

Über unter Tage.

Annäherungen an
einen disparaten Dialog.

von

Ulrike Pennewitz

Er ist kurz aufgestanden und beim Gehen an die kleine Plastikschale gestoßen, die in verschiedenen Benutzungszyklen mal für hellblaue Farbe, mal für das Aufbewahren von kleinen Teilen und Werkzeug in Gebrauch war. Er ist kurz ab- und doch konstant anwesend durch die Spuren seines Werkelns, die sich auf der hölzernen Werkbank angelagert haben. Dort, wo durch Suchen, Sammeln und Machen in der versonnen exklusiven Ausübung eines Hobbys Dinge entstehen: laubgesägte Herzen, kleine Figuren, eine aus einer Teekiste gebaute Schublade. Zurechtgelegtes Material, das auf seinen Einsatz wartet. Eine griffbereit gehängte Säge, auf dem Stuhl ein festgezurrtes Sitzkissen vermitteln die Umrisse eines Menschen. In vielen kleinen Szenen spiegelt Via Lewandowskys Objektmontage *Der Herzenmacher* (2015) nicht den Ernst der Händearbeit, sondern die zufriedene Freiheit des „prototypischen Bürgers“, wie es bei Theodor W. Adorno und Max Horkheimer heißt, „das ihm Überflüssige zu tun, ihm die Verfügungsgewalt über jene bestätigt, die solche Arbeiten verrichten müssen, wenn sie leben wollen“.¹

Lewandowskys *Herzenmacher* ruft einen Künstlertypus auf, der abseits des Großstadtlebens in kontemplativer Verdichtung Ereignisse schafft. Zufällige Funde betrachtet er als Gelegenheit, aus Überbleibseln und Vorbestimmtem in seiner privaten Sphäre Konstruktionen und Dekonstruktionen zu schaffen. Er formiert eine Bestandsaufnahme seiner Kenntnisse und Mittel, konstituiert im Wechselspiel von Werkzeug und Material ein Selbstgespräch. Hier ist er ganz nah dran am Herzschlag, der pulsierend die Verbindung zwischen Innen und Außen antreibt und zu vorläufigen Ergebnissen führt. Einmal durch die dünne Membran der Schaffenssphäre nach außen verschoben, geht das Hergestellte einen unumkehrbaren Weg; es gerinnt zum *Werk* und nimmt den Dialog mit anderen als Gegenstand möglicher Erkenntnis auf. Erst hier – auf dem Marktplatz, im Kunstbetrieb und später im Urteil der Kunstgeschichte – wird sich abzeichnen, was davon bleiben und ob im Rückblick das Werkeln des „Herzenmachers“ erneut zum Ereignis wird.

Einsteigen

Die Wege künstlerischer, denkender Selbstbestimmungen nehmen dort ihre Anfänge, wo Identität durch Reibung am Vorhandenen und an der Ordnung des Vorbestimmten entsteht, wo Denkgänge in das unendliche Bergwerk der Innenwelt führen und in Werken der Künstlerinnen und Künstler in Sedimenten, Surrogaten und im Kontext ihrer Gegenwart auf je eigene Weise wieder zutage treten. Im assoziativen Fluss folgen die Gedanken beim Betrachten dieser Werke einer Spur, die von dort ausgeht, wo solche Reibungen entstanden sind. Ein Beispiel für das Aufeinandertreffen mühevoller Lohnarbeit und künstlerischer Verinnerlichung bietet der Montanbau im Mitteleuropa des 18. Jahrhunderts. Das mönchische Arbeitsethos der Bergleute und die stadtferne Lage der Bergwerke führten hier neben einer tiefen christlichen Religiosität auch zur Rationalisierung der Lebensführung im Sinne einer Konfiguration des Heils.² Untätigkeit kam auch jenseits der repetitiven Mühsal unter Tage nicht in Betracht. So entstanden als Nebenprodukte nützliche Alltagsobjekte und kunstvolle Holzschnitzereien, Metall- und Handarbeiten.

Besonders erzgebirgische Bergleute haben eine spezielle, in dieser Art einzigartige Gruppenidentität entwickelt. Sie steht in Verbindung mit einem mondänen Festaufzug von 1400 Bergleuten zum Saturnfest 1719 in Dresden, das August der Starke anlässlich der Vermählung seines Sohnes Friedrich August mit der habsburgischen Kaisertochter Maria Josepha pompös ausrichtete. Als finaler Höhepunkt der mehrwöchigen Feier wurde den Gästen die Schätze des Bergs präsentiert. Südwestlich von Dresden im Plauenschen Grund vor einem von Architekten gestalteten Felsmassiv, durch das die Weißeritz fließt, führten Bergwerker unterschiedlicher Berufsgruppen in einer Kulissenarchitektur dem europäischen Adel vor, wie Eisenerz gegossen, Silber getrieben und Zinn abgestochen wurde. Sie sollten auf diese Art und Weise zeigen, worauf der Wohlstand Kursachsens gründete.³ Den *eigentlichen* Schatz indes sah der staunende Adel nicht: Neben dem

Berghabit, Gildenzeichen und (volks-)künstlerischen Attributen ihrer Identität als Bergwerker lagen ihr Wissen und Können, ihre Naturwahrnehmung, ihr Brauchtum und ihre Religiosität jenseits des Kunst- und Schönheitsverständnisses der damaligen höfischen Gesellschaft. Klöppelspitze, Schnitzwerke und Posamentierarbeiten aus dem Erzgebirge ebenso wie kunstvoll präsentierte Formationen gediegener Metalle, Handsteine und Erzstufen waren zwar begehrte Objekte für Roben und Kunstkammern. Die Menschen und ihre Lebensweise fanden jedoch keinen Widerhall in der gehobenen Gesellschaft, wie auch die Not und das Elend ihres Daseins keine Aufmerksamkeit bekam. Während der Adel in gemessenem Abstand das Schauspiel der Bergleute bestaunte, blieb ihnen verborgen, dass sie sich auf eigene Kosten einkleiden und zudem auch noch den Weg nach Dresden befestigen mussten. Der Wohlstand Kursachsens gründete auf Ausbeutung, und die Prachtentfaltung Augusts des Starken beim Saturnfest, mit dem er sich mit keinem geringeren als dem *Sonnenkönig* Louis XIV. messen lassen wollte, auf der symbolischen Entwendung einer unsichtbaren Gesellschaft des Erzgebirges, ihrer Kunst, Kultur und Lebenswelt.

So fernab der Bergbau vom Dresdner Prunk und so unvereinbar das Arbeitsethos der Bergleute mit dem höfischen Leben waren, so einzigartig ist die Kunst, die in abgelegenen Humanotopen entstehen konnte und kann. Was heute als Volkskunst den erzgebirgischen Montanbau aus den Manufakturen in Seiffen, Ansbach-Buchholz, Klingenthal, Johanngeorgenstadt oder Zwönitz auf weihnachtlichen Festtafeln abbildet, steht für ein Modell von Arbeit und Leben, des Glaubens- und Naturverständnisses der Menschen dort. Über den Ursprung der Motive ranken sich Mythen. Die einen behaupten, dass der Kulissenbau des Saturnfests in Dresden die Grundlage für Weihnachtspyramiden und Schwibbbögen lieferte. Die anderen sehen die Ursprünge viel eher in den Traditionen der Bergleute selbst, die zum Beispiel zur Mettenschicht, der letzten Grubeneinfahrt im Jahr, die halbrunden Mundlöcher der Stollen mit ihren Grubenlampen beleuch-

teten.⁴ In Miniaturen stehen heute Kurrendesänger neben Bergmannskapellen, schmetterten Engel mit winzigen Trompeten von tannenbestandenen Weihnachtspyramiden, lassen gedrechselte Bergleute im Habit Weihrauchduft aufsteigen, äsen Rehe neben Krippenszenen in Schwibbögen, die der Zimmermann Joseph mit der Grubenlampe beleuchtet. Als Spielzeug verkleinert verschleiert ihre Niedlichkeit, dass diese Geschöpfe erzgebirgischer Holzkünstlerinnen und -künstler Zeugnisse von Natur- und Gottesfurcht sowie einer fühlenden Innenwelt sind, in einer speziellen Vermengung von Symbolen und Geschichten aus Christentum, Arbeitswelt und Brauchtum. An der Bergakademie in Freiberg war es auch diese Mischung, die den Studenten Friedrich von Hardenberg zum Romantiker Novalis werden und eine Verbindung von Wissenschaft und Poesie in Form einer „progressiven Universalpoesie“ suchen ließ. 1798 veröffentlichte er in der Zeitschrift *Athenäum* sein pandeistisch-philosophisches Werk des magischen Idealismus *Blüthenstaub* und formulierte die romantische Losung: „Nach Innen geht der Weg“.⁵

Die unfassbare, unteilbare Subjektivität des Innen steht als Quellgrund vor der konkreten Konfiguration des Selbst, vor der Entscheidung zwischen Empfinden oder Denken, Chaos oder Ordnung, dem Blick zurück oder aufs Hier und Jetzt. Sie ist Vorform einer Materie, die im Begriff ist, sich durch spontane Anordnung eine Gestalt zu geben. Aus diesem primordialen Stadium der Formierung des Selbst entstehen Konrad Mühes Wesen, die in einer Grauzone der belebten und unbelebten Welt zu existieren scheinen. Ein Stahlregal und ein auf der oberen Plattform aufmontierter, einäugiger Projektor assoziieren eine menschliche Gestalt mit gebeugtem Gerippe und einem leuchtenden Kistenkopf, der Lüftungsgeräusche ausstößt. Diesem Vor-Wesen gibt Mühe einen Namen: *Elisabeth* (2019). Es träumt in Farben, die, aus seinem Ein-Auge strahlend, als diffuser Schein über die Gegenstände und Flächen der Umgebung schleichen. Es ist die rationalisierte Gesellschaft, die alles Innerweltliche als überflüssiges Gefühl in konsumierbare Produkte verschnürt, auf die Mühes *Elisabeth* das

Diffuse, die Verunsicherung über den Wahrheitsgehalt unserer Wahrnehmung und Träume zurückprojiziert. Dabei ist die Welt genau das: „eine lückenlose Masse, ein Organismus von Farben, durch die hindurch sich die Flucht der Perspektive, die Konturen, Geraden und Kurven als Kraftlinien in einen vibrierenden Raum konstituieren“⁶, wie Maurice Merleau-Ponty schreibt.

Dringenbleiben

In Nischen und Winkeln abseits der großen Kulturzentren, in denen sich wie in Stollen und Gruben Wissen und Geschichte abgelagert haben, entwickeln sich Werke und Menschen wie der 1930 im erzgebirgischen Annaberg geborene und arbeitende Carlfriedrich Claus. Durch Ausstellungen in Museen und Galerien war die Kunst des zurückgezogen lebenden Autodidakten, Philosophen, Sprachforschers und Ausnahmekünstlers international bekannt geworden.⁷ Im öffentlichen und halböffentlichen Kunstleben der DDR kam Claus jedoch bis Mitte der 1970er Jahre nur selten vor. Er korrespondierte von seiner abgelegenen „Clausur“ aus mit Philosophen, Schriftstellern, Künstlern, darunter Ernst Bloch, Raoul Hausmann, Christa Wolf, Ilse und Pierre Garnier oder Franz Mon. Mit beiden Händen gleichzeitig – mit der Schreibhand und der Denkhand – hat der Künstler mit zeichnerischer Feinnervigkeit in „nichtmeditativer Kontemplation“⁸ die großen Fragen der Welt in seinen Sprachblättern bearbeitet. Als utopischer Kommunist äußerte er sich ablehnend zur normativen Theorie des Sozialistischen Realismus, die nicht nur volkstümelnde Kunst in den 1950er Jahren der DDR übermäßig begünstigte, sondern auch die Heroen der Moderne wie Pablo Picasso als Formalisten desavouierte. Mit seiner Haltung, die er nur einmal öffentlich in der Juli-Ausgabe 1956 der Zeitschrift *Bildende Kunst* formulierte⁹, erklärte er eine generelle Absage an das Kunstverständnis der DDR. In seinem Annaberger „philosophisch-visuelle[n] Forschungs-Labor“ ließ er stattdessen „die Welt einströmen [...] und [gab] ihr manches zurück[...]“, wie Matthias Flügge schreibt.¹⁰

Denkgänge über unter Tage ist eine Mappe mit 12 Lithografien und Serigrafien der Denklandschaften, Wegverläufe und Schriftkartografien des Carlfriedrich Claus. Die zeichenhaft verwobenen Sprachblätter zeigen gerade Straßenzüge, vibrierende Zwischenwege, überlagert von zeichnerischen Augensymbolen, Zusammenballungen gekritzelt wirkender Linien, aus verschiedenen Richtungen geschriebener und nur selten lesbarer Handschrift. Der mit Bleistift auf die Blätter geschriebene Titel weist in eine Richtung: *Annaberg – Buchholz = Denkgänge über unter Tage* (1984/1986). Entscheidend für das Verständnis seines Werkes ist der (philosophische) Konstruktivismus – beeinflusst von den Schriften Ernst Blochs –, der als ein opponierender Entwurf zu dem in der DDR propagierten Realismus-Begriff besagt, dass „alles, was wir als Wirklichkeit bezeichnen, nichts anderes als ein Produkt unserer neuronalen Tätigkeit ist“, unter Bewusstwerdung der eigenen Beobachterposition.¹¹ Diesen Zustand erreichte Claus in einer selbstgewählten Isolation und konzentrierten Stille, in der „Cella“ seiner Werkstatt, „über unter Tage“. Hier findet er zu etwas, das er in Bezugnahme auf das Werk Paul Klees in einem Vortrag 1984 so beschrieben hat: „Klee ging zu den Kindern, genauer: in das eigene vergessene Kindsein, genauer: in unterschwellige Funktionsbereiche des Hirns. Wo Wirklichkeit erlernt wird.“¹²

Die künstlerische Verwandtschaft zu Paul Klee teilt Claus mit dem Grafiker und Zeichner Thomas Ranft, mit dem er Übereinanderdrucke herstellte und fiktive Briefwechsel inszenierte.¹³ Ranft teilt auch das sensible Innerweltliche, das sich in einer Meisterschaft der kleinen Form widerspiegelt, in einer spielerischen Freude am stetigen Fortführen von Gedanken. In diesem Sinne ist Ranft „ein großer Fabulierer“, wie Wolfgang Holler schreibt, „ein Erzähler versponnener, geistvoller Bildergeschichten, die häufig von irisierendem Witz gekennzeichnet sind“¹⁴. Eine Begegnung mit Ernst Jandl in der Schweiz im Jahr 1985 führt in seinem Werk zu einer Weiterentwicklung der Verbindung von Wort und Bild, die, anders als bei Claus, der nie Bilder geschaffen hat, bei Ranft eine bildpoetische Symbiose eingehen. Die Farbradierungen *Hier und dort*

oder *Stilleben für Ernst Jandl* entfalten eine fraktale Kleinstwelt, die in Zuständen des Werdens und Vergehens zu tauchen scheint. Im Nahbereich erheben sich aus der hellen Membran der Papieroberfläche Szenen und Geschichten, stehen Texte, Linien und Symbole. Sie sprechen nichts Konkretes aus, sondern bleiben im Vagen als zarte Wesen einer fiktiven Zwischenwelt.

Diese Zwischenwelt, in der Konkretes und Diffuses sich stetig abwechseln, scheint auch das Thema von Christiane Bergelt in *petto di piombo* (2020) zu sein. Konfrontative Situationen zwischen Figuration und Abstraktion erzählen hier vom universellen Entstehungsprozess der Bilder, verwischen Eindeutigkeiten und dulden Ambivalenzen. Übermalungen und Negierungen gefundener Bildelemente lösen die Grenzen zwischen Geschlossen- und Offenheit der Elemente auf und stellen letztlich Fragen nach dem Wesen von Malerei.

Rausgehen

Die Freunde Thomas Ranft und Michael Morgner waren es, die Claus 1974 die Mitgliedschaft im Verband Bildender Künstler der DDR verschafften. 1975 stellte er bei der Ostberliner Galeristenlegende Klaus Werner in der Galerie Arkade am Strausberger Platz in Berlin aus. Das brachte dem Eremiten Öffnung, machte ihn und sein Werk endlich sichtbar. Ranft gab 1977 den Impuls, gemeinsam mit Dagmar Ranft-Schinke, Morgner, Gregor-Torsten Kozik (geboren als Schade) und Claus als „Ehrenmoschist“ die Künstlergruppe und Produzentengalerie Clara Mosch in Chemnitz zu gründen, deren Name sich aus den Anfangsbuchstaben der Mitglieder zusammensetzt: CLA = Claus, RA = Ranft, MO = Morgner, SCH = Schade. Die Gruppe habe versucht, „irgendeine Kunst zu machen, die nicht so aussieht wie die DDR“, sagt Morgner.¹⁵ Das trifft vor allem auf Morgner selbst, seine Werke und Themen zu. Seine expressiven, informellen, religiös-kultischen und von christlicher Ikonografie durchzogenen Bildwerke entfalten eine Kraft zwischen Aufbäumen und Einsinken, dem

schicksalhaften in die Welt Geworfensein und den Drang, daraus entfliehen zu wollen. Mit dem Blatt *Aufbruch* radierte Morgner 1976 die in seinem Werk immer wiederkehrenden Chiffren von gebeugten, gesichtslosen menschlichen Figuren, die hier in einer Verkapselung gefangen zu sein scheinen. Die Form der Kapsel lässt den Umriss einer stilisierten erhobenen Faust erahnen, die an das von John Heartfield entworfene Symbol der Arbeiterbewegung erinnert. Bei Morgner entfalten die Menschengestalten in der Faustsilhouette eine eruptive Kraft – sie halten ihre Arme über den Kopf verschränkt, als wollten sie das enge Gebäude nach oben durchbrechen. Das Außen bleibt diffus. Wie bei der Bildstörung eines Monitors flimmern Querstreifen über die Fläche. Links ein heller Frauenkörper, der zu schweben scheint und zur martialischen Faust ein ätherisch-leichtes Gegengewicht schafft.

Der Wunsch nach Aufbruch aus den engen Gefügen der Kunst wie der Gesellschaft gleichermaßen spielt sich nicht nur in den Bildern der Moschisten ab, sondern auch in Pleinairs, Land-Art-Aktionen und Performances in Wäldern und am Ostseestrand. Sie praktizierten eine Kunst, die das Fürchten lehren konnte, wie es der Kulturanthropologe Carl Einstein 1931 in seinem Essay „L'enfance néolithique“¹⁶ beschrieben hat. Einer in die Risiko- und Angriffslosigkeit abgesunkenen bürgerlichen Kunstauffassung (in der DDR wie der BRD gleichermaßen) setzten sie mit destruktiven Spielakten und scheinrituellen Performances eine revoltierende Energie entgegen. Sie schufen utopische Orte, rätselhafte Bildzeichen, eine befreite Kunst in einem Klima der Unmöglichkeiten. Kozik transportierte diese Energie in die Galerie Arkade nach Berlin und veranstaltete hier 1979 *Das schwarze Frühstück*, die erste offizielle Performance der DDR-Kunstgeschichte.¹⁷ Die Aktionen fotografierte und filmte Ralf Rainer Wasse, der seine Aufnahmen sowohl der Gruppe zu Dokumentationszwecken als auch dem Geheimdienst der DDR „Staatssicherheit“ als Material für „operative Vorgänge“ lieferte. Das wurde zum Problem, politisch und persönlich. Die Gruppe löste sich 1982 auf, die Künstler arbeiteten weiter, ihre Energie fand neue Wege.

Kozik arbeitete fortan auf Leinwand und Papier. Seine expressiven Holzschnitte, die im Sondieren und Erforschen des Druckstocks und der Eigenschaften des Papiers entstanden, lassen die Kraft und den „ekstatischen Schaffensprozess“¹⁸ der Pleinairs und Performances erahnen. Mit Werkzeug hebt der Künstler Stücke aus dem Holz, treibt Linien hinein. Ohne das Bedürfnis nach Figuration entstehen Gebilde, Körper und wortlose Geschichten, die Kozik mit poetischen Titeln und Versen in Verbindung bringt. *Schutzsucher* heißt ein Blatt von 1992, bei dem im Chiaroscuro des Drucks Assoziationen eines richtungslosen Dickichts entstehen. In einem eigenen, anderen Medium führt der Bildhauer Axel Anklam das Wechselspiel von Helldunkel und die Lineatur des Drucks ins Körperliche fort und schafft ebenso vage, richtungslose Gestalten. Parallelen zu Kozik lassen sich in Anklangs Beobachtungen der Natur finden. Der Prozess der Formung seiner Skulpturen beruht jedoch auf mathematischen Konstruktionen, in denen die Kunstformen der Natur in abstrakte und synthetische Gebilde überführt werden. Als Hybride changieren sie zwischen mineralischen, tier- und pflanzlichen oder menschlichen Zuständen und leisten einem gefühlten, sich fortlaufend wandelnden und sich selbst widersprechenden Verstehen Vorschub. Anklangs aus Karbon und Edelstahl gearbeitete Skulptur *Melancholia* (2016), die an Silberlockenstufen und Erzgestein erinnert, zitiert den berühmten Meisterstich Albrecht Dürers *Melencolia I* (1514), dessen komplexe Ikonografie als universelles Sinnbild künstlerischen Schaffens, aber auch Zweifelns gilt. Dennoch ist *Melencolia I* bis heute ein Vexierbild geblieben, bei dem es weder eine abschließende Bildklärung noch eine Entschlüsselung aller mathematischen oder astronomischen Rätsel gibt.

Free Style

Neue Wege künstlerisch-energetischer Rebellion bahnten sich in den dadaistischen Auftritten der Gruppe AG Geige an, die 1986 mit experimenteller Hausmusik begann, zum Avantgarde-Act mit drei Alben, Live-Auftritten, Super-8-Filmexperimenten und zum

eigenen Erstaunen „unglaublich populär“¹⁹ wurde. 1988 performte die AG Geige in der Karl-Marx-Städter Galerie Oben. Im Schaukasten und in wechselnden Rollen traten Ina und Jan Kummer, Frank Bretschneider, Torsten Eckhardt auf und vermischten im rasanten Live-Event Kunst und Musik. Wie von selbst wurden sie in der vergrauten, bröckelnden DDR-Diktatur subversiv. Nicht nur wegen des zu erwartenden – und einkalkulierten – Widerstands seitens der DDR-Kulturpolitik war die Selbstorganisation von Auftritten schwierig. Auch die improvisierte Technik musste erstmal zum Laufen gebracht und stundenlang Verkabelungen getestet werden, ehe die AG Geige ihre experimentell instrumentalisierten Stücke mit dadaistischem Sprechgesang in expressiven Kostümen und Masken aufführen konnte. Sie „praktizierten den radikalen Normbruch in einem Klangspektrum zwischen Free Jazz, Anarcho Jazz, Free Style, Noise, Punk und NDW-Elektro“²⁰. Die infernalischen Auftritte von Gruppen wie der AG Geige, zum Beispiel Ornament und Verbrechen, Zwitschermaschine, Die letzten Recken und anderen, wurden zum Sound der Hoffnung auf ein Leben ohne DDR, aber auch der schnell einsetzenden Ernüchterung über die Ereignisse nach 1989: „Wir lebten in Tagen von Zeychen und Wundern. Wo sind sie hin? Keiner sah sie gehen ...“²¹, heißt es in dem Album *Trickbeat*, das nach einigen Kassetten-Produktionen 1989 als erste Platte der AG Geige auf Vinyl noch unter dem DDR-Musiklabel AMIGA erschien.

Neubegehung

Nur zwei Monate nach dem Mauerfall, im Januar 1990, präsentierten fast zweihundert ostdeutsche bildende, fotografierende, filmende und performende Künstlerinnen und Künstler, unter ihnen Jürgen Böttcher, die Autoperforationsartisten, die AG Geige, Via Lewandowsky, Trak Wendisch, Conny Hege, Sabine Herrmann, Klaus Killisch, Helga Paris, Hanns Schimansky und viele anderen mehr, in Paris unter dem Titel „L'autre Allemagne hors les murs“ (Das andere Deutschland außerhalb der Mauern) in einem alten Pariser Schlachthof selten öffentlich zugängliche

Werke. Von Christoph Tannert und Maurice Najmann eingeladen und finanziert vom französischen Kulturministerium war diese dreitägige Veranstaltung eine kuratierte Zeitkapsel aktiver ostdeutscher Kunstproduktion. „La Villette“ (Der Schlachthof) markierte gleichzeitig auch das vorläufige Ende einer künstlerischen Lebenshaltung und den Beginn des Kontakts ihrer Protagonistinnen und Protagonisten mit der künstlerischen Konkurrenz aus Westeuropa. Einige verließen den Osten oder ergriffen bürgerliche Berufe, andere wurden Künstlerinnen oder Künstler mit erfolgreichen Solokarrieren nach Modifikationen ihrer künstlerischen Grundhaltungen, die sich nicht länger aus dem Aufzeigen kultureller Differenzen in einer geschlossenen, abgeschotteten Gesellschaft ableiten konnten.

Jan Kummer betrieb nach 1990 einen Plattenladen in Chemnitz und verstand das zunächst als Standbein einer seriösen Existenz im wiedervereinten Deutschland. Sein Kommentar zur Auflösung der AG Geige 1993 liest sich als treffende Beschreibung einer allgemeinen Haltung, nicht nur die von Künstlerinnen und Künstlern: „Und jetzt, wo der Kapitalismus herrschte, glaubte jeder von uns, für sich gucken zu müssen, wo er bleibt [...]“²² In der neuen Gesellschaft der Singularitäten²³ erschien das Solidarische und Gemeinschaftliche wie eine anachronistische Utopie und eine unmittelbare Aufarbeitung der zurückliegenden DDR-Zeit war zunächst unerwünscht. Kummer fand Mitte der 1990er Jahre zurück zur Kunst, malte und collagierte Bilder, entwickelte in den 2000er Jahren die Technik der Eglomisierung. Seine Bildwelten greifen erzählerische Elemente auf, die spielerisch-ironische Verbindungen zwischen einer aus Bruch- und Versatzstücken bestehenden Erinnerungswelt und beobachteter Gegenwart schaffen. „Was ihn treibt“ schreibt Rainer Beck, „ist der Élan vital seines eigenen Lebensflusses: die erfahrene Sozialisation in der DDR, die Erfahrungen der Wendezeit, die Zeit danach bis heute, Ende offen.“²⁴ Kummers Bild *Heimat* (2015) zeigt einen jungen Menschen mit einer an die Uniform eines Soldaten erinnernden Kleidung mit Reithose und Stiefeln. Rechts im Bild ein Zugbrunnen. Im Hintergrund

dominiert die stehende schwarze Silhouette eines stilisierten Tannenbaumes, der sowohl an erzgebirgische Schnitzkunst als auch dichten Wald denken lässt. Die Pathosformel alltäglicher Arbeit des Wasserholens aus einem vormodernen Brunnen, symbolisch durchkreuzt durch die militärisch eingekleidete Figur, beschwört deutsche Waldromantik ebenso wie die unabgeschlossene Vergangenheitsbewältigung, die den Heimat-Begriff problematisiert und in sich widersprüchlich macht.

In Steffen Volmers *Signale* (2018) ist das bewusst Widersprüchliche ebenso eingeschrieben. Das Blatt erinnert an eine in zarten Farben aquarellierte botanische Zeichnung, ähnlich einer Lotusblüte und ihrer Blätter. Beim näheren Hinsehen erwächst der prächtigen Blüte, die im Buddhismus als Symbol der Reinheit und Erleuchtung gilt, statt eines Blütenstempels drei Lautsprechertrichter. Diese Art von Lautsprechern assoziiert laut und für alle gleich geltende Ansagen in Gefängnissen und Lagern oder von Straßenansichten diktatorischer Gesellschaften zwecks propagandistischer Daueragitation. Mit den Mitteln der surrealistischen Skalierung schafft Volmer eine symbolische Verkoppelung von Schönheit und Grausamkeit, die an Comte de Lautréamonts absurde Metapher erinnert: „Er ist schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch.“²⁵

Abwarten

Das lautlose Verschwinden ostdeutscher Kunstproduktion aus dem Kanon der Kunstgeschichte, die vor 1990 entstand, wurde einer verwunderten Kunstgesellschaft angesichts der heftigen Debatten im europäischen Kulturstadtjahr 1999 in Weimar bewusst.²⁶ Als dritter Teil der Überblicksausstellung zur Kunst des 20. Jahrhunderts, *Aufstieg und Fall der Moderne*, organisierte deren Kurator Achim Preiß unter anderem aus den Beständen ehemaliger werkseigener Kunstsammlungen eine Gegenüberstellung von „offizieller“ und „inoffizieller“ Kunst der DDR. Dem Ausstel-

lungsmacher wurde von Besucherinnen und Besuchern, Künstlerinnen und Künstlern wie auch seitens der Presse vorgehalten, die ausgewählten Werke scheinbar wahllos Rahmen-an-Rahmen in einem mit grauer LKW-Plane verkleideten Rondell angebracht zu haben, als handele es sich um archäologische Funde einer längst vergessenen Gesellschaft. Von weißen Monoblöcken aus war die „offizielle“ Kunstproduktion zu besichtigen, inszeniert als ungültig gewordener Überrest. Die „Inoffiziellen“ dagegen, darunter Klaus Hähner-Springmühl, Gerhard Altenbourg, Carlfriedrich Claus und Michael Morgner, gerieten zu einer generell widerständigen und subversiven Produktionsgemeinschaft, die im Widerspruch zur offiziellen Kunstdoktrin gestanden habe und in prekäre Lebensverhältnisse gedrängt worden sei. Damit verfestigte sich das Klischee von DDR-Oppositionellen, die ihre „künstlerische Betätigung zur Flucht aus den Zwängen der Vollbeschäftigung“⁴²⁷ betrieben hätten, wie Paul Kaiser im Ausstellungskatalog zusammenfasst. Diese Dichotomie hatte eine fatale Dialektik für die gesamte ostdeutsche Kunstproduktion: Beide Gruppen, die „Offiziellen“ als staatlich geförderte Mitlaufende und die „Inoffiziellen“ als opponierende Dilettanten, wurden gleichermaßen abgewertet. Besonders durch Preiß' haarsträubende Schlussfolgerung: „Ziel des Vorschlags [der Ausstellung, Anm. UP] ist die Erlangung von Übereinstimmung darin, daß mit der DDR auch deren Kunst Geschichte geworden ist.“⁴²⁸

Angesichts solch fataler Missverständnisse blieb die Ratlosigkeit über die Gültigkeit ostdeutscher Kunst und ihrer Stellung im Kanon der Kunstgeschichte nicht nur beim Publikum, sondern auch bei den Künstlerinnen und Künstlern selbst bestehen. Immer noch wird von „offizieller/inoffizieller“ beziehungsweise „nonkonformer/konformer“ Kunst gesprochen, als handele es sich um ästhetische Kategorien. Noch immer werden Werke „entdeckt“, deren Schöpferinnen und Schöpfer Teile ihres Lebens in den Grenzen der DDR verbracht und künstlerischen Eigensinn produziert haben. Der Berliner Maler Jan Muche hat – bildlich zitierend – öffentliche und in der DDR-Gesellschaft gut bekannte

Persönlichkeiten wie den Dramatiker Heiner Müller, den Schriftsteller Stefan Heym oder auch den Kosmonauten Sigmund Jähn porträtiert, der als erster Deutscher das Weltall bereiste. In porösen Konturen sind die wie Frottagen aus Geschichtsbüchern wirkenden Porträts vor konstruktive Strukturen gesetzt. Sie vermitteln weder etwas über die Menschen noch über ihr Werk. Muche hat vielmehr aus der Gegenwart gefallene Porträts geschaffen, die, in den Worten Klaus Theweleits, „Hinterlassenschaften der gesellschaftlichen wie künstlerischen Utopien des 20. Jahrhunderts [...] oder dessen ruinösen, hoffnungsvollen oder schrecklichen Trümmern [...]“⁴²⁹ versammeln. In einer weiteren Stufe der Verschleifung visuell deutbarer Figurationen und fassbarer Bildinhalte werden bei Wilhelm Frederking die Spuren von Reproduktionstechniken selbst zum Haupt-Act seiner Bilder. Der Linolschnitt – einer Drucktechnik vornehmlich auf Papier – wird über die bemalte Leinwand gedruckt. Überlagerung, Diffusion von Farb- und Bildwerten lassen Bilder aus den Assoziationen der Betrachtenden entstehen: *Push up the realness*, 2021.

In seiner 14-teiligen Porträtserie *A.M. Eine Deutschlandreise* setzt der Fotokünstler Andreas Mühe mit dem Auszug *Nachdenken über Chemnitz* (2013) die markant-ikonische Plastik von Karl Marx ins Bild – die zweitgrößte Porträtbüste der Welt. Mühe zeigt in dieser Serie die immer gleiche Anordnung einer von den Betrachtenden abgewandten Person, die durch die Fensterscheibe einer Autotür auf verschiedene ikonische Motive blickt: etwa auf die Kreidefelsen auf Rügen, die Loreley, die Zugspitze, die Villa Hügel oder das RAF-Gefängnis in Stammheim. Das Karl-Marx-Monument in Chemnitz, Mühes Heimatstadt, die der Künstler auch heute noch Karl-Marx-Stadt nennt³⁰, ist das persönlichste Bild dieser Serie – nicht zuletzt wegen des Kinderwagens (eines seiner eigenen Kinder), der sich weiß vor dem grauen Hintergrund abhebt und von Mühe in das Bild einmontiert wurde. Der in den Medien als „Kanzlerinnen-Fotograf“ bezeichnete Mühe spielt in dieser Serie mit den Erwartungen seines Publikums. Die typischen Insignien der Bundeskanzlerin Angela Merkel, Frisur, Schmuck und die

farblich wechselnden Blazer, werden von Mühe lediglich zitiert. Tatsächlich entfaltet Mühe mit diesen Bildern, inszeniert als subjektive Fotografenblicke und mit seiner Mutter Annegret Hahn als Merkel-Modell in der Cadrage des Autofensters, ein Portfolio typisch deutscher Stadt- und Landschaftsmotive. Mühe ruft bewusst den allgemeinen kulturellen Bilderfundus – das trennende und verbindende – der west- und der ostdeutschen Gesellschaft auf.

Tiefgehen

Die Arbeit *Die oder wir* (2020) von Via Lewandowsky konterkariert auf subtile Art eine andere Facette des Hüben/Drüben-Denkens. Auf der POCHEN Biennale in Chemnitz installierte der Künstler übereinander zwei rote Banner aus Fahnenstoff. „Bei uns!“ steht auf dem oberen in weißen Buchstaben, auf dem unteren „Bei euch!“. Sie erscheinen mit ihren Ausrufezeichen als Losungen, hinterlassen aber Fragen: Wo ist bei uns und wo bei Euch? Lewandowsky hat die Schriftzüge in Typografien gesetzt, die der Künstler nach Recherchen als typisch für ostdeutsche oder westdeutsche Zeitschriften identifiziert hat. Die Botschaft beschwört, wie Günther de Bruyn 1992 schreibt, jene in den zwei deutschen Staaten „ganz nach ihrem Bilde geformte Geisteskollektive [...], während die offensichtlichen Tatsachen doch zeigen, dass die Geistes- und Meinungsgrenzen anders verlaufe als die Mauer einst lief“³¹. Als symbolischen Behälter dieser Befremdlichkeiten stellt der Chemnitzer Künstler Osmar Osten ein Keramikgefäß auf, das vom Waldenburger Töpfermeister Peter Tauscher gedreht, in dem alten Verfahren des Kohlebrands hergestellt wurde und auf dessen hellem Bauch der mit dunkler Glasur geschriebene Titel der Arbeit zu lesen ist: *Deutsche Vase* (2020). Als Beiwerk kam ein Hammer dazu – aus Zufall, wie Osten betont.³² Jetzt steht das heraldische Werkzeug wie eine stumme Aufforderung zur selbsttätigen Aufhebung eines Problems des Alles-in-einen-Topf-Werfens neben dem Gefäß.

Osten, der in seiner Malerei und Objektkunst die künstlerisch-akademische Ausbildung an der Dresdner Akademie so konsequent verschwinden lässt, dass man seine Kunst gelegentlich als die eines Autodidakten bezeichnet, hat einen zwischen Art Brut und Spottkunst unverkennbaren Stil entwickelt, der nur selten fröhlich ist. Zwar finden sich in seinen Werken zu Strichmännchen stilisierte Figuren, schwarze Schneemänner, dadaistisch-witzige Sprüche und Wörter. Die Themen, die Osten aufgreift, sind dagegen von großem Ernst. Auf einem kleinen grüntönigen Ölgemälde (o.T., 2021) stehen mittig stilisierte Palmen. Zwei – vielleicht auch drei – auf wenige Pinselstriche reduzierte Figuren scheinen ausgelassen zu tanzen oder die Palmen zu schütteln. Im unteren Bildteil steht der Spruch in die feuchte Farbe geschrieben: „Demokraten sind nicht groß, tanzen aber ganz famos!“ Die Palmen-Symbole lassen an den Süden oder an kindliche Vorstellungen von Afrika denken – ein Thema, das Osten in verschiedenen Bildern aufgreift und die Sprach- und Tatenlosigkeit angesichts der Tragödie der sogenannten Flüchtlingskrise spiegelt. Vor diesem Hintergrund stellt sich der Reigen der Strichmännchen-Demokraten eher als eine ekstatische Verrenkung dar. Die Szene driftet ins Gewalttätige, Hektische und zelebriert einen ironischen, distanzierten, sich spöttisch im Kreis drehenden Tanz, der weder Ein- und Ausgang noch eine Lösung kennt.

Weitergehen

Das Moment des Sich-im-Kreis-Drehens greift Manfred Peckl mit der Serie *Weltreisen: Around the World in a Word* (2020), verbunden mit dem Gefühl des abgeschottet und auf sich selbst zurückgeworfen Seins in der Covid19-Quarantäne. Jede seiner pastellfarbenen Skulpturen ist Teil einer Weltumrundung, mit denen man gedanklich von Kontinent zu Kontinent gelangt, wenn man um die kreisförmige Anordnung von Buchstaben herumgeht. Peckl hat Länder- und Städtenamen zusammengetragen, die den Anschein von Anagrammen erwecken: Mali und Lima, Tokio und Kyoto oder Baku und Kuba. Die normierten, nach ihrem Funktio-

nieren in diesem System ausgewählten Geographika evozieren Vorstellungen und knüpfen Verbindungen zwischen Landschaften und Menschen, wo augenscheinlich keine sind. Auf konzeptuell verwandte Weise arbeitet auch der Bildhauer Jay Gard mit Normsystemen. Seine Farbkreise nehmen die in Unicode-Standard übertragbare Farbigkeit von kunsthistorischen Meisterwerken auf, die aufgefächert in Facetten signifikante Farbspektren von Kunstwerken wiedergeben. Diese wirken wie von einer farbsensiblen künstlerischen Intelligenz erzeugt. Aus der Idee der Maschinenlesbarkeit digital reproduzierter Kunstwerke entspringend, und auch nur dort sinnvoll nutzbar, rücküberführt Gard die digitalen Farbfacetten in die konkrete Basterei seiner aus beschichteten Holzstäben zusammengesetzten Kreise und ruft nicht nur die Frage nach dem Status des originalen Kunstwerks, sondern nunmehr auch nach dem seiner Reproduktionen auf. Schließlich schafft Gard auf diese Weise eine neue Stufe im Verfall der *Aura* des Kunstwerks. Sie ist als eine Weiterführung dessen zu verstehen, was Walter Benjamin bereits 1936 befürchtete: Dass nämlich „das reproduzierte Kunstwerk [...] in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks [wird]“.³³

Sprach- und Bilderwitz sowie politischer und gesellschaftlicher Gegenwartsbezug ist eine Mischung, die auch jüngere Künstlerinnen und Künstler aus Chemnitz und Berlin bewusst oder unbewusst wieder aufgreifen und mit neuen Gegenwartsthemen beleben. *Ich habe großen Durst* (2020) der Künstlerin und Musikerin Nina Kummer scheint in direkter bild- und schriftsprachlicher Verwandtschaft zu Klaus Hähler-Springmühl zu stehen. Der Linolschnitt zeigt einen stilisierten Wasserwerfer-Panzer, der in den letzten Jahren zu medialer Bekanntheit gekommen ist und mittlerweile zum unverkennbaren Bestandteil polizeilicher Absicherungsmaßnahmen von Demonstrationen geworden zu sein scheint. Kummer zeigt sprechblasenartig eine Aufforderung zum Einsatz des Fahrzeugs: „Na los kipp mir die Suppe in den Hals. Ich habe großen Durst“. Die politische Dimension erschließt

sich erst im Kontext. Die Chemnitzerin, die zusammen mit ihrer Schwester Lotta und Johann Bonitz die Musik-Band Blond bildet, zählt zu denjenigen, die Gleichgültigkeit gegenüber rechtsradikalen Aufmärschen in Chemnitz, aber auch die abwehrende Haltung gegenüber diesem Problem immer wieder neu thematisieren und eine stetige öffentliche Wiedervorlage verlangen.

Bildästhetisch subtiler, aber ebenso gruppenspezifisch provokant sind die fotografischen Werke von Benjamin Reich aus der Serie *Imagine – Dreams of the Third Generation*, die das Dreieck der Traumata deutsch-jüdischer Vergangenheitsbewältigung, jüdischer Theologie und Theodizee sowie Fetischismus, Körperbild und Sexualität bearbeiten. Das Bild *Hershy, Versailles* (2018) zeigt einen jungen Mann mit militärischer Dienstmütze und den Zeichen der nationalsozialistischen Schutzstaffel SS. Er steht vor fließenden Vorhängen, rechts im Bild ein Tisch mit Gläsern. Sein Gesichtsausdruck wirkt friedlich. Reich inszeniert Menschen aus seinem persönlichen Umfeld jüdischer Israelis, die in Berlin leben. In der Konfrontation ihrer Porträts mit nationalsozialistischen Uniformen provozieren diese Inszenierung aufgeregte Widersprüche in einer konfliktreichen Sphäre der Sprachlosigkeit.

Dranbleiben

Aus den Überbleibseln einer Organisation des privaten Lebens hat Via Lewandowsky eine Zeitkapsel geschaffen. *Die Fürsorgliche* (2021) ist die authentische Anordnung von Habseligkeiten der Mutter des Künstlers. Unzählbar viele Einzelteile sind hinter Türen, in Vitrinen und Schubladen einer Schrankwand abgelagert, die einen Rahmen für die Betrachtung eines Lebens und seiner Kontexte entwickeln. Die Stationen eines Lebens spiegeln sich in Familienfotos, getrockneten Blumensträußen, Büchern und Einladungskarten, Devotionalien, Sammeltassen, handbestickten Tischdecken und vielem anderen mehr. Sie sind die Allegorie einer familiären Schutzzone, zu der Symbole der Privatheit wie auch das soziale und kulturelle Feld der *Fürsorglichen* geronnen

sind. Meißner Porzellan, die gesammelten Losungen der Herrnhuter Brüdergemeine bilden in dem Systemmöbel „Karat“ aus den Hellerauer Werkstätten die Insignien eines speziellen Milieus der bürgerlich-christlichen und ostdeutschen Nischengesellschaft ab, die das Betrachten der DDR-Zeit aus einer persönlichen, privaten und bereits zum Zeitpunkt seiner Anordnung längst zur Geschichte gewordenen Perspektive thematisiert.

Lewandowskys Arbeit steht für die tragische Unmöglichkeit, Evidenz aus den Sedimenten eines persönlichen Lebens und dessen Zeitzeugenschaft zu erzeugen, für die Vergeblichkeit, den Lauf der Zeit und das Vergessen aufzuhalten. Die Objektmontage ist ein Sinnbild der zirkulären Suche nach Identität, nach dem Standpunkt und der eigenen Perspektive auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, im Öffentlichen wie im Privaten. Sie markiert die von Hans Blumenberg beschriebene Lebenswelt, „in der es auf alles eine Antwort gibt und dies jeder so gut weiß, daß er die Fragen gar nicht erst stellt. Sie wären immer von dem Typ Kinderfragen, die gar nicht um der Antworten willen gestellt werden, sondern um das ‚Spiel‘ in Gang zu halten, den Adressanten mit Beschlag zu belegen.“³⁴