

fallen solche Verbindungen auf. Wenn er beispielsweise in den 1950er Jahren für den Nordwestdeutschen Rundfunk unterschiedliche Künstlerporträts verfasst (213–300), so scheinen Francisco de Goya und George Grosz nicht zufällig gewählt zu sein. Es ist ihre spezifische Positionierung zur Welt und ihr Umgang mit dem von Anders prognostizierten Verlust dieser, was die beiden für ihn so interessant macht.

Heute wird Anders überwiegend als pessimistischer Apokalyptiker und Moralist erinnert. Konrad Paul Liessmann hat diese aus Anders' gedanklicher Unerbittlichkeit resultierende Stellung in der Geschichte der Philosophie des 20. Jahrhunderts treffend umschrieben: „Manchmal erscheint es, als ließe seine Philosophie nur die Alternative zu zwischen gequälter Zustimmung und Ignoranz.“⁷ Die *Schriften zu Kunst und Film*, ein wertvoller und wichtiger Schritt zur Erschließung des Werks von Günther Anders, könnten daran etwas ändern und zugleich so etwas wie das Rückgrat einer kunst- wie filmtheoretischen Neuentdeckung Günther Anders' bilden.

LUCAS CURSTÄDT
Bonn

7 Konrad Paul Liessmann, *Günther Anders zur Einführung*, Hamburg 1993, S. 13.



Frank Zöllner (Hrsg.); Antipoden? Neueste Leipziger Schule (Ausst.-Kat. anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Mädler Art Forum); Leipzig: E.A. Seemann 2020; 88 S., 42 farb. Abb.; ISBN 978-3-86502-442-8; € 20

Wolfgang Ullrich; Feindbild werden. Ein Bericht. Der neue Ost-West-Konflikt; Berlin: Wagenbach 2020; 144 S., 6 Abb.; ISBN 978-3-8031-3701-2; € 10



Gleich zwei Publikationen sind 2020 erschienen, die sich in gewisser Weise diametral ausgerichtet eng verwandten Themengebieten zuwenden: zum einen der neuesten Generation Leipziger Malerinnen und Maler und zum anderen dem „neuen Ost-West-Konflikt“ in der fortgesetzten Kontroverse zwischen Neo Rauch und Wolfgang Ullrich. Während Frank Zöllner mit seinen Studierenden in die lokalen Ateliers ging, um sich dort in der direkten Anschauung und im Dialog mit den Künstlerinnen und Künstlern ein eigenes Bild über die zeitgenössische Kunst in Leipzig zu verschaffen, publizierte der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich als kunstkritische Diagnose sein Taschenbuch *Feindbild werden. Ein Bericht. Der neue Ost-West-Konflikt*.

Beginnen wir mit Frank Zöllners Ausstellungskatalog *Antipoden? Neueste Leipziger Schule*. Zwölf Künstlerinnen und Künstler der jüngeren Generation stehen hier

im Fokus. Gezeigt wurde die Ausstellung im Mädler Art Forum in der Mädler-Passage in Leipzig und damit in unmittelbarer Nähe des Kunsthistorischen Instituts. In seinem Vorwort erläutert Zöllner den Begriff und die Geschichte der „Leipziger Schule“, die „in die frühen Jahre der DDR und der deutschen Teilung“ fielen. (7) „Hintergrund dieses Begriffs war die Absicht, eine sozialistische Kunst unabhängig von bürgerlichen Traditionen zu begründen. Herausgekommen ist dabei im Laufe der Jahre eine merkwürdige Mischung aus Anpassung und verhaltener Verweigerung, die international Beachtung gefunden hat und immer noch reichlich Gesprächsstoff bietet.“ (7) Es folgten die international sehr erfolgreiche ‚Neue Leipziger Schule‘, mit Protagonisten wie Rosa Loy, Tim Eitel und Matthias Weischer und nun die einfachheitshalber hier als ‚Neueste Leipziger Schule‘ bezeichnete Generation, wobei Zöllner klar darauf hinweist, dass bereits der Begriff der ‚Leipziger Schule‘ umstritten ist: „der Schulbegriff“ ernte „oft mehr Widerspruch als Zustimmung“. (7) Mit ‚Antipoden‘ ist unter anderem der vermeintliche Gegensatz zwischen abstrakter und figurativer Malerei gemeint, die sich in der Malerei „traditionell [...] einander unversöhnlich gegenüber zu stehen“ scheinen. (7) Die Künstlerinnen und Künstler der ‚Neuesten Leipziger Schule‘ aber bewegten sich souverän zwischen diesen beiden Polen: „Der gelegentlich mit der politischen Teilung von Ost und West assoziierte Gegensatz zwischen Figuration und Abstraktion erweist sich also als eine Fiktion, die in der gegenwärtigen künstlerischen Praxis keine Rolle mehr spielt.“ (7)

Unter der Überschrift *Antipoden? Vom Tod der Malerei ins Zeitalter der Malerei* erläutert Frank Zöllner die Gegensätze, auf denen „die Welt der Kunst basiert“, darunter den Gegensatz zwischen Tradition und Avantgarde sowie Konzeptkunst und klassischen Bildmedien. (11) Auch die Debatte um den mit der Erfindung der Fotografie und Technik zusammenhängenden, immer wieder heraufbeschworenen ‚Tod der Malerei‘ skizziert Zöllner anhand von Paul Delaroche, Gaston Tissandier, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Constantin Brâncuși und Johannes Meinhardts *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei* von 1997.¹ Zahlreiche Todsagungen der Malerei sollten noch folgen, von Alexander Rodtschenko und den russischen Konstruktivisten bis hin zum Abstrakten Expressionismus und Douglas Crimp, einem Kurator und Kritiker, der 1981 wiederum das direkt bevorstehende Ende der Malerei ausrief: „Es bestehe Einigkeit darüber, dass Malerei den theoretischen und praktischen Ansprüchen zeitgenössischer Kunstproduktion nicht mehr gerecht werden könne.“² (13) Zum gleichen Zeitpunkt wurde in der Londoner Schau *A Spirit in Painting* und dem Neo-Expressionismus die Wiederauferstehung der Malerei gefeiert. Mit ihnen sei, so Zöllner, „eine Daseinsbehauptung der Malerei“ entstanden, „die man als Reaktion auf mehrere Wellen malerfeindlicher Theorieproduktion und auf die dogmatische Nüchternheit von Minimal und Conceptual Art deuten kann. Abgesehen von einigen kleineren Einbrüchen hält diese Konjunktur der Malerei trotz wieder-

1 In meiner Dissertationsschrift *Das investigative Bild*, Berlin 2015, widmete ich ein ganzes Kapitel dem Wechselspiel von *Fotografie und Malerei – Paragone oder „Teamwork“?*, S. 54–77.

2 Douglas Crimp, „The End of Painting“, in: *October* 16 (1981), S. 69–86.

holter Kritik bis heute an.“ (13) Im Folgenden stellt Zöllner die Voraussetzungen für die Entwicklungen der Leipziger Malerei nach der Wende dar, denn hier sei sie bis 1989 „weitgehend unbehelligt von den Diskursen um das Ende der Malerei“ wie in einem „abgeschirmten Biotop gepflegt und vor allem gehegt worden“. (14) Des Weiteren erläutert er kurz die Debatte um die Malerei an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) nach der Wende, wo zeitweise sogar darüber nachgedacht wurde, die Malklassen ganz abzuschaffen. (15) Zöllner schließt mit der Feststellung, der „Tod der Malerei“ sei in Leipzig „von Beginn an nur eine rhetorische Figur gewesen.“ (17)

Unter der Überschrift *Neueste Leipziger Schule* schließt sich ein Text von Asli Özdemir und Defne Kızıloz an. Hier wird der Weg von Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke, über Arno Rink und Neo Rauch bis hin zur jüngeren Generation aufgezeigt, wobei die Produzentengalerie LIGA und die Baumwollspinnerei Leipzig als wichtige Koordinaten aufgeführt werden, begleitet von einer Einführung in das Werk der vertretenen Künstler.

Im Katalogteil finden sich weitere Texte zur Malerei und Gedankenwelt der einzelnen Künstlerinnen und Künstlern, darunter zu Maria Schumacher, Henriette Grahnert, Robert Seidel, Titus Schade und Markus Matthias Krüger. Abgesehen von Sebastian Nebe in Berlin leben alle beteiligten Künstlerinnen und Künstler auch nach dem Studium an der HGB noch in Leipzig. Die bei Heribert C. Ottersbach und Neo Rauch sowie in Dublin und San Francisco ausgebildete Schumacher untersuche in ihren „abstrakte[n], gestische[n] und prozessuale[n]“ Gemälden „den Umgang der Menschen miteinander“, so Katrin Kaiser. (35) Claus Georg Stabe verleihe in seinen Arbeiten „der Linie und dem Kugelschreiber, auf den ersten Blick zwei simple Medien, große Ausdruckskraft“, schreibt Alfa Richter. (39) Gänzlich losgesagt von der figurativen Tradition der Leipziger Malerei hat sich Henriette Grahnert, die bei Arno Rink studierte, stattdessen lehne sich ihre Malerei, so Friederike Klose, „an die amerikanische Farbfeldmalerei, Bad Painting und Pop Art, die konkrete Malerei und den Minimalismus“ an. (43) Hinzukommen die hyperrealistischen Bilder von Markus Matthias Krüger, welcher sein Meisterschülerstudium bei Annette Schröter absolvierte: „Mit perspektivischer Perfektion bringt Krüger den Bildraum in eine mathematisch kalkulierte Ordnung“, so Julia Redding. (69) Technisch makellos sind auch die altmeisterlich gemalten Häuser Titus Schades. Wie Modellhäuser ordnet er sie in Regale ein oder inszeniert sie in einem Bild wie *Die große Ladenstraße*. Neu dazugekommen sind bei ihm aktuell serielle, kleinformatige Wolkenbilder.

Der zweisprachig englisch und deutsch angelegte Ausstellungskatalog erlaubt einen guten Einblick in das jüngere Kunstschaffen der Malermetropole Leipzig und weckt auch das Interesse, mehr zu erfahren. Hinsichtlich der Auswahl der beteiligten Künstlerinnen und Künstler wären ein wenig nachvollziehbarere Kriterien wünschenswert gewesen, insbesondere da es sich nicht um eine thematische Ausstellung handelte, sondern um eine, welche darauf abzielte, die ‚Neueste Leipziger Schule‘ zu repräsentieren und damit eine ganze Generation. Diese Kriterien, abgesehen von ihrer Geburt im letzten Jahrzehnt vor der Wiedervereinigung, sucht der Leser jedoch vergeblich. Auffallend ist zudem das Ungleichgewicht zwischen Autorinnen und

Künstlern: Elf Kunsthistorikerinnen und drei Kunsthistoriker schreiben über drei Künstlerinnen und neun Künstler, dabei wäre es angesichts der vielen profilierten Künstlerinnen in Leipzig ein Leichtes gewesen, auf Geschlechterparität zu achten. Wichtige Vertreterinnen wie etwa Kathrin Thiele, Maria Sainz Rueda, Friederike Jochisch oder Mandy Kunze fehlen.

Unter der Überschrift *Feindbild werden. Ein Bericht. Der neue Ost-West-Konflikt* fasst Wolfgang Ullrich seine – inzwischen über mehrere Etappen fortgesetzte – polemische Kontroverse mit Neo Rauch zusammen. Schon der Titel zeigt an, dass es in dieser Publikation nicht um eine neutrale historiografische Aufarbeitung, sondern um eine autobiografisch gefärbte Positionsbestimmung geht. Mithin handelt es sich in gewisser Hinsicht auch um ein Zeitdokument, das für eine rezeptionsgeschichtlich orientierte Kunstwissenschaft nicht ohne Interesse ist und deshalb hier – jenseits der existierenden polemischen Demarkationslinien – vorgestellt und besprochen werden soll.

Zur Vorgeschichte: Im ZEIT-Artikel *Auf dunkler Scholle*, welcher am 15. Mai 2019 erschien (Nr. 21/2019), setzte sich Ullrich mit der Frage der Kunstfreiheit auseinander: „Linke und Liberale“ seien lange davon überzeugt gewesen, Kunst müsse „autonom sein“,³ nun aber seien „es rechts gesinnte Künstler, die als Verteidiger der Kunstfreiheit auftreten“, so seine These. Den Fraktionsvorsitzenden der AfD, Alexander Gauland, zitiert Ullrich mit der Formulierung der „ortlosen, global mobilen ‚Any-wheres‘“ und interpretiert ihn als Befürworter autonomer Kunst.⁴ Als Beispiele für diese These benennt Ullrich die Künstler Neo Rauch, Axel Krause und Sebastian Hennig. Damit setzte er einen der bedeutenden deutschen Gegenwartsmaler, Neo Rauch, in direkten Zusammenhang mit dem aus politischen Gründen umstrittenen, international aber ebenfalls erfolgreichen Axel Krause und dem eher unbekanntem Sebastian Hennig. Während sich Hennig tatsächlich für die unter dem Akronym PEGIDA bekannte rassistische und rechtsextreme Organisation ‚Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes‘, die seit 2014 in Dresden Demonstrationen veranstaltet, einsetzte, positionierte sich Krause in den sozialen Medien wiederholt klar politisch für die ‚Alternative für Deutschland‘ (AfD). Dies führte letztlich zum Ausschluss Axel Krauses von zwei wichtigen Gruppenausstellungen und zur Trennung von seiner Stammgalerie. Dass Ullrich Neo Rauch in diesen – aus Rauchs Sicht unangemessenen – politischen Kontext rückte, bildet den Ausgangspunkt für den bekannten Konflikt zwischen Künstler und Kritiker. Auch in vorliegender Publikation geht Ullrich wieder auf Axel Krause ein, dessen Bilder er als „eskapistisch-antimodernistische Phantasien“ (28) interpretiert. Doch sowohl bei Krause wie auch bei Rauch sucht Ullrich vergeblich nach gemalten, spezifisch rechten Bildinhalten. In seinen Ausführungen in der ZEIT hat Ullrich argumentiert, dass sich „einige Motive rechten Denkens [...] selbst bei berühmteren Künstlern, allen voran bei Neo Rauch“ nach seiner Ein-

3 Wolfgang Ullrich, „Auf dunkler Scholle“, 15.05.2019, in: *Zeit* 21/2019, aufrufbar unter: <https://www.zeit.de/2019/21/kunstfreiheit-linke-intellektuelle-globalisierung-rechte-vereinnahmung> (25.04.2021).

4 Ebd.

schätzung in verbalen Aussagen fänden, nicht aber in seiner Malerei.⁵ Aufgrund „seiner Prominenz“ trage Rauch „mehr als andere zur Verschiebung des politischen Klimas bei.“⁶ Neo Rauch reagierte auf Ullrichs Ausführungen, die er als persönlichen Angriff interpretierte, empört und drastisch mit malerischen Mitteln, indem er im Juni 2019 dem Kunstkritiker das großformatige Gemälde mit dem programmatischen Titel *Der Anbräuner* (2019) widmete: Auf Rauchs Bild sieht man – wie einige ikonografische Indizien nahelegen – den Autor Ullrich dargestellt in einem engen Kabuff mit niedriger hölzerner Decke, wie er auf einem Nachttopf sitzend mit seinen Ausscheidungen eine Leinwand bemalt. Auf dieser Leinwand, als Bild im Bild, erkennt man die Initialen „WU“, also die Anfangsbuchstaben des Namens von Wolfgang Ullrich.

Neo Rauchs kaum verklausulierte, drastische Darstellung empfand Ullrich nachvollziehbarerweise als „polemische Reaktion“, auf die er selbst erst einmal nach einer angemessenen Ausgangsposition für eine angemessene Antwort suchen musste: (5) „Manche dürften das Buch als das Bellen eines getroffenen Hundes oder als nächste Etappe in einem öden Kreislauf der Rache deuten, andere ein Zuviel an Eitelkeit darin erkennen: Muss einer in Buchform auswalzen, dass er in den Kosmos von Neo Rauch Eingang gefunden hat?“ (5) Ferner gibt Ullrich zu bedenken, dass andere das Gemälde für einen „Ausrutscher“ halten und er es daher nicht zu hoch gewichten sollte, des Weiteren könne dieses Buch den Marktwert des Gemäldes steigern. Dennoch hat sich der 1967 in München geborene und seit 2015 in Leipzig lebende Kunstschriftsteller dazu entschlossen, eine zusammenfassende Gegendarstellung in Buchform zu verfassen. In elf Kapiteln widmet er sich verschiedenen Fragestellungen, von der *Rechtsverschiebung der Idee autonomer Kunst* über *Neo Rauchs Oppositionskurs* und *Autonomie als Selbstbehauptung* bis hin zum *Kritiker als Feindbild*, *Kulturkampf* und *DDR 2.0*. Es folgen Kapitel zur *Rechten Rezeption* und der spektakulären Versteigerung des Bildes.

Im Kapitel *Neo Rauchs Oppositionskurs* führt Ullrich aus, dass Neo Rauchs Bilder „bewusst verrätselt in ihren Kompositionen“ und „ihnen keine eindeutigen Aussagen zu entnehmen“ seien. (27) Tatsächlich können Rauchs Gemälde auf den ersten Blick unverständlich wirken. Wer sich aber intensiver mit Neo Rauchs Werken auseinandersetzt, dem fällt auf, dass Rauchs Botschaften oft erstaunlich klar und gut auslegbar sind. Bei einer größeren Reihe von Bildanalysen für einen Ausstellungskatalog der Kunstsammlungen Chemnitz⁷ kristallisierten sich die meisten Gemälde als Sinnbilder mit einer überdeutlichen, klaren Aussage heraus, die sich manchmal sogar in einem einzigen Satz als Sinnspruch zusammenfassen lässt. Dass Ullrich die Begriffe ‚verrätselt‘ und ‚keine eindeutige Aussage‘ deutungsgleich und sich ergänzend verwendet, ist ebenfalls wenig überzeugend, zielen Rätsel als Denkaufgabe nicht selten auch auf klare Lösungen.

5 Ullrich 2019 (s. Anm. 3).

6 Ebd.

7 *Neo Rauch. Abwägung. Rosa Loy. Gravitation*, hrsg. von Ingrid Mössinger, mit Textbeiträgen von Teresa Ende, Ingrid Mössinger, Anja Richter, Sara Tröster Klemm und Andrea Wandschneider, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Berlin/München 2012.

Unter der Überschrift *Autonomie als Selbstbehauptung* beginnt das dritte Kapitel mit der Frage, ob Rauch mit seinem *Anbräuner* die in seinem ZEIT-Artikel „diagnostizierte Leerstelle“ zwischen rechtem Gedankengut und rechten Bildwelten „zu füllen“ unternommen habe. (30) Zudem stellt Ullrich die Frage in den Raum, ob Rauch gar nicht ihn, sondern ein verzerrtes Selbstporträt gemalt haben könnte: „Zeigt er sich vielleicht durch eine politische Zuordnung entstellt, auf die Rolle des Bösewichts reduziert?“ (30) Dann wiederum relativiert Ullrich sein im Zeitungsartikel gefälltes Urteil, da er mit Blick auf Rauchs Ikonografie „nur von ‚einigen Motiven rechten Denkens‘ gesprochen“ habe, ihn aber „nicht einmal insgesamt zu einem Rechten erklärt, sondern, wie der Kunstkritiker Kolja Reichert kommentierte, ‚vorsichtig und etwas verlegen‘ geurteilt“ habe. (31) Etwas anders akzentuiert Ullrich seine Einschätzung am 28. Juni 2019 in einem Interview mit dem Deutschlandfunk Kultur, wo er bereits die Überzeugung vertrat, Rauch habe sich im *Anbräuner* selbst gemalt: „Ich habe Rauch rechte Motive unterstellt, aber ihn keineswegs zum Nazi gemacht – das macht er schon selber“,⁸ denn Neo Rauch habe überreagiert. All das schreibt Ullrich freilich, nachdem er nur eine Seite zuvor darüber meditiert, ob Rauch nun die Leerstelle zwischen rechtem „Gedankengut“ und „Bildwelten“ bereits füllt, die er, Ullrich, doch erst für die „nächste Generation“ prognostiziert habe. (30) „Rauchs Motivwahl stellt also eine Überreaktion dar, die man höchstens noch mit dem Titel des Artikels – *Aufdunkler Scholle* – und einer davon ausgelösten Blut- und Boden-Assoziation erklären könnte.“ (31) Den Titel hat freilich die Redaktion festgelegt.

In seinem Buch beschreibt Ullrich den sich entspinrenden Konflikt in minutiöser deskriptiver Chronologie – von den Telefonaten mit der Redaktion, in denen er von dem Bild erfuhr, aber noch nichts über dessen Größe (150 × 120 cm) und Titel gewusst habe, über eine Taxifahrt (33) bis hin zum Abend im Hotel, wo ihm eine Assoziation mit Jörg Immendorffs *Wo stehst Du mit Deiner Kunst, Kollege?* (1973) eingefallen sei. (34) Erneut breitet er seine Überlegungen aus, ob das Gemälde weniger ihn als Kritiker, sondern den Maler selbst darstelle. (33)

Im Folgenden geht es um Fragen der Meinungs- und Kunstfreiheit. Während Ullrich Jonathan Meeses Auftritt im Jahr 2013 verteidigt, bei dem dieser den Hitlergruß gezeigt hatte, fragt er sich mit Blick auf Neo Rauch, ob dieser nicht möglicherweise „einem überkommenen Geniekult verhaftet“ (39) sei: „Künstler, die erwarten, dass ihre Äußerungen entweder nicht so ernst und wörtlich genommen werden wie die von Politikern oder Journalisten oder aber genauso staunend-demütig rezipiert werden wie ihre Werke, empfinden die Art und Weise, wie mittlerweile oft mit ihnen umgegangen wird, sicher als Missachtung ihrer besonderen Autorität, als massiver Beschneidung ihrer angestammten Freiheitsrechte.“ (39) Im Vergleich zu Immendorffs Gemälde *Wo stehst Du mit Deiner Kunst, Kollege?* ist Rauchs *Anbräuner* für Ullrich „ein düsteres, [...] trauriges Gegenbild“: „Denn statt zu überlegen, welchen Bei-

8 „Neo Rauch und sein ‚Protestbild‘: Wer ist denn nun der ‚Anbräuner‘? Wolfgang Ullrich im Gespräch mit Timo Grampes“, in: *Deutschlandfunk Kultur*, Beitrag vom 28.06.2019, aufrufbar unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/neo-rauch-und-sein-protestbild-wer-ist-denn-nun-der.2156.de.html?dram:article_id=452619 (27.05.2021).

trag die Kunst für die Gesellschaft leisten könnte, protestiert der Künstler nur dagegen, wie er behandelt wird. Damit aber kann der Eindruck entstehen, es gehe ihm tatsächlich vor allem darum, seine Sonderstellung und damit letztlich Privilegien aus Zeiten religiöser Kunstverehrung durch einen Akt obszönen Widerstands zu verteidigen.“ (40) Rauch bekenne sich zu einer „konservativen Daseinsform“, die in der Tradition Ernst Jüngers „das Neue, das Fremde so lange“ zu verhindern trachte, bis es „nicht mehr gefährlich“ sei. (41) Und dadurch werde die autonome Kunst nicht als ein Instrument gesehen, welches „die Gesellschaft in eine offene Zukunft“ führe, sondern sie werde „als eine Kraft verstanden, die vor fremden, vermeintlich gefährlichen Einflüssen schützen und Neues assimilieren, an die Tradition rückbinden“ solle. (41) Somit werde sie „zu einer reaktionären Instanz“. (42)

Unter der Überschrift *Dissident und Denunziant* erläutert Ullrich die Geschichte des Begriffs *Der Anbräuner*, die er auf einen Aphorismus von Ernst Jünger zurückbezieht, den Rauch „direkt umgesetzt“ habe. (43) Ullrich zeichnet nach, wie er sich sukzessiv bewusst wurde, dass Rauch ihn in seinem Gemälde als Kritiker auf eine Weise ins Zentrum der Darstellung gesetzt habe, dass er das Werk nicht mehr als „Protest-“, sondern als „Schmähbild“ interpretieren musste. (49) Rauch war dabei nicht der erste, der sich auf Jüngers Aphorismus bezog, „Wer rechte Positionen als solche benennt, muss vielmehr schon seit einigen Jahren damit rechnen, als Anbräuner bezeichnet zu werden.“ (44) Bei Rauch und anderen, darunter Uwe Tellkamp, Vera Lengsfeld und Norbert Bolz, hingegen, die sich ebenfalls „denunziert“ wähnten, sei „ein Schnüffeln und Spionieren gar nicht nötig.“ (47) Daher hinke auch der „historische Vergleich“. (47) Sie könnten sich alle frei äußern und täten dies auch. Aus diesem Grund seien sie keine „Opfer von Spitzeltum und denunziatorischem Eifer, was ihr Selbstbild als Dissidenten ziemlich übertrieben erscheinen“ lasse. (47) „Wenn Rauch sich dennoch denunziert – angebräunt – fühlte, muss er es also als für ihn gefährlichen Angriff empfunden haben, dass und wie ich ihn als Beispiel verwendet habe.“ Niemals jedoch habe er, Ullrich, es auf Rauch „und seine Karriere abgesehen“.

Unter der Überschrift *Der Kritiker als Feindbild* sucht Ullrich weitere Indizien dafür, dass es sich bei der dargestellten Person in Rauchs Gemälde um einen Kritiker handele. Kurzzeitig kommt er zur abwegigen Interpretation, es handele sich um ein Doppelbildnis von Künstler und Kritiker. (54) Rauch fühle sich Kritikern generell überlegen: „Wie unartigen Schülern darf man ihnen also Ohrfeigen verpassen.“ (54) Aussagen Rauchs über Kritikerinnen und Kritiker sollen dies unterstützen. (55) Als *Kulturkampf* wird Neo Rauchs Verhältnis zum Ost-West-Konflikt gedeutet. In diesem Zusammenhang wird auch auf die jahrelange Vorgeschichte des Konflikts zwischen den beiden eingegangen: 2011 hatte Ullrich Rauch in der *Art* „mit Salonmalern des 19. Jahrhunderts“ verglichen. (62) „An Rauchs DDR-Herkunft“ habe er „indes gar nicht gedacht“, als er fragte, „ob es für Neo Rauch nicht besser wäre, wenn er als Auftragskünstler agieren könnte und feste Themen vorgegeben hätte.“ (62) Dass dies Rauch nicht gefiel, kann man sich leicht vorstellen, ebenso, wenn Ullrich 2016 in seinem Buch *Siegerkunst* orakelte, Rauchs Kunst könne von „der kunstsammelnden globalen Geld- und Machelite [...] sehr bald [...] als langweilig abgestempelt“ werden. (64)

Rauch habe „im Vokabular eines nahenden Kulturkampfes“ von „einer Kritik, die ideologisch motiviert ist“ und „eliminatorische Zielsetzungen“ habe, gesprochen. (78) Ullrich bemüht hier einen „Kolonialismus-Vergleich“, indem sich der Westen seit den 1990er Jahren gegenüber der ehemaligen DDR wie eine „Kolonialmacht“ verhalten habe. (81) Unterfüttert werden diese Passagen mit der Kritik des Kunsthistorikers Paul Kaiser an der aus den Museumsräumen in die Depots verbannte DDR-Kunst, (82) beispielsweise mit Blick auf die Neupräsentation der ständigen Ausstellung in der Dresdner Galerie Neue Meister im Albertinum: „Sollte fortan ein Tourist durch die einst der ostdeutschen Kunst vorbehaltenen Räume flanieren, könnte er auf die Idee verfallen, dass es die DDR nie gegeben habe“ (83). In *DDR 2.0* warnt Ullrich insbesondere im Zusammenhang mit der AfD, „etwas oder jemanden als ‚rechts‘ zu etikettieren.“ (97) Er zitiert Christoph Tannert, einen „der besten Kenner ostdeutscher Kunst und zu DDR-Zeiten strikt auf Oppositionskurs“ (97) mit systemkritischen Äußerungen, wonach Künstlerinnen, Künstler und die ganze Kunstszene „einander in stetig zunehmender Gereiztheit bei der Einhaltung von Sittsamkeitsregeln der ‚Political Correctness‘“ überwachten. (98) Wenn sich nach der Politisierung des „Kulturkampfes“ dieser auch noch institutionalisieren würde, werde sich offen zeigen, „dass der bisherige Kunstbegriff in beiden Fällen nicht mehr gilt: Sorgt das Freiheitsprivileg autonomer Kunst für die einen für zuviel Ungleichheit und Gewalt, so haben die anderen ein Problem damit, Autonomie als Selbstbestimmung oder überhaupt so etwas wie Unabhängigkeit zuzulassen.“ (105) Schließlich setzten sich die Kritikerinnen und Kritiker des autonomen Kunstbegriffes gerade für mehr Rechte ein, nämlich für Feminismus, ‚Genderfluidität‘, offene Grenzen, den Abbau von Hierarchien, während sich „Rechte und Reaktionäre“ offenkundig nach „monokulturellen Gesellschaften und klaren Hierarchien“ sehnten. (105)

Die *Rechte Rezeption* des Bildes *Der Anbräuner* führt Ullrich schließlich zu einer „DDR 2.0-Diagnose“: (106) In Blogs und Kommentaren erlebt er Anfeindungen und „viestimmig Herabwürdigendes“ (110). Überrascht zeigt sich Ullrich von der öffentlichkeitswirksamen Versteigerung des Gemäldes zum Gebot von 750.000 Euro auf einer Benefiz-Gala, zugunsten eines Kinderhospizes (*Charity und Populismus*), denn er war davon ausgegangen, dass Rauch das Bild behalten würde, „um nicht die Kontrolle darüber zu verlieren“ (117). Der Verkauf sei eine Form „geistiger Enteignung“ (124), die anderen Künstlerinnen und Künstlern nicht unterlaufen wäre: „Gerhard Richter oder Jeff Koons etwa wissen genau, dass und wie es die Wahrnehmung und damit auch die Bedeutung eines Werks verändert, wenn es mit einem (hohen) Preis markiert und mit einem Besitzer assoziiert wird, der es öffentlichkeitswirksam einzusetzen versteht. Sie und andere Künstler nehmen den Stellenwert der Postproduktion daher sehr ernst; sie überlassen die Orte und Kontexte, an denen ein Werk in Erscheinung tritt, so wenig wie möglich Dritten oder dem Zufall.“ (124) Abschließend deutet Ullrich Neo Rauchs Bild als „Wutausbruch von einem [...], der um seine Freiheit bangt“, schließt dann aber versöhnlich: Er wünsche sich „eine Zukunft, in der man Rauchs Gemälde würdigen wird, weil es – qua Bild – dazu beitragen konnte, einen spezifischen Ost-West-Konflikt sichtbar zu machen.“ (137) „Wenn die Auk-

tion der letzte Akt in diesem Stück bleibt, wäre das jedenfalls für alle Seiten ein Gewinn,⁹ resümierte Rose-Maria Gropp am 5. August 2019 in der FAZ („*Ein abscheuliches Bild*“). Der Wunsch sollte sich freilich nicht erfüllen: Mit dem vorliegenden Buch wird nun wiederum viel Staub aufgewirbelt. Eindeutig zu kritisieren ist Ullrichs sehr enge Auswahl der Künstler:innen, welche die enorme Breite und Vielfalt der ostdeutschen, namentlich der Leipziger, Dresdner und Berliner Kunstszene nicht gerecht wird. Im Wesentlichen schreibt Ullrich ausschließlich über Neo Rauch, Axel Krause und Sebastian Hennig, über letzteren nur am Rande, was insgesamt zu einem sehr disparaten Gesamtbild führt, das keineswegs die These eines grundlegenden ‚Ost-West-Konfliktes‘ untermauern kann. Dafür hätte es einfach mehr Belege und einer größeren Bandbreite bedurft.

Auch fragt man sich aus der Perspektive eines Außenstehenden, warum Ullrich nicht den direkten Dialog mit Neo Rauch gesucht hat, jedenfalls wird in den ansonsten ausführlichen Detailinformationen nichts von einem persönlichen Gespräch oder wenigstens von eventuell fehlgeschlagenen Kontaktversuchen berichtet. Bis zur Veröffentlichung seines Buches, das immerhin aus Anlass der Entstehung des Gemäldes *Der Anbräuner* verfasst wurde, hat Ullrich ebenjenes Gemälde offenbar auch nicht im Original gesehen, (51) um einen authentischen Eindruck davon zu bekommen, worüber dann zu schreiben sein könnte.

Im Gegensatz zu den Künstlern Krause und Hennig hat sich Neo Rauch politisch weder zur AfD oder zu PEGIDA geäußert, noch enthalten seine Bilder ‚rechte‘ Inhalte. Ullrich beschwört einen Ost-West-Konflikt, den er nicht ausreichend belegt. Angesichts der internationalen Kunstszene, in der sich Neo Rauch bewegt, und angesichts der zahlreichen internationalen Einzelausstellungen in Institutionen wie dem Metropolitan Museum of Art New York, der Münchner Pinakothek der Moderne oder den Uffizien in Florenz wirkt Ullrichs wiederholte Bezeichnung Rauchs „als wichtigster ostdeutscher Künstler seiner Generation“ (22) oder „bekanntester ostdeutscher Maler“ (Klappentext) irritierend diskreditierend. Mit solchem ‚Zonendenken‘ wird Ullrich einem international auftretenden Künstler kaum gerecht. Der Unterscheidung in west- und ostdeutsche Kunst haftet ohnehin mehr als dreißig Jahre nach der Wende von 1989 etwas Anachronistisches an, wenn man in solchen Kategorien über Gegenwartskünstlerinnen und -künstler, aber auch über Kritikerinnen und Kritiker spricht. Die Buchpublikation bietet als Zeitdokument einer zeitgenössischen Kunstkontroverse eine streckenweise unterhaltsame und zugleich vielfältig polarisierende Lektüre, die das Potenzial hat, den weiteren fachlichen Diskurs in Bezug auf die Malerei in Leipzig und Dresden anzuregen. Hier gibt es freilich noch erheblichen Forschungsbedarf.

SARA TRÖSTER KLEMM
Leipzig

9 Rose-Maria Gropp, „Ein abscheuliches Bild“, 05.08.2019, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, aufrufbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/kuenstler-neo-rauch-zur-debatte-ueber-den-maler-16317918.html> (24.05.2021).