

## „Kunst und Kalter Krieg“

### Eine Ausstellung im Deutschen Historischen Museum

Anke Kaprol

*Katalog zur Ausstellung: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–1989. Hrsg. v. Stephanie Barron und Sabine Eckmann. Los Angeles/Nürnberg: DuMont Buchverlag 2009, 459 Seiten, 220 sw und 330 farbige Abb., 49,95 € (gebunden).*

Zwanzig Jahre nach dem Fall der Mauer zeigt eine Ausstellung mit dem Titel *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–1949*, wie Künstler aus beiden Teilen Deutschlands in ihren Werken die Geschichte der Teilung reflektierten. Die vielbeachtete Ausstellung ist nach ihren Stationen im Los Angeles County Museum of Art (LACMA) und im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg vom 3. Oktober 2009 bis zum 10. Januar 2010 im Pei-Bau des Deutschen Historischen Museums (DHM) in Berlin zu sehen. Kuratiert wurde sie von Stephanie Barron, Chefkuratorin für Moderne Kunst am LACMA, die sich bereits seit 1991 dezidiert mit deutscher Kunst im 20. Jahrhundert auseinandersetzt und Eckhart Gillen, Kunsthistoriker und Kurator von Kulturprojekte Berlin GmbH, der sich vor allem durch seine intensive Beschäftigung mit ostdeutscher Kunst einen Namen gemacht hat.

Der Katalog zur Ausstellung, herausgegeben von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, umfaßt fundierte Analysen zu einzelnen Aspekten deutsch-deutscher Kunst und versucht, diese Epoche deutlicher, als es in der Ausstellung möglich ist, in einen historischen Kontext einzuordnen. Der Anspruch der Ausstellung ist hoch. Zum einen sollen 300 Arbeiten von 120 Künstlern die Verknüpfung zwischen Ideologie und Kunst im Kalten Krieg zeigen, zum anderen sollen die Gemälde, Skulpturen, Fotografien, Videos und Installationen den Dialog zwischen Künstlern aus Ost und West „visuell verkörpern“. Die zentrale These der Ausstellungsmacher lautet, daß sich die Künstler aus Ost und West hinsichtlich ihrer Themen und Darstellungsweisen gar nicht so unähnlich waren. Trotz der Teilung gäbe es zahlreiche Parallelen.



Abb. 1: Curt Querner, Elternbild, 1948, Öl auf Leinwand, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlung Dresden.

Der Rundgang durch die Ausstellung im DHM gliedert sich in zeitliche Abschnitte. Unter den Überschriften „Trauma der Vergangenheit“, „Kontinuität oder Neubeginn“, „Streit um das Menschenbild“, „Zeitgenossenschaft“ und „Wahnzimmer Deutschland“ eröffnet sich dem Besucher eine besondere Perspektive auf ein Kapitel deutsch-deutscher Kunstgeschichte. Ausgangspunkt sind die künstlerischen Reaktionen auf die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges. Das „Elternbild“ (1948) des Kriegsheimkehrers Curt Querner, die erschütternden und beinahe verstörenden Fotografien des zerstörten Dresden von Richard Peter sen. und auch die figurativen Gemälde Karl Hofers und



Abb. 2: Buchenwald-Denkmal von Fritz Cremer, 1952–1958, Bronze. Bild: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Foto: Gert Koshofer.

Hannah Höchs zeigen, wie wenig das Jahr 1945 als eine Stunde Null in der deutschen Kunst begriffen werden kann. Diese Werke aus der unmittelbaren Nachkriegszeit zeugen von Orientierungslosigkeit und dem Versuch, eine angemessene Darstellungsform für die traumatischen Erfahrungen zu finden. Gleichzeitig stehen sie für einen heterogenen Zeitstil, der alles andere als verbindlich war. Dieser Pluralität in der deutschen Kunst der unmittelbaren Nachkriegszeit war jedoch schon bald ein Ende gesetzt. Nicht zuletzt durch die sogenannte Formalismusdebatte wurde der Sozialistische Realismus zur verbindlichen Norm für die Künstler im Osten Deutschlands erhoben. Mit der 1951 gegründeten Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten schuf sich die SED zudem ein Instrument, um die Kunstproduktion durch die Vergabe von Aufträgen zu steuern und einen privaten Kunsthandel zu unterbinden. Gewünscht waren ausschließlich Bilder, die den Aufbauwillen, den Optimismus und den Neubeginn in der DDR demonstrieren sollten. Das Paradebeispiel des sozialistischen Wiederaufbaus, der Bau der Stalinallee in Ost-Berlin, wurde mit außerordentlichem propagandistischen Aufwand begleitet.

Der Kulturfonds der DDR erteilte 1952 Künstlern den Auftrag, die Prestigebaustelle zum Thema ihrer Werke zu machen, um der Bevölkerung deren Bedeutung zu veranschaulichen. Heinz Löfflers „Aufbau der Stalinallee“ (1953) zeigt im Hintergrund bereits bewohnte Häuser sowie Rohbauten im Vordergrund. Die Baustelle ist bevölkert von emsigen Arbeitern, die neben den riesigen Häuserblöcken und dem übergroßen Portrait eines ausgezeichneten Arbeiters geradezu winzig erscheinen. Den Werken des Sozialistischen Realismus wie Rudolf Berganders „Hausfriedenskomitee“ (1952) oder der plakativen Darstellung zweier Brigaden von Heinrich Witz, die sich zu einer „Brigade der sozialistischen Arbeit“ zusammenschließen, („Der neue Anfang“, 1959), werden einige abstrakte Werke aus dem Westen gegenübergestellt. Eine Verbindung zwischen diesen Werken schafft „Das Ei des Formalisten“ (1955) von Gerhard Altenbourg, einem

Künstler, der wahrlich nicht zu den offiziellen DDR-Künstlern zählen kann und der auf die Schwierigkeit der Künstler anspielt, unter dem Diktat des Sozialistischen Realismus ihre künstlerisch eigenständige Position zu definieren.

Anhand der Darstellung der fünfziger Jahre wird eine zunehmende Entfremdung zwischen Ost und West erkennbar, die sich nicht nur in den verschiedenen Bildthemen, sondern auch in der Wahl der künstlerischen Mittel zeigt. Die zentralen Skulpturenmodelle von Fritz Cremers Buchenwald-Ehrenmal und das „Denkmal des unbekanntem politischen Gefangenen“ von Bernhard Heiliger belegen die Distanz zwischen beiden deutschen Staaten, vor allem hinsichtlich ihrer Darstellungsform. Während für die zweite Hälfte der fünfziger Jahre im Westen abstrakte Arbeiten dominieren, versuchen die Ausstellungsmacher anhand der Arbeiten von Werner Tübke, Willi Sitte und Harald Metzkes zu zeigen, inwiefern auch in der DDR ein Abweichen vom Sozialistischen Realismus möglich gewesen sei. So wird Tübkes Werk „Weißer Terror in Ungarn“ (1957) mit dem Verweis auf seine vermeintliche Nähe zu christlichen Themen und auf die an altmeisterliche Vorbilder anknüpfende Darstellungsweise ein Abweichen vom Kurs des Sozialistischen Realismus bescheinigt, obwohl schon der Titel den parteioffiziellen Darstellungen eines „Konterrevolutionären Putsches“ in Ungarn 1956 folgt. Ob aus der Anwendung anderer Bildtechniken eine „Abweichung“ vom Sozialistischen Realismus oder gar eine Kritik an der herrschenden Parteilinie ableitbar ist, erscheint allerdings fraglich. Metzkes beeindruckendes Werk „Die tote Taube“ (1956) entzieht sich einer eindeutigen Interpretation. In Ihrer Analyse über „Das Erbe des kritischen Realismus in Ost und West“ bieten die Autoren Ursula Peters und Roland Prügel verschiedene Interpretationsversuche an. Ist die tote Taube im Schoß der Frau lediglich als ein allgemeiner Friedensappell zu deuten, bezieht sich das Werk explizit auf die Niederschlagung des Ungarnaufstandes, oder ist es gar als Verweis auf den Picasso-Streit zu lesen?

Solche Diskussionspunkte, die sich aus den in der Ausstellung gezeigten Werken der frühen Jahre ergeben, werden im Katalog aufgegriffen und vertieft. So widmet sich beispielsweise Karin Lang der Frage nach der Beziehung zwischen dem frühen Expressionismus in beiden deutschen Staaten und seiner späteren Wiederaufnahme bzw. Überarbeitung. Barbara McClosky setzt sich mit dem ostdeutschen Sozialistischen Realismus in der Stalin-Ära auseinander und betrachtet ausführlich die Ursprünge und die Rezeption des Sowjetischen Realismus in der DDR. Sie macht deutlich, daß der Kunst in der DDR von vornherein eine andere Rolle zgedacht war als im Westen Deutschlands, auch



Abb. 3: Bernhard Heiliger, Denkmal des Unbekanntem politischen Gefangenen, 1952, Bronze, Bernhard-Heiliger-Stiftung, Berlin.

wenn ihre Formulierung „mit tragischerweise vollkommen undemokratischen Mitteln“ irritiert – schließlich handelt es sich ja um benennbare politische Prozesse und nicht um schicksalhafte Naturereignisse.

Die sechziger Jahre stehen im Zeichen einer zunehmenden Internationalisierung der westdeutschen Kunst sowie einer beginnenden Beschäftigung mit dem Trauma der deutschen Vergangenheit. Werke von Wolf Vostell wie der „Auschwitz-Scheinwerfer“ (1958) oder die beeindruckende Fotoserie „Besetzungen“ (1969/75) von Anselm Kiefer stehen beispielhaft für die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in der westdeutschen Kunst. Der Ausstellungsraum zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in Ost und West zeigt deutlich, daß die Vergangenheit zwar in beiden Teilen Deutschlands thematisiert wurde, die Herangehensweise aber ganz unterschiedlich war. Die am Historienbild orientierte Darstellung der „Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III.“ (1965) von Werner Tübke sowie Bernhard Heisigs „Unter dem Hakenkreuz“ (1973) kontrastieren beispielsweise mit der Installation „Hand und Fuß“ (1980) von Raffael Rheinsberg, in der die ordentlich aufgereihten, verschlissenen Handschuhe und Schuhe vom Schicksal der NS-Zwangsarbeiter Zeugnis ablegen.



Abb. 4: Harald Metzkes, Die tote Taube, 1956, Öl auf Leinwand, Foundation Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Happenings, Fluxus und Videokunst belegen den Einzug neuer Ansätze und Formen in der westdeutschen Kunst. Dem gegenübergestellt wird der Dresdner Konstruktivist Hermann Glöckner, dessen Werk im Rahmen der Ausstellung eine umfangreiche Würdigung erfährt. Glöckner, der seinen abstrakten, konstruktivistischen Stil seit den zwanziger Jahren beibehielt, entwarf jenseits der offiziellen Staatskunst eine vielfältige Formensprache. Gezeigt wird eine Sammlung kleiner abstrakter Modelle aus Materialien wie Verpackung, Waschmittelkartons, Streichhölzern, Holz und Draht. Wie Paul Kaiser in seinem Aufsatz über gegenkulturelle Kunstprogramme zutreffend feststellt, waren solche „Brandherde der Moderne [...] nie vollends zu löschen“. Vor allem die Werke von Hermann Glöckner, Gerhard Altenbourg und auch Carlfriedrich Claus, der jenseits offizieller Kunst im sächsischen Annaberg wie ein Eremit lebte, zeugen von einer Entwicklung, die Kaiser als einen Prozeß der „Rückkehr der Moderne in den Lebensraum der DDR“ bezeichnet. Es ist ein Verdienst der Ausstellung und des Katalogs, eben jene Künstler ins deutsche Bewußtsein zu rücken, deren Werke zwar im Stillen, aber eben unter den Bedingungen der Diktatur zum Trotz entstanden sind.

Die Reaktion auf die deutsche Teilung und auf den Dialog zwischen Künstlern aus Ost und West findet am deutlichsten ihren Ausdruck in Jörg Immendorffs „Café Deutschland I.“ (1977/78), in dem der Malerkollege A. R. Penck nebst Brandenburger Tor zu erkennen ist, sowie in Pencks Gemälde „Der Übergang“ (1963), das zwei Jahre nach dem Bau der Mauer die zementierte Teilung Deutschlands eindrucksvoll thematisiert.

Daß in der Ausstellung neben den überwiegenden Gemälden auch Skulpturen, Installationen und Videokunst gezeigt werden, erweitert den Blickwinkel auf die Betrachtung deutscher Kunst. Vor allem das Medium Fotografie erweist sich als außerordentlich interessant. Besonders hervorzuheben sind dabei die Arbeiten von Gundula Schulze Eldowy, Evelyn Richter, Sybille Bergemann, Helga Paris oder Maria Sewcz, die einen schonungslosen Blick auf den Alltag im real existierenden Sozialismus offenbaren.

Breiten Raum nimmt die Darstellung der gesellschaftlichen Gewalt und des Terrorismus ein. Studentenbewegung und Terrorismus in der Bundesrepublik führten zu einer zunehmenden Politisierung westdeutscher Kunst. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist aber auch das Gemälde „Für R. D.“ (1981/82) des ostdeutschen Malers Volker Stelzmann. Seine Darstellung von Rudi Dutschke, der einen Schwächeanfall über der Badewanne erleidet, rückt diesen in das Licht eines Märtyrers und offenbart damit den Blick eines ostdeutschen Künstlers auf die westdeutschen Ereignisse. Jene Medienbilder des Deutschen Herbstes, die die bundesrepublikanische Öffentlichkeit in den siebziger Jahren prägten, verarbeitete Katharina Sieverding in einem großformatigen dreiteiligen „Schlachtfeld Deutschland“ (1978), das dem Besucher gleich zu Beginn der letzten Ausstellungssektion ins Auge fällt. Zwei Essays im Katalog beschäftigen sich ausführlich mit den ästhetischen Repräsentationen der Ereignisse im Umfeld der RAF. Svea Bräunert kommt dabei zu dem Ergebnis, daß die Künstler dazu neigten, Medienbilder zu überarbeiten, statt die gewalttätigen Ereignisse selbst darzustellen. Auch Klaus von Bruch verarbeitete mit seiner Videoarbeit „Das Schleyerband“ (1977/78) vor allem die Fernsehbilder.

Erwähnenswert für den letzten Teil der Ausstellung ist zudem die Erinnerung an eine Gruppe, die sich als Kooperation eigenständiger Künstler betrachtete und ihre Arbeiten als „Autoperforationsartistik“ bezeichnete. Die zwischen 1985 und 1989 veranstalteten fünfzehn Performances radikalisierten jene in den siebziger Jahren durch Künstlergruppen wie Lücke oder Clara Mosch vorangetriebenen Lösungsversuche vom Prägedruck der staatssozialistischen Kunstverhältnisse.

Auch wenn die vermeintlichen „Dialoge“ zwischen Ost und West zuweilen etwas konstruiert erscheinen, eröffnet die Ausstellung dennoch einen neuen Blick auf 40 Jahre deutsche Kunstgeschichte. Vor allem durch die bewußte Gegenüberstellung verschiedener Werke erschließen sich neue Erkenntnisse. Medienstationen in der Ausstellung, in denen Ausschnitte von Werbefilmen, Dokumentarfilmen und Spielfilmen gezeigt werden, berichten vom Zeitgeist und helfen bei der Einordnung in den jeweiligen historischen Kontext. Bemerkenswert ist, daß eine Ausstellung, in der Kunst aus der DDR gezeigt wird, sich nicht immer daran messen lassen muß, ob es sich um die offizielle bzw. die nicht-offizielle Kunst, um „Kunst der DDR“ oder „Kunst in der DDR“ handelt. Obwohl nicht streng linear und starr chronologisch erzählt, wird die Entwicklung sowohl in West- als auch in Ostdeutschland überzeugend und informativ dargestellt. An einigen Stellen hätte man sich allerdings eine bessere Beschriftung der Kunstwerke gewünscht, da die Zuordnung nicht immer eindeutig ist.

Der Katalog, in dem einzelne Essays bestimmte Aspekte aufgreifen, vertiefen und analysieren, ist ein fundiertes Werk über deutsche Kunst zwischen 1945 und 1989. Eine bebilderte Chronologie, in der die Geschichte der Teilung kurz und präzise dargestellt wird, sowie ein ausführliches Verzeichnis aller Künstler und Kunstwerke der Ausstellung, das sich nicht nur zum Nachschlagen eignet, sondern zudem für das Verständnis wichtige und nützliche Hintergrundinformationen liefert, ergänzt den Katalog.