

Dr. Paul Kaiser

Vortragsmanuskript / Vortrag „Der Dresdner Bilderstreit“ / Lingner
Schloss Dresden am 7.12.2017

Sehr geehrte Damen und Herren,

die heftigen Interventionen in der heute zu resümierenden Debatte basieren zumeist auf einem Typus von echter Betroffenheit, die sich nicht hinter den gestanzten Sätzen politisch korrekter Meinungsäußerung versteckt. Durch die Wortmeldungen der letzten Wochen, die oft ungeschützt in Form von Briefen, Lesermeinungen und Statements erfolgten, kam etwas zum Vorschein, dass lange verdrängt war, dass nun aber nach Ausdruck verlangte. Seltsamerweise geschah dies nicht so sehr durch Künstler, Intellektuelle und Museumsleute, die sich merklich in dieser Debatte zurückhielten. Es verdankte sich vielmehr Menschen, die man im Kulturbetrieb mitunter leicht abwertend lediglich als Publikum bezeichnet. Diese zeigten im Grunde aber mehr Mut zur Diagnose einer unhaltbaren Situation als die sogenannten Experten. Wobei zur Ehrenrettung gesagt werden muss, dass manch öffentlich Bediensteter durch Präzedenzfälle einer demonstrativen Abstrafung von Kritikern wohl aus gutem Grund vor einer öffentlichen Meinungsäußerung zurückschreckte. Schlimm genug, dies anmerken zu müssen. Diese Fälle sind an anderer Stelle zu thematisieren und würden heute Abend den gesteckten Rahmen meines Vortrages überschreiten.

Mag auch die Form des Aussprechens von lange Zurückgehaltenem den Rahmen der Konvention mitunter sprengen, mag auch der Affekt manchmal dem Erfolg des Argumentes im Wege gestanden haben, so ist doch dieser Impuls des betroffenen Publikums grundlegend zunächst

einmal etwas sehr Positives. Wissen wir doch, gerade im Osten Deutschlands, wie verhinderte Kommunikation eine mentale Blockade produziert. Eine persönliche wie gesellschaftliche Blockade, die der Hallenser Psychoanalytiker Hans Joachim Maaz einmal im Rückblick auf die DDR treffend als „Gefühlsstau“ bezeichnet hat. Und vielleicht hat es dies, im kleineren Rahmen, auch in Bezug auf die Präsentation ostdeutscher Kunst gegeben – ein Gefühlsstau, aufgeladen mit Kränkung und Ressentiment, der sich nun am exemplarischen Fall seinen Weg über den Damm bahnte.

Dieser, zugegeben etwa psychosozial klingende Vorsatz erscheint mir notwendig, um vorweg ganz klar zu sagen, dass eine weitere Eskalation gegeneinander gerichteter Emotionen keinen sinnvollen Weg aus dieser Misere bietet. Zumal wenn der Konflikt auf eine Polarität von Ost und West reduziert wird, die an der Sache vorbeigeht – die Kritik an den Zuständen hätte ich auch formuliert wenn das Haus von ostdeutschen Direktoren geführt würde. Und vieles von dem, was ich kritisiere, ist nicht der amtierenden Leiterin anzulasten, sondern ihrem Vorgänger. Aber natürlich spielt die „Überlagerung“ der ostdeutschen Gesellschaft durch westdeutsche Eliten und Strukturen eine Rolle in diesem Bilderstreit. Wenn man so will ist der Dresdner Bilderstreit ein Teilthema jener größeren Debatte, die jüngst Thomas Krüger, Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung eröffnet hat, indem er im Osten Deutschlands eine „kulturelle Kolonialisierung“ des Westens diagnostizierte. Die Reaktion auf diese pointierte Diagnose hat sicher dazu beigetragen dass unsere Dresdner Probleme überregional Beachtung fanden – von der FAZ über die ZEIT bis zum Economist. Aber ich möchte heute Abend ausdrücklich keinen Beitrag zur Kolonialisierungsdebatte leisten. Vielmehr möchte ich beim eigentlichen Kernproblem bleiben, dass sich losgelöst von diesem gesellschaftlichen

Diskurs als ein notwendiger Streit um die Akzeptanz ostdeutscher Kunst im führenden sächsischen Museum der Moderne definieren lässt.

Die angestrebte Versachlichung in diesem Konflikt kann aber nur über eine Verdeutlichung der Differenzen erlangt werden. Wenn also alles auf den Tisch kommt, was lange unsagbar schien. Und wenn die Nachrede, vor allem die üble, durch eine echte Diskussion ersetzt wird, die gleichermaßen dem öffentlichen Status der Kunst wie allen Adressaten der Öffentlichkeit verpflichtet ist, und nicht nur denjenigen, die den eigenen Standpunkt teilen. Ich hoffe sehr und will mit diesem Vortrag ein Stück dazu beitragen, dass es zu diesem Austausch kommen wird. Und dass nicht schon wieder die Simulation eines demokratischen Miteinander die nachholenden Lernprozesse in der Sache unmöglich macht – so wie für mich die Diskussionsveranstaltung „Bilderstreit mit Blickkontakt“ am 6. November 2017 im Lichthof des Albertinums, schon von der gewählten Dramaturgie her, eher den Eindruck eines „Weiter so!“ machte. Hier hatte der Veranstalter, die Staatlichen Kunstsammlungen, dafür gesorgt, dass nicht Pro und Contra in sachlicher Rede und Widerrede aufeinandertrafen – so wie das in jedem strittigen Prozess wohl das Normalste auf der Welt gewesen wäre. Vielmehr konzipierte man ein Podium, bei dem die Seite der Kunstsammlungen gleich mit Vertretern von vier Hierarchieebenen am Tisch saß – vom Kustos über die Galerieleiterin über die Generaldirektorin bis zur Ministerin. Für die andere Seite, für die der Kritik, blieben hingegen nur wenige Stühle reserviert. Ich selbst wurde erst wenige Tage vor der Veranstaltung hinzugebeten. Dass es am Ende trotzdem nicht zu einer eingeübten Apologetik der Verhältnisse im Albertinum kam, lag alleine am Dresdner Kulturbürgertum. Es erschien in großer Zahl und diskutierte, wie mancher Beobachter glaubte anmerken

zu müssen, *sogar* friedlich und kultiviert – ganz so als stünde jeder aufbegehrende Dresdner gleichsam unter Pegida-Verdacht.

Warum aber nun diese unerwartete Resonanz auf einen Zeitungsartikel, der in der Sächsischen Zeitung veröffentlicht wurde? Nur für den schiefen Blick ist es verwunderlich, dass sich eine Kontroverse um die Präsenz ostdeutscher Kunst mit solch einer Dynamik entladen konnte. Verwundern wird das denjenigen kaum, der es selbst erfahren hat oder der es als Neudresdner nachempfinden wollte, welche gesellschaftliche Dimension die Kunst hier zwischen 1945 und 1990 erlangte. Diese besondere, weil von einem breiten Publikum getragene, ostdeutsche Affinität zur Kunst, endete nicht einfach mit dem politischen „Beitritt“. Jene spezifische Hinwendung suchte und sucht nun auch im neuen System des Kunstbetriebes – vor allem aber im weitgehend marktgeschützt geltenden Raum des Museums – weiterhin nach einer verloren gegangenen Kunstkommunikation. Es gibt also ein breites und unerfülltes Verlangen nach einer eingeübten Kunstkommunikation, die vor allem ein Medium der Sinnerzeugung und der Orientierung wie auch der Sprachermächtigung war.

Es ist dieser Bruch zwischen den verschiedenen Funktionalitäten von Kunst in den beiden deutschen Nachkriegsgesellschaften, der diesen Streit grundiert. Denn gerade die Kunst zeugte in der DDR davon, dass Staat und Gesellschaft nicht zusammenfielen. Und sie machte deutlich, dass es vor allem Künstler waren, die Missstände proklamierten, Freiräume erkundeten, den Pinsel in die Wunde legten. Die Kunst aus der DDR spricht in vielgestaltiger Manier vom Anspruch und vom Zerfall einer Utopie, selbst dort, wo sie sich einem politischem Engagement verweigerte. Das ist die eine Seite, die der Würdigung. Diese ist längst nicht nur aus dem Osten, sondern seit langem auch aus dem Westen

vernehmbar. Die andere Seite ist die einer Deklassierung, einer Herabwürdigung, die seit der „Wende“ immer aufs Neue praktiziert wird. Die These der offen und verdeckt erhobenen Vorwürfe gegenüber den ostdeutschen Künstlern lautet, sie seien aus der Zeit gefallen und hätten somit ihre kreativen Energien anstatt auf dem Terrain der Nachkriegsavantgarden in einer Sackgasse des regressiven Historismus vergeudet. Moderne Künstler seien sie deshalb nicht, sondern allenfalls Wiedergänger, Kopisten und artifizielle Nachahmer aus dem Fundus der Kunstgeschichte. Nur im genialischen Ausnahmefall, etwa beim Leipziger Werner Tübke, so die bis heute im Kunstbetrieb geltende Argumentationskette, sei aus dieser antimodernen Geste eine Art von postmodernem Manierismus entstanden, der zwar fasziniere aber im Grunde doch nur die unüberbrückbare Entfernung der Ostkunst zu den Epizentren der Westkunst unterstreicht.

Wir wissen sicherlich, auf welcher Seite der Barrikade wir in diesem Bilderstreit stehen. Aber dennoch stellt sich die Frage: Um welche Kunst geht es eigentlich? Über welche Kunst wird hier so heftig gestritten – und welche Bilder fordern die Gegner einer Abhängung ostdeutscher Kunst so vehement eigentlich ein? Ich komme darauf auch zu sprechen, weil eine geschätzte Dresdner Künstlerin mir ernsthaft schrieb, ich solle doch meine Kritik in der Schublade lassen, da sonst das Albertinum wieder vollgehängt würde mit Walter Womacka, Fritz Eisel und Gerhard Bondzin. Darüber mag man schmunzeln. In der Tat aber ist diese Drohung mit symbolischer Bildgewalt aus dem Arsenal des Sozialistischen Realismus ein vorgeschobenes Argument auch der Verteidiger einer Generalabhängung ostdeutscher Werke. Die Idee, die Sammlungsbestände mit ostdeutscher Kunst im nächsten Jahr gegebenenfalls im Format eines Schaudepots zu präsentieren, kam bei der Veranstaltung im Lichthof des Albertinums am 6. November von der

Generaldirektorin selbst. Ein makabrer Vorschlag, wie ich finde, der unterstellt, man müsse nun, 27 Jahre nach der deutschen Einheit, im Stile einer ethnografischen Exegese erst einmal überblickshaft schauen, was da an Kunst über die Zeitenwende gekommen ist, bevor dann der professionelle Blick des Museums die Auslesearbeit übernimmt. Da kommt mir ein Podium in den Sinn, dass ich 2011 anlässlich einer Tagung im damals noch der Kulturöffentlichkeit zugänglichen Blockhaus moderieren durfte. Anwesend war damals auch Hans Joachim Neidhardt, der dem damaligen Direktor der Galerie Neue Meister, Ulrich Bischoff, die bemerkenswerte Aussage entlockte, dass dieser nach 17 Jahren Direktorenamt in der Galerie Neue Meister die Bestände aus der DDR überhaupt nicht kenne.

Diese Haltung hat mit Wissensdefiziten zu tun. Gewiss auch ein Stück weit mit westdeutscher Hybris. Offensichtlich aber mit mangelnder Empathie gegenüber ostdeutschen Künstlern und mit einem grundsätzlichen Unverständnis gegenüber den spezifischen Gehalten der ostdeutschen Kunstkommunikation. Das beginnt bereits bei den in der Diskussion gefallenen Begriffen – diese sind allesamt mit außerkünstlerischem Ballast konnotiert. Es fängt an beim Diktum einer „DDR-Kunst“, die andere eher als „Kunst in der DDR“ oder „Kunst aus der DDR“ interpretieren wollen. Das geschieht freilich ohne dabei auf die enge Bindung von Kunst und Staatsprojekt zu verzichten, die für viele Künstler ein abwertendes Etikett darstellt. Denn wer, wie Hermann Glöckner, in vier Systemen zu Hause war, wird sich mit Recht schwer tun, nun auf eine staatliche Lebensphase festgelegt zu werden. Die Aufladung der Kunst mit politischen Inhalten wird fortgeführt von Versuchen, die, zumeist abwertend benutzt, Termini wie „Staatskunst“ oder „Sozialistischer Realismus“ als Ausdrucksmittel einsetzen. Und sozusagen im forschen Gegenschwung geht es bis hin zu

Wortschöpfungen, die das Gegenteil betonen. Also Begriffe, die den Einfluss des politischen Projektes geradezu negieren und welche die andere Seite, die vermeintlich wahrhaftige, autonome und essentielle Seite einer ostdeutschen Kunst in den Vordergrund stellen.

Stellvertretend seien hier Begriffe genannt, welche den werthaltigen Teil der ostdeutschen Kunst als „nonkonforme“, als „dissidentische“ oder gar als „autonome Kunst“ verstanden wissen wollen.

Aber kann man die Welt der ostdeutschen Kunst mit dieser Polarisierung zwischen einer *staatsaffirmativen* und einer *staatskritischen* Kunst überhaupt sinnvoll erfassen? Ich glaube: nein. Dies nicht nur deshalb, weil diese Polarisierung ja nachgerade wieder auf politisches Verhalten und moralische Seinsweisen rekurriert und die künstlerische Dimension vernachlässigt. Man kann diese Gegenüberstellung auch deshalb nicht ernst nehmen, weil es zwischen diesen Extremen ein Phänomen gegeben hat, das ich *Landschaft der Mitte* nenne. **Eine Landschaft der Mitte, in der als singulärer Nebenweg der Moderne eine unverwechselbare Kunst entstand, die eben nicht ausschließlich mit politischen oder moralischen Kategorien beschreibbar und schon gar nicht mit den Normativen des Sozialistischen Realismus in Übereinstimmung zu bringen ist. Diese Kunst wurde nicht von DDR-Künstlern als Staatskunst erschaffen. Sie ist vielmehr eine legitime deutsche Nachkriegskunst ostdeutscher Prägung. Deshalb geht es, um die Frage nochmals aufzunehmen, um welche Kunst der Streit handelt, nicht um Ostkunst, sozialistischen Realismus oder „Kunst in der DDR“. Sondern es geht mir um die Leistungen dreier Generationen ostdeutscher Künstler der Geburtsjahrgänge 1920 bis 1960 und deren Beitrag zu gesamtdeutscher Kunstgeschichte.**

Warum die heuristische Zange einer Spannungsprobe zwischen den Extremen am Beispiel der ostdeutschen Kunst versagt, liegt an der Wandlungsgestalt ihrer Gesellschaft. Die ostdeutsche Gesellschaft war zwischen 1945 und 1990 keinesfalls in einer Weise zwangshomogenisiert, dass man ernsthaft sagen kann, wie das jetzt wieder zu hören ist, es habe sehr viel vernachlässigbare „Staatskunst“ und nur ein wenig daseinsgültige „Dissidenzkunst“ gegeben. Um am Beispiel Dresdens diese Fehlwahrnehmung mit Bezug zur Kunstöffentlichkeit zu belegen, muss man ein wenig zurück blicken, in die Zeit der 1970er Jahre. Hier wird man mindestens drei Kunstmilieus mit ganz anderen Bild- und Wertevorstellungen feststellen können, deren differente Ästhetiken auch die Sammlungsstrategie der Galerie Neue Meister bestimmten.

Das erste Milieu kann man als das affirmativ-staatstragende bezeichnen. Es bezog sein Wertebewußtsein aus einer engen Verbindung zum sozialistischen Projekt. Und es verkörperte seine überregionale Rolle sinnfällig in der führenden Rolle der Dresdner Kunstakademie und der Gemäldegalerie Neue Meister für die Durchsetzung des Sozialistischen Realismus. Als zentrale Akteure seien hier etwa genannt: die drei Rektoren der Kunstakademie, Paul Michaelis (1959-1964), Gerhard Bondzin (1965-70) und Fritz Eisel (1975-79) sowie als hochrangige Einflußfigur der langjährige Direktor der Gemäldegalerie Neue Meister, Joachim Uhlitzsch (1963-1984).

Diesem Milieu am schärfsten entgegengesetzt war das der künstlerischen Gegenkultur. Es war eines, dass vom subkulturellen Dissens, von einer auch symbolisch in den öffentlichen Raum drängenden Differenzstrategie getragen war. "Ich bin Dreck und will Dreck bleiben" – dieses für einen 8mm-Film entstandene Schriftblatt des

Dresdner Malers Ralf Winkler (der sich wenig später A.R. Penck nannte und 1980 Dresden Richtung Westen verlassen musste) trifft den Kern dieses subkulturellen Milieuverständnisses. Aus ihm entsprang letztlich die Dynamisierung einer Haltung, die man mit Herbert Marcuses Worten durchaus als eine "große Weigerung" bezeichnen könnte.

Wäre diese Polarität zwischen normativer Affirmation und rebellischer Infragestellung das wesentliche Ferment der ostdeutschen Kunstverhältnisse, hätte eine Kunstauffassung, die wir heute in der Praxis des Albertinums finden, zweifellos recht. Außer Walter Womackas „Paar am Strand“ auf der einen Seite und A.R. Pencks „Weltbildern“ auf der anderen, beides im Übrigen zeitgleich entstanden, wäre da kaum etwas vorhanden, worüber die Aufregung lohnte.

Aber stimmt denn das? Natürlich nicht. Denn neben diesen beiden kulturellen Feldern gab es eben ein drittes Kunst- und Künstlermilieu, dass die Extreme zwar tangierte aber unabhängig von diesen eine, wie ich erst sagte, Landschaft der Mitte entstehen ließ. Dieses Dresdner Kultursegment könnte man zunächst als ein bildungsbürgerlich geprägtes Rückzugsmilieu bezeichnen, also der Urgrund dessen, was heute als „Kulturbürger“ gelten kann, ein Milieu, dass später von der sozialistischen Mittelschicht, der sogenannten Intelligenz, in Dresden insbesondere auch von der technischen Intelligenz, weitere Impulse erhielt.

In diesem kulturellen Feld konnten künstlerische Solitäre ihre Wirkungskraft entfalten – man denke nur an den Meister der ostdeutschen Abstraktion, Hermann Glöckner. Diesem Milieu generell zuzurechnen wären aber auch die noch anwesenden Vorkriegs-Autoritäten. Die Namensliste reichte dabei von Malern wie Bernhard Kretzschmar, Hans Jüchser, Willy Wolff, Strawalde, Wilhelm Lachnit,

Egon Pukall, Hans Kinder, Edmund Kesting, Albert Wigand, Wilhelm Rudolph, Max Uhlig, Peter Graf, Gerda Lepke bis hin zu den jüngeren Akteuren wie Stefan Plenkens, Rainer Zille, Günther Hornig, Veit Hofmann, Siegfried Klotz, Hubertus Giebe, Ralf Kerbach und Angela Hampel. Diese Liste ließe sich ganz leicht um 30 bis 40 Positionen erweitern. Obgleich politisch in sich gänzlich different, also keinesfalls eine programmatische Einheit bildend, konterkarrierten diese Künstler den Anspruch der neuen sozialistischen Kunsteliten schon allein durch ihre Anwesenheit und das systemübergreifende Argument bildkünstlerischer Qualität.

Man könnte eine weitere dresdentypische Artikulationslinie nachzeichnen, wenn man die intellektuell begleitende Sphäre hinzusetzt. Diese würde vom Kunstschriftsteller Fritz Löffler über den Galeristen Johannes Kühl bis hin zum Direktor des Kupferstichkabinetts, Werner Schmidt, reichen. Und auch die beiden heute anwesenden Persönlichkeiten, Harald Marx und Hans Joachim Neidhardt, sind als Protagonisten dieses Kunstmilieus auszumachen. Allesamt Vertreter einer nicht nur habituellen Differenz, waren diese Personen Protagonisten einer Bürgerlichkeit, die die „Dresdner Kunstaübung“, wie das Thomas Rosenlöcher einmal genannt hat, ungeheuer inspirierte und ihnen eine substanzerhaltende Autorität verlieh.

Das, meine Damen und Herren, ist das Dresdner Milieu das ich vorrangig meine. **Das** ist der Sammlungsbestand, der sich derzeit nicht im Albertinum findet. **Darum geht es** und nicht um Proporzahlen und längst verblichene Kultbilder des frühen Sozialistischen Realismus. Deren Werke werden, glaubt man den Verlautbarungen der eilends neu auf den Plan gerufener Projekte, aber auch in den kommenden Jahren nicht zur Geltung gebracht. Denn die nach Beginn der Debatte plötzlich

und eilends bekannt gemachten Pläne einer Hinwendung zu ostdeutschen Kunstphänomenen im Albertinum laufen genau in die eingangs zitierte Falle der politisierten Polarisierung. Man wird die nonkonforme, dissidentische Kunst thematisieren und würdigen. Dies soll durch eine Penck-Retrospektive im Jahre 2019 geschehen – eine zu lobende Entscheidung, die angesichts des derzeitigen Status unumgänglich scheint. Zudem soll Ende nächsten Jahres eine Sonderausstellung zur feministischen Perspektive innerhalb dieser Subkultur im Lipisus-Bau gezeigt werden; eine Reprise von bereits in Ausstellungen wie „ohne uns! Kunst und Gegenkultur in Dresden vor und nach 1989“ oder „und jetzt! Künstlerinnen aus der DDR“ entdeckten weiblichen Subversionen in der ostdeutschen Kunst.

Auf der andere Seite würden dann Bilder wie Harald Hackenbecks „Peter im Tierpark“ zur ethnografischen Ergötzung im Schaudepot stehen. Wobei ich persönlich übrigens die Totalkritik am „Peter im Tierpark“ nie ganz verstanden habe. Fast zeitgleich zur Entstehung des Womacka-Strandbildes malte Harald Hakenbeck 1960/1961 seinen Sohn Peter in einer winterlichen Tierparksituation, die wegen ihrer naturbelassenen und baumbestandenen Weitläufigkeit wohl am ehesten dem Tierpark in Berlin-Friedrichsfelde zuzuordnen ist. Umgeben von Pfau, Wildschweinherde und Kamel sieht man den Künstlersohn in einer Zäsur des Innehaltens: seine Kappe über beide Ohren gezogen, die kobaltblaue Jacke bis zum letzten Knopf geschlossen, mit tief in den Taschen vergrabenen Händen. Der Kunstwissenschaftler Günter Meier, lange Jahre einflussreicher Referent für bildende Kunst im Ministerium für Kultur der DDR, verortete das Jungenporträt als Sinnbild des Aufstiegs der Arbeiterklasse. Meier schrieb gegen alle Bildwahrheit: „Der Junge, in dicker Winterkleidung und die Hände in den Taschen vergraben, steht selbstbewusst in einer Welt, wie sie in seinem

kindlichen Bewusstsein lebt, in einer Mischung von Phantastik und Realität: Die Bäume, die Tiere und der Schnee sind reale Erscheinungen, die erst durch die Reduzierung der Formen auf das Notwendige und durch ihre dekorative Ordnung wie verzaubert wirken. Das ist ein kräftiger, gesunder und einfacher Junge, der unter frohen, unter unseren Lebensverhältnissen aufwächst.“

Man wird also auch solche Bilder vor der Kommentarliteratur in Schutz nehmen müssen und zu entdecken haben. Es ist nunmehr klar geworden, dass jene von diesen beiden Extrempositionen unbeeinflusste reiche Landschaft der Mitte im ästhetischen Sinne kein mainstream des sozialistischen Kulturbetriebes war. Vielmehr gelang ihr eine einzigartige Entwicklung von Vielfalt, Traditionsaufnahme und Popularisierung. Und in diesem Zusammenhang spielten das Albertinum und die Galerie Neue Meister eine zentrale Rolle – eine Rolle, die heute zur Kenntnis nehmen sollte, der in Dresden mit Neugier auf das gewachsene Kunstverständnis wie auf die gewachsenen Sammlungsbestände blickt und in diesen nicht nur Hinterlassenschaften, einen „Ehrenfriedhof“ oder vernachlässigbare Kunst verspäteter Wiederholung erkennen mag.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, die Warteschlangen vor dem Albertinum waren legendär. Die Erinnerung an dieses Rezeptionsinteresse löst bei vielen heute noch euphorische Rückbesinnung aus; verbunden bisweilen auch mit Ressentiments gegenüber einem konstatierten Wertewandel in den Bildkünsten nach 1989. Auch wenn man weiß, dass die beim Eröffnungsbesuch des Staats- und Parteichefs zu den zentralen Kunstaussstellungen der DDR in dramaturgisch präzise vorbereitete Jubelbekundungen ausbrechende Wartegemeinschaft auf der Brühlschen Terrasse Teil einer imposanten Inszenierung war, so beeindruckt doch im Rückblick die Wirkungskraft

der Expositionen. Mitte der 1970er Jahre konnte die „große Dresdner“, wie sie nicht ohne Pathos genannt wurde, fast dreimal so hohe Besucherzahlen aufweisen wie die Kasseler Weltkunstschau documenta – während die VII. Kunstausstellung 1977/78 zirka 1,1 Millionen Besucher zählte, vermeldete die documenta 6 im Jahre 1977 355.000 Besucher.

In den verdeckten Konflikten um den Standort für die „DDR-Kunstausstellungen“ – es gab bis in die 1980er Jahre hinein Versuche von SED-Funktionären, die Leitausstellung der DDR von Dresden nach Berlin zu verlagern – behauptete sich Dresden auch deshalb, weil es einen Ausstellungsort zu bieten hatte, der alternativlos erschien: das Albertinum. Es war der Attraktionswert des Albertinums, der den Fokus der SED-Kulturpolitik auf Dresden lenkte, weil er, noch vor dem Alten Museum in Ostberlin, als ein geeigneter und disponibler Schauort zur Propagierung von Leitbildern erschien. Disponibel deshalb, da ich kein anderes Museum kenne, dass in solch hoher Frequenz und mit einem Höchstmaß an logistischem Aufwand die Räume seiner ständigen Sammlung wegen den hier zwischen 1953 und 1988 abgehaltenen Großausstellungen komplett zur Verfügung stellen musste. Von Anbeginn blieb diese Dualität für die Entwicklung der Galerie Neue Meister aber bestimmend – sie stellte eben nicht nur den symbolischen Ort für die herausgehobenen Präsentationen der DDR-Künste zur Verfügung, sondern sollte ebenso zum Prototypen eines sozialistischen Museums der Gegenwart avancieren.

Die Gemäldegalerie Neue Meister war am 1. Februar 1959 mit einer eigenen Direktion aus der Dresdner Gemäldegalerie ausgegründet worden. Das Procedere stand dabei im Kontext einer durch die Inthronisierung von Max Seydewitz zum Generaldirektor der Staatlichen

Kunstsammlungen im Jahre 1955 notwendig gewordenen Installation einer teilautonomen Direktorenebene. Das führte im Jahr 1959 zu einer weitgehenden Personal- und Strukturausrichtung, die bis zum Ende der DDR maßgeblich blieb. Ich werde hier nicht auf die Implikationen des ebenfalls in den letzten Jahren abgeschafften Dresdner Einzeldirektorenmodells eingehen, will aber zumindest andeuten, dass seine Auflösung auch als deutsch-deutsche Pointe wirkte, da sie erneut und ohne Not ein in der DDR durchgesetztes und bewährtes Modell radikal zur Disposition stellte.

Der Gründungsdirektor Horst Zimmermann sowie Joachim Uhlitzsch, der 21 Jahre lang das Profil verantwortete, stellen Biografien dar, die, auch das sei nicht verschwiegen, nach den personalpolitischen Maßgaben des Öffentlichen Dienstes im Freistaat Sachsen durch schwere Verfehlungen gekennzeichnet sind. Dies sollte nun aber nicht im Umkehrschluss dazu führen, auch die Bestände selbst unter Generalverdacht zu stellen. Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung finanzierte Forschungsprojekt „Bildatlas: Kunst in der DDR“, an dem die Galerie Neue Meister beteiligt war, ermittelte einen imposanten Bestand – es handelt sich um 637 Gemälde, die zwischen 1945 und 1990 im Osten Deutschlands entstanden sind. Zählt man den Bestand des Kunstfonds des Freistaates Sachsen hinzu, der maßgeblich Erwerbungen des einstigen Rat des Bezirkes Dresden vereint und heute auch zu den Staatlichen Kunstsammlungen zählt, kommen nochmals 1129 Gemälde hinzu.

Diese Bestände wurden in der DDR selbstverständlich vorgezeigt, auch wenn abstrakte Positionen oder Kunst von ausgebürgerten und ausgereisten Malern im Depot verbleiben mussten. Wie geschah das und in welcher Weise wurde diese Kunst in den Hängungen der

Direktoren nach der sogenannten Wende präsentiert? Um schneller in die Gegenwart zu gelangen, sei hier für die DDR-Zeit nur pointiert angemerkt, dass in der letzten Neuhängung der DDR-Bestände, im Jahre 1985, insgesamt 109 Bilder gezeigt wurden. Nach der Präsentation der beiden Kriegstryptichen von Otto Dix und Hans Grundig eröffnete sich ein Panorama ostdeutscher Nachkriegskunstgeschichte, dass von Heinz Lohmar, Wilhelm Lachnit, Wilhelm Rudolph, Josef Hegenbarth über Erich Gerlach und Horst Stempel bis hin zu den Leitbildern des Sozialistischen Realismus reichte. Es fehlten nicht die Vertreter der Leipziger Schule – alleine Werner Tübke war mit vier Werken vertreten – und auch nicht, was heute erstaunlich wirkt, Werke der Nonkonformen wie Peter Graf, dessen „Selbstbildnis mit Papagei“ aus dem Jahre 1971 schon damals ein Lieblingsbild der Dresdner war.

Nach dem Umbruch setzte 1993 Werner Schmidt eine neue Akzentuierung durch. Diese bestand, kurz gesagt darin, nun vor allem der unabhängigen sächsischen Szene mehr Platz und Geltung zu verschaffen. Werke von Karl-Heinz Adler, Eberhard Göschel, Peter Herrmann, Michael Morgner, Max Uhlig, A.R. Penck und Hermann Glöckner erhielten nunmehr einen prominenten Auftritt, teilweise kontrastiert von ausgewählten Werken der Westkunst. Zusammengeführt wurde erstmals der mittlerweile kanonisierte Bestand der Künstlergruppe um Strawalde, von der Pencks gemeinsam mit Peter Makolies geschaffene Wandbildentwurf für den Kulturpalast ebenso ausgestellt wurde. Insgesamt zeigte Werner Schmidt im Bereich „Expressionismus bis Gegenwart“ fast doppelt so viele Werke wie zuvor Horst Zimmermann, insgesamt 231 Gemälde und 96 Skulpturen, die Hälfte davon war zum ersten Mal aus dem Depot in die Schausammlung gewandert.

Mit der Neueröffnung im Jahre 2010 – nach der Flutkatastrophe und dem Umbau des Albertinums – kam es dann zu ersten Zäsur einer merklichen Marginalisierung der ostdeutschen Kunst in der Ständigen Ausstellung. Waren in der DDR und in der ersten Nachwendehängung mehr als 100 Werke ostdeutscher Künstler präsent, so zeigte Ulrich Bischoff ab Juni 2010 gerade noch 22 Bilder in drei Sälen. Dabei war auffallend, dass es vor allem Nebenwerke Dresdner Maler und dezentrale Positionen waren – so etwa die des in Bautzen geborenen aber zum Hauptexponent einer Ostberliner Schule werdenden Harald Metzkes, dessen „Näherinnen“ aus dem Bestand des Kunstfonds nun zum repräsentativen Kern der vorgezeigten ostdeutschen Malerei im Albertinum werden konnten.

Mit der Amtsübernahme durch Hilke Wagner im Jahre 2014 setzte sich diese sukzessive Abhängung einstiger Bestände an ostdeutscher Kunst fort, gegen die einige Dresdner Intellektuelle, etwa die Journalistin Ingrid Wenzkat, bereits in der Ära Bischoff Kritik geübt hatten. Sie erreichte im September 2017 ihren Höhepunkt. Anlässlich einer Pressekonferenz, in der zwei Wandbespielungen mit Frauenporträts der Neuen Sachlichkeit und Werken aus der Zeit des Nationalsozialismus als Ausstellung vorgestellt wurden, schien dem letzten Gutmeinenden klar, wohin die Reise führen sollte. Die drei der ostdeutschen Kunst noch vorbehalten gewesenen Räume waren gänzlich aufgelöst – bis auf vier in der DDR-Zeit entstandene Werke von Wilhelm Müller, Karl-Heinz Adler und Hermann Glöckner (der war wiederum mit einem Nebenwerk, einem seiner Kreideschwünge auf Schiefertafel, vertreten) sowie einem Porträt von Max Uhlig. Das ganze erschien wie eine Neuauflage der längst überwunden geglaubten Feindsetzung von Abstraktion westlicher Weltsprache gegen die figurative gegenständliche Ost-Malerei.

Nach der öffentlichen Wahrnehmung einer nun auch nicht mal mehr alibihaften Präsenz ostdeutscher Kunst begann eine Debatte, die man mittlerweile als Dresdner Bilderstreit bezeichnet. Von Seiten der Staatlichen Kunstsammlungen setzten peinlich zu nennende Zahlenspieler ein, um die Vorwürfe zu entkräften. Statt wie von mir behauptet vier, seien mehr als 70 Werke aus der DDR zu sehen, verlautbarte das Direktorat. Dabei zählte man die Werke der Sonderausstellungen und die in der Schaupräsentation der Skulpturensammlung vertretenen Positionen einfach dazu. Und um die Sache noch schlimmer zu machen meldete man diese falsche Zahl dann auch noch an den Sächsischen Landtag, der auf Grund einer AFD-Anfrage die Frage nach der aktuellen Präsenz gestellt hatte. In dieser Anfrage wie auch in meinem Artikel in der Sächsischen Zeitung war es aber nachvollziehbar um die Präsenz in der Schausammlung gegangen und nicht um eine temporäre Zahl von Werken, die auf Grund von Sonderexpositionen im Albertinum kurzzeitig Platz fanden.

Es ist diese Flucht in die Halbwahrheit, die für die Zukunft nichts Gutes erahnen lässt. Strukturell wird man den Prozess, der sich derzeit im Albertinum vollzieht, als kompletten Umbau des bisherigen Modells begreifen müssen. Dieses Modell ermöglichte wie anderswo eine Balance von Dauerausstellung und wechselnden Sonderschauen. Das wird nicht so bleiben, sieht man nun klarer. So wie die beiden historisierten Sammlungen im Hause, die Galerie Neue Meister und die Skulpturensammlung, zunehmend hinter dem Label des Ortes verschwinden, so werden auch deren Dauerausstellungen entscheidend verändert. Und wer das Wort „Dauerausstellung“ noch in den Mund nimmt, bekommt schnell zu hören, dies sei ein Festhalten an Altgebackenem.

In der Galerie Neue Meister geschieht dieser massive Umbau durch eine Perforation von den Rändern her. Der nicht vom derzeitigen Direktorat zu verantwortende Konstruktionsfehler der neu eingerichteten Dauerausstellung im Jahre 2010 war die Unverhältnismäßigkeit monothematischer Räume am Ende des Rundganges. Gerhard Richter erhielt zwei ganze Säle, Georg Baselitz einen und auch für A.R. Penck hielt man anfangs zumindest einen Raum vor. Diese Unverhältnismäßigkeit hatte gravierende Folgen – Platzmangel für andere Künstler, eine kontrafaktische Position gegenüber der ansonsten konventionellen Raumabwicklung und ein Nichtüberschreiten des durch Gerhard Richter gesetzten Levels nach vorn.

Dieses Konzept scheiterte letztlich am finanzkapitalistischen Status quo. Nachdem Baselitz seine Leihgaben aus steuerlichen Erwägungen abzog und Penck eine Etage tiefer ziehen musste, entstanden zwei Leerräume. Für diese entwickelte die jetzige Leitung des Albertinums einen neuen Ausstellungstyp, den man als prononcierte „Ein-Raum-Sonderausstellung“ bezeichnen könnte. Diesem Typus war man bislang in Häusern von Rang eher als pointiertes Schlaglicht auf hervorzuhebende Bestandsgrößen begegnet denn als selbstbewusst auftretendes Ausstellungsereignis.

Wie dem auch sei: Für mich ist dieser unlogische Einbruch von kleinen Sonderausstellungen in den Rundlauf der Ständigen Ausstellung kein Virus der Form, sondern einer der sukzessiven Delegitimierung und Auflösung. Dieser Virus hat nach den beiden genannten Sälen nun auch die einst der ostdeutschen Kunst vorbehaltenen Räume erfasst. Man kann also ohne Übertreibung sagen, dass der derzeit vorangetriebene Umbau der Schausammlung in Form einer Perforation einzig zu Lasten der ostdeutschen Nachkriegskunst geht.

Die Schutzbehauptung, man habe keinen Platz für die jüngere zeitgenössische Kunst und müsse nun mal so handeln, wenn man Dresden internationaler machen will, ist dabei so schnell zu entkräften wie der Trick mit den Bilderzahlen. Der repräsentativste Ausstellungsraum für Sonderschauen in Dresden, der Lipsiusbau, wurde ja gerade aus diesem Argument den Staatlichen Kunstsammlungen zugeschlagen. Nur tut sich da nicht viel – seit sechs Monaten jedenfalls herrscht dort gähnende Leere. Anstatt also die Schausammlung weiter zu demütigen und sich mit Klein- und Kleinstformaten hervorzutun, wäre es doch angebracht, den Lipsiusbau mit attraktiven Sonderausstellungen zu bespielen. Dafür braucht es freilich gute Konzepte und einzuwerbende Förderbudgets. Das mag ein langwieriger und arbeitsaufwendiger Prozess sein. Nur so tickt eben der Kunstbetrieb, bei dem es im überregional wahrnehmbaren Teil längst nicht mehr ohne die Gelder von Kulturstiftungen geht.

Bevor ich mich aber in schwarzer Prophetie verliere, will ich abschließend positive Beispiele aus anderen Häusern in Erinnerung rufen. Diese machen deutlich, was man in der gelegentlichen Rage fast vergisst, dass nämlich der Bilderstreit in Dresden eigentlich ein verspäteter Epilog eines bereits abgespielten Trauerspiels ist. Dabei geschah deren Platzierung auf den Spielplan ohne Not und äußeren Druck, wenn man den objektiven Platzmangel in der Galerie Neue Meister einmal zur Seite schiebt. Denn der seit der Wiedervereinigung schwelende Bilderstreit um die Akzeptanz jener Kunst aus dem Osten hat ja nicht nur Akademieaustritte und bittere Kränkungen erzeugt. Er brachte auch Erkenntnisse, an denen Mitarbeiter der Galerie Neue Meister durchaus in produktiver Weise beteiligt waren. In diesem Prozess erlangte eine unter Schmerzen erlangte Diagnose breiten Konsens. Nämlich die, dass jene beiden, oft als verfeindet dargestellten

deutschen Kunstentwicklungen Teil einer gemeinsamen Kunstgeschichte sind, welche nicht gegeneinander ausspielbar, sondern integrativ zu betrachten lohnt.

Diese Auffassung gehört mittlerweile zum Standard einer wissenschaftlich gestützten Museumspraxis. Man erinnere als Beispiel nur an die Nationalgalerie in Berlin, die in temporären Sammlungspräsentationen die einst verschmähte Ost- mit der Westkunst verband und damit den „Bürgerkrieg der bildenden Künstler“ (Eberhard Roters) befriedete. Ein Haus mit notorischem Platzmangel – dass seine eigene Sammlung nur ab und an zum Leuchten bringen kann – hat hier aus der Not eine Tugend gemacht. Die dreiteilige Sammlungspräsentation vereinte glücklich das, was auch kunstgeschichtlich zusammengehört und nicht in die unfruchtbare Fehde zwischen Figuration und Abstraktion auseinanderdividiert werden soll. Der Ausstellungsteil „Geteilter Himmel“ zeigte zwischen November 2011 und September 2013 eine wiedervereinte deutsche Nachkriegskunst, in der die Dresdner Positionen herausragend wirkten.

Oder man denke an die maßgeblich von Eckhart Gillen entwickelte Ausstellung „Kunst und Kalter Krieg“, zu sehen 2009 und 2010 im County Museum Los Angeles, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und im Deutschen Historischen Museum Berlin. Auch hier waren es Dresdner Bilder – etwa das wunderbare Elternbildnis von Curt Querner aus dem Bestand der Kustodie der TU Dresden – die sinnfällig machten wie produktiv eine Synthese beider Kunstentwicklungen ist.

Schlussendlich nun ebenso der Verweis auf die aktuelle Ausstellung „Hinter der Maske“ im Museum Barberini, in der 30 Dresdner Künstler und Künstlergruppen ihre Werke zeigen dürfen. Zwar nicht in Form einer West und Ost aufhebenden Synthese, so doch aber in Gestalt einer

Themenausstellung, die vor allem die bildnerischen Sujets des Selbstbildnisses, des Atelierbildes und des Gruppenbildes – allesamt auch Dresdner Bildvokabeln – in den Vordergrund stellte.

Hinter der Maske – meine Damen und Herren, dies ist ein Ausstellungstitel, der mit dem Wunsche nach notwendiger Demaskierung und einem unverstelltem Wahrheitsanspruch in Beziehung zu bringen ist. Ich finde, der Titel wäre ein gutes Motto für die nächste Phase im Dresdner Bilderstreit, der, wie besehen, eben nicht nur ein Streit um die Bilder ist.

Vielen Dank für Ihr Interesse!