



ERNST BARLACH HAUS

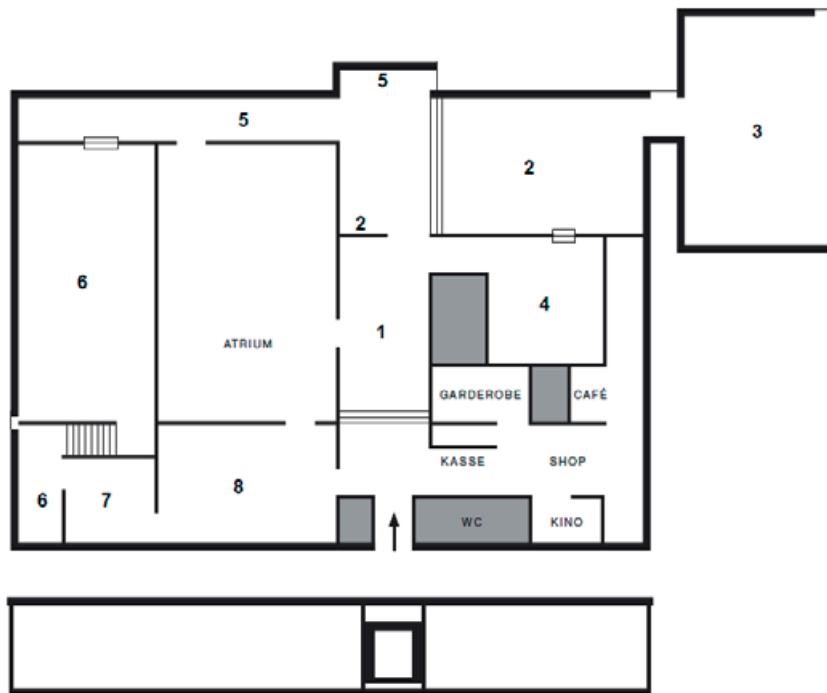


In Zusammenarbeit mit
Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden

KOSMOS OST. Kunst in der DDR 1949–89
Das Albertinum Dresden zu Gast

RUNDGANG

- 1 »Auferstanden aus Ruinen«
- 2 Arbeits- und Lebenswelten
- 3 Mythos und Pathos
- 4 Seitenwege und Freiräume
- 5 Künstler/innen sehen Künstler/innen
- 6 Industrielandschaften
- 7 Akte
- 8 Landschaft als Metapher?



ERNST BARLACH HAUS

In der zweiten Jahreshälfte 2020 zeigt das Dresdner Albertinum zum 150. Geburtstag Ernst Barlachs eine umfassende Retrospektive, die sich maßgeblich auf Leihgaben des Ernst Barlach Hauses stützt. Das Jubiläumsprojekt ist Anlass für einen Ost/West-Tausch. Das Albertinum leiht im Gegenzug 60 Werke seiner Sammlung von Kunst aus der DDR: Gemälde und Skulpturen der Nachkriegszeit, »Sozialistische Gegenwartskunst« der 1960er und 70er Jahre sowie Arbeiten einer jüngeren, nach 1950 geborenen Generation. Die Werke von 52 Künstlerinnen und Künstlern geben einen facettenreichen Einblick in die ostdeutsche Kunstgeschichte, von der Staatsgründung der DDR 1949 bis zum Mauerfall 1989. Zu entdecken ist ein breites Spektrum an Themen, Stilen und Positionen – vom Arbeiterbildnis bis zum Pop Art-Experiment, von sachlich bis expressiv, figürlich bis abstrakt, konformistisch bis kritisch.

Dabei spiegeln die ausgewählten Sammlungsstücke, die oft aus Übersichtsschauen wie der alle fünf Jahre im Albertinum veranstalteten *Deutschen Kunstausstellung* (ab 1972: *Kunstausstellung der DDR*) erworben wurden, die Etappen eines sich wandelnden staatlichen Kunstverständnisses wider. An dessen Beginn stand eine programmatische Verengung: Im Rahmen der sogenannten Formalismus-Debatte wurden die Künste seit 1951 auf einen strikten Sozialistischen Realismus nach sowjetischem Vorbild verpflichtet – parteilich, volksnah und mit positiver Botschaft. Die ästhetischen Errungenschaften der Klassischen Moderne der Weimarer Republik wurden zugunsten plakativer Figurationen verworfen, und auch Werke NS-verfehmter Künstler wie Ernst Barlach erfuhren zunächst neuerliche harsche Abwertungen als »spätbürgerliche Verfallskunst« (Wilhelm Girnus, 1952), als antirealistisch und pessimistisch.

Plastiken und Gemälde der 1950er und frühen 1960er Jahre – etwa **Walter Arnolds** *Junge Landarbeiterin* [Raum 1], **Gerhard Bondzins** *Die Faschisten kommen nicht durch* [1] oder **Rudolf Berganders** *Hausfriedenskomitee* [2] – zeigen das Bemühen um eine politische Wirksamkeit der Kunst. Werke wie diese zählten zu den Schaustücken der Abteilung »Sozialistische Gegenwartskunst«, die 1963 in der damaligen Galerie Neue Meister ein-

gerichtet wurde; gemeinsam mit der Skulpturensammlung war die Gemäldegalerie im Albertinum untergebracht.

Eine gesellschaftspolitische Mission postulierte auch der 1959 eingeschlagene »Bitterfelder Weg«: Künstler sollten sich verstärkt mit den Arbeitswelten der Werktätigen auseinandersetzen, diese wiederum wurden zur eigenen, laienkünstlerischen Produktion aufgerufen (»Greif zur Feder, Kumpel!«). Die kulturpolitische Leitlinie hinter diesem Versuch einer neuen Volksnähe blieb die alte: mit Mitteln der Kunst Beiträge zu einer Bewusstseinsbildung in sozialistischem Sinne zu leisten.

Seit den 1960er Jahren rief die staatlich verordnete Schlichtheit zunehmend Widerspruch hervor. Der künstlerische Blick auf Geschichte und Gegenwart forderte komplexere, auch kritisch hinterfragende Bildsprachen. Maler wie **Willi Sitte** [3] und die drei Väter der »Leipziger Schule« **Werner Tübke** [2, 3], **Wolfgang Mattheuer** [3, 6] und **Bernhard Heisig** [3] entwickelten sie mit expressiver Vehemenz oder in altmeisterlicher Feinmalerei, in wuchtiger Monumentalität oder filigraner Verrätselung. Dabei verstrickten sich die vier mit Aufträgen und Auszeichnungen bedachten, im Westen ebenfalls hochgeschätzten documenta 1977-Teilnehmer in persönliche Widersprüche. Als Partei- und Verbandsfunktionäre, Hochschulprofessoren oder -rektoren waren sie einflussreiche Stützen eines Regimes, zu dessen kunstpolitischem Kurs sie sich aber immer wieder entschieden in Konfrontation begaben. Ihre zwiespältige Rolle als staatstragende Systemkritiker sorgt bis heute für Kontroversen.

Nachdem noch 1965 das berüchtigte »Kahlschlag-Plenum« des Zentralkomitees der SED unter dem Motto »Kampf gegen den Skeptizismus« jede Liberalisierung in der Kultur verworfen hatte, zeichnete sich zu Beginn der 1970er Jahre eine Lockerung ab. Im Juni 1971 deutete Erich Honecker auf dem VIII. Parteitag der SED mit der Losung »Weite und Vielfalt« neue Möglichkeiten für stilistische und thematische Öffnungen an, und das Politbüromitglied Kurt Hager gestand der Kunst 1972 in seiner richtungsweisenden Rede *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED* zu: »Das Suchen nach neuen Formen, Mitteln, Techniken ist unerlässlich. [...] Konfliktlosigkeit steht der

sozialistischen Kunst nicht zu Gesicht, sie ist ein Verstoß gegen die Lebenswahrheit in unserer Kunst.«

Eine zunehmende Bereitschaft, Differenzierung, Kritik und Mehrdeutigkeit nicht als Risiken, sondern als Potenziale der Kunst zu betrachten, kennzeichnete auch die Erwerbungs politik der Dresdner Galerie Neue Meister in den 1970er und 80er Jahren. Bemerkenswerte Ankäufe waren **Uwe Pfeifers** einsamer *Dialog I* [6] und **Dieter Weidenbachs** autobiografisch gefärbte Aufbruchsallegorie *Unterwegs* [6] – zwei Bilder über Freiheitssehnsüchte in einem ummauerten Land.

Auch Werke, die sich von der Tradition sozialistisch-realistischer Figürlichkeit entschieden entfernten, wurden in die Sammlung aufgenommen, etwa Assemblagen und Gemälde von **Willy Wolff** [4], die deutliche Anregungen durch die britische Pop Art erkennen lassen. Doch es gab Grenzen: So erwarb man die konstruktiven Werke, die **Hermann Glöckner** in konsequenter Ferne vom offiziellen Kunstgeschehen in der DDR über Jahrzehnte schuf [4], erst nach 1989.

Nicht nur manche *Erwerbungsdaten* überschreiten den im Ausstellungstitel genannten Zeitrahmen 1949–89, sondern auch die *Entstehungsdaten* einiger Werke, die für den »Kosmos Ost« bedeutsam sind. Hierzu zählen zwei magisch-realistische Landschaften [1], die **Hans Heinrich Palitzsch** kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs malte, und ein 1991 entstandenes Gemälde von **Cornelia Schleime**. Anlass für das dreiteilige Bild *Der Verräter* [5] war die Enttarnung des Ostberliner Schriftstellers Sascha Anderson als »Inoffizieller Mitarbeiter« der Staatssicherheit; als enger Freund Schleimes hatte er die nonkonformistische Künstlerin jahrelang überwacht.

Anders als die nach Ankaufschronologie strukturierte Ausstellung *Ostdeutsche Malerei und Skulptur 1949–1990*, die das Albertinum 2018/19 seinen eigenen Beständen widmete, ist *Kosmos Ost* nach Themen gegliedert. Jenseits deutsch-deutscher Voreingenommenheiten schärft diese thematische Gruppierung in besonderer Weise den Blick für die

Bandbreite künstlerischer Formulierungen zwischen Anpassung und Widerstand, staatlicher Reglementierung und individuellem Ausdruck. Sie öffnet ihn für Qualitäten und Eigenheiten, für Vielfalt und Vieldeutigkeit ostdeutscher Bildwelten, die im Westen auch 30 Jahre nach dem Mauerfall noch zu wenig bekannt sind.

Allerdings war gerade in Hamburg die Begegnung mit ostdeutscher Kunst früher als andernorts möglich: Bereits 1974 erwarb die Hamburger Kunsthalle unter Werner Hofmann als erstes westdeutsches Museum das Werk eines Ostdeutschen (Wolfgang Mattheuers *Alter Genosse am Zaun* von 1971); bis Anfang der 1980er Jahre zeigte Uwe M. Schneede im Kunstverein erst Willi Sitte (1975), dann Wolfgang Mattheuer (1977), schließlich die Übersichtsschau *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR* (1982); und 1991 war in der Kleinen Deichtorhalle die zuvor im Dresdner Albertinum gezeigte Ausstellung *Ausgebürgert. Künstler aus der DDR 1949–1989* zu sehen.

Heute, 30 Jahre später, ist es neuerlich das Albertinum, das zentrale Werke nach Hamburg gibt, um eine Auseinandersetzung mit Kunst aus der DDR zu ermöglichen. Dabei steht hinter der Ausstellung keineswegs die Ambition, ein repräsentatives Bild zu zeichnen. Stattdessen unternimmt sie acht von zahllosen möglichen Exkursionen in den Kosmos Ost.

Nationalhymne der Deutschen Demokratischen Republik

Johannes R. Becher
(1891 - 1958)

Hanns Eisler
(1898-1962)

Auf - er - stan - den aus Ru - i - nen und der Zu - kunft zu - ge -
Glück und Frie - den sei be - schie - den Deutsch - land, un - serm Va - ter -
Laßt uns pflü - gen, laßt uns bau - en, lernt und schafft wie nie zu -
wandt, laßt uns Dir zum Gu - ten die - nen Deutsch - land ei - nig Va - ter -
land. Al - le Welt sehnt sich nach Frie - den, reicht den Völ - kern eu - re
vor, und der eig - nen Kraft ver - trau - end, steigt ein frei Ge - schlecht em -
land. Al - te Not gilt es zu zwin - gen, und wir zwin - gen sie ver -
Hand. Wenn wir Brü - der - lich uns ei - nen, schla - gen wir des Vol - kes
por. Deut - sche Ju - gend, be - stes Stre - ben uns - res Volks in dir ver -
eint, denn es wird uns doch ge - lin - gen, dass die Son - ne
Feind. Laßt das Licht des Frie - dens schei - nen, daß nie ei - ne
eint, wirst du Deutsch - lands neu - es Le - ben, und die Son - ne
schön wie nie ü - ber Deutsch - land scheint, ü - ber Deutsch - land scheint.
Mut - ter mehr ih - ren Sohn be - weint, ih - ren Sohn be - weint.
schön wie nie ü - ber Deutsch - land scheint, ü - ber Deutsch - land scheint.

1 »AUFERSTANDEN AUS RUINEN«

Unter der Anfangszeile der von Johannes R. Becher 1949 verfassten Nationalhymne der DDR versammelt Raum 1 Darstellungen des Zusammenbruchs und des Aufbruchs. Zu ersteren zählen **Wilhelm Rudolphs** Bestandsaufnahme des kriegszerstörten Dresden und die beiden symbolisch aufgeladenen Landschaftsbilder von **Hans Heinrich Palitzsch**, die unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entstanden: endzeitlich entvölkerte Szenerien, unheilvoll überschattet von einem schwarzen Gestirn und einer heranfliegenden Bomberstaffel.

Nach der Befreiung von der NS-Diktatur versprach die Neugründung der DDR ein entschieden antifaschistisch und sozialistisch ausgerichtetes Gemeinwesen auf deutschem Boden. Zwei Jahre nach der Staatsgründung fand **Walter Arnold** für die Vorstellung vom selbstbewussten Aufbruch in eine neue, bessere Zukunft die Gestalt der *Jungen Landarbeiterin (Jugend – Baumeister der DDR)*. Auch **Eugen Hoffmanns** sanftmütig lächelnde Personifikation des Lebens [Atrium] strahlt unverbrüchliche Zuversicht aus. Geradezu buddhistisch in sich ruhend, ist das füllige Gesicht eine Allegorie nie versiegender Vitalität.

An die Gründungsideologie der DDR erinnert 1962 **Gerhard Bondzins** *Die Faschisten kommen nicht durch*, ein Bild, das zugleich internationalen Schulterschluss demonstriert: Das Spruchband, auf dem »À BAS le OAS [Organisation de l'armée secrète] / À BAS le Fascisme« (»Nieder mit dem OAS [Organisation der geheimen Armee] / Nieder mit dem Faschismus«) zu lesen ist, weist die dargestellte Szene als eine Demonstration in Frankreich während der Endphase des Algerienkriegs aus.

Die kunstpolitische Kursbestimmung in den Gründungsjahren der DDR trug – bei aller Emphase des Neubeginns – auch ausgesprochen rigide Züge. Nur wenige Jahre nach der Verfemung angeblich »entarteter« Kunst im nationalsozialistischen Deutschland wurden neue Tribunale abgehalten, um über missliebige künstlerische Entwicklungen zu richten. Die sozialistische Ächtung klang dabei mitunter bis in die Wortwahl hinein wie jene der politischen Vorgänger.

Ernst Barlachs *Sorgende Frau* (1911) aus der Sammlung des Ernst Barlach Hauses steht hier stellvertretend für jene künstlerischen Positionen, die in der frühen DDR eine zweite Schmähung erdulden mussten. Durch eine Retrospektive in der Deutschen Akademie der Künste in Berlin geriet Barlach 1951, im Jahr der Formalismus-Kampagne, ins Kreuzfeuer ostdeutscher Kritik – die Verurteilung seines Werks als »spätbürgerliche Verfallskunst« wurde bereits erwähnt. Es war Bertolt Brecht, der 1952 diesen Anschuldigungen widersprach: „Ich halte Barlach für einen der größten Bildhauer, die wir Deutschen gehabt haben. Der Wurf, die Bedeutung der

Aussage, das handwerkliche Ingenium, Schönheit ohne Beschönigung, Größe ohne Gerecktheit, Harmonie ohne Glätte, Lebenskraft ohne Brutalität machen Barlachs Plastiken zu Meisterwerken. [...] in seinen für mich schönsten Plastiken lässt er die menschliche Substanz, das gesellschaftliche Potenzial, herrlich über Entrechtung und Erniedrigung triumphieren, und das zeigt seine Größe.« Eine Porträtbronze Bertolt Brechts von **Waldemar Grzimek** ist in Raum 5 zu sehen.

2 ARBEITS- UND LEBENSWELTEN

Ergebnis der Formalismus-Debatte Anfang der 1950er Jahre war ein Siegeszug des Sozialistischen Realismus mit seiner heroisierenden, doch blutarmen Figürlichkeit – beispielhaft, belehrend und plakativ wie in **Walter Womackas** *Genossenschaftsbäuerin*.

Malerisch differenzierter wird das Ideal des verantwortungsbewussten, planvoll agierenden, sich tatkräftig für das Gemeinwohl einsetzenden Genossen in **Hermann Bruscs** *Der neue Eigentümer* oder **Willi Neuberts** *Schachspieler* vermittelt. Für dieses Mitte der 1960er Jahre viel beachtete Werk, das einen jungen Arbeiter als überlegten, sich auch nach Feierabend intellektuell fordernden Zeitgenossen präsentiert, nutzte Neubert eine jenseits des Eisernen Vorhangs entstandene Vorlage: Er kopierte ein bereits 1946 entstandenes Gemälde des Belgiers Constant Permeke.



Constant Permeke
Albert Schweitzer beim Schachspiel, 1946
Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm
Kourid Gallery, Athen

Zu den programmatischen Bildentwürfen der jungen DDR zählt auch **Rudolf Berganders** *Hausfriedenskomitee* von 1952. Dieses Musterbeispiel eines »Diskussionsbildes« zeigt in repräsentativem Querschnitt Alt und Jung, Mann und Frau, Arbeiter und Intellektuelle in angeregtem Gespräch über eine Ausgabe des *Neuen Deutschland* – mündige, politisch wache Zeitgenossen, die zum Wohl des Kollektivs über das aktuelle politische Geschehen und den gemeinsamen Weg debattieren.

Ein Ideal der Emanzipation und Gleichberechtigung spricht nicht nur aus den zahlreichen Darstellungen von *Arbeiterinnen*, sondern auch aus dem von **Eva Schulze-Knabe** gemalten Porträt eines europäisch gekleideten *Afrikanischen Studenten*, der sich entspannt, aber aufmerksam seiner Lektüre widmet. Er dürfte aus einem der »sozialistischen Bruderländer« der DDR stammen, vielleicht Angola oder Mosambik. Gleichberechtigung signalisiert Schulze-Knabe hier durch wohlmeinende Angleichung an eine traditionelle Porträtformel – von den Konfliktlinien, in denen Vertragsarbeiter und ausländische Studenten in der DDR standen, schweigt ihr Bild.

Erscheint Schulze-Knabes *Afrikanischer Student* als einer von uns, so wirkt **Werner Tübkes** *Sizilianischer Großgrundbesitzer* wahrhaft fremd. Das Puppenhaft-Theatralische dieser dekadenten, in märchenhaftem Überfluss schwelgenden Existenz wird deutlich in den steifen Marionettenkörpern, die den Kapitalisten stumm und doch sprechend in ihre Mitte nehmen.

Tübkes altmeisterliches »Klassenfeind«-Tableau ist offenkundig mit zu großer Lust am opulenten Detail gestaltet, um sich auf eine schlichte Formel bringen zu lassen. Das ambitionierte Werk scheint Allgemeingültigkeit zu beanspruchen – mit Blick auf die Imaginierungskraft der Malerei, aber auch auf die Welt als Bühne zwischen Schein und Sein. Zwar ironisiert Tübke ausdrücklich südländische Verhältnisse, doch mag er manchen Betrachter in der DDR gerade dadurch angeregt haben, auch seine eigene Lebenswirklichkeit zu hinterfragen. Schließlich gab es privilegierte SED-Fürsten, Systemmarionetten und Kulissenzauber auch im real existierenden Sozialismus.

Tübke bewegte sich nicht nur als Verehrer der europäischen Malerei der Renaissance und des Manierismus zwischen Zeiten und Systemen; er profitierte auch von Ausstellungserfolgen im Westen und ausgedehnten Reisen, die er jenseits des Eisernen Vorhangs unternehmen konnte. So geht sein *Sizilianischer Großgrundbesitzer* auf Fahrten zurück, die Tübke 1971/72 zu Einzelausstellungen in fünf italienische Städte führten. 1972 gehörte das Bild zu den vieldiskutierten Beiträgen auf der *VII. Kunstausstellung der DDR*. Für die damals enorme, geradezu großkapitalistische Summe von 20.000 Mark wurde es 1975 für die Galerie Neue Meister angekauft und blieb zu DDR-Zeiten neben Wolfgang Mattheuers *Sisyphos behaut den Stein* [3] eine der kostspieligsten Museumserwerbungen.

In den 1970er und 80er Jahren leuchteten DDR-Maler den Alltag in ihrem Land zunehmend kritisch aus. So arbeitet sich in **Jürgen Seidels** Untertage-Bild ein gesichtsloser, lemurenhafter Kumpel durch einen zerklüfteten Stollen, die Gliedmaßen verwinkelt wie die Rohrleitungen über seinem Kopf. Und **Christoph Wetzel** zeigt einen erschöpften und nachdenklichen NVA-Soldaten, der abgekehrt vom Betrachter *Nach dem Einsatz* eine Zigarette raucht. Der hastig aufgerissene Brief auf dem Tisch mag Anlass für seinen verschatteten Blick, das unterbrochene Umkleiden und angespannte Verharren sein – und dafür, dass der Helm nicht vorschriftsmäßig auf dem Spind verstaut ist.

Solch introvertierter Abwendung vom Betrachter antwortet **Sighard Gilles** autobiografisches *Familienbild* mit vorwärtsdrängender Dynamik: Mit Frau und Kind radelt der Künstler frontal auf den Betrachter zu, dabei ungemütlich eingeklemt zwischen LKW- und Straßenbahnverkehr. Auch schwungvoller Malstil und kräftige Farbgebung changieren zwischen Spritzigkeit und Übersteuerung.



DDR-Briefmarke (25 Pfennig) mit Harald Hakenbecks *Peter im Tierpark*, 1967 ausgegeben

Frei von Disharmonien zeigt sich hingegen **Harald Hakenbecks** *Peter im Tierpark*. Der rotbäckige Knabe in der blauen Jacke, der in einem winterlichen Paradiesgärtlein mit Pfau, Kamel und Wildschweinen posiert, ist für viele Ostdeutsche bis heute ein Wohlfühl- und Lieblingsbild. Zu DDR-Zeiten war es ausgesprochen populär, vielfach reproduziert in Schulbüchern und seit 1967 auch als Briefmarkenmotiv weit verbreitet.

3 MYTHOS UND PATHOS

Während sich in Westdeutschland bald nach dem Zweiten Weltkrieg eine individualistische Kunst der Abstraktion durchsetzte, die Werner Haftmann anlässlich der zweiten documenta 1959 zur »Weltsprache« erklärte und die während des Kalten Krieges als Ausweis für die Freiheitlichkeit des Westens propagiert wurde, hielt man im Osten stärker an gegenständlicher Kunst fest. Zugleich war das Historienbild eine weiterhin gültige Darstellungsform für gesamtgesellschaftlich relevante Ereignisse und Verhältnisse, seien es reale oder fiktive, erlittene oder erträumte. Entsprechend weit und heterogen ist das Feld solcher Werke, es reicht von den leicht entzifferbaren Produkten eines verordneten Sozialistischen Realismus bis zu den vieldeutigen Konstellationen, die etwa die Leipziger Schule in ihren Bildern hervorbrachte.

Der Anspruch auf figurative Kunst als Bedeutungsträger, Reflexionsgrundlage, Diagnoseinstrument und Motor gesellschaftlicher Veränderungen gab Anlass für zahlreiche Rückgriffe auf allgemeingültige mythologische Stoffe und Gestalten: **Wieland Schmiedel** zeigt 1977 eine verkrümmte, in sich zerrissene Mahnerin Cassandra, **Baldur Schönfelder** fasst die Zeit des interkontinentalen Wettrüstens, das sich durch den 1979 gefassten Nato-Doppelbeschluss weiter verschärfte, 1981 in der Figur einer bandagierten Siegesgöttin Nike, und **Wolfgang Mattheuer** beschäftigt sich in den 1970er Jahren intensiv mit Sisyphos, dessen Aufsässigkeit die Götter mit endloser Mühsal bestrafen. Auch die großformatige Hommage an die kriegerische Amazonenkönigin Penthesilea, die Angela Hampel 1987/88 malte, gehört in diese Gruppe. Das Bild befindet sich derzeit als Leihgabe des Albertinum in den USA und stand deshalb für die Hamburger Auswahl nicht zur Verfügung.

Neben dem Rekurs auf Mythologisches regte der Vorrang des Figurativen auch Rückgriffe auf kunsthistorische Traditionslinien an, etwa Adaptionen christlicher Ikonografie oder Verweise auf andere Künstler. So lässt **Willi Sitte**, dessen Schaffen in den 1950er Jahren wegen seiner Nähe zu Pablo Picasso als »formalistisch« kritisiert wurde, 1963 in seinem Triptychon *Die Überlebenden* erneut Picasso anklingen und erweist zudem Otto Dix seine Reverenz; **Arno Rink** zitiert in seinem Lust- und Schreckensszenario *Versuchung* einen 1630 von Georges de la Tour gemalten Heiligen Hieronymus und daneben das Modell, das der Mode- und Aktfotograf Helmut



Angela Hampel: *Penthesilea*, 1987/88
Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 180 x 125 cm
Albertinum / Galerie Neue Meister,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020;
Foto: Elke Estel / Hans-Peter Klut

Newton 1975 als *Nude on Balcony* posieren ließ. Bei Rink bäumt es sich vor einer rot gewandeten Personifikation des Todes auf, während sich der Künstler selbst als Gefesselter in Blau porträtiert hat.

In seinem Monumentalwerk *Die Überlebenden* nutzt **Willi Sitte** die sakrale Würde- und Würdigungsform des Triptychons mit Predella für eine programmatische Inszenierung: In motivischer Anlehnung an Otto Dix' Triptychon *Der Krieg* (1929–32, heute ebenfalls im Albertinum) erklärt er die Gründungsidee der DDR aus den traumatischen Erfahrungen von Nationalsozialismus und Weltkriegsvernichtung. Die drei Überlebenden, die Sitte in der winterlicher Verlorenheit der Ostfront buchstäblich auf einem Leichenhaufen sitzen lässt, scheinen im Moment einer Bewusstwerdung gezeigt, der vom mittleren Soldaten auf die beiden anderen überspringt: Er spricht zum einen Kameraden, während er den anderen am Ärmel zieht.

Anlass für seinen doppelten Appell sind Flugblätter des 1943 in Russland gegründeten Nationalkomitees Freies Deutschland (NKFD), eines Zusammenschlusses deutscher Kriegsgefangener, die über Textblätter und Lautsprecherwagen an der Front deutsche Soldaten zum Überlaufen und zum Kampf gegen das NS-Regime aufriefen. Sittes zeigt Flugschriften des NKFD auf allen drei Haupttafeln. »Die Heimat ruft!« ist darauf zu lesen, »Deutsches Volk [...] gegen Hitler« und: »Deshalb muss dieser Krieg sofort beendet werden«. Beim mittleren Soldaten scheint der vom NKFD propagierte Perspektivwechsel bereits erreicht, sein linker Nebenmann hat ebenfalls ein Papier des NKFD ergriffen, der rechte – verwundet und noch entkräftet – wird folgen.

So formuliert Sitte eine wirkungsstarke »Auferstehung aus Ruinen«, die sich aus der Erkenntnis eigener schuldhafter Verstrickung in die NS-Barbarei und aus dem Willen zur Umkehr speist. Die auf den ersten Blick fast monochrom graue Bildwelt der *Überlebenden* erweist sich bei genauer Betrachtung als malerisch ausgesprochen farb- und formenreich: Auch hierin steckt eine Vitalität, die den motivisch beschworenen Umbruch unterstützt.

Nur zwei Jahre nach Willi Sitte versuchte **Werner Tübke** die Grausamkeiten des Faschismus auf kleinstem Format zu bannen. Sein altmeisterliches *Requiem* von 1965 wurde wohl auch durch die in Westdeutschland seit 1963 geführten Auschwitz-Prozesse angeregt; weitere malerische Auseinandersetzungen mit NS-Verbrechen folgten. Im *Requiem* verbindet Tübke einen schonungslos reportageartigen Blick auf ausgemergelte Leichen mit einer symbolisch-allegorischen Ebene: eine schwarz verschleierte, in barlachscher Erdschwere kauernde Klagefigur, ein abgestorbener Baum, ein Trauerkranz, einen sterbenden Raben, eine Friedenstaube und weiteren Details verdichtet Tübke zu einer Allegorie auf den Abgrund des nationalsozialistischen Zivilisationsbruchs und das notwendige Gedenken an ihn.

Ein weiteres deutsch-deutsches (Ge-) Denkbild der Leipziger Schule ist **Bernhard Heisig** Gemälde *Preußischer Soldatentanz*, das Militarismus, Obrigkeitshörigkeit und antidemokratische Gesinnung als Erblasten der eigenen Geschichte thematisiert. Mit der Parole »Ruhe ist die erste Bürgerpflicht« zitiert Heisig den entmündigenden Ordnungsruf, den General von Wrangel während der Niederschlagung der Revolution von 1848 ausgab. Bei Heisig wird die auf einem Flugblatt propagierte Order mit Füßen getreten und ins Gegenteil verkehrt: Heisig türmt uniformierte und nackte Gliedmaßen, Waffen und Trompeten, Pickelhauben und Zylinder zu einer stacheligen, chaotisch verwachsenen Verkörperung inneren Widerstreits. Ein Zwitterwesen ist auch das Gemälde selbst: Historienbild und Stilleben zugleich.

Dass Stilleben in ihrer Zusammenführung und Präsentation von Objekten auf verschlüsselte Weise Auskunft über gesellschaftliche Zustände geben können, legen auch die aufgewühlt-pastosen Gemälde von **Hubertus Giebe** und **Jürgen Wenzel** nahe. Grimmige Masken, verdrehte Puppenkörper und blutige Tierhälften im Schlachthaus weisen in die Geschichte der Kunst, zu Werken von James Ensor, Rembrandt oder Chaim Soutine, zurück – und scheinen doch auch eine beängstigend brutale Gegenwart zu meinen.

Ein starkes Statement der Selbstermächtigung und des Anspruchs auf ein aktives Gestalten der Gegenwart setzt **Wolfgang Mattheuer** 1974 mit seinem Gemälde *Sisyphos behaut den Stein* – eine von drei Interpretationen des Sisyphos-Mythos, die sich alle in der Sammlung des Albertinum befinden. Die Erzählung vom Korintherkönig, der dazu verdammt war, unablässig einen Felsblock einen Berg hinaufzuwälzen, der Mal um Mal ins Tal zurückrollt, schreibt Mattheuer um: Aus der antiken Geschichte von schicksalhafter Vergeblichkeit wird eine zeitgenössische, die von kreativer Aneignung berichtet. Sisyphos, ein DDR-Arbeiter, formt den widerständigen Stein in ein Symbol des Widerstands um, eine geballte Faust. Der Arbeiter wird zum schöpferischen Künstler, der sein Schicksal selbst in die Hand nimmt. Dass er dabei am Fuße einer Schrotthalde steht und in seiner angestrengten Arbeit von drei über ihm stehenden Müßiggängern beobachtet und skeptisch bäugelt wird, bringt kritische Untertöne in die Komposition.

Dem kraftvollen Arbeiten am Stein verdanken sich auch die Skulpturen von **Wieland Förster** und **Werner Stötzer**, die beide wie Mattheuers Gemälde 1974 entstanden. In diesen Werken dominieren jedoch Schwere und Bedrängnis: Stötzers *Sitzende* scheint noch dem Steinblock verhaftet, aus



Wolfgang Mattheuer
Die Flucht des Sisyphos, 1972, Öl auf Hartfaserplatte, 97 x 118 cm
Der übermütige Sisyphos und die Seinen, 1976, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm
 Beide: Albertinum / Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2020; Fotos: Elke Estel / Hans-Peter Klut

dem sie geschlagen wurde und wirkt in ihrer Entfaltung gehemmt, Försters Figur wiederum erweist sich als *Stürzender*. Damit ist auch diese an Ikarus oder den gekreuzigten Petrus erinnernde Figur Teil einer Auseinandersetzung mit Krieg, Gewalt und Unterdrückung im 20. Jahrhundert, der der heute 90-jährige Bildhauer vor dem Hintergrund eigenen Leidenserfahrungen sein Lebenswerk gewidmet hat.

Der Hang zu Pathos und Monumentalität – das zeigen die in Raum 3 versammelten Werke deutlich – ist in der Kunst der DDR keineswegs auf staatstragende Kompositionen beschränkt. Auch Systemkritisches zeigt Mut zur großen, expressiven Geste, etwa die groteske *Frau in Uniformkleid*, die **Annette Schröter** 1983 aus Protest gegen eine im Vorjahr beschlossene Einführung der Frauenwehrrpflicht malte. Auf Anraten ihres Lehrers **Bernhard Heisig** wurde das Bild 1983 in der Ausstellung *Junge Künstler des Bezirks Leipzig* in Altenburg gezeigt, allerdings bei Besuchen offizieller Delegationen abgehängt. Annette Schröter übersiedelte 1985 in den Westen; ihr Bild kam erst 1991 als Schenkung der Künstlerin in die Sammlung des Albertinum.

Petra Kasten verbindet in ihrer *Frau mit Booten* malerische Wucht mit einer zarten Geste: Der schwere, dunkel umhüllte Kopf der Figur kollidiert mit einem massigen Lastkahn auf der Elbe, während sie mit ausgestreckter Hand kleine Papierschiffe stromabwärts auf die Reise in die Freiheit schickt.

4 SEITENWEGE UND FREIRÄUME

Raum 4 versammelt Beispiele einer nicht primär figurativ orientierten, sondern mit geometrisch-architektonischen Elementen experimentierenden Kunst, Werke also, die dem offiziellen kunstpolitischen Kurs der DDR nicht folgten. So blieben Künstler wie **Willy Wolff** oder **Hermann Glöckner** bis in die späten 1970er Jahre hinein weitestgehend unbeachtet.

Bereits im Nationalsozialismus als »entartet« diffamiert, traf Glöckner Anfang der 1950er Jahre das DDR-Verdikt des »Formalismus«. So musste er seinen Lebensunterhalt über lange Jahre mit kunsthandwerklichen Arbeiten an Gebäuden sichern. In seinen freien künstlerischen Werken ist ebenfalls die Architektur prägend: Geometrische Präzision und das spannungsreiche Wechselspiel zwischen Raum und Flächen zeichnet seine oft von Papierfaltungen ausgehenden Konstruktionen aus. In den 1980er Jahren wurde Hermann Glöckner als einer der Pioniere der konkret-konstruktivistischen Kunst auch offiziell anerkannt. Zu seinem 95. Geburtstag 1984 würdigte man ihn mit dem Nationalpreis der DDR und einer Jubiläumsausstellung im Dresdner Kupferstich-Kabinett.

Auch **Willy Wolff**, der bis 1933 als Dix-Meisterschüler in Dresden studiert und zunächst in neusachlich-veristischem Stil gemalt hatte, traf der Bann beider deutscher Diktaturen. Als »entarteter Künstler« und Kommunist im NS verfolgt, erregten in den 1950er Jahren seine surrealen und zunehmend abstrakten Kompositionen Unmut in der DDR; von Aufträgen und Ausstellungen blieb er weitgehend ausgeschlossen. Reisen nach England 1957 und 1958 inspirierten Wolff zu einer collagehaften, an der Pop Art orientierten Malweise. Auch seine Hommage an *Henri Toulouse-Lautrec* spielt mit zeichenhaften Abstraktionen. Der aus einer Fotografie von 1894 übernommene Kopf des französischen Plakatkünstlers in schablonenhafter Vereinfachung, sein Monogramm und die Trikolore stehen im Zentrum des bunten Arrangements aus Farbfeldern und dekorativen Versatzstücken.

Gemeinsam stehen Wolff und Glöckner hier stellvertretend für jene Künstlerinnen und Künstler, die in der DDR trotz mannigfacher Einschränkungen eigene Wege gingen, sich Nischen und Freiräume suchten, um ohne Kompromisse ihre Ideen zu verfolgen.

Das Eigensinnige und Subversive fand seinen Ausdruck allerdings bevorzugt jenseits traditioneller Gattungen wie Malerei oder Skulptur. So entwickelte sich eine ausgesprochen kreative und subversive Szene, die mit Film, Fotografie, Installationskunst, Performance, Mail Art oder experimentellen grafischen Techniken arbeitete. Diese Kunst fand in die Sammlung

der Galerie Neue Meister keinen Eingang – für eine Darstellung der Geschichte von Kunst in der DDR in ihrer Vielfalt ist sie aber unerlässlich.

5 KÜNSTLER/INNEN SEHEN KÜNSTLER/INNEN

Zu den gegängelten Subversiven in der Kunstszene der DDR zählte **Cornelia Schleime**. Nach frühem Ausstellungsverbot widmete sie sich Experimentalfilmen, Körperaktionen und war Sängerin der Punkband Zwitschermaschine, ehe sie 1984 in den Westen ausreisen konnte. Ihre bis dahin entstandenen Werke musste sie zurücklassen, sie gelten als verschollen.

Das Gemälde *Der Verräter*, das auf die offenkundig gewordene Bespitzelung durch den befreundeten Literaten Sascha Anderson reagiert, ist nur in übertragenem Sinne ein Porträt des Täters – Schleimes Bild weist über die Ebene privater Abrechnung hinaus. Dargestellt ist der Soulsänger Jackie Wilson, dessen Porträt Schleime seitenverkehrt einem Schallplattencover entnommen hat. Zugleich greift sie das Motiv des *Rufers* auf, das durch Karl Hofer 1938 und Willi Sitte 1964 Bekanntheit erlangte. Der leicht wellige, lackschwarze Spieß, der Ohr und Munds von Schleimes Rufer tentakel-



Schallplattencover *The Complete Singles As & Bs 1952–62* von Jackie Wilson
Karl Hofer: *Der Rufener*, um 1924, Öl auf Leinwand, 109 x 88 cm, Leihgabe aus Privatbesitz im Albertinum / Galerie Neue Meister, Dresden © VG Bild-Kunst, Bonn, Foto: Elke Estel / Hans-Peter Klut
Willi Sitte: *Rufer II*, 1964, Öl auf Hartfaserplatte, 150 x 120 cm, Privatsammlung © VG Bild-Kunst, Bonn

artig durchbohrt, ist ein schlagendes Bildzeichen für das unmittelbare Weitersagen des Gehörten, aber auch ein ekliges Marterwerkzeug, das Assoziationen an billige Horror- und Science Fiction-Filme weckt.

Schleimes Gemälde ist Auftakt für eine Reihe von Werken, in denen Künstler/innen auf Künstler/innen blicken. Prominente Persönlichkeiten sind unter den Porträtierten, etwa die Schauspielerin Helene Weigel (dargestellt 1951 von **Bert Heller**), die 1949 mit ihrem Ehemann, dem Schriftsteller Bertolt Brecht, das Berliner Ensemble gründete und dessen Intendantin wurde. Ein Porträt Brechts ist unter dem Oberlicht am Ende des Gangs zu sehen: **Waldemar Grzimek** zeigt ihn 1958 in einer Bronze als nachdenklich Schreitenden. Grzimek war seit 1956 Professor an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, entschied sich aber nach dem Mauerbau 1961 für ein Leben im Westen. Seine künstlerischen Kontakte in die DDR blieben dennoch eng.

Zu den Ost-West-Grenzgängern zählt auch **Gustav Seitz**, der 1956–58 im Auftrag des Magistrats von Ost-Berlin ein Denkmal zu Ehren von Käthe Kollwitz gestaltete. Die kleine Bronze ist ein Entwurf für das großformatige Werk, das seit 1960 auf dem Berliner Kollwitzplatz steht. Bereits 1958 hatte der Bildhauer die DDR verlassen und war einem Hochschulruf nach Hamburg gefolgt; das Kollwitz-Projekt war sein letztes in der DDR. Seitz' Bronze zeigt die für ihr pazifistisch und sozial engagiertes Werk bewunderte Künstlerin stoisch sitzend, unbeugsam und mit beharrlich vorgerecktem Kinn. In der Wuchtigkeit der schwer lastenden Figur scheint sich Gustav Seitz an der blockhaften Formensprache von Kollwitz' Künstlerfreund Ernst Barlach orientiert zu haben.

Die Porträtgalerie zeigt auch Bildnisse von Künstlern, deren Werke noch an anderer Stelle in der Ausstellung zu sehen sind: Der in Raum 4 mit konstruktiven Arbeiten vorgestellte **Hermann Glöckner** ist mit einer frühen Selbstdarstellung und in einer Büste von **Herbert Volwahn** präsent; von **Otto Niemeyer-Holstein** ist neben dem Selbstporträt von 1963 auch das Landschaftsbild *Vereiste Ostsee* von 1969 ausgestellt [8].

Ernst und skeptisch blicken Glöckner und Niemeyer-Holstein dem Betrachter entgegen, während **Paul Michaelis** karikaturhaft zuspitzt: Dem Künstlerkollegen Gerhard Kettner verleiht er einen raubvogelscharfen Blick, sich selbst eine sauertöpfisch verzogene Miene. Massiv und doch sehr verhalten wirkt die Selbstdarstellung des langjährigen Dresdner Hochschulprofessor **Siegfried Klotz**. Als Schemen steht er dem Betrachter in seinem Atelier wie in einem Spiegelkabinett gegenüber. Eine Vielzahl dunkel rahmender Elemente umgrenzt und beschränkt den Maler und das nackt für ihn posierende Modell. So wirkt die pastellfarbene Bohème-Szene im Zentrum des Bildes eigentümlich unfrei.

6 INDUSTRIELANDSCHAFTEN

Bemerkenswert stark in der Sammlung des Albertinum vertreten sind Bilder, die von Industrie besetzte, geformte und auch deformierte Landschaften zeigen. Diese Motivwelt lässt an Kunst der 1910er und 20er Jahre denken, etwa die Vorstadtszenen mit Baustellen und Gasometern von Ludwig Meidner (2009/10 im Ernst Barlach Haus ausgestellt) oder die Zechen-Panoramen mit Fördertürmen und Abraumhalden von Conrad Felixmüller (hier 2013/14 zu sehen).

In einem Bild von 1963 zeigt **Wilhelm Schmied** eine solche Halde als makellos geformte Kegelspitze in winterlicher Landschaft, die Höhenzüge der Umgebung überragend. Sie ist künstlicher Kontrast und zugleich harmonischer Mittler zwischen den Naturformen und den Geometrien der Gebäude und landwirtschaftlichen Flächen zu ihren Füßen.

Ein Jahr zuvor verwandelte **Ronald Paris** eine Stadtansicht Berlins in eine aufgewühlte Weltenlandschaft. Gleißender Sonnenschein fällt auf den Marx-Engels-Platz, der Schauplatz umfangreicher Baumaßnahmen ist. Überwölbt von drohenden Gewitterwolken und Schauern, denen durchbrechendes Sonnenlicht und ein Regenbogen antworten, ist die Großbaustelle mit ihren Material- und Menschenansammlungen auffallend präzise strukturiert. Technische Machbarkeit behauptet sich gegen das Wechsel-

spiel der Naturgewalten – Ronald Paris verleiht der sozialistischen Aufbauarbeit im Herzen der Hauptstadt eine geradezu heroische Komponente.

In den Werken von **Dieter Weidenbach**, **Uwe Pfeifer** und **Wolfgang Mattheuer** [unter dem Oberlicht] wirken die Zeichen technisch-industrieller Besetzung der Natur eher als Störsignale. Das Leben in diesen Regionen ist kein idyllisches. So scheint Mattheuers *Vogtländisches Liebespaar* weniger in der Landschaft zu stehen, als ihr vielmehr – eng umschlungen darin ausgesetzt – zu trotzen. Fabrikschlote in der Ferne wehen Rauchfahnen in einen schweflig gelben Sonnenuntergang, und auch das grelle Grün des Grases leuchtet unwirtlich und giftig – Schlüsselmotive romantischer Landschaftsmalerei werden aufgerufen und kritisch-ironisierend gebrochen.

Dieter Weidenbachs *Unterwegs* stellt 1976 einen Vaganten ins Zentrum, der einem brutal zersiedelten, doch auch bunt belebten Landschaftspanorama den Rücken kehrt. Links hinten ist es von einer Abhörstation gerahmt, rechts von den glühenden Fackeltürmen einer petrochemischen Anlage. Eine in Abgasdunst versinkende Sonne und eine tote Krähe am Wegesrand setzen ebenfalls alarmierende, auf Umweltzerstörung verweisende Akzente.

Der Wandersmann, eine Figur zwischen Zunftgeselle und Hippie, ist der Künstler selbst, ausgestattet mit Malutensilien und einer Tasche, der ein



Hieronymus Bosch
Der Landstreicher (Der verlorene Sohn), um 1500
Öl auf Holz, 71 x 70,6 cm
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Totenkopf mit Narrenkappe aufgesteckt ist. Nicht nur Weidenbachs Malweise erinnert an altniederländische Kunst, sondern auch sein zentrales Motiv: in der Haltung seines Alter Ego zitiert er Hieronymus Boschs heimatlosen *Landstreicher*.

2016 schrieb Weidenbach über *Unterwegs*: »Mein erstes Bild, welchem ich Gestalt gab, umkreiste die Frage nach dem Selbst, nach der Bestimmung des Künstlers in seiner Zeit, der Richtung seines Weges, seiner Herkunft und seiner Botschaft. Mich beeindruckte das Bild des Landloupers, des verlorenen Sohnes, der die Enge des väterlichen Hauses sprengt, in die Welt zieht, dort angekommen alle Lust des Lebens erfährt, falschen Freunden unterliegt, Demütigung und Scheitern erfährt. Ich malte mich selbst als diesen Aussteiger, bestückt mit den Insignien eines Malers in einer Art Weltenlandschaft, arm am Beutel, reich im Herzen. Mit großer Hingabe erzählte ich meine Geschichte. [...] viele Details, Verweise und Allegorien füllen das Bild, dessen Erzählstrang den Betrachter durch das Geschehen führt. [...] Als das Bild 1977/78 in der zentralen Kunstaussstellung des Verbandes Bildender Künstler der DDR im Albertinum Dresden hing [die Schau zog zwischen Oktober 1977 und April 1978 mehr als eine Million Besucher an], rief es große Aufmerksamkeit hervor. Trauben von Menschen umlagerten das Bildgeschehen, man versuchte die vielen Details zu entschlüsseln, amüsierte sich über manche burleske Szene. Ich hatte die Grundstimmung, das Lebensgefühl in der DDR getroffen.«

Das Albertinum erwarb Weidenbachs Bild 1978; sein seit Jahren von der Stasi überwachter Schöpfer wurde von SED-Funktionären zur Rede gestellt und zum Arbeitseinsatz in ein Kupferbergwerk abkommandiert; 1985 verließ Weidenbach die DDR.

Eine gegensätzliche Position selbstgenügsamer Zurückhaltung und Bescheidenheit nimmt **Theodor Rosenhauer** ein. Der in der DDR sehr geschätzte Maler orientierte sich in seinen Porträts, Landschaften und Alltagsszenen vornehmlich an Malern des 19. Jahrhunderts wie Wilhelm Leibl oder Wilhelm Trübner. Der *Alte Bienenvater* von 1958 ist typisch für Rosenhauers tonig gedämpfte, leise Kunst, die sich den Disharmonien

der industrialisierten Gegenwart und des real existierenden Sozialismus weitgehend entzieht. Während die einsame weibliche Rückenfigur in **Uwe Pfeifers** *Dialog I* ihren Blick auf ferne Gasometer und Kühltürme heftet, die auch ein Regenbogen nicht ganz verdecken kann, kehrt sich Rosenhauers Imker ganz dem zu, was ihm das Naheliegendste ist: das Wohl seiner Tiere.

7 AKTE

Schon in den mythologisch-dramatischen Bildwelten in Raum 3 waren weibliche Akte präsent: bei **Arno Rink, Wieland Schmiedel, Werner Stötzer** oder **Hubertus Giebe**. Raum 7 versammelt drei weitere Aktdarstellungen aus drei Jahrzehnten. **Walter Arnolds** Terrakotta entstand 1947 (vier Jahre vor seiner Bronze *Junge Landarbeiterin* in Raum 1), **Max Uhlig** malte sein *Großes Frauenbildnis* 1977. Der Kontrast zwischen Plastik und Gemälde könnte kaum größer sein: nymphenhaft anmutige Sorglosigkeit trifft auf nervös vibrierende Anspannung. Uhligs Figurengestaltung mutet paradox an. Mit einer Pinselschrift, die zwischen Akkumulation und Auflösung, Schichtung und Durchstreichung changiert, schafft er Körper, die sich gleichermaßen plastisch konkretisieren und ins Schemenhaft entziehen.

Die kleine Statuette von **Hans Steger** scheint dieser fragilen Figuration näher zu sein als der üppig in sich ruhenden Körperlichkeit von Arnolds *Mädchen am Wasser*. Steger reduziert das Volumen seiner Figur und verleiht ihr durch das Motiv des Aufsteigens eine suggestive Dynamik. In der dauerhaft eingefrorenen Momentaufnahme ergänzt Steger Uhlig um ein skulpturales Paradox.

8 LANDSCHAFT ALS METAPHER?

Vier Jahrzehnte lang wurde Kunst in der DDR staatlich reglementiert und politisch dienstbar gemacht, doch führte dies keineswegs zu einer homogenen »Staatkunst«. Vielmehr entwickelten Künstlerinnen und Künstler eigene Strategien, um ihre oft unbequeme Sicht auf die Verhältnisse zu schildern. Wer Kunst aus der DDR betrachtet, muss mit Mehrdeutigkeit, Verrätselung und Anspielungen rechnen. Das Kunstpublikum in der DDR besaß ein entsprechend sensibles Sensorium für Untertöne, und so mögen selbst ganz unpolitisch scheinende Werke ihre kritischen Subtexte besitzen.

Ob dies auch für die in Raum 8 versammelten Landschaftsbilder gilt, muss Vermutung bleiben, doch scheint etwa **Eberhard Göschel** in seiner bleigrau gepanzerten *Heraldischen Landschaft* 1987 Verhärtungen und Verkrustungen über das Malerische hinaus formulieren zu wollen. Und auch **Otto Niemeyer-Holsteins** Blick auf die *Vereiste Ostsee* evoziert mehr als nur die reizvolle Atmosphäre eines winterlichen Naturschauspiels. Immerhin war die Ostsee als Zonengrenze ein streng bewachtes und politisch hoch brisantes Sperrgebiet, in dem es immer wieder zu Fluchtversuchen und Grenztoten kam. Dieser Kontext dürfte dem Zeitgenossen eine »unschuldige« Betrachtung schwer gemacht haben.

Bemerkenswert doppelbödig wirkt **Gerda Lepkes** Landschaft, eine luftige Komposition, die mit getupftem Grün und Flieder über dunklen Flächen eine frühlinghafte Belebung andeutet. Der Titel konterkariert jedoch den Eindruck »blühender Landschaften«: Er weist das Bild als eine Ansicht aus dem Oberlausitzer Braunkohlerevier um Hagenwerder aus. Die tiefen Wunden, die der Tagebau in dieser Region geschlagen hat, deckt Gerda Lepke gnädig zu. Ob ihre Verwandlung der kraterdurchzogenen Mondlandschaft in eine postimpressionistische Abstraktion die Wirklichkeit kritisiert oder verschleiert, bleibt unentscheidbar, doch wird die Freiheit der Kunst, Wirklichkeit zu transformieren, offensichtlich.

Schillernd mehrdeutig zeigt sich auch *Abend am Meer*, das zentrale Bild des Schlussraums, das **Michael Morgner** 1975 malte. Zwei Jahre später zählte der Chemnitzer zu den Gründern der Künstlergruppe und Produzentengalerie CLARA MOSCH, die durch experimentelle Ausstellungen, Performances und Freiluftaktionen sowohl Avantgardeinteressierte als auch die Staatssicherheit auf den Plan rief.

In seinem Meerbild werden mumienartige Figuren Teil einer kosmisch anmutenden blauen Weite, die keine Schwerkraft kennt. Die Gestalten scheinen im Unendlichen zu schweben, von orangen Lichtimpulsen durchglüht, doch reglos verharrend. So steht Morgners Gemälde beispielhaft für den künstlerischen Kosmos Ost: im Spannungsfeld zwischen äußerem Stillstand und innerer Bewegung, durchzogen von Schwermut und Hoffnung.

Karsten Müller

Diese Broschüre erscheint anlässlich der Ausstellung

K O S M O S O S T **Kunst in der DDR 1949–89. Das Albertinum Dresden zu Gast**

Ernst Barlach Haus Hamburg
7. Mai – 13. September 2020

Konzept, Umsetzung Karsten Müller **Aufbau** Ralf Puschmann, Felix Krebs, Arne Steffan Rath, Jan Jacobi **Restauratorische Betreuung** Nicoline Zornikau

V E R A N S T A L T U N G E N

Aktuelle Informationen unter www.barlach-haus.de oder 040-82 60 85

M U S E U M S T E A M

Leitung Karsten Müller **Verwaltung und Kommunikation** Annette Nino
Kunstvermittlung und Provenienzforschung Dagmar Lott-Reschke
Museumsshop und Führungsvermittlung Kerstin Raue **Buchhaltung** Ekaterina Smurawski **Bibliothek** Christiane Harriehausen **Haus- und Ausstellungstechnik** Arne Steffan Rath, Ralf Puschmann **Assistenz Haustechnik** Jan Jacobi, Ulrich Wenzlaff **Konzertorganisation Klang & Form** Ingrid Reichling **Studentische Mitarbeit** Pauline Behrmann **Kasse und Aufsicht** Regina Besche, Gabriele Dolmer-Frenken, Susanne Feyll, Diana Gaßner, Christiane Harriehausen, Jan Jacobi, Viola Matthies, Beate Mizdalski, Gabriela Schnauder, Cornelia Wend, Margret Wittler, Sabine Wolter **Führungen** Dagmar Lott-Reschke, Annika Christina Sprünker, Janina Trienekens, Stefanie Wessel-Müller.

Kosmos Ost ist eine Kooperation mit dem Albertinum,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Werke von

Walter Arnold
Rudolf Bergander
Gerhard Bondzin
Hermann Bruse
Wieland Förster
Hubertus Giebe
Sighard Gille
Hermann Glöckner
Eberhard Göschel
Waldemar Grzimek
Harald Hakenbeck
Helmut Heinze
Bernhard Heisig
Bert Heller
Eugen Hoffmann
Petra Kasten

Siegfried Klotz
Rolf Krause
Gerda Lepke
Frank Maasdorf
Wolfgang Mattheuer
Paul Michaelis
Michael Morgner
Rudolf Nehmer
Willi Neubert
Otto Niemeyer-Holstein
Hans Heinrich Palitzsch
Ronald Paris
Uwe Pfeifer
Egon Pukall
Arno Rink
Theodor Rosenhauer
Wilhelm Rudolph
Cornelia Schleime

Wilhelm Schmied
Wieland Schmiedel
Baldur Schönfelder
Annette Schröter
Eva Schulze-Knabe
Jürgen Seidel
Gustav Seitz
Willi Sitte
Hans Steger
Werner Stötzer
Werner Tübke
Max Uhlig
Herbert Volwahren
Dieter Weidenbach
Jürgen Wenzel
Christoph Wetzel
Willy Wolff
Walter Womacka

ERNST BARLACH HAUS

Stiftung Hermann F. Reemtsma

Jenischpark, Baron-Voght-Straße 50a, 22609 Hamburg

Tel. 040-82 60 85, info@barlach-haus.de

www.barlach-haus.de