentwicklungen. Die 1989 gezeigte Erfurter Gruppenausstellung *Nach Müntzer* mit Installationen und gesellschaftskritischen Arbeiten antizipierte die politische Wende.

Dem Phänomen von »Kirche als Ort der Kunstbegegnung zwischen Ost und West« stellte sich ferner Horst Schwebel (Marburg). Zwischen 1966 und 1989 führten vor allem die jährlichen Künstlerbibelwochen ost- und westdeutsche Künstler, Galeristen und Theologen zusammen. Man diskutierte über »Abstrakte Kunst«, »Performances« oder



Abb. 3 Blick in die mail-Art Ausstellung von Birger Jesch in der Weinbergkirche, Dresden 1982 (Archiv Birger Jesch)

Video-/Fotoprojekte. So gestalteten sich die Bibelwochen für die Künstler der Ostseite als »erste Informationsquelle zum Geschehen im Westen«, so der Referent, der den »kreativen Austausch« als »Gewinn auf beiden Seiten« kommentierte.

Hubert Faensen (Kleinmachnow) beschrieb als langjähriger Direktor des Leipziger Verlags Koehler & Amelang das »Verhältnis der Ost-CDU zum kulturellen Erbe und zur Gegenwartskunst«. Da die CDU-Verlage Köhler & Amelang (Leipzig) und Union Verlag Dresden mit dem ihnen zugestandenen Papierkontingent auskommen mußten, konzentrierten sie sich auf anspruchsvolle kunsthistorische Abhandlungen beispielsweise zum Mittelalter und zur Romantik, zu den Domen in Erfurt, Magdeburg und zur Nikolaikirche Potsdam, zur Ikonenmalerei und zu Dürer. Neben Quelleneditionen entstanden Monographien, etwa zu Hans Jüchser, Elisabeth Voigt, Otto Dix und Wieland Förster. Ein großer Kreis an Gestaltern und Illustratoren mit nicht zu unterschätzender Multiplikatorenfunktion – aber auch mit Verbindungen untereinander – war wesentlicher Bestandteil des internen, informellen Verlagsnetzes. Fest etabliert war der Verbund »Wort und Werk«, mit Buchhandlungsaufgaben betraute CDU-Verlagsgalerien, die in allen Bezirks- und Universitätsstädten und einigen Kreisstädten der DDR eingerichtet worden waren. Schon früh hatte dort zum Beispiel Gerhard Altenbourg



Abb. 4
Freygang auf der Kanzel
(Photo Harald Hauswald)

ausgestellt. Weitreichend wirksam waren jedoch lediglich zwei von der Blockpartei verantwortete Ausstellungen: die Präsentation von Werken ‚christlicher Künstler‘ anlässlich des 8. Parteitages der Ost-CDU (1956, mit Katalog) sowie *Kunst in christlicher Verantwortung*, eine Ausstellung des Hauptvorstandes der CDU in der Berliner Galerie am Weidendamm (1987), einer Einrichtung des »Zentrums für Kunstausstellungen der DDR« (ZfK). Paul Kaiser (Dresden) beschrieb die »Evangelische Kirche als Schutzraum gegenkultureller Künste und als Katalysator außerkirchlicher Kunstprozesse in der DDR« und das Begriffspaar »Kunstkirchen und Kirchenkunst« als einen spannungsvollen Dialog. Daß Künstler zu proletarischen Hilfskräften mutierten und Kirchen mutig Voraussetzungen zur Ausübung künstlerischer Tätigkeiten schufen, ist längst bekannt. Der an Hinweisen auf Kuriosa, Verstrickungen und Entgrenzungen reiche Vortrag dokumentierte lebhaft das oppositionelle Verhalten einer ganzen Generation von Staatsbürgern. So hatte sich einst Uwe Warnke, ehemaliger Lektor des FDJ-Verlages »Neues Leben«, zum künstlerisch ambitionierten Friedhofsarbeiter (ab 1981 Herausgeber der Untergrundzeitschrift *Entwerter/*

Oder) »qualifiziert«, ähnlich handelten Eve und Frank Rub aus Jena. Die Selbststigmatisierung der Künstler war Teil der Untergrundkultur, in der sich der Friedhof zum Aktionsfeld einer jungen Intellektuellengeneration, zum Ort einer Gegenkultur entwickelte hatte. Der Ostberliner Fotograf Sven Marquardt und der Weimarer Fotograf Claus Bach haben dies anschaulich dokumentiert. Zum Ort gegenkultureller Artikulationen wurde zunehmend auch das Kirchengebäude selbst – wohl nicht zur Freude aller Gemeindemitglieder. Deren Zahl war in vierzig Jahren beträchtlich geschrumpft (1950 waren 85 % der Bevölkerung Kirchenmitglieder, 1989 nur noch 25 %). Mehr und mehr waren auch konfessionslose Künstler wie Bernd Freygang (Berlin) Gast im Kirchenraum, von Kaiser als »ein in die Öffentlichkeit hineinreichender Raum« beschrieben. Die Zunahme kirchlicher Kunstförderpraxis ging mit dem Ende bürgerlicher Bildungsstrukturen einher. So war die Sprengung der Leipziger Universitätskirche (Mai 1968) als »bürgerliche Insel« im DDR-Staat ein Symbol politischer Ohnmacht des Bildungsbürgertums, auf das die Kirchen durchaus reagiert hatten. Die radikale Säkularisierung der Gesellschaft jedoch führte zu einer Sakralisie-

ring der Künste. Das Werk vieler Künstler, wohl am eindrucksvollsten das von Michael Morgner, belegt dies. Als wichtiger Nährboden politischer Opposition, als Lebens- und Politberatung mit sozialtherapeutischem Impetus, diente die sog. »Offene Arbeit« der Evangelischen Kirche. Sie ermöglichte Jugendkultur außerhalb offizieller Gegebenheiten von Schule und Staat (Abb. 2-4).

Organisatorisch an die Tagung angebunden, jedoch als öffentlicher Abendvortrag zur Ausstellung »Kunst und Kalter Krieg« beworben, sprach Sigrid Hofer (Marburg) über »Dresdens Beitrag zur abstrakten Kunst nach 1945« und »west-östliche Polaritäten«. Sie legte dar, daß in der sächsischen Kunstmetropole das Informel unabhängig von ideologischen Unterweisungen und allein aus der eigenen künstlerischen Traditionslinie heraus geschehen ist: Schon um 1924/27 hatte es mit Hans Hartung vorausweisende Formen angenommen. Zu den Dresdner Protagonisten zählen Hans Christoph, Herbert Kunze, der Figurenmaler Hans Jüchser (dessen geheime Liebe der abstrakten Malerei galt, was selbst den Freunden verborgen blieb), Hermann Glöckner (dessen atypische Materialien und Techniken ihn zum Erfinder machten), Wilhelm Müller (dessen Tätigkeit als Zahnarzt den Einsatz von Tinkturen und Heilmitteln im bildnerischen Schaffen inspirierte) und Edmund Kesting (der als Fotograf um 1950 mit »chemischer Malerei« experimentierte). Enge Kontakte der Dresdner Künstler untereinander bewirkten schließlich auch formale Ähnlichkeiten in deren Werken. Der »künstlerische Austausch« vollzog sich auf allen Ebenen und war »weit intensiver als geglaubt«. Keineswegs dürfe die »Vertrautheit mit internationalen Szenen im Westen« unterschätzt werden. So lassen sich Parallelen zur internationalen Kunst in den 50er Jahren nachweisen; neben Expressionismus, Surrealismus und Pop-Art hatte sich

eben auch das Informel herausgebildet. Den Kulturtransfer Ost-West determinierten vor allem persönliche Beziehungen. Wichtige Rollen als Kunstvermittler spielten Will Grohmann und Werner Schmidt, aber auch die seit 1924 bestehende Galerie Kühl, später die einzige Privatgalerie der DDR. Private Dresdner Zirkel waren Galerien im Westen wie der Galerie Rosen und der Galerie Brusberg verbunden, und Besuche von internationalen Ausstellungen wie der ersten *documenta* durch Hans Christoph, Herbert Kunze, Wilhelm Müller oder Helmut Schmidt-Kirstein blieben nicht folgenlos. Eine offen politische Haltung lag »informell« arbeitenden Künstlern allerdings fern, vornehmlich galt ihre Konzentration dem Ästhetischen. Informel behielt in der DDR lange Aktualität, war ertragreich und hatte eine durchaus eigene Entwicklung, betonte die Referentin. So war auch nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 die »politische Sprengkraft des Informel nicht obsolet geworden«. Eine »Kontinuität informeller Bestrebungen« läßt sich nicht nur im Dresdner Kupferstichkabinett belegen, sondern etwa auch in der Sammlung Rudolf Franke in Erfurt. Die »Abtrennung von internationalen Tendenzen« gehört demnach eher in die Schublade wenig qualifizierter, mitunter argwöhnischer Mutmaßungen.

In der Schlußdiskussion bescheinigte Hubert Faensen allen Vortragende der Konferenz mit Recht einen differenzierten Blick und sachgerechte Maßstäbe. Diese seien auch weiterhin notwendig, »um aus antipodischen Zuständen herauszukommen«. Daß die »Kirche als eminent wichtiger historischer Ort« eines stillen latenten »Ost-West-Dialogs« ausdrücklich benannt wurde, bezeichnete er als die zentrale Leistung der Tagung. – Das Thema des Symposiums im Herbst 2010 lautet: »Emigranten aus der DDR und ihr Weg in die westdeutsche Kunstszene«.

Cornelia Nowak