

Kristina Bauer-Volke

»Aufstieg und Fall« – Der Eklat in Weimar. DDR-Kunst im Nachwende-Deutschland

(Aufstieg und Fall der Moderne, Teil III)

Die Ausstellung »Offiziell – Inoffiziell – Die Kunst der DDR« ist wohl die meist diskutierte Kunstschau des letzten Jahrzehnts in Deutschland zum Thema DDR-Kunst und hat den Umgang mit Kunst aus der DDR auf eine neue Ebene verlagert. Nach dem ersten, in mehreren Vorgängen vor dem Landgericht Erfurt ausgetragenen gerichtlichen Prozeß ist nun offiziell, was der Streit um die Hinterlassenschaft des ostdeutschen Staates inoffiziell schon immer zu sein schien: ein brisantes gesellschaftliches Politikum, dessen Instanzen vollständig ungeklärt sind.

Die öffentliche Diskussion, die Ausstellungsmacher Achim Preiß mit dem dritten Teil der Gesamtschau »Aufstieg und Fall der Moderne« in Gang setzte, sucht in der Geschichte der vergangenen Jahre ihresgleichen. Preiß hat dies, wie man den Informationen aus dem Internet bereits Anfang des Jahres entnehmen konnte, von Anfang an gewußt und provoziert, wobei seine Motivation seit jeher darin bestand, »die allgemein herrschende Unsicherheit im Umgang mit dieser Kunst, die Unvereinbarkeit ihrer Bewertung« (Begleittext zur Ausstellung) durch eine »Zusammenstellung eines großen Überblicks, der die Interpretation weitgehend dem Betrachter überläßt« (ebenda) erneut in den öffentlichen Diskurs zu heben.

Wer die Ausstellung vor ihrer zudem unglücklichen Umhängung gesehen hat, weiß, daß diese relativ wertneutralen Worte nichts mit Absicht und Realität der Ausstellungsinszenierung zu tun haben. Die direkte Gegenüberstellung im Sinne der Totalitarismustheorie von DDR-Kunst und NS-Kunst am Beispiel von Hitlers Privat-Sammlung kommt einer historisch nicht zu rechtfertigenden Wertung und einem denunziatorischen Ethikverstoß gleich, die Plazierung der Bilder vor LKW-Planen, die bewußte Zerstörung eines autarken, individuellen Wirkungsraumes des einzelnen Werkes durch die Rahmen-an-Rahmenhängung einer Herabwürdigung und Mißachtung von Kunst und Künstlern, die ihre Werke für eben diesen Wirkungsraum schufen. Weder kann die wahllos aus verschiedenen Depots und Sammlungen zusammengetragene Schau als Überblick über die tatsächliche Kunstproduktion in der DDR gelten, noch entsprechen die Art der (Nicht-)Hängung, die räumliche als auch lichttechnische Inszenierung, welche nur einem Teil der Bilder eine fachgerechte Beleuchtung zukommen läßt, einer wertfreien Präsentation, die einer Freiheit der Interpretation auch nur nahe kommen würde.

Helmut Brade, Präsident der Freien Akademie der Künste zu Leipzig, erklärte in bezug auf die Weimarer Ausstellung: »Sie ist wie ein Katalysator, der eine Ost-West-Debatte auslöst, die auf das grundsätzliche Mißverständnis in der Beurteilung der Geschichte der DDR hinweist. Nur wer sicher ist, daß er Recht hat, kann so leichtsinnig die Malerei einer Epoche in die Mülltüte stecken.« (Berliner Zeitung, 4. 6. 1999)

Obwohl Preiß mit seiner Inszenierung in vielen Aspekten alles bisher Gewesene übertrifft, ist die Ausstellung auch Zeichen für den Gesamtprozeß, der den Umgang mit Kunst aus der DDR im Nachwende-Deutschland anbetrifft. Im Streit um Weimar werden in letzter Zeit hierfür wiederholt die Begriffe »Kulturkolonialis-

mus« und »re-education der Ostdeutschen« gebraucht – eine Bezeichnung, die darauf verweisen soll, daß die Behandlung von Kunst und Künstlern aus der DDR durch Ausstellungsmacher aus der Bundesrepublik in den meisten Fällen einer Rollenverteilung von Besiegten und Siegern entspricht, wobei letztere in der selbst erwählten Position sind, über Wohl und Wehe, Recht und Unrecht, Gut und Böse, Wert und Unwert ersterer zu richten.

Derlei Vorwürfe treffen in Preiß, der seines Amtes trotz offensichtlicher mangelnder fachlicher Eignung im Gegensatz zu vielen ostdeutschen Museumsleuten übrigens nicht enthoben wurde, nicht den ersten Ausstellungsmacher (z .B. Christoph Stölzl und Monika Flacke, anläßlich der Ausst. »Auftragskunst« im DHM). Die Rufe nach differenzierter und fairer Bewertung von Kunst aus der DDR währt seit den Anfangstagen des wiedervereinten Deutschland, als erste Kommissionen aus dem westlichen Teil des Landes sich dazu aufschwangen, über das Schicksal ganzer Konvolute in öffentlichen Einrichtungen ausgestellter Kunst zu entscheiden. Noch heute wird DDR-Kunst zum Großteil als »Altlast« begriffen, als ein unfreiwilliges Erbe, dessen Bestände verwaltet, gesichtet, bearbeitet und bewertet werden müssen, bis hin zur Frage, inwiefern einzelne Werke überhaupt der Erhaltung und Bewahrung würdig sind. Der Gedanke, dasselbe mit der künstlerischen Hinterlassenschaft aus fünfzig Jahren Bundesrepublik zu tun, kommt dagegen noch immer einer ungeheuerlichen Anmaßung gleich.

Zwei unterschiedliche Maß also für zweimal deutsche Kunst? Ja und nein, muß die Antwort hier wohl heißen. Auf der einen Seite das Phänomen, daß der öffentliche Prüfstand, auf den die Kunst aus der DDR seit zehn Jahren gestellt wird, eben nicht für Kunst aus dem Westen gilt, und die Frage nach einer eventuellen Gleichbehandlung außerhalb jedweder Diskussion liegt. Findet sie doch einmal statt, wie auf der Mannheimer Ausstellung »Menschenbilder,« die in der DDR entstandene Kunstwerke nicht isoliert, sondern im zeitgenössischen europäischen Zusammenhang vorstellte, oder in Potsdam, wo zeitgleich zu Weimar die Sammlung des Reutlinger Textilhändlers Siegfried Seiz im Alten Rathaus präsentiert wird, so geschieht dies in aller Stille und leider auch nur für sehr kleine kunstgeschichtliche Zeiträume und Ausschnitte aus der »DDR-Kunst.« Ein ungleiches Maß also, das seine Rechtfertigung nicht in der Kunst selbst, sondern in der Politikgeschichte, im gesellschaftlichen System, erfährt: was als Unrechtsstaat begriffen wird, muß bewertet und dessen Erzeugnisse können nur in didaktischer, gefilterter Art und Weise präsentiert werden, was als Rechtsstaat gilt, bedarf keiner oder kaum einer Bewertung und rechtfertigt sich durch sich selbst.

Auf der anderen Seite doch auch ein gleiches Maß. Preiß kann hierfür wiederum exemplarisch herausgegriffen werden, denn er argumentiert für das Gesamtkonzept seiner Ausstellung mit dem Mythos der Moderne, den er, seines Zeichens Professor für Architekturgeschichte an der Bauhaus-Universität Weimar, als Maßstab aller künstlerischen Qualität anlegt. In seiner pünktlich zur Ausstellungseröffnung erschienenen Veröffentlichung »Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts« (Weimar, VDG, 1999) legt er dar, daß die Klassische Moderne Resultat einer Gegenbewegung zu traditionellen, das heißt vor allem akademischen Formfindungen, Ausdrucksweisen und Inhalten, nicht zuletzt aber auch von Markt- und Verteilungsmechanismen sei und also per se Ausdruck individueller, freiheitlicher Gesinnung. Die Kunst der DDR wird durch Preiß pauschal als »antimodern« und »letzte konser-

vative Kunstbewegung in Deutschland« (ebenda, S.9) bezeichnet, jedoch räumt er ein, daß es neben der offiziellen, das heißt in seinem Sinne staatstragenden Kunst, auch eine sogenannte inoffizielle gab. Deren bewußte Abkehr von der antimodernen, realistisch orientierten Gestaltungsweise beweist ähnlich der bei den Nazis verfemten Kunst allein durch ihre Existenz, daß die Ideale der Moderne zwar unterdrückt, nicht aber vergessen oder gar überholt waren bzw. sind. Aus dieser Kausalkette, die die Moderne als einzig »gute« Kunst des letzten Jahrhunderts wertet und alles andere, nicht ihrem Geist verpflichtete, als Ver- bzw. Rückfall in alte, überholte Kunsttraditionen, ergeben sich für Preiß Kategorisierungen für Kunst aus der DDR, die sich in Kürze durch die folgenden Formeln ausdrücken lassen:

offiziell = im Auftrag entstanden = gesellschaftlich bezugnehmend = am Gegenstand/der Figur orientiert = antimodern = drittklassig;

inoffiziell = nicht im Auftrag entstanden = nicht gesellschaftlich bezugnehmend = nicht gegenständlich = modern = erstklassig.

In dieser extremen und sehr pauschal getroffenen Verkürzung, zudem im Detail falschen Bewertung sowohl der Moderne als auch der Kunst aus der DDR, beurteilt Preiß dann die Kunst der DDR, indem er die Kunstwerke nach den genannten »Merkmale« überprüft und in eine der beiden Kategorien einordnet. Daß er deshalb die Gemälde aus dem Palast der Republik, sämtlich Auftragswerke für einen der größten Repräsentationsbauten der DDR, pauschal in die offizielle und deshalb schlechte Kategorie verfrachtete, sei ihm ob des bestechend nach »Staatskunst« riechenden Rahmens noch verziehen. Daß er allerdings Hans Jüchser, Curt Querner, Ralf Kerbach, Neo Rauch und viele, viele andere in dieselbe Kategorie einordnete, ist schlicht als Fahrlässigkeit und Versagen im Umgang mit Kunst aus der DDR zu bezeichnen, da er die selbst in Anspruch genommene Klassifizierung nicht einmal durchhält und mit falschen Belegen bestückt. Diese inhaltliche Fehlleistung kann auch von der durchaus innovativen Ausstellungsarchitektur, wie sie beispielsweise die einen Kommunikationsraum schaffende Rotunde – übrigens mit explizitem Hinweis auf das Bauernkriegspanorama in Bad Frankenhausen – darstellt, nicht ersetzt werden.

Die Begriffe des »Offiziell und Inoffiziell« und der Mythos der Moderne sind ein zentrales Thema für die Bewertung von Kunst aus der DDR. Ob man sich dabei auf die klassische Periode der zwanziger Jahre oder auf die Nachkriegsrenaissance der fünfziger Jahre in Westeuropa und den Vereinigten Staaten bezieht – sie gilt als Maßstab, an dessen Parametern man die Qualität von jeder Kunst zu messen können scheint. Im Mittelpunkt stehen dabei Fragen nach Formensprache und Auftraggeberschaft, wobei erstere durch den weiten Begriff »ungegenständlich«, letztere durch die Formel der »Freiheit der Kunst« gekennzeichnet wird. Der bis heute kaum entmystifizierte Kunstbegriff Westdeutschlands der 50er Jahre, der abstrakte Kunst ultimativ als demokratische Kunst definiert, findet seinen perfekten Widerpart in der Kunst der DDR, in der die Formensprache durch den ebenso weiten Begriff »gegenständlich« (in vielen Fällen pauschal durch realistisch ersetzt) gekennzeichnet wurde und Auftraggeberschaften für den Großteil des Zeitraumes zu den unverrückbaren und objektiv gegebenen Voraussetzungen dieser Kunstproduktion zählten.

Obwohl gerade seitens der Forschung inzwischen vielfach festgestellt wurde, wie ungenügend solche Begriffspaare zur Beschreibung von Kunst sind, weil gerade in bezug auf Kunst aus der DDR die angelegten Parameter bekanntermaßen eher zur

Verschleierung als zur Klärung beitragen, da sie nicht differenzieren, sondern pauschalisieren und gemein machen, was weder ideell noch traditionell noch inhaltlich zusammengehört, haben sich diese aus dem konservativen westdeutschen Kunstverständnis übertragenen Begriffe etabliert und zu einer eigenen, sehr speziellen Sicht auf DDR-Kunst-Geschichte geführt. Bestimmt wird sie von den Mythen und damit dem offiziellen Selbstbild der Bundesrepublik, die sich selbst als freiheitlich und demokratisch, die DDR als unfreiheitlich und diktatorisch begreift. Der Blick auf die DDR erfolgt aus der Position des Selbstbildes und erzeugt auf diese Weise ein Fremdbild. Die DDR als das Fremde, das Andere, wird dabei nach den Begriffen abgesehen, die den eigenen Mustern und Vorstellungen eines guten, d. h. freiheitlich und demokratisch orientierten Lebens entsprechen. Als »gut« und bewahrenswert gilt also generell, was sich den offiziellen (unfreiheitlichen, diktatorischen) Strukturen zu entziehen suchte, ihnen entgegenwirkte, sie unterlief. Die Maßstäbe dafür legen jedoch wiederum die eigenen Vorstellungen fest, und haben nichts mit dem realen Leben in der DDR, sondern eben nur mit den Vorstellungen davon zu tun.

»Inoffiziell – offiziell« sind Begriffe, die sicher zu einem Teil diesen inwischen historischen Realitäten entsprechen. Sie sind aber nur ein minimaler Bestandteil und greifen als Bewertungsparameter der vielgestaltigen Kunst, die in der DDR entstand, nicht im Entferntesten. Sie schließen aus, daß Künstler akzeptiert und ernst genommen werden, die sich mit dem Gesellschaftssystem Sozialismus identifizierten. Sie schließen aus, daß »inoffizielle« Künstler starke und sogar idealisierende Bezüge zum gesellschaftlichen System des Sozialismus nahmen. Sie schließen aus, daß ein gegenständlich orientierter oder gar realistischer Formenapparat kein Ausdruck von Staatsnähe oder fehlender Oppositionsbereitschaft, sondern vielleicht von lokalen Traditionen und Schülernachfolgen ist. Sie schließen aus, daß die Auftragsvergabepraxis in der DDR kritische, zum Teil ironische, zum Teil absolut unpolitische Kunst ermöglichte. Sie schließen aus, daß die »offizielle« Kunstpolitik von den »inoffiziellen« Strömungen zum Teil überrannt und deshalb in nachhinein verändert, den Gegebenheiten angepaßt wurde. Sie schließen aus, daß »inoffizielle« Kunst auf großen (offiziellen) Kunstausstellungen gezeigt und sogar verkauft wurde.

Solange diese aus dem westlichen Kunstverständnis übertragenen Begriffe wie bei Preiß unhinterfragt als ausschließliches Raster für die Bewertung von Kunst aus der DDR eingesetzt werden, kann man wohl davon ausgehen, daß an den Realitäten der damaligen Kunstproduktion permanent vorbeigeredet werden muß und, um auf Helmut Brade zurückzukommen, die (Kunst-) Geschichte der DDR zwangsläufig mißverstanden, falsch gelesen und interpretiert wird. Die Einschaltung von juristischen Instanzen, wie in Weimar geschehen, vermag diese Problematik nicht zu klären.