

Paul Kaiser

Andere Wege, andere Orte Zur Sammlungspolitik ostdeutscher Kunst in und nach der DDR zwischen Apologie und Depot

Angesichts radikaler Zuspitzungen, verfestigter Kommunikationsblockaden und temporärer Hysterien im Bilderstreit erscheint es rückblickend zunächst als ein kleines Wunder der deutschen Wiedervereinigung, dass die Zeit des befürchteten *Bildersturms* nach 1989 nur eine Episode blieb. Zwar polemisierte der Wiener Bildhauer Alfred Hrdlicka Anfang der 1990er Jahre erzürnt, dass die Deutschen wieder einmal auf dem Weg wären, den „Kulturbolschewismus mit Stumpf und Stiel auszurotten“, doch ging schon damals seine Einschätzung eher an den Tatsachen vorbei.



Abb. 1, Abbau des Lenin-Denkmal von Nikolai Tomski, Ostberlin, November 1991

Der im November 1991 begonnene Abriss eines 19 Meter hohen, 1970 im Ostberliner Stadtbezirk Friedrichshain eingeweihten Lenin-Denkmal (Abb. 1) – vom Berliner Senat angeordnet und vom damaligen CDU-Kultursenator Peter Radunski mit populistischem Eifer und mit Unterstützung der Boulevardpresse vorangetrieben – blieb ein Einzelfall. Nachdem ein angesichts der unerwarteten Materialhärte überfordertes Abbruchunternehmen in viermonatiger Arbeit das aus karelischem Granit vom ehemaligen Präsidenten der sowjetischen Akademie der Künste, Nikolai Tomski, geschaffene Denkmal in 125 Segmente zersägt und schließlich auf Geheiß des Berliner Se-

nats sechs Meter tief im Köpenicker Forst verschart hatte, kam es zu keinem weiteren spektakulären Denkmalssturz mehr.

Während in Moskau von 68 großen Lenin-Denkmalen nur sieben die revolutionäre Zeitenwende überlebten, schien sich die „Wendewut“ auf dem Gebiet der ehemaligen DDR schnell aufzulösen; wenn gleich es anfangs, vor allem in kleineren Städten und abseits großer öffentlicher Plätze, durchaus zu Zerstörungen, Abbruch und Diebstahl kam. Eine generalisierende Tendenz hin zur Verfemung der einstmals gefeierten Heroen des „wissenschaftlichen Kommunismus“ aber fehlte: In Chemnitz wehrte sich die Bevölkerung gar erfolgreich gegen die geplante Demontage des 1971 eingeweihten Karl-Marx-Monumentes, ausgeführt von Lew Kerbel, dem sowjetischen Lieblingskünstler des SED-Politbüros, und in Ostberlin setzten sich die Verteidiger des Marx-Engels-Forums, einer 1986 eröffneten großflächigen Denkmalsanlage in Berlin-Mitte mit dem zentralen, von Ludwig Engelhard in Bronze ausgeführten und 2010 innerhalb des Forums versetzten Marx-Engels-Denkmal, gegen alle in der Lokalpresse durchgespielten Umbau-, Verlegungs- und Abrisspläne durch.

Im Umgang mit den politisch aufgewerteten Monumentalskulpturen überzog bald schon eine Phase pragmatisch konzipierter Demontage. Diese war kaum begleitet oder gar geleitet von diskursiven Erschütterungen, die noch bei der erhitzten Debatte um den Abbau des Ostberliner Lenindenkmals – oder später bei den Kontroversen über den Abriss des Palastes der Republik – registrierbar waren und oftmals den Ablauf der Geschehnisse dominierten. Fast unbemerkt (und fast so als hätte es dieses Denkmal nie wirklich gegeben) entsorgte die Stadt Dresden das einstmals einen Teil des Stadtbildes prägende, 1974 direkt am Beginn des sozialistischen Prachtboulevards Prager Straße aufgestellte Denkmal *Lenin* –



Abb. 2, Das Denkmal „Lenin – Führer der Volksmassen“ von Grigorij Jastrebenezki, Dresden 1991



Abb. 3, Das Wandbild „Kampf und Sieg der Arbeiterklasse“ von Willi Sitte, verpackt in Munitionskisten im Suhler Stadtmuseum, 1997

Führer der Volksmassen von Grigorij Jastrebenezki (Abb. 2). 120 Tonnen schwer, in seine Einzelteile zerlegt, wurde es dem Natursteinunternehmer Josef Kurz in Gundelfingen überlassen. Aus dessen Fundus übernahm später der Münchner Konzeptkünstler Rudolf Herz für eine Kunstaktion die Büsten des dreiköpfigen Ensembles. Herz hatte bereits 1991 der Dresdner Stadtverwaltung vergeblich den Vorschlag gemacht, das demontierte Denkmal am Wiener Platz zu belassen und es unter dem Titel *Lenins Lager*, neu gruppiert, als „ketzerische Kritik an den staatspolitischen Aufarbeitungsritualen“¹ aufzustellen. Innerhalb seiner 2004 durchgeführten Aktion *Lenin on tour* präsentierte er die vom Unternehmer Kurz ausgeliehenen Teile des Dresdner Denkmals auf einem Schwerlasttransporter in verschiedenen europäischen Ländern; kurzzeitig kehrte auf diesem Wege das entsorgte Lenin-Denkmal an seinen sächsischen Herkunftsort zurück.

Mehr als Volkes Zorn oder kulturpolitische Abrisskonzepte mussten die Künstler Investoren und Baupläne fürchten, denen zunächst vor allem Wandbilder an und in öffentlichen Gebäuden zum Opfer fielen. Eine Steakhouse-Kette überbaute den zwischen 1969 und 1974 von Willi Neubert geschaffenen Emailfries *Die Presse als Organisator*, 76 Meter lang und 3,50 Meter hoch, am Gebäude des Berliner Verlages, unweit des Alexanderplatzes. Mehrere der in Halle und Erfurt ausgeführten Außenwandbilder des spanischen Künstlers Josep Renau, 1958 in die DDR gekommen und hier Wegbereiter einer experimentellen Erweiterung des Sozialistischen Realismus, wurden abgebaut oder zerstört – wie das 1979 am Moskauer Platz in Erfurt am Gebäude des Kultur- und Freizeitzentrums geschaffene und in den 1990er Jahren eingelagerte Wandbild *Natur, Mensch und Kultur* oder das von 1972 bis 1974 entstandene und 1998 zerstörte Keramikwandbild *Der Marsch der Jugend in die Zukunft*, 45 Meter lang und fünf Meter hoch, im Hallenser Wohngebiet Halle-Neustadt. Auch das Schicksal des programmatischen Emaillebildes *Kampf und Sieg der Arbeiterklasse* (1977) von Willi Sitte – im Volksmund wegen des zentralen Männeraktes auch als „Pimmelmann“ gewürdigt – ist bislang ungeklärt. Es lagert seit seiner Entfernung 1993 von einer Außenwand der Suhler Stadthalle, klimatisch unge-

schützt, verpackt in 150 Munitionskisten, in einem Depot des Suhler Stadtmuseums (Abb. 3).

Aber dieser Prozess einer geräuschlos ablaufenden, oft verdeckten Entsorgung sollte sich in den 2000er Jahren abschwächen und mitunter geradezu ins Gegenteil verkehren. Bald schon stockte der Abbau von DDR-Kunst im öffentlichen Raum, investierten ostdeutsche Kommunen und Unternehmen bisweilen hohe Summen in den Erhalt und sogar in den Wiederaufbau vorschnell eingelagerter Werke. Dies zeigte sich bereits am oben geschilderten Fall des einstmals geschmähten Suhler Sitte-Wandbildes. Anlässlich einer Willi Sitte-Ausstellung wurde 2006 der fast drei mal neun Meter messende Ausschnitt mit dem inkriminierten Männerakt temporär zu Werbezwecken wieder am alten Standort angebracht und seit 2009 setzt sich die einstmals als Gegnerin dieses Werkes auftretende CDU-Fraktion nunmehr im Stadtrat für die unbefristete Neuanbringung des 9,50 Meter hohen und 25 Meter breiten Wandbildes am Haus der Wirtschaft (!) ein.² Das größte Außenwandbild der DDR, Walter Womackas 127 Meter langer und sieben Meter hoher, aus 800.000 Mosaik-Steinen bestehender Wandfries *Unser Leben* am Berliner Haus des Lehrers (Abb. 4) – noch in den 1990er Jahren als Relikt einer fatalen Kunstpolitik weithin verpönt – wurde 2004 in Handarbeit restauriert.³ Zum 90. Geburtstag des Malers Willi Neubert ließ dessen Heimatstadt Thale 2011 sein Anfang der 1990er Jahre in Suhl abgenommenes Wandbild *Der internationale Charakter der Offensive des Marxismus-Leninismus* unweit des Bahnhofs in Thale wieder anbringen.⁴ Schließlich scheute die Gemeinde Löbichau weder Kosten und Mühen, um 2009 das 1974 im Auftrag der Wismut SDAG geschaffene Monumentalbild *Die friedliche Nutzung der Kernenergie* von Werner Petzold demonstrativ in Sichtnähe zur Autobahn (Abb. 5) aufzustellen.⁵

Weit unspektakulärer und weitgehend abgekoppelt vom öffentlichen Diskurs verliefen hingegen die Schicksalswege der Innenwand- und Tafelbilder nach dem Systemumbruch, wobei sich auch hier eine parallel verlaufende Abkehr von der Praxis der Entfernung zentraler Werke im öffentlichen Raum konstatieren und eine Verschränkung mit dem Diskussionsver-



Abb. 4, Walter Womackas Wandbild „Unser Leben“ am ehemaligen Haus des Lehrers am Ostberliner Alexanderplatz, 1997



Abb. 5, Das bei Löbichau wieder aufgestellte Wandbild von Werner Petzold „Die friedliche Nutzung der Kernenergie“, 2013

lauf der im deutsch-deutschen Bilderstreit umstrittenen DDR-Biographien vor allem der sogenannten Staatskünstler beobachten lässt. Das sich heute im Besitz der Neuen Nationalgalerie in Berlin befindliche fünfteilige Wandbild *Gestern und in unserer Zeit* von



Abb. 6, Bernhard Heisig, Gestern und in unserer Zeit, dritte Tafel nach der Übermalung, 1974/2005, 240 x 190 cm, Neue Nationalgalerie Berlin

Bernhard Heisig, ein Hauptwerk des Leipziger Malers, kann dafür als exemplarisch gelten. Das Bild, 2,40 Meter hoch und 9,50 Meter breit, wurde in den Wirren des gesellschaftlichen Umbruchs aus dem Gebäude der Leipziger SED-Zentrale in der Karl-Liebknecht-Straße gestohlen, wo es seit 1974 in der sogenannten Funktionärszone, abgeschirmt von Besucherblicken, gehangen hatte. Als das Werk verschwand, habe er sich zunächst gewünscht, so der Künstler (der seit 1976 selbst Kandidat und danach Mitglied der SED-

Bezirksleitung Leipzig gewesen war), dass dieses Bild nie wieder auftauchen würde. Zu „unfertig“ erschien es ihm aus der Distanz eines Systemwechsels, zu „viele bildnerische Kompromisse“ habe er damals im Arbeitsprozess in Kauf genommen.⁶

Das Wandbild fand sich erst Anfang 2002 wieder, achtlos abgestellt in einer brandenburgischen Dorfgarage. Allerdings erwies sich das vom Künstler und von seinem Galeristen Dieter Brusberg erfolgreich eingeforderte Zugeständnis der Nationalgalerie, zunächst



Abb. 6, Bernhard Heisig, *Gestern und in unserer Zeit*, dritte Tafel des Werkes, 1974, 240 x 190 cm, Neue Nationalgalerie Berlin

zwei der fünf Tafeln zur Restaurierung und vorsichtigen Bearbeitung an Heisig zurückzugeben, als fataler Missgriff. Als Generaldirektor Peter-Klaus Schuster und Kustos Fritz Jacobi bemerkten, dass Heisig keineswegs wie vereinbart kleine Retuschen und Bildübergänge vorgenommen, sondern die beiden Tafeln mit ganz neuen Sinnschichten und Motivlösungen überzogen hatte (Abb. 6, 7), verweigerten sie die Herausgabe der restlichen drei Tafeln, was zu einer erzürrten Korrespondenz der Beteiligten führte. Für Heisig muss die Verweigerung der Herausgabe der restli-

chen drei Tafeln nach dem Verlust des Werkes durch Diebstahl zunächst wie eine neuerliche Enteignung gewirkt haben. In harscher Diktion und mit „massivem Druck“, wie sich ein Mitarbeiter der Nationalgalerie erinnert, klagte er vergeblich die Verfügungsgewalt über das immer noch unfertige Wandbild ein. Schließlich begann er ein gänzlich neues Werk, dass er zunächst *Damals und gestern und heute* und in der Endfassung schließlich *Menschen, Kriege, alter Maler* (2002/03/04) nannte. Mit zeitlichem Abstand und kühlerem Kopf wich die Bestürzung jedoch einer sachlichen Be-

standsaufnahme: „Angesichts des Epochenthemas und des Werktitels besannen sich die Kontrahenten und merkten, dass die teilweise Überarbeitung eine angemessene Antwort des Künstlers auf die unerquicklichen Auftragsbedingungen und das latente Diktat der SED-Funktionäre darstelle. Diese Teilrevision schädige nicht den historischen Wert des Bildes, sondern zeige vielmehr im Zusammenspiel mit den unverändert gebliebenen Tafeln auf, dass auch wechselnde politische Prägungsmuster die zentralen Themen des Künstlers, Kriegserfahrung und Geschichtsbefragung, nicht verdrängen können. Insofern steht mit *Gestern und in dieser Zeit* ein Bild vor uns, das schon durch seine Arbeitsphasen in ganz verschiedenen Zeiten und Systemen einen exemplarischen Platz im Werk Bernhard Heisigs beanspruchen darf.“⁷ Die hier angeführte Post-DDR-Geschichte eines zentralen Werkes des Sozialistischen Realismus macht die Vielfalt an *Geschichten* hinter der nur scheinbar homogen verlaufenen Umgangsweise mit den aus der DDR überkommenen Kunstwerken deutlich.

Eine besondere Stellung in diesem Aneignungs- und Verweigerungsprozess nahmen die in den frühen 1990er Jahren eingerichteten Sonderdepots (Abb. 8) mit Kunstwerken aus den einstigen Parteien, staatlichen Institutionen und politischen Massenorganisationen ein. Da ein Verkauf der Werke, wie dies im großen Stil in den Nachfolgestaaten der Sowjetunion geschah, frühzeitig verworfen wurde, übernahmen diese Depots zunächst die notdürftig finanzierte materielle Grundsicherung der Kunstwerke, wobei schon deren signifikante Randlage (unter anderen entstanden solche, teilweise temporär, in Beeskow, Königstein und Mühlhausen) auch hier die kulturpolitische Distanz zu den Bildwelten deutlich herausstellte. Diese topographische Verdrängung vom Zentrum an die Peripherie sollte sich hinsichtlich einer auch in diesem Segment beobachtbaren Neubewertung der DDR-Kunst allerdings als Chance erweisen, wenn man bedenkt, dass in Mühlhausen – und nicht etwa im Kunstmuseum der Landeshauptstadt Erfurt – auch auf Basis der neu gewonnenen Werke die zentrale Landessammlung Thüringer Kunst aufgebaut werden konnte oder wenn man in Betracht ziehen mag, dass in der brandenburgischen Kleinstadt Beeskow nunmehr Pläne für einen Neubau des Depothauses für die in Kunstarchiv Bees-

kow umbenannte Einrichtung kursieren, nachdem etliche Jahre die Klimaanlage ausgeschaltet werden musste, weil die dafür notwendigen Festkosten im Finanzierungsplan fehlten.



Abb. 8, Blick in das Sonderdepot mit DDR-Kunst, Kunstarchiv Beeskow, 2012

Auftragskunst als sammlungsstrategische Erledigungsmetapher – ein Exkurs

Es ist der von Skandalisierungen geprägten Dramaturgie des deutsch-deutschen Bilderstreites geschuldet, dass der Fokus der Auseinandersetzung um die DDR-Kunst in den 1990er Jahren auf einem Teilbestand ostdeutscher Kunst lag, für die der Name des größten Sammlungsortes fast schon zu einer allgemeingültigen Herabwürdigungsmetapher („Beeskow“) zu werden drohte. Was die Debatte um den Kunstbesitz der ehemaligen DDR-Parteien und Massenorganisationen verstellte, war die Tatsache, dass andere Institutionen ebenso respektable Kunstbestände neu zu entdecken und zu bewerten hatten. Auch in den ehemaligen Volkseigenen Betrieben und Kombinatn wurden im Zuge des gesellschaftlichen Umbruchs beachtliche und mit Werken namhafter DDR-Künstler versehene Kunstsammlungen vor Zerstörung, Plünderung, Entsorgung und Ausverkauf gerettet. Um eine Vorstellung von der Dimension dieser außermusealen Kunstbestände zu geben, seien hier nur die im Zuge des BMBF-Verbundprojektes *Bildatlas: Kunst in der DDR*⁸ erhobenen Eckdaten einiger betrieblicher Kunstsammlungen vermerkt: So übernahm die 1990 neu gegründete Leuna-Werke GmbH aus dem Besitz des ehemaligen Chemiekombinates 650 Kunstwerke, die



Abb. 9, Blick in das Kunstdepot der Wismut GmbH, Chemnitz, 2013

Wismut GmbH in Chemnitz aus dem Bestand der einstigen SDAG Wismut 4.200 Kunstwerke (Abb. 9) und die Käufer des VEB Deutsche Seereederei Rostock bekamen als Mitgift immerhin 758 Kunstwerke übereignet.⁹

Neben den Parteien und Massenorganisationen, den Unternehmen wie den staatlichen Fördereinrichtungen gab es aber noch eine andere Gruppe von Institutionen, die sich nach dem Ende der DDR mit einem kulturellen Erbe zu befassen hatte, dessen Reputation manche vorschnell für immer verloren glaubten. Dabei handelte es sich um diejenigen Institutionen, welche von ihrer Struktur und Aufgabe am ehesten prädestiniert gewesen wären für einen fairen und sachgemäßen Umgang mit den künstlerischen Hinterlassenschaften der DDR – die Rede ist von den 15 Kunstmuseen sowie den mehr als 60 kulturhistorischen und stadtgeschichtlichen Museen mit umfangreicheren Sammlungen von DDR-Kunst auf dem Gebiet der ehemaligen DDR.

Der Begriff "Auftragskunst" geriet im Vokabular des Bilderstreites wie auch in den Rechtfertigungslautbarungen der Kunstmuseen zum pauschalen Entwertungsargument. Für die einen, weil sie sich einer

Anwendung des Begriffs auf ihr Werk entrüstend entzogen; für die anderen, weil sie den Terminus zur Verstrickungskategorie erhoben, die in ihrem anrühigen Beiklang auch im gesamtdeutschen Diskurs genügend Verständlichkeit bot. „Sind die Bilder aus dem Osten als Auftragskunst prinzipiell kompromittiert?“ fragte hingegen Eduard Beaucamp und gab selbst eine Antwort, die bereits auf den bisweilen paradoxen Sonderstatus des Kunstauftrags in der DDR-Gesellschaft hinwies: „Werner Tübke hatte den Auftrag für sein grandioses Rundbild der Bauernkriegs-Epoche erst übernommen, als ihm ein Vertrag völlige Freiheit zusicherte. Das Ergebnis ist ein glühendes, christlich-mystisches Geschichtspanorama. Die Zustimmung des Publikums widerlegt die Verbohrtheit der Kunstexperten. Mehr als 600.000 Besucher haben sich bis heute aufgemacht und das Bild im entlegenen Winkel Thüringens bewundert. Es kümmert sie nicht, wenn pharisäische Verwalter einer akademisch gewordenen Moderne darüber die Nase rümpfen.“¹⁰

Die Zentrierung auf Westkunst und die Deponierung der Eigenbestände an DDR-Kunst in den ostdeutschen Kunstmuseen wurde nach 1989 anfänglich vor allem mit der heterogenen und ungeklärten Be-

standssituation begründet. In diesem Zusammenhang erweckten einige Museumsdirektoren den Eindruck als hätten ihre Vorgänger in der DDR museale Erwerbungsprinzipien radikal vernachlässigt (oder gar wertvolle Bestände der valutahungrigen MfS-Brigade um Schalk-Golodkowski übergeben¹¹). Von SED-Kulturfunktionären, so hieß es, seien mit Hilfe des Instrumentariums der "Übereignung" vor allem staatsaffirmative Auftragswerke in die Sammlungen gelangt, über deren qualitative Eignung als museumswürdiges Kunstgut man erst noch befinden müsse. Insofern wurden die 1990er Jahre in den ostdeutschen Kunstmuseen zu einer Dekade selbst auferlegter Quarantäne, in denen ein Großteil der Eigenbestände ihre Bedeutung für die Institution Museum für immer verloren zu haben schien.

Die angeführte Begründung für diese Praxis einer Eigengeschichtsverdrängung kann zweifellos als vorgeschoben gelten, denn bereits mit Blick auf die sozialen und ökonomischen Bedingungen des Kunstschaffens in der DDR wäre die generelle Inkriminierung der Auftragskunst schnell zu entkräften gewesen, auch wenn Dissidenten, so etwa der Dresdner Maler Eberhard Göschel, die Debatte noch mit zugespitzten Thesen befeuerten: „Erledigte Auftragsarbeiten wurden von uns fast ausnahmslos gänzlich vernachlässigt, ihre Autoren hassten wir wie die Pest.“¹²

Der flächendeckende und milieuübergreifende Erfolg des Auftragswesens in der DDR, der auch die Nischen und Zonen der staatsabgewandten Künstler erreichte, hatte vielmehr sozialstrukturelle und kunstsystemische Gründe. Da der private Kunstmarkt in der DDR nur noch in Rudimenten existierte und die Umsätze des 1974 gegründeten Staatlichen Kunsthandels nicht ausreichten, musste der Staat die Künstler zwangsläufig alimentieren. Allein die Kulturabteilungen der Räte der Bezirke stellten in den 1970er und 1980er Jahren jährlich 25 Millionen Mark für Kunstaufträge zur Verfügung – ein Betrag, der ungefähr 75 Prozent des gesamten Auftrags- und Ankaufsvolumens in der DDR ausmachte und die jährlichen Umsätze des Staatlichen Kunsthandels weit überstieg. Diese betrug Anfang der 1980er Jahre im Inland zirka 8 bis 9 Millionen Mark und im westlichen Ausland zwischen 1 bis 2 Millionen Valutamark.¹³

Die Rolle staatsfinanzierter (und mit Mechanismen machtgeleiteter Kunstförderung umgesetzter) Bildertauschs kann angesichts dieser Volumina bei der Analyse des DDR-Kunstsystems nicht vernachlässigt werden. Zugleich kann diese aber beim Blick auf die hauseigenen Werkkonvolute der Kunstmuseen nun aber nicht dahingehend interpretiert werden, dass jene staatlichen „Zuweisungen“ keine Beachtung verdienten, da es sich, so ein bis heute weithin nachwirkendes Vorurteil, dabei zumeist um ästhetisch geringwertigere, politisch imprägnierte Akklamationskunst handelte. Vielmehr muss die Funktionalität von Auftragskunst im DDR-Kunstsystem betrachtet werden: Nach anfänglich zugespitzten existentiellen Problemen begriff der hellhörig gewordene Staat Ende der 1950er Jahre seine Sonderrolle gegenüber einer Gruppe, die ein radikales und umfassendes Gegenstück zum Kunstmarkt benötigte, um überhaupt existieren zu können. Dies war die Geburtsstunde des sogenannten gesellschaftlichen Auftragswesens. Jenes Auftragswesen blieb aber keinesfalls nur für die Vergabe und die Betreuung von staatlich finanzierten Aufträgen zuständig, wie das auch in anderen Gesellschaften als Nebensegment zum Kernbereich des Marktes gang und gäbe ist. Vielmehr handelte es sich beim gesellschaftlichen Auftragswesen um nicht weniger als das prägende institutionelle Gefüge des DDR-Kunstsystems, in dem und mit dem bildende Kunst produziert, finanziert und distribuiert wurde.

Das umfassende Kunstfördersystem war zugleich geeignet, die Loyalitätsakklamationen der Künstlerschaft einzufordern. Das gelang dergestalt, dass Auftragsvergaben und Honorarzahlungen von bestimmten Konsensritualen abhängig gemacht wurden – beispielsweise von einem ins ideologische Schema passenden Bildtitel und -thema, der vorgeschriebenen Findung und Einbindung eines gesellschaftlichen Partners (vorrangig aus der Arbeiterklasse) in den künstlerischen Prozess, den Entscheidungen von u.a. mit Arbeitern oder Funktionären der Arbeiterklasse besetzten Gremien bei Atelierbesuchen, Zwischen- und Endabnahmen der bestellten Kunstwerke.

Das System des gesellschaftlichen Auftragswesens bestand aus vier Segmenten. An erster Stelle stand der Auftrag, der zumeist in Form eines Werkver-

trages vereinbart wurde. Zweitens inkludierte das Auftragsystem den Ankauf, der neben dem klassischen Atelierankauf vor allem Ankäufe aus den thematischen Sonderausstellungen oder den bezirklichen und nationalen Kunstausstellungen umfasste. Neben Ankauf und Auftrag fungierten an dritter Stelle vertragliche Sonderformen, die Kunstwerke als Ergebnis sogenannter Entwicklungs- und Förderverträge oder auch als Gegenwert für gewährte Studienreisen nach sich zogen. Neben diesen entstand alsbald ein inoffizielles viertes Segment, dessen Gestalt und Bedeutung man insgeheim genauso wie die Sphären der Schattengesellschaft tolerierte. Dabei handelte es sich um den verdeckten oder simulierten Auftrag, der *de facto* meist ein Atelierankauf oder ein Auftrag auf Basis eines so genannten Handschlagvertrages war, in der internen Buchführung aber mit Wissen der Künstler als Auftrag abgerechnet wurde. Die Bedeutung dieses simulierten Auftrages ergab sich aus einer Spannungslage zwischen den geltenden politischen Normativen des institutionellen Gefüges, die einen hohen Anteil von Aufträgen an der Kunstproduktion statisch vorschrieben – so sollte der Anteil der Auftragsbilder an den in der Dresdner Nationalausstellung gezeigten Werke immerhin bis zu 25 Prozent ausmachen – und der wachsenden Unlust der Künstler, sich in solche Auftragsformen zu begeben.

Ein Beispiel soll das Phänomen beleuchten: Der in Radebeul lebende Maler Peter Graf, einer der in der DDR gebliebenen dissidentischen Gefährten des 1980 aus der DDR ausgebürgerten A.R. Penck, erhielt 1984 vom Büro für Bildende Kunst des Rates des Bezirkes Dresden einen Vertrag zur Schaffung von zwei Tafelbildern.¹⁴ Dabei handelte es sich einerseits um ein Arbeiterporträt und zweitens um ein als *Heitere Szenerie* bezeichnetes Werk. Schon die Beauftragung Grafs mit einem ansonsten unbenannt bleibenden „Arbeiterbild“ kann als bürokratisch getarnte Umgehung der im System des gesellschaftlichen Auftragswesens geforderten Kriterien gelten, galt Graf doch keineswegs als Protagonist des Sozialistischen Realismus, der noch in den 1980er Jahren auf Bestellung gewünschte Bildnisse der Arbeiterklasse geliefert hätte, hingegen war er als kompromissloser Akteur der nonkonformen Dresdner Kunstszene bekannt, der erst spät, 1980, in den Verband Bildender Künstler aufgenommen wur-



Abb. 10, Peter Graf: Erinnerungen an die Zeit bei Agrotechnik, 1986, Öl auf Hartfaser, 134 x 78,8 cm, Museum Junge Kunst Frankfurt/Oder

de. Für beide Bilder belief sich das (nach Bildgrößen gestaffelte) Honorar auf insgesamt 6.500 Mark. Als gesellschaftlicher Partner und künftiger Nutzer trat im Vertragsprozess der Ärztliche Direktor der Poliklinik Radeberg in Erscheinung. Die im Vertragsformular vorgesehene gesellschaftspolitische Zielstellung blieb unausgefüllt. Nachdem die *Heitere Szenerie* im März 1986 bei der Abnahme der Bilder im Atelier des Künstlers keinen Anstoß erregt hatte, stellte der damalige Leiter des Büros, Gert Pinzer, bei der Begutachtung im beauftragten Arbeiterbild – das den lange Zeit als Arbeiter beschäftigten Maler als Gabelstaplerfahrer zeigte – Bildsymbole und Schriftkürzel fest, die nach Ansicht des Auftraggebers bei den Betrachtern als Belege einer kritischen Haltung zum Sozialismus hätten gedeutet werden können. Daraufhin kam es zu Änderungswünschen an den Künstler, die Peter Graf

aber konsequent ablehnte. Der enttäuschte Auftraggeber kündigte jedoch nicht den Vertrag oder forderte die bereits bezahlten Raten zurück, sondern nahm für die bereits gezahlte Summe von 1.500 Mark vier vollends unpolitische Zeichnungen des Künstlers als Äquivalent, deren Titel bereits die Sujets kennzeichnen: *Kleine Katastrophe*, *Mann füttert Vogel*, *Frau auf Sofa* und *Liegende Frau*. In der den Auftragsvorgang abschließenden Aktennotiz erklärte Pinzer: „Das im o.g. Auftrag konzipierte Arbeiterporträt steht dem Auftraggeber nicht zur Verfügung. Es wurden für die bereits gezahlten Raten [...] vier Zeichnungen als Äquivalent eingeholt. [...] Der Auftrag ist damit zur Zufriedenheit beider Partner erfüllt [!]. An den Künstler bestehen keine finanziellen Forderungen mehr.“¹⁵ Die beiden Graf-Gemälde befinden sich heute beide in musealem Besitz – die *Heitere Szene* (1985) gehört dem Kunstfonds der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, der in den 1990er Jahren die Kunstsammlung des ehemaligen Büros für Bildende Kunst des Bezirkes Dresden integrierte und das Gemälde *Erinnerungen an die Zeit bei Agrotechnik* (1986) kaufte das Museum Junge Kunst Frankfurt/Oder für 6.000 Mark bereits wenige Monate nach der missglückten Auftragsübergabe (Abb. 10).¹⁶

Das wichtigste an diesem Beispiel erscheint mir, dass beide Seiten, Auftraggeber wie Auftragnehmer, zunehmend ein distanzierteres Verhältnis zu den normativen Vorgaben des gesellschaftlichen Auftragswesens entwickelten. Dies führte dazu, dass das vorgeschriebene Regularium durch einen projektgebundenen Konsens der Beteiligten gemeinsam unterlaufen wurde. Dies geschah bisweilen in einer nüchtern anmutenden pragmatischen Normalität, ohne dass es im Regelfall zu einer informellen Abstimmung zwischen Künstler und den Kulturfunktionären gekommen wäre. Diese eingeübte Normalität simulierter Auftragsarbeiten ließ nach dem Systembruch viele der Großmaler zur Halbblüte greifen, dass sie ja nur ausnahmsweise im Staatsauftrag gearbeitet hätten. Selbst Bernhard Heisig erklärte mehrfach, dass er in seiner ganzen Laufbahn nur zwei Aufträge übernommen habe – den *Ikarus* für den Palast der Republik in Berlin und das Kanzlerporträt Helmut Schmidts für die Galerie im Bundeskanzleramt. Dabei hätte ein Blick in den Bestandskatalog nur eines der zahlreichen DDR-Kunst-

museen genügt, um diese Aussage zu widerlegen.¹⁷ Zugleich macht das Beispiel deutlich, warum sich viele aktenkundige Auftragswerke heute als Atelierankäufe herausstellen – unter anderem das berühmte Gemälde *Die Ausgezeichnete* (1973/74) von Wolfgang Matheuer, einst vom Rat des Bezirkes Leipzig aus Mitteln des Kulturfonds der DDR finanziert und seit 1976 als Leihgabe in der Nationalgalerie in Ostberlin befindlich.



Abb. 11, Blick in das Gemälededepot mit DDR-Kunst im Staatlichen Museum Schwerin, 2011

„Wende an den Wänden“ – Der Weg ins Depot

In den Depots und Sammlungen der Kunstmuseen sind aus den oben genannten systemischen Gründen eine Vielzahl von Werken versammelt, die schon vor 1989 zumeist nicht unmittelbar von den Museumsleitungen angekauft worden waren, sondern von anderen Besitzern – etwa politischen oder staatlichen Institutionen – per Dauerleihvertrag oder mittels des DDR-spezifischen Vorganges der Übereignung an die Museen gelangten. Der Anteil dieser Werkbestände an den musealen Gesamtbeständen mit Kunst aus der DDR ist bislang stark unterschätzt worden. Von den zirka 630 in der DDR geschaffenen Gemälden ostdeutscher Künstler im Staatlichen Museum Schwerin (Abb. 11) stammte die Mehrzahl aus dem System der staatlichen Kunstförderung und von den 20 Gemälden Bernhard Heisigs, welche zur DDR-Zeit in das Museum der bildenden Künste in Leipzig gelangten, waren gerade einmal vier mit Eigenmitteln des Museums angekauft worden, die anderen gelangten mit Mitteln des Staates und vor allem über die Kunstförderung des



Abb. 12, Gemäldedepot des Staatlichen Museums Meiningen, 2011

Rates des Bezirkes in die Museumssammlung.¹⁸

Es waren jedoch nicht nur die sogenannten Fremdzugänge, sondern grundlegend der gesamte Besitz ostdeutscher Kunst, welcher für manchen Museumsleiter nach 1989 im aufgeheizten Klima des Bilderstreites zu einem weitgehend ausgeblendeten Bestand wurde. Überhaupt trugen die Kunstmuseen in den 1990er Jahren auffallend wenig zur Debatte um den Wert der Kunst aus der DDR bei, bevor sie in den späten 1990er Jahren eigene Ausstellungen wagten – zuerst in Gera, dann auch in Schwerin, Weimar, Halle und Berlin. Diese Zurückhaltung, um es höflich auszudrücken, hatte gravierende Folgen: Im diskursiven Prozess hätten gerade die Museen, schon aus professionellen Gründen weitgehend unparteiisch und mit Expertise ausgestattet, als sachdienliche Schlichter im Bilderstreit wirken können. Statt dessen kam es in den Museen zu einer „Wende an den Wänden“ (André Meier): Die DDR-Bilder wanderten aus den Museumsälen in die Depots und die vom Staat zugewiesenen Bilder tauchten oft nicht einmal mehr in den Bestandskatalogen der Museen auf (Abb. 12). Die neuen

Museumsdirektoren – gleich ob diese aus dem Osten oder Westen der Republik stammten – fokussierten sich vor allem auf die Kunst der zeitgenössischen Westmoderne, in Einzelfällen, etwa im Dresdner Albertinum, auch auf die Kunst der ostdeutschen Nonkonformen. Dieser Kurswechsel erfolgte in manchem Fall vor dem Hintergrund einer bald schon existentiell bedrohlich aufscheinenden Finanzmisere der öffentlichen Hand, was diese Praxis der Ausblendung eigener Geschichte in etwas milderem Lichte erscheinen lässt.

Im aufgeheizten Klima des Bilderstreites wurde der gesamte Besitz ostdeutscher Kunst für manchen Museumsleiter nach 1989 zu einem weitgehend ausgeblendeten und in die Depots verbrachten Bestand. Davon zeugt etwa das späte Bekenntnis von Ulrich Bischoff, Direktor der Galerie Neue Meister in Dresden, die eine der wesentlichsten Museumssammlungen mit Kunst aus der DDR beherbergt, der noch im Mai 2011 auf einer Podiumsdiskussion in Dresden nach öffentlicher Kritik an seiner, die ostdeutsche Kunst konsequent ignorierenden Neuhängung im Dresdener



Abb. 13, Blick in die Ausstellung „Rahmenwechsel“, 2000, Moritzburg Halle/S.

Albertinum zum Erstaunen der Fachgäste einräumte, die Meisten der im Besitz des Museums befindlichen Werke aus DDR-Zeit gar nicht zu kennen.¹⁹ Dies ist beileibe kein Einzelfall. Mit Ausnahme der wiedervereinigten (und schon aus diesem Grunde zu einer Auseinandersetzung mit den Werken aus der Ost-Nationalgalerie gezwungenen) Berliner Nationalgalerie trugen die ostdeutschen Kunstmuseen in den 1990er Jahren auffallend wenig zur Debatte um den Wert der Kunst aus der DDR bei. Erst zum Ende des Jahrzehnts wagten die Museen eigene, noch vorsichtig zwischen Depot- und Exkurspräsentation pendelnde Ausstellungen. Als dafür exemplarisch kann die im Jahre 2000 in der Staatlichen Galerie Moritzburg in Halle organisierte Ausstellung *Bestandsaufnahme* (Abb. 13) angeführt werden, welche die Eigenbestände weitgehend kommentarlos in einer Depothängung präsentierte und den dazu erscheinenden Katalog in Form eines Hefordners gestaltete, in dem, gleichsam als Eingeständnis kunsthistorischer Unsicherheit, die Werkbeschreibungen und Abbildungen ein- oder eben

auch ausgeheftet werden konnten.

Die Werke von DDR-Künstlern machten in vielen Kunstmuseen Platz für mehr oder weniger aussagekräftige Sammlungen der westeuropäischen Nachkriegsmode. Im Falle der Chemnitzer Kunstsammlungen, die vor der erfolgreichen Ära von Ingrid Mössinger nach dem Teilumbau 1993 Werke aus der Mönchengladbacher Sammlung Lühr präsentierte, regte sich sogar offener Widerstand. Er ging nicht nur vom einheimischen Publikum aus, das seine Künstler angesichts der fremden Namen vermisste. Auch die regional ansässigen und durchgesetzten Künstler, die durch ihre Abstandshaltung zur offiziellen Kunstpolitik die sächsische Industriestadt in den 1970er und 1980er Jahren zu einem Hort des Experiments werden ließen, sahen sich durch die erneute Ausgrenzung zwangsläufig düpiert.

Der sogenannte Chemnitzer Museumskrieg, der 2012 eine matte Wiederauflage und ein Erwachen alter Skandalinstinkte am Fall der gescheiterten Integration der Wismut-Kunstsammlung in eine kulturhistori-



Abb. 14, Blick in die Rotunde der Ausstellung zur DDR-Kunst innerhalb der Ausstellungstrilogie „Aufstieg und Fall der Moderne“, Weimar, 1999

sche Präsentation im Haus der Archäologie in Chemnitz erlebte,²⁰ war indes kein Einzelfall. Auch in Weimar hielten nach 1989 „jene Putzkolonnen“ Einzug, klagte etwa der Berichtstatter der Welt, Johann Michael Möller, „die alles, was im entferntesten nach DDR-Kultur roch, sofort in die Magazine verbannten. Man kann, so attestierte Möller 1999, „in der Kulturstadt heute zwar eine im Westpaket eingekaufte Sammlung zeitgenössischer Kunst betrachten, die jede Stadt von Wuppertal bis Wunsiedel schmücken würde. Aber von der eigenen Kulturlandschaft ist nicht mehr viel zu sehen.“²¹

Diese Kritik zielte auf die 1994 von Paul Maenz an die damaligen Kunstsammlungen Weimar gegebene Sammlung zeitgenössischer Kunst, darunter Werke von Anselm Kiefer, Donald Judd und Dan Flavin, für die das ehemalige Großherzogliche Museum als Neues Museum im Zuge des Europäischen Kulturstadtesjahres 1999 wiedereröffnet worden war. Im Kontext der skandalisierten Großausstellungstrilogie *Aufstieg und Fall der Moderne* 1999 (Abb. 14) erschien die museale Aufwertung der privaten Sammlung als weiteres Desaster, wie Gottfried Knapp in der Süddeutschen Zeitung meinte: „Was die Kunstsammlungen sich in diesem Jubeljahr geleistet haben, kann durchaus als

exemplarisch gelten. Allzu bereitwillig haben sie den Museumsbau, der eine ideale Heimat für die eigene Sammlung der Moderne gewesen wäre, einem privaten Galeristen überlassen, der für sein Galerieprogramm die musealen Weihen brauchte; allzu selbstherrlich haben sie das klassizistische Gesamtkunstwerk des Schlosses für ihre zerfleddernde Moderne-Schau geopfert; und allzu gehässig haben sie mit ihrem Autodafé im nazistisch-sozialistischen Gruselbunker den DDR-Künstlern klargemacht, dass sie in einem Museum, das von Westdeutschen geleitet wird, nichts zu suchen haben.“²² Wegen angeblicher Konzeptlosigkeit, permanenter Querelen und einem ungenügenden Publikumszuspruch (im Jahre 2004 kamen gerade einmal 4.800 Gäste im ganzen Jahr) kündigte der Privatsammler im Jahre 2004 seine Dauerleihgaben und zog die Hälfte seiner einst nach Weimar gegebenen Sammlung ab.²³

Die auf eine nachholende Moderneaneignung ausgerichtete Programm- und vor allem auch Sammlungspolitik nach 1989 ist von manchen Museen mit der heterogenen und ungeklärten Bestandssituation begründet worden. Das ist zunächst nicht von der Hand zu weisen, kann aber beim Blick auf die hauseigenen Werkkonvolute nicht dahingehend interpretiert



Abb. 15, Blick in Ausstellung „Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen“, Weimar, Neues Museum, 2012–2013



Abb. 16, Blick in Ausstellung „Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen“, Weimar, Neues Museum, 2012–2013

werden, dass jene staatlichen Zuweisungen heute schon alleine aus qualitativen Kriterien keine Beachtung verdienen, da es sich, so ein bis heute weithin nachwirkendes Vorurteil, dabei zumeist um ästhetisch geringwertigere, politisch imprägnierte Akklamationskunst handele. Ganz im Gegenteil erweist sich, dass die ostdeutschen Kunstmuseen ohne die Nutzung der staatlichen Förder- und Ankaufspraxis kaum in der Lage gewesen wären, ihre Sammlungen mit zeitgenössischer DDR-Kunst aufzubauen und dabei regionale und thematische Schwerpunkte zu setzen.

Diese Mischung zwischen klassischen musealen Eigenerwerbungen, staatlich finanzierten Ankäufen und Übereignungen mittels ausdifferenzierter Vertragsregulierungen führte bereits in der DDR zu äußerst lückenhaften Verzeichnissen und Bestandskatalogen der Museen, in denen bisweilen selbst kulturpolitisch herausgestellte Werke nicht auftauchten, da sie sich zwar in den Depots der Kunstmuseen befanden, aber weiterhin den staatlichen Institutionen gehörten. Diese Situation der Unübersichtlichkeit wurde nach dem Zusammenbruch der DDR noch verstärkt. Vor allem deshalb, da die Institutionen der staatlichen Eigentümer aufgelöst wurden und deren bundesdeutsche Nachfolgeeinrichtungen sich in vielen Fällen von der Last der Hinterlassenschaften überfordert zeigten. Dies war verbunden mit einem Strukturwandel, der erreichte, dass das Wissen um die institutionellen Zusammenhangsstrukturen im Zuge des Austausches von Führungspersonal und durch gravierende Personalkürzungen in den musealen Einrichtungen der neuen Bundesländer oftmals fast verloren ging.

Resümee und Ausblick

Das wachsende Wissen um die Spezifik des Kunstsystems in der DDR kann allerdings die aktuellen Probleme einer anhaltenden Ausgrenzung ostdeutscher Künstler nicht lösen. Dabei trifft es vor allem die älteren ostdeutschen Maler, die, kaum geschützt durch den unverzichtbaren regionalen Lobbyismus von Sammlern und Mäzenen, heute zumeist am Rande leben. Sie bleiben im Kunstbetrieb außen vor, während ihre Schüler immense Erfolge feiern. Allen voran Neo Rauch, einst Schüler von Bernhard Heisig. Mit ihm aber auch die jüngeren Absolventen der sächsischen Akademien, ausgebildet in den Klassen des Leipziger Malers Arno Rink und des einstigen Dresdner Dissidenten Ralf Kerbach.

Hatte schon Siegfried Gohr, Direktor des Museums Ludwig in Köln, Anfang der 1990er Jahre der DDR-Kunst gegen den Willen des Stifters eine Art Hausverbot erteilt, so herrscht dieses Verdikt in den großen westlichen und in einigen ostdeutschen Kunstmuseen bis heute vor. Auf den Kunstmessen sieht das nicht anders aus: Man mag schon an Verschwörungstheorien glauben, wenn man die Verdrängungsmechanismen beobachtet, mit denen die Messeleitungen den wenigen ostdeutschen Galerien, die noch auf die in der DDR groß gewordenen Maler setzen, genehme Künstlerlisten diktieren. Die *Art Cologne* etwa lehnt bis heute fast alle Anträge ostdeutscher Galerien rigoros ab. Vor einigen Jahren bekam Volker Zschäckel, Leiter der Galerie Sachsenplatz in Leipzig, es von der Kölner Messeleitung sogar schriftlich, dass die von



Abb. 17, Blick in Ausstellung „Tischgespräch mit Luther. Christliche Bilder in einer atheistischen Welt“, Erfurt, Angermuseum, 2012–2013

ihm gelisteten Künstler, darunter prominente Namen wie Max Uhlig und Werner Tübke, nicht kunstmarktwürdig seien. In gewisser Weise war auch die 2011 platzierte Absage der *Art Basel* an die Galerie eigen+art von Gerd Harry Lybke in diesen Kontext zu stellen, der trotz der Gnade einer späten Geburt und trotz des immensen internationalen Erfolges seiner Künstler mit dieser zum Makel werdenden ostdeutschen Positionalität umzugehen hat.

Der sich hier offenbarende Zynismus, der sich am frivolsten in der generellen Deklassierung von DDR-Kunst in der in Kooperation mit der BILD-Zeitung von der Bundeskanzlerin Angela Merkel eröffneten Ausstellung *60 Jahre, 60 Werke* 2009 im Gropius-Bau in Berlin zeigte, erweist sich im Umgang mit den ostdeutschen Künstlern weithin als prägend. Hingegen hat das breite Publikum längst gezeigt, dass es auf deren Kunst nicht länger verzichten will. Es ist da bei



Abb. 18, Blick in Ausstellung „Schaffens(t)räume. Atelierbilder und Künstlermythen“, Kunstsammlung Gera, Orangerie, 2012–2013

unvoreingenommener als die Platzhalter des Kulturbetriebes – zuletzt wurden die 2012-2013 parallel in Thüringen gezeigten drei Ausstellungen zur DDR-Kunst (Abb. 15-18) im Neuen Museum Weimar *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, im Angermuseum Erfurt *Tischgespräch mit Luther. Christliche Bilder in einer atheistischen Welt* und in der Kunstsammlung Gera *Schaffens(t)räume. Atelierbilder und Künstlermythen*, jeweils begleitet von umfangreichen Katalogen²⁴ sowie einer internationalen Tagung,²⁵ bei Publikum und Presse ein großer Erfolg.²⁶ Dieser Rezeptionswandel könnte ein Anfang sein im Prozess der noch ausstehenden Wiedervereinigung der deutschen Künstler. Hat doch die Dauerdebatte mit ihren produktiven wie unproduktiven Zuspitzungen verdeutlicht, dass die Kunst aus der DDR das System, in dem sie entstand, überlebt.

Endnoten

1. Rudolf Herz, *Lenins Lager. Entwurf für eine Skulptur in Dresden 1991*, in: www.rudolphherz.de/Lenins_Lager.html (16.6.2012).
2. Arno Oberländer, *Ein Platz für Sitte-Bild in Suhl gesucht*, in: *Thüringer Allgemeine* v. 4.3.2009.
3. Vgl.: *Die kleinen Steinchen sind poliert* [Meldung]. In: *Berliner Zeitung* v. 14.10.2003 u. Kito Nedo, *Bauchbinde für die Utopie*, in: *Berliner Zeitung* v. 2.1.2007.
4. Günter Kowa, *Willi Neubert – Kunst der Rufer und Trommler*, in: *Mitteldeutsche Zeitung* v. 10.8.2011.
5. Vgl. Nancy Dietrich: *Wismut-Wandbild bei Löbichau trotz Kritik offiziell eingeweiht*, in: *Leipziger Volkszeitung* v. 7.9.2009.
6. Bernhard Heisig im Gespräch mit Eckhart Gillen, Strodehne, 12.12.2004, zit. n. Paul Kaiser, *Prinzip Zugriff. Bernhard Heisigs Wandbild „Gestern und in unserer Zeit“ vor und nach 1989*, in: *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, hg. von Eckhart Gillen, Köln 2005, S. 274-279. Die Ausstellung wurde anschließend in Berlin, Düsseldorf und Breslau (Wrocław) gezeigt.
7. Ebd., S. 279.
8. Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte Verbundprojekt *Bildatlas: Kunst in der DDR*, dem vier Partner angehörten (Technische Universität Dresden, Institut für Soziologie; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister; Kunstarchiv Beeskow; Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam), wurde 2009 für drei Jahre eingerichtet. In dieser Zeit wurde die zwischen 1945 und 1990 in der SBZ und DDR entstandene Malerei umfänglich dokumentiert. Dabei handelt es sich um zirka 20.000 Werke in 167 Sammlungen, die sich in Museen, Unternehmen, Sonderdepots und privaten Einrichtungen befinden. Das Verbundprojekt wurde geleitet von Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg (TU Dresden, Wissenschaftlicher Koordinator), Dr. Birgit Dalbajewa (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Stellvertreterin des Koordinators) und Dr. Paul Kaiser (Dresdner Institut für Kulturstudien e.V., Forschungskoordination).
9. Erlangen die in die Sonderdepots transferierten Bestände wie auch die von den Nachfolgeunternehmen übernommenen Sammlungen der DDR-Betriebe nach dem Gesellschaftsumbruch eine letztlich doch gesicherte Existenzgrundlage, so blieb hingegen das Schicksal der außermusealen Kunstsammlungen in den staatlichen Institutionen lange Zeit ungeklärt. Das betraf die zirka 2.000 Kunstwerke aus dem Besitz des Büros für Bildende Kunst im ehemaligen Rat des Bezirkes Dresden genauso wie die 500 Werke aus der Sammlung der Deutschen Hochschule für Körperkultur und Sport in Leipzig oder den immensen Kunstbestand, welcher aus dem Besitz der Nationalen Volksarmee und anderer sogenannter bewaffneter Organe in die Verfügungsgewalt der Bundeswehr überging und sich heute im Militärhistorischen Museum in Dresden befindet. Vor einer vollends unsicheren Perspektive stand damals übrigens auch das von Werner Tübke geschaffene und mit Mitteln des Ministeriums für Kultur finanzierte Monumentalgemälde in Bad Frankenhausen, bevor der Freistaat Thüringen sich unter allerlei Phantomschmerzen durchringen konnte, das Haus ab 1996 mit Bundesmitteln als Panoramamuseum Bad Frankenhausen weiterzuführen. Eine Entscheidung, die durchaus als klug zu rechtfertigen ist, wenn man die Erfolgsgeschichte dieses wiederum nicht gerade an den touristischen Hauptwegen gelegenen Hauses in den letzten Jahren in die Betrachtung einbezieht.
10. Eduard Beaucamp, *Der Streit um die Nationalgalerie*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 20.6.1994.
11. Vgl. dazu Paul Kaiser, *Treibjagd im Kulturschutzgebiet. Privates Kunstsammeln in der DDR zwischen repressiver Marginalisierung und staatlicher Kunsthandelspolitik*, in: *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, hg. v. Barbara Marx, Karl-Siegbert Rehberg, München/Berlin 2006, S. 293-302.
12. Eberhard Göschel, *Statement*, in: *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, hg. von Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg Hamburg 1999, S. 592-593.
13. Vgl. dazu Paul Kaiser: *Die Grenzen der Verständigung. Künstlerstrategien und individuelle Handlungsräume im staatlichen Auftragswesen der DDR*, in: ebd., S. 447-476.
14. Archiv des Kunstfonds des Freistaates Sachsen, Vertrag Nr. 21/1984.
15. Ebd., Aktennotiz von Gert Pinzer zum Vertrag 21/1984, o.D., unpag.
16. *Heitere Szene*, 1985, Öl/Holz, 98,5 x 75,5 cm, Inv.-Nr., M 27/85, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstfonds; *Erinnerun-*

- gen an die Zeit bei Agrotechnik*, 1986, Öl/Hartfaser, 134 x 78,8 cm, Inv.-Nr. M 482, Museum Junge Kunst Frankfurt/Oder.
17. Von den 20 zur DDR-Zeit in den Besitz des Museums der bildenden Künste in Leipzig gekommenen Gemälden von Heisig wurden lediglich vier mit Eigenmitteln angekauft.
 18. Vgl. dazu die publizierten Bestandskataloge der Gemälde in beiden Kunstmuseen.
 19. Vgl. Hans-Peter Lühr, *Spezialistenthema mit Sprengkraft. „Die Wege der Bilder“ – Wissenschaftliche Tagung und Diskussion zur Sammlungspolitik*, in: *Dresdner Neueste Nachrichten* v. 9.5.2011.
 20. Vgl. dazu die Aussagen von Karl-Siegbert Rehberg und Michael Morgner in: Peter Ufer, *„Diese DDR-Unkunst besudelt Chemnitz“*. *Die Wismut will in Chemnitz ihre Kombinatkunst zeigen*. *Michael Morgner hält das für einen „Ausbund des Stalinismus“ und entfacht einen Bilderstreit*, in: *Sächsische Zeitung* v. 26.4.2011.
 21. Johann Michael Möller: Kommentar zur Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“ in Weimar. In: *Die Welt* v. 1.6.1999.
 22. Gottfried Knapp, *An die Wand gestellt. Wie die Weimarer Ausstellung die DDR-Kunst abqualifiziert*, in: *Süddeutsche Zeitung* v. 29.5.1999.
 23. Vgl. Wolfgang Hirsch, *„Weimar war mein geplanter Erbnehmer“*. *Paul Maenz über den Abzug seiner Sammlung*, in: *Thüringer Landeszeitung* v. 21.9.2005 u. nma, *Weimarer Kunstbeben*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 21.10.2004.
 24. *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, Ausst.-Kat. Neues Museum Weimar, hg. v. 24. Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler, Paul Kaiser, Köln 2012; *Tischgespräch mit Luther. Christliche Bilder in einer atheistischen Welt*, Ausst.-Kat. Angermuseum Erfurt, hg. v. Kai-Uwe Schierz, Paul Kaiser, Bielefeld 2012; *Schaffens(t)räume. Atelierbilder und Künstlermythen*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Gera, hg. v. Kunstsammlung Gera, Gera 2012.
 25. Die Tagung *Die andere Moderne? Bildwelten in der DDR – Perspektiven einer Neubewertung* fand vom 17.–18.10.2012 in der Neuen Weimarahalle in Weimar statt und wurde gemeinsam von der Klassik Stiftung Weimar, dem BMBF-Verbundprojekt *Bildatlas: Kunst in der DDR* und dem Dresdner Institut für Kulturstudien e.V. organisiert. Referenten waren: Dr. Birgit Dalbajewa (Dresden), Ass. Prof. Dr. April Eisman (Iowa) Prof. Dr. Wolfgang Engler (Berlin), Dr. Eckhart Gillen (Berlin), Prof. Dr. Sigrid Hofer (Marburg), Dr. Paul Kaiser (Dresden), Annika Michalski (Leipzig), Prof. Dr. Jonathan Osmond (Cardiff), Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg (Dresden), Prof. Dr. Monica Rütters (Hamburg), Oliver Sukrow (Heidelberg) und Prof. Dr. Frank Zöllner (Leipzig).
 26. Vgl. zur Rezeption der genannten Ausstellungen wie allg. zur Dokumentation des deutsch-deutschen Bilderstreites: *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, hg. v. Karl-Siegbert Rehberg und Paul Kaiser, Berlin 2013, im Erscheinen begriffen.

Abbildungen

Abb. 1, 2, 4, 5, 8, 9, 11, 12, 15, 16, 17, 18: Foto Andreas Kämper

Abb. 3: Foto Peter Thomann

Abb. 6, 7: Eckhart Gillen (Hg.): Bernhard Heisig: Die Wut der Bilder, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig 2005, Köln 2005, S. 266, 267.

Abb. 10: Foto Winfried Mausolf

Abb. 13: Foto Stiftung Moritzburg Halle/S./Klaus E. Göltz

Abb. 14: Foto Kunstsammlungen zu Weimar

Zusammenfassung

Der Aufsatz beleuchtet den musealen und außermusealen Umgang mit Kunst aus der DDR zwischen 1989 und heute. Ausgehend von der kulturellen und politischen Deklassierung ostdeutscher Kunst nach dem Systemumbruch thematisiert er die Motivlagen und Mechanismen der Verdrängung von DDR-Kunst in den Kunstmuseen, wo diese Kunst innerhalb einer „Wende an den Wänden“ Anfang der 1990er Jahre zumeist in die Depots wanderte, bevor seit den 2000er Jahren eine Rückbesinnung einsetzte. Dabei wird auch auf das System des „gesellschaftlichen Auftragswesens“ als staatssozialistischem Kunstmarktäquivalent eingegangen, das nach 1989 in kurzschlüssiger Weise zum Kriterium staatsnaher DDR-Kunst erhoben wurde.

Autor

Paul Kaiser ist Kultur- und Kunstwissenschaftler, Kurator und Publizist, wiss. Mitarbeiter am SFB 804 „Transzendenz und Gemeinsinn“ an der Technischen Universität Dresden, Forschungskordinator im BMB-F-Verbundprojekt „Bildatlas: Kunst in der DDR“ und Leiter des Bereichs Wissenschaft/Kunst am Dresdner Institut für Kulturstudien e.V.

Titel

Paul Kaiser, Andere Wege, andere Orte. Zur Sammlungspolitik ostdeutscher Kunst in und nach der DDR zwischen Apologie und Depot, in: kunsttexte.de/ostblick, Nr. 1, 2013 (18 Seiten),
www.kunsttexte.de/ostblick.