

Im Mittelpunkt steht der Mensch:

Ein Rundgang durch die Ausstellung „Hinter der Maske: Künstler in der DDR“ im Museum Barberini Potsdam

Felice Fey

Im Museum Barberini in Potsdam wurde bis zum 4. Februar die Ausstellung „Hinter der Maske“: Künstler in der DDR“ gezeigt. Zu sehen waren Gemälde, Skulpturen und Arbeiten auf Papier aus der SBZ und DDR, entstanden zwischen 1945 und 1989. Es ist eine umfangreiche Schau, Überblick über die Kunst der DDR. Leitfaden ist die Frage nach dem Selbstverständnis der Künstler in der DDR „im Spannungsfeld von Rollenbild und Rückzug, verordnetem Kollektivismus und schöpferischer Individualität“, so die Pressemitteilung des Museums.

Was ist eine Maske? Mit der Maskierung beginnt jedes Theater. Masken selbst sind Kunstwerke. „Persona“ ist das lateinische Wort für „Maske“, „Rolle“ oder auch „Gesicht“. Ist das denn möglich, individuelle Künstlerpersonen hinter öffentlichen Masken, hat es so etwas je gegeben? Diese Ausstellung behauptet nichts weniger als das.

Für den Titel der Schau könnte eine Terrakottaskulptur des 1904 in Brasilien geborenen Bildhauers Theo Balden Pate stehen: „Kopf mit Maske“ aus dem Jahr 1964. Der Betrachter findet sich vor dem Kopf eines älteren Mannes, dessen halb geschlossene Augen und herabhängende Mundwinkel Müdigkeit ausdrücken. Dieses Bildnis wird in den Raum hinein erweitert durch eine Maske, die nicht vorgehalten dargestellt wird, sondern mit den Kopf verwachsen erscheint. Ein Doppelgesicht; der resignierende Mensch verbirgt sich halb hinter dem nach außen gewendeten zweiten Gesicht von fröhlichem Ausdruck. Nur ein Bild der menschlichen Laune, so wechselhaft wie der Mond? Oder deutet sich in dieser Formulierung ein Zweifel an, ein Konflikt zwischen außen und innen, privat und öffentlich, zwischen Pessimismus und dem politisch forcierten Optimismus, zwischen dem „alten Menschen“ und dem „neuen Menschen“? Wissen kann das der Betrachter nicht. Die Biographie des Künstlers mag Hinweise geben. Theo Balden verbrachte die Jahre der nationalsozialistischen Diktatur im Exil, in Prag und dann in London, wo Henry Moore ihm begegnete. Als ein hoch dotierter und einflussreicher Künstler und Professor in der DDR unterstützte er unangepasste Jüngere wie Peter Graf, A. R. Penck, Eberhard Göschel und Gerd Sonntag. Wie sehr hat der Bildhauer seine eigene Arbeit den Vorstellungen der Staatspartei angepasst? Was bedeutet in seinem „Kopf mit Maske“ die skulpturale Form, Wölbung und Rundung, Leere und Fülle? Beschränkte er unter der strengen Regierung Ulbrichts sein bildnerisches Denken zugunsten einer nur noch absichtsvollen inhaltlichen Aussage? Ähnliche Fragen lassen sich vor manchen Werken dieser Ausstellung stellen.

An der Wand hinter dieser Skulptur unübersehbar ein Gemälde von Harald Metzkes von 1977: „Januskopf“. Ein mythologisches Thema, wie es in der Kunst der DDR nicht selten vorkam: Janus ist der zweigesichtige altrömische Gott des Anfangs und des Endes. Zu sehen ist hier ein Doppelprofil von erdiger Farbigkeit. Das nach links gewandte Profil ist dunkel, von traurigem Ausdruck, mit leerer Augenhöhle; das nach rechts gewandte Profil ist heller, freudig, das Auge ist offen. Das helle Gesicht allein verfügt über ein großes Ohr, das überaus deutlich in die Bildmitte gesetzt ist. Was hört dieses Ohr? „Völker, hört die Signale!“ war die erste Zeile der Internationale. Dieser Januskopf ist offensichtlich ein Bild von Dunkel und Licht, Schatten und Licht, Rückwärts und Vorwärts.

Aber die beiden Seiten sind nicht gleichgewichtig. Geht es hier also auch um den Westen und den Osten? Eine so politische Deutung ist nicht zwingend, liegt aber doch nahe. Gegensätzlich ist auch die formale Gestaltung des Gemäldes. Ganz traditionell die Ölmalerei von Harald Metzkes, im Eindruck der Meister des späteren 19. Jahrhunderts, von Wilhelm Leibl bis Cézanne. Sichtbar ist andererseits auch die Beschäftigung des Malers mit der Formfindung Pablo Picassos, dessen Werk in der DDR seiner Modernität („Dekadenz“) wegen nicht unbedingt als Vorbild empfohlen wurde, was aber viele Künstler nicht daran hinderte, sich mit ihm zu befassen.

Ganz anders die 1978/79, also kaum später, entstandene Fotocollage „face painting action“ der viel jüngeren Karla Woisnitza: Die Künstlerin zeigt Gesicht, als Passbild, mit und ohne aufgemalte Maske. Da ist die Frage nach dem weiblichen Selbst und nach dem Unbehagen in der Kultur. Die Arbeit bezieht sich offensichtlich auf eine Aktion des Bemalens; zu sehen ist eine Anordnung von Fotos. Die Künstlerin spielt mit Ambivalenz – von Identität und Nicht-Identität, Aktion und Darstellung, Unmittelbarkeit und Vermittlung. Gefragt wird nach der Kunst selbst. Während hier Malerei fotografiert ist und so als Kunst erscheint, gab es in den Jahren um 1980 häufig auch das umgekehrte Verfahren: Karla Woisnitza und andere Künstler wie Klaus Hähner-Springmühl, Strawalde, Tobias Elle, Gerd Sonntag, Jörg Knöfel und Rainer Görß übermalten auch Fotos. Im letzten Jahrzehnt des Bestehens der DDR wurde der lange verzögerte Bruch der überlieferten Kunstformen durch Performance, Aktionskunst, Environment, neue Medien und Techniken mit Leidenschaft vollzogen.

Kunst der DDR oder Kunst in der DDR, da ist viel zu fragen. Was war genuin künstlerisch im parteilich gesteuerten Kunstbetrieb? Es ist ein weites Feld. Unter dem Titel „Das Eigene und das Fremde“ wurde im Jahr 1968 eine Doktorarbeit an der Universität von Jena angenommen. Der Autor war Alfred Kurella, damals 73 Jahre alt, einst ein überaus mächtiger Kulturfunktionär.

Was will diese Ausstellung? Wer erwartet, hier eine große Auswahl von Karnevals- und Maskenbildern zu finden, wird enttäuscht sein. Zu sehen sind überwiegend Bildnisse: Selbstbildnisse, Künstlerbildnisse, Künstler-Gruppenbildnisse, auch Atelierbilder. Dieser Bildtypus hatte, was leider so gut wie nicht thematisiert wird, schon vor der Gründung des Staates eine große Tradition. Künstler der Kriegs- und Vorkriegszeit im Umkreis der „Neuen Sachlichkeit“ schufen zahlreiche Portraits – da denke man nur an die Selbstbildnisse von Max Beckmann, Otto Dix, Christian Schad und Felix Nussbaum.

Die DDR strebte in ihrer Kunstpolitik eine traditionelle, volksnahe und propagandistische Malerei an. Als Vorbilder empfahl man das Werk der deutschen alten Meister, von Dürer bis Leibl – ganz im Sinne des auch vorher schon im Nationalsozialismus propagierten nationalen Anti-Modernismus. Das Korsett war aber für zu viele Künstler zu eng. Ab 1957 änderte man sachte den Kurs und knüpfte mit Erlaubnis der Sowjetunion zunächst vor allem an die handwerklich genaue, die sozialen Verhältnisse scharf bezeichnende „veristische“ Malerei deutscher Kommunisten aus der Zeit um 1930 an.

Einer dieser Maler war Hans Grundig. Am Eingang der Ausstellung sieht man sein Selbstbildnis aus dem Jahr 1946. Der Künstler zeigt sich selbst als einen nicht mehr jungen Mann im Atelier, von der Seite beleuchtet, in Licht und Schatten, ein Hüftbild. Er steht ganz aufrecht, den Daumen in der Hosentasche, aber gestreckt, als hielte er eine Palette. Seinen Beruf stellt er nicht durch Werkzeug oder Requisiten dar, er zeigt seine künstlerische Meisterschaft vielmehr in der Komposition der abgestuften Farbtöne von kühlem Blau und Grün. Resignation und Hoffnung, Erleichterung und Skepsis, Misstrauen und Bereitschaft werden sichtbar, eine Skala ambivalenter Gefühle. Hans Grundig hatte die letzten Jahre des Krieges als Kommunist in einem Konzentrationslager

verbracht, und im neuen Deutschland standen ihm schwere Auseinandersetzungen noch bevor. Seine Autobiographie, erschienen in seinem Todesjahr 1957, trägt den Titel „Zwischen Karneval und Aschermittwoch.“

Rudolf Nehmers „Bildnis des Malers Fritz Tröger“ aus dem Jahr 1957 ist ebenfalls ein Hüftbild. Der Maler steht vor einer Berglandschaft mit Telegraphenmasten, hinter ihm der Himmel in zartem Pastell: Die Morgendämmerung. Er setzt den Stift auf einen noch leeren Block, auf den seine zeichnende Hand einen Schatten wirft, und dabei blickt er den Betrachter aufmerksam an, gerade so, als sei er eben im Begriff, ihn seinerseits zu portraituren. Das Bild ist getreulich gemalt, helle Farben und klare Konturen, fast plakativ; und doch wirkt es surreal. Die blaue Jacke des dargestellten Malers nimmt den größten Teil der Bildfläche ein, doch als ein Gewand mit leichtem Faltenwurf, fast ohne Körper. Lediglich Gesicht, Hals und Hände Fritz Trögers sind plastisch gestaltet. Die Proportionen erscheinen auf etwas befremdliche Weise leicht verzerrt. Ein Maler am Anfang einer neuen Zeit? Oder vielmehr doch ein Rollenbild, ein Mensch im Malerkostüm?

Als ein Maler, der sich der klassischen Moderne verpflichtet weiß, zeigt sich dagegen der Usedomer Otto Manigk in seinem „Selbstbildnis mit gelbem Pinsel“ aus dem Jahr 1962. Der Bildausschnitt ist weniger repräsentativ, eine Halbfigur, wie zufällig angeschnitten: So blickt der Maler aus dem Bild wie aus einem Fenster heraus. Der gelbe Pinsel, etwas schräg stehend, ist ein deutliches Bekenntnis der Autonomie der Kunst. Reine und leuchtende Farben ohne Schatten, Flächengestaltung ohne Tiefenperspektiven, die freie Bildkomposition, das Streben nach einer einfachen und klaren Sprache des Visuellen verbinden den Künstlern mit vielen seiner Zeitgenossen, nicht nur mit Malern, sondern auch mit Graphikern, Designern und Illustratoren von Kinderbüchern. Wie Hans Grundig und Rudolf Nehmer gehörte auch Otto Manigk, Jahrgang 1902, zu einer Generation von Künstlern, die nicht in die DDR „hineingeboren“ worden sind. Seine Lehrer waren der lettisch-deutsche moderne Maler und Kunsterzieher Johann Walter-Kurau und der französische Symbolist Paul-Elie Ranson.

Anders A. R. Penck, der die Gründung der DDR im Alter von zehn Jahren erfuhr. Sein Gemälde „Ich“ aus dem Jahr 1970 findet sich ebenfalls am Eingang der Ausstellung: Kein Bild des Individuums, eher der Versuch einer analytische Darstellung des Menschseins in drei Teilen. Im linken Drittel des Bildes ein schwarzer Silhouetten-Mensch mit erhobenen Händen aus seiner Serie „Standart“: Ein Selbstbildnis nicht als Individuum, sondern als ein Exemplar der Gattung Mensch. Neben dieser Figur zeigt A. R. Penck formelhafte Modelle der Identität: Anfang und Ende, „Es und ich“. Dieses Bild ist eher Darstellung als Abbildung, eine poetische Reflexion – über die Urgesellschaft und die Gegenwart, über die Geschichte, und immer auch über die Bedeutung des Bildes und des Künstlers in der Gegenwart. Dieser Autodidakt stellte Fragen, wo die Kulturpolitiker seines Staates schon Antworten hatten. Weltweit anerkannt und geschätzt, war A. R. Penck in seiner Heimatstadt Dresden und überhaupt in der DDR unzweifelhaft das, was man einen unterdrückten Künstler nennt. Sein Werk wurde vielerorts in ersten Häusern ausgestellt, nur nicht da, wo er bis zu seinem erzwungenen Weggang 1980 lebte. Er stand gegen die geltende Konvention.

Von allen Werken der Ausstellung lässt sich solches nicht behaupten. Der Rundgang bietet einen Überblick über verschiedene Stilrichtungen, vom Spätimpressionismus bis zum Fotorealismus. Manche Werke sind in ihrer Machart schlicht konventionell; als historische Zeugnisse mögen sie vielleicht von Bedeutung sein. Manche Werke sind sehr wohl bedacht; eine gewisse Befangenheit, eine geradezu ängstliche Beachtung der Tradition und „Richtigkeit“ war vielen Künstlern eigen. Einige Werke verraten eine in

ihrer Genauigkeit berührende Selbstbetrachtung und Selbsterforschung. Herausragend ist das Werk des großen Außenseiters Gerhard Altenbourg „Versunken im Ich-Gestein“: Das Haupt eines Mannes als ein fragiles Gewebe vor einem wie blätterndem, modernden Grund, in einer Pupille ein winziger Totenkopf, ein Bild der Melancholie.

Ein Kabinett der Ausstellung ist besonderen Werken gewidmet: „Formexperimente: Abstraktion und Autonomie“. Der Titel befremdet – „Experiment“ und, noch schlimmer, „Abstraktion“ waren in der DDR abwertende Begriffe, Bezeichnung gefährlicher Abweichung von der verbindlichen Norm. Solche Werke sind im Verborgenen entstanden. Sollte man eine damals mindestens zweifelhafte Begrifflichkeit heute unreflektiert übernehmen? Die kleine Nebenpräsentation passt auch eigentlich nicht so ganz und gar nicht zum Thema der Ausstellung, ist aber dafür umso schöner. Zu sehen sind Werke von spröder Kargheit: Collagen schwebender Formen von Hermann Glöckner, geometrische Zeichnungen von Karl-Heinz Adler, in der Mitte eine Turm-Skulptur von Günther Horig, der manche Gedanken des Konstruktivisten Hermann Glöckner räumlich weiterdachte. Einige der abgeschiedenen und poetischen Schreibmaschinen-Grafiken von Ruth Wolf-Rehfeldt liegen in einer Vitrine. Nicht-gegenständliche Kunst in der DDR war weniger Entfaltung und Ausdruck, als vielmehr Enthaltung, Konzentration auf das Vorhandene, Absage, Verzicht auf Rhetorik. Die Beschränkung zeigt sich auch in den Formaten und in der Schlichtheit des verwendeten Materials.

Zurück zur Hauptausstellung, sie ist riesengroß. In zwei hellen Räumen sind vielerlei Skulpturen versammelt – auch eine Porträtskulptur des Malers Otto Manigk, von Fritz Cremer. Zu sehen sind weiterhin Gruppenbildnisse, Atelierbilder, und auch, man staunt, Gemälde zum Christentum in der Kunst. Hier ragt das Werk von Michael Morgner heraus. Christentum und DDR, ein weites Feld! Unter dem Titel „Erbansprüche“ gibt es außerdem einen kleinen Raum über den Historismus („Erbe-Rezeption“) oder auch überhaupt das Nicht-Eigene in der Kunst der DDR. Hier findet man Peter Grafs rundes „Selbstbildnis mit Papagei“ nach dem Vorbild Parmigianinos: Wahrlich ein Werk der Selbstbehauptung, von hintergründigem Humor, mit einem auf der perspektivisch vergrößerten Hand des Künstlers sitzenden exotischen Papagei von leuchtendem Grün mit rosa Kopf. Ob es dabei wirklich um die Kunstgeschichte geht?

Schließlich der kleine Raum „Störbilder: Auf- und Ausbrüche.“ Hans-Hendrik Grimmlings großformatiges Triptychon „Die Umerziehung der Vögel“ aus dem Jahr 1977 beherrscht eine Wand: Rabenvögel, sie sind Einzelgänger unter den Tieren, werden von Menschen belastet, gequält, man hindert sie am Fliegen wie am Singen; aber es sind am Ende die Menschen, die nicht fliegen können und stürzen. Das Werk zeigt in Variation der „Ikarus“-Thematik exemplarisch Hybris und Absturz, den gefallenen Engel. Die Komposition der Figuren ist nichtsdestoweniger ganz ausgewogen, so, das Gemälde ist so gestaltet als handle es sich hier, in der ursprünglich religiösen Form des Flügelbildes, um die Darstellung eines ewiges Gleichnisses. Dieses „Problembild“ wurde in damaliger Zeit aber doch verstanden als ein verhaltener, indirekter Protest eines jungen Malers gegen den Missbrauch der Macht.

In einer Vitrine im Raum schließlich Druckgraphiken von Robert Rehfeldt: Postkarten. Der Künstler war Mitglied eines internationalen Kreises von Mail-Artists, die einander Postkarten schickten – die internationale visuelle Kommunikation war in Zeiten der Isolation und der Spaltung politisches Handeln. Die kleinformatigen Werke lohnen nicht nur ihrer Botschaften, sondern auch ihrer Gestaltung wegen eine nähere Betrachtung.

2. Von da aus zu den allergrößten Werken: Im dritten Stockwerk befinden sich die Wanddekorationen aus dem „Palast der Republik“. Sie gehören nicht erklärtermaßen

zur Ausstellung „Hinter den Masken“, sie bilden eine eigene Ausstellung, eine Dokumentation. Und doch ist das Nebeneinander der beiden Ausstellungen kein Zufall. Da sind sie dann nun wohl, die „Masken“. Zwölf riesige Tafeln sind es, Illustrationen des sozialistischen Staatsgedankens, geschaffen von den ersten Künstlern des Landes, optische Fanfaren. Willi Sittes „Die roten Fahne – Kampf, Leid und Sieg“ hängt zentral; die anderen Werke, unter anderen, heißen: „Unser ist die Welt – trotz alledem“ von Ronald Paris, „Die schaffenden Kräfte“ von Kurt Robbel; von Bernhard Heisig ein Bild über Ikarus als Bomberpilot; „Wenn Kommunisten träumen ...“ von Walter Womacka; von Werner Tübke ein fünfteiliges Werk: „Mensch – Maß aller Dinge“.

Das Maß ist ein riesiges Problem in der Kunst der DDR. Ein Sinn für Komposition und Proportion fehlt auffallend häufig. Allzu oft wurde im Interesse einer Thematik die Ästhetik beschädigt. Die handwerklich anspruchsvolle, traditionsbezogene Ausbildung half dagegen nicht. Möglicherweise ist das nicht erlernbar, auch durch Aktzeichnen und das Studium der Werke alter Meister teilt sich ein Verständnis für Form oder auch Farbe so ohne weiteres nicht mit. Bei den monumentalen Werk vom „Palast der Republik“ fällt die Disproportion besonders auf. Was bedeutet die räumliche Größe hier, wären einige dieser Werke in ihrer formalen Gestaltung nicht ebenso gut oder besser geeignet als Motive für Postkarten oder Briefmarken? Groß ist das Format dieser Wanddekorationen, pathetisch sind die gestellten Themen, hoch ist auch die kulturgeschichtliche Bedeutung der Arbeiten, immerhin stellten sie einmal einen Staat vor. Wären sie doch nur pompös und prächtig! Ursprünglich sind sie, als baubezogene Werke, für einen größeren Innenraum geschaffen worden, die Wandelhalle des Palasts der Republik. Waren sie da besser am Platze, haben sie dort einen kalkulierten Effekt erzielt? In den engeren Dachräumen des Museums Barberini jedenfalls wirken diese Werke niederschmetternd.

3.

Für die gesamte Schau „Hinter den Masken“ nimmt man einen „dezidiert kunsthistorischen Blickwinkel“ in Anspruch. „Die Kunst in den Mittelpunkt zu stellen und das Thema von ideologischen Prämissen zu befreien, ist das Bestreben“, so die Direktorin des Museums Barberini, Ortrud Westheider, im Vorwort zum reich ausgestatteten Katalog. Hasso Plattner, der Gründer und Stifter des Museums Barberini, ist ein Liebhaber und engagierter Sammler von Werken aus der DDR, und ihm liegt an einer unvoreingenommenen Betrachtung ohne Zorn und Eifer, ohne politisches Für und Wider. Für diese umfangreiche Überblicksausstellung wurden Werke von zahlreichen Leihgebern zusammengetragen. Präsentationen von Werken der eigenen Sammlung sollen folgen.

Die Kunstgeschichte der DDR ist einigermaßen schwierig. Da ist einmal die ungleiche Situation der Künstler, die man in dieser Ausstellung ganz bewusst nicht thematisieren will. Wenige „Staatsmaler“ wurden in den Westen eingeführt und waren frei, dorthin zu reisen, mit Chauffeur. Sie waren praktisch auch Botschafter der DDR, förderten Wirtschaftsverbindungen und brachten Devisen ein. „Staatskünstler“ aber sollten nach parteilicher Definition eigentlich alle Künstler der DDR sein. Im Ganzen wesentlich besser gestellt als die Klasse der Arbeitern und Bauern, organisiert und zugleich kontrolliert im Verband Bildender Künstler, bildeten sie eine besondere Kaste. Fast alle lebten von staatlichen Aufträgen – sei es die Dekoration eines militärpolitischen Kabinetts für die Nationale Volksarmee, ein Glasfenster für eine Schule, Landschaftsaquarelle für das Büro eines Funktionärs oder auch die Bemalung eines Bauzauns. Zugleich aber arbeiteten sie jeweils an ihrem eigenen Werk, oft mit größerer Ernsthaftigkeit – ein Thema der laufenden Ausstellung.

Wenige Künstler distanzieren sich entschieden vom sozial-realistischen Programm. Sie kamen folgerichtig lange im parteilichen Kunstbetrieb nicht vor, waren jedoch in Kreisen der Sammler umso besser bekannt. Als DDR-Kunst gegen Ende der 1970er Jahre auch für westliches Publikum zugänglich wurde, bezog man dann auch einige solcher „Randständige“ gerne in Ausstellungen mit ein. Auf diese Weise zeigte man eine gewisse Liberalität, und am Verkauf ihrer Werke verdiente der Staat ebenfalls.

Wieder andere Künstler gab es, mit denen die Partei nicht so viel anfangen konnte. Solche Künstler wurden verdrängt und in vielen Fällen in den Westen abgeschoben. Denkt man daran, wie viele Künstler es gewesen es sind, die von Ost nach West gegangen sind, ist es nicht immer ganz leicht zu entscheiden, wer als „Künstler in der DDR“ eigentlich gelten kann und wer nicht; das ist auch eine Generationenfrage. Nach 1990 wurden Hintergründe bekannt, und es haben sich seither immer noch tiefere Gräben aufgetan. Das Monopol des zentralistisch organisierten Staates für den Außenhandel ist für die Schwierigkeiten der Kunstbewertung ein entscheidender Grund.

Der Anspruch einer „rein künstlerischen“ Betrachtung in politischer Neutralität ist nicht so einfach einzulösen. Die ideologischen Prämissen, von denen man sich befreien will, sollten ebenfalls bekannt sein. Kunst galt in der DDR als Waffe im Klassenkampf, und der Klassenkampf, das war der Kampf gegen den Westen. Die Herkunft eines Werkes aus einem sozialistischen Land sollte daher in den Werken der Künstler immer möglichst deutlich sichtbar sein. „Der Mensch steht im Mittelpunkt“: Dieser Satz aus der Verfassung der DDR wurde auch in der Kunst umgesetzt. Das „sozialistische Menschenbild“, Titel so mancher Ausstellung in der DDR, war maßgeblich – das Abbilden von Menschen gehörte zur parteieigenen Definition einer „humanistischen“, also „menschlichen“ Kunst in einem sozialistischen Staat. Die Aktzeichnung war Aufnahmebedingung für die Künstlerverbände. Das war grundsätzlich. Allenfalls in Fragen der Kunst- und Stilkritik gab es dann einige Auseinandersetzungen – darüber, was an westlich-modernen Einflüssen als angemessen gelten konnte oder was nicht, wurde in Abstimmung mit der staatlichen Kunstkritik der Sowjetunion dauernd zäh gerungen.

Man muss die Kunstauffassungen der SED gewiss nicht unbedingt teilen, um die aus ihrem Staat hinterlassenen Werke zu betrachten; kennen sollte man sie aber doch. Nicht nur das von vielen Künstlern im öffentlichen Auftrag geschaffene Typenbild des Arbeiters oder der Brigade, sondern auch das scheinbar intimere Selbstbildnis des Künstlers ist oft nicht viel anderes als eine Reflexion des staatlich projizierten „sozialistischen Menschenbilds“ und einer Vorstellung vom Künstlertum im Kollektiv. Hinter den Masken tun sich da nicht immer andere Welten auf. Nicht allzu viele sind es gewesen, die aus der Welt des Gegebenen herausgetreten sind.

Die Annahme einer „inoffiziellen“ Kunst in der DDR, die geradezu alle Künstler verbindet, die gut Gestellten ebenso wie die Randständigen oder Ausgegrenzten – haben sie nicht fast alle unter Vorgaben gelitten, waren sie nicht fast alle ein wenig widerständig, auf diese oder auf jene Art? –, das ist fragwürdig. Ein Vergleich der ausgestellten Werke lohnt sich da. Robert Rehfeldt und Walter Womacka, Cornelia Schleime und Werner Tübke, Gerhard Altenbourg und Willi Sitte – ja, sie waren alle Künstler in der DDR, aber was verbindet sie eigentlich darüber hinaus noch? Man kann etwas über ihre Biographien lesen, manchmal gibt auch schon ein schneller Blick auf einige Arbeiten Auskunft. „Vielfalt und Breite“, „Weite und Vielfalt“, so hieß das damals, in den 1970er und 1980er Jahren, in den Kunstaustellungen der DDR. Alle unterscheiden sich voneinander. Wo findet man denn dann die Einheit, wo die Gemeinsamkeit? „Kunst der DDR“, gibt es das eigentlich überhaupt? Wenn ja, was kann man darunter genau verste-

hen? Ist denn die Kunst ein nationaler Truppensport, deren Athleten geschlossen auftreten, als eine bunte Artistentruppe, alle in unterschiedlichen Jacken und Kappen? Ist der „Sozialistische Realismus“ ein internationales Markenzeichen, ein kollektiver Stil? So wollte es dieser Staat. Dringt man in die Kunstgeschichte ein, so stößt man aber doch bald an allzu enge Grenzen. Kunst lässt sich nicht so ohne weiteres reduzieren auf ein Staatsgebiet oder einen historischen Zeitabschnitt. Sie ergibt sich auch aus ganz unterschiedlichen Strömungen, in deren Gegensätzen sich politische und religiöse Konflikte abbilden. Fragt man nun nicht nach „der“ Kunst „der DDR“, sondern vielleicht ein wenig mehr – zum Beispiel: nach Bildbedeutung, Bildverschlüsselung, Bildtexten oder Schriftbildern, Bilderzählungen, literarischen Illustrationen und Künstlerbüchern, oder auch nach Pathos – dann wird man Antworten finden, Verfahrensweisen und Eigenschaften, die für die künstlerische Arbeit in der DDR kennzeichnend sind, andererseits aber auch Verwandtschaften, die über die alten Staatsgrenzen hinausführen, nach Westeuropa, den Vereinigten Staaten und nach Osteuropa, und selbstverständlich in die Vergangenheit. Das Suffix „DDR“, ist das denn nicht im Grunde ein Rahmen, der Unvereinbares zusammenzwingt, oder sogar selbst eine ideologische Prämisse? Man sollte Kunst nicht als Produkt eines Staates vorführen, sondern in ihren eigenen Zusammenhängen zeigen.