

**Zeitzeugnisse der DDR in der Foto-, Video- und Installationskunst
nach dem Mauerfall (1989–2019)**

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades der Philosophie

des Fachbereichs 04

der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von

Rebekka Marpert

aus Gießen

2022

Dekan: Prof. Dr. Ansgar Kreutzer

1. Berichterstatterin: Prof. Dr. Sigrid Ruby
2. Berichterstatterin: Prof. Dr. Verena Krieger

Tag der Disputation: 31.05.2023

Danksagung und Vorbemerkung

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um eine leicht überarbeitete Fassung meiner eingereichten Doktorarbeit.

Hätte ich zu Beginn meiner Promotion geahnt, welche Krisen ich in den folgenden Jahren zu meistern habe – privater wie globaler Natur –, ich hätte vielleicht niemals diesen Weg eingeschlagen. Heute blicke ich nicht nur auf die vielen schweren Tage zurück, sondern auf zahlreiche Menschen, die mir den Rücken gestärkt haben und für die ich zutiefst dankbar bin.

Ein großer Dank gebührt Prof. Dr. Sigrid Ruby und Prof. Dr. Verena Krieger, die mich stets ermutigt haben und mir ein Vorbild für gutes wissenschaftliche Arbeiten waren. Ich danke weiterhin Dr. Linn Burchert, die mich trotz räumlicher Distanz durch die Hochs und Tiefs der letzten Jahre begleitet hat. Ich danke Dr. Stella Maria Frei für unendlich viele produktive Spaziergänge. Danke für die wunderbaren anregenden Unterhaltungen, Korrekturlesungen und den wissenschaftlichen Austausch Dr. Annabel Ruckdeschel, Dr. Jennifer Kappe, Jennifer Jäger, Elisabetta Cau und Michaela Mai. Danke darüber hinaus an alle Kolleg*innen des Fachkolloquiums der Kunstgeschichte und den Doktorand*innen des Fachbereichs-Kolloquiums FB 04.

Meine Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die vielen Gespräche mit Künstler*innen und Galerist*innen, die mich großzügig mit Informationen und Material versorgten. Danke an Rudolf Herz, Sebastian Jung, Alexander Kaernbach, Henrike Naumann, die REINIGUNGSGESELLSCHAFT, Margret Hoppe, Liz Bachhuber, Inken Reinert, Darsha Hewitt und Sophia Gräfe, Ralph Siebenborn, Mathias Lindner, Alexander Stoll, Alex Gerbaulet und Mareike Bernien, Nina Fischer & Maroan el Sani, Karsten Konrad, Jan Brokof, Christine und Antonia Schlegel, Alba D'Urbano und Tina Bara sowie Luise Schröder.

Ich danke dem Europäischen Kolleg Jena der Friedrich-Schiller-Universität Jena für ein Anschubstipendium zur Vorbereitung der Promotion und dem GCSC (International Centre for the Study of Culture) der Justus-Liebig-Universität für ein Stipendium zur Umsetzung derselben.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	4
1.1 <i>Gegenstand und Fragestellung</i>	4
1.2 <i>Ansatz, Methodik und Werkauswahl</i>	8
1.3 <i>Forschungsstand</i>	17
1.4 <i>Aufbau der Arbeit</i>	21
2 Die DDR-Vergangenheit in bundespolitischen, gesellschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Diskursen	25
2.1 <i>Aufarbeitung der SED-Diktatur auf bundespolitischer Ebene</i>	25
2.1.1 1992–1994 <i>Enquete-Kommission Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland</i>	27
2.1.2 1995–1998 <i>Enquete-Kommission Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozess der deutschen Einheit</i>	29
2.2 <i>Individuelles und kollektives Erinnern an die DDR</i>	33
2.2.1 <i>Erinnerungslandschaften der DDR</i>	34
2.2.2 <i>Ostalgie als Sammelbegriff</i>	38
2.3 <i>Die Musealisierung der DDR</i>	42
2.3.1 <i>Die Semantik der materiellen Kultur</i>	43
2.3.2 <i>Der deutsch-deutsche Bilderstreit</i>	47
3 Die Kunst der DDR als Werkstoff	52
3.1 <i>Delokationen, Verhüllung und Überschreibung von Marx und Lenin-Denkmalern</i>	54
3.1.1 <i>Rudolf Herz: Lenin on Tour (2003–2004)</i>	56
3.1.2 <i>Ortsspezifische Kunst am Chemnitzer Karl-Marx-Kopf</i>	60
3.1.3 <i>Sebastian Jung: La Dolce Vita (2018)</i>	63
3.1.4 <i>Ceal Floyer: „Vorsicht Stufe!“ (2009)</i>	69
3.2 <i>Sozialistische Denkmäler vor und nach '89</i>	73
3.2.1 <i>Historischer Kontext: Der Gedenkanon der DDR</i>	73
3.2.2 <i>Die Metaphorik des ‚Denkmalssturzes‘ und der ‚abgeräumten DDR‘</i>	75
3.2.3 <i>Sophie Calle: Die Entfernung (1996)</i>	83
3.3 <i>Zwischenfazit: Re-Framing von DDR-Denkmalern</i>	89
3.4 <i>Verlust, Bergung und Integration von Mosaiken und (Wand-)Malereien der DDR</i>	93
3.4.1 <i>REINIGUNGSGESELLSCHAFT: Zukunftsversprechen (2004/2005)</i>	94
3.4.2 <i>Henrike Naumann: DDR Noir (2018)</i>	103
3.4.3 <i>Margret Hoppe: Die verschwundenen Bilder (2005–2010)</i>	114
3.5 <i>Neubewertungen der Kunst in der Kunst</i>	125

4 DDR-Alltagsobjekte als Werkstoff	130
4.1 <i>Künstlerische Re- und Upcyclingsstrategien von Alltagsgegenständen</i>	133
4.2 <i>Straßenschilder als Abbild eines Kollektivs Raffael Rheinsberg: Gebrochen Deutsch (1992–2003)</i>	138
4.3 <i>Außenperspektiven auf das Aussortierte Liz Bachhuber</i>	144
4.3.1 <i>Hochwasser an der Ilm: Pegelstand (1996)</i>	146
4.3.2 <i>Schatzkammer (1998/2019)</i>	150
4.3.3 <i>DDR-Alltagsgegenstände zwischen Identifikationsangebot und Exotisierung</i>	156
4.4 <i>Reflexionen der eigenen Geschichte Inken Reinert: Anbau (2005)</i>	162
4.4.1 <i>Umbau am Alex</i>	163
4.4.2 <i>Historischer Kontext: Zur Genealogie der Schrankwand</i>	167
4.4.3 <i>Das Modulare als Erinnerungsform</i>	170
4.5 <i>Ästhetisierung des Alltags Darsha Hewitt und Sophia Gräfe: The Watch (2017)</i>	173
4.5.1 <i>Werbe- & Filmästhetik</i>	176
4.5.2 <i>Die Haube als Portraitbild</i>	179
4.5.3 <i>Die Bedienungsanleitung als Propaganda</i>	181
4.5.4 <i>Hewitt und Gräfes Konzept des „psychischen Raums obsoleter Technologien“</i>	185
4.5.5 <i>Im Vergleich – Liz Bachhuber: Kristall (2009)</i>	188
4.5.6 <i>Versinnlichung und Verfremdung</i>	191
4.6 <i>Wertewandel durch Upcycling</i>	193
5 Stasi-Relikte und Bauten der DDR als Werkstoff	197
5.1 <i>Zwischen Mauerfall und Wiedervereinigung Ralph Siebenborn: Flächendeckend (1989/1990)</i>	200
5.1.1 <i>Historischer Kontext: Das Ministerium für Staatssicherheit</i>	202
5.1.2 <i>Siebenborns Überwachung durch die Stasi</i>	204
5.1.3 <i>Die Bedeutung der Landkarte</i>	206
5.2 <i>Der Reiz des Unheimlichen Jane & Louise Wilson: Stasi-City (1997)</i>	211
5.2.1 <i>Historischer Kontext: Die „Stasi-Stadt“ Berlin-Hohenschönhausen</i>	215
5.2.2 <i>Die schwebende Figur als Allegorie für Begrenzung</i>	218
5.2.3 <i>Überwachungsdispositive</i>	222
5.2.4 <i>Ästhetik des Unheimlichen</i>	225
5.2.5 <i>Im Vergleich – Andreas Mühe: Wandlitz (2011)</i>	229
5.3 <i>Radioaktive Strahlung der DDR Mareike Bernien und Alex Gerbaulet: Sonne unter Tage (2022)</i>	234
5.3.1 <i>Historischer Kontext: Die SDAG Wismut</i>	237
5.3.2 <i>Die Geisterfigur und die Legende der Hüpfemänner</i>	240
5.3.3 <i>Licht und Schattenwurf der Taschenlampe</i>	242
5.3.4 <i>Das Ticken des Geigerzählers</i>	245

5.3.5 Sichtbarmachung des Unsichtbaren	247
5.4 Zwischenfazit: Spurensicherung der DDR-Vergangenheit	249
5.5 Architekturen als Erinnerungsträger	251
5.5.1 Nina Fischer & Maroan el Sani: <i>Palast der Republik – Weißbereich</i> (2001)	252
5.5.2 Karsten Konrad: <i>Lost island</i> (2004) und <i>DDR [aussein]</i> (2005)	261
5.5.3 Jan Brokof: <i>P2</i> (2011)	265
5.6 Heimgesuchte Orte und Orte der Heimat	272
6 Erinnerungen an die DDR als Werkstoff	278
6.1 <i>Die Kindheit im Blick Christine Schlegel: Identität (1991–1998)</i>	280
6.1.1 <i>Picknick mit Stachelbeerkuchen</i> (1956/1991)	281
6.1.2 <i>Die plastisch figurative Begabung</i> (1960/1998)	283
6.1.3 Unbeschwerte Kindheit – oppositionelle Erwachsene	287
6.1.4 Pose und Pendant als Instrumente der Selbstreflexion	290
6.2 <i>Zeitzeuginnen als lebendige Denkmäler Tina Bara & Alba D’Urbano: Siegerehrungen (2003)</i>	293
6.2.1 Weiblichkeit und Vergänglichkeit	295
6.2.2 Die Verortung der Siegerpose zwischen kulturellem Bilderrepertoire und individueller Erinnerung	297
6.2.3 Historischer Kontext: Leistungssport in der DDR	302
6.2.4 Zwischen Inszenierung und Authentizität	305
6.2.5 Zeitzeuginnen als lebendige Denkmäler	308
6.3 <i>Fiktive Zeitzeug*innen Luise Schröder: Die vergessene Mobilisierung (2017)</i>	310
6.3.1 Das multimediale Projekt	310
6.3.2 Bewegungen des Widerstandes	314
6.3.3 Kontrafaktische Geschichtsschreibung	317
6.3.4 Epilog: Eine unspektakuläre ‚Gedenktafel‘ für Wittenberg?	321
6.4 <i>Biographische Bestandsaufnahmen</i>	324
7 Was bleibt, was ist, was kommt? – Vom Mahnen, Erinnern und Gestalten in einem neuen Land	326
7.1 <i>Zusammenfassung</i>	326
7.2 <i>Synthese</i>	333
7.3 <i>Ausblick</i>	336
Literaturverzeichnis	
Abbildungsverzeichnis	
Anhang	

1 Einleitung

1.1 Gegenstand und Fragestellung

„Verehrter Genosse Lenin, das hätten Sie sich wohl kaum träumen lassen, hier an den Ufern des Lago Maggiore zu stehen, mit dem Blick auf den Monte Verità, jenen Monte Verità, wo Anarchisten und private Weltanschauungssektierer ihre Rebellion probten. [...] Wir sind in ein neues Jahrhundert eingetreten, ein Jahrhundert, in dem aber die Probleme, die Kriege, die Krisen dieselben geblieben sind wie in dem Jahrhundert, in dem die Oktoberrevolution ein Signal der Zukunft gab.“¹

Mit diesen Worten wandte sich der marxistische Philosoph Hans Heinz Holz an eine steinerne Lenin-Büste, die auf einem Sattelzug mit Spanngurten befestigt war und den Blick auf die Alpen gerichtet hatte (Abb. 1). Wie war es dorthin gekommen und warum sprach Holz zu ihm? Lenins ‚Reiseleiter‘ war der Medienkünstler Rudolf Herz. 2003 fuhr er unter dem Titel *Lenin on Tour* die demontierte Büste quer durch Europa. An verschiedenen Standorten fragte Herz: „Meinen Genossen zeige ich Lenin. Und Lenin das 21. Jahrhundert. Wer erklärt es ihm?“²

Das Denkmal stand über viele Jahre vor dem Dresdner Hauptbahnhof. Dort manifestierte es – wie unzählige andere Denkmäler im öffentlichen Raum – einerseits den Herrschaftsanspruch der SED (Sozialistische Einheitspartei) in der DDR (Deutsche Demokratische Republik). Andererseits war es über die Jahre ein beliebter und markanter Treffpunkt in der Innenstadt geworden und insofern für viele Bürger*innen ein integraler Bestandteil ihrer Stadt. Nach dem Mauerfall wollte sich die Stadt des Denkmals entledigen und veräußerte es an einen westdeutschen Sammler, der plante, es in seinem sozialistischen Skulpturenpark in Gundelfingen auszustellen. Der erfolgreiche Verkauf suggeriert, das Problem sei damit heute erledigt – der unbequeme Teil deutscher Geschichte sei aus der Öffentlichkeit verbannt und nur noch als Kuriosität in Süddeutschland zu besichtigen.

¹ Museum Ludwig (Hg.): Rudolf Herz – Lenin on Tour. Ausst.-Kat., Göttingen 2009, S. 44–45. Anlässlich der Ausstellung G 2003 in Magadino, kuratiert von Harald Szeemann, Sommer 2003, 20. Juli 2003. Das gesamte Projekt wurde filmisch dokumentiert und als DVD veröffentlicht. Nicolas Humbert & Martin Otter: rudolf herz. lenin on tour (D 2009).

² Leeb, Susanne: Geschichte auf Zeit, in: Museum Ludwig (Hg.): Rudolf Herz – Lenin on tour. Ausst.-Kat., Göttingen 2009, S. 7–17, hier S. 7.

In der deutschen Gesellschaft jedoch wird seit der Wiedervereinigung³ darum gestritten, wie die DDR und ihre Hinterlassenschaften im Rückblick zu bewerten sind. Als Rudolf Herz die Gegenwart mit dem aussortierten sozialistischen Denkmal konfrontierte, weckte er eine ganze Bandbreite an Emotionen und Positionen. Das Kunstprojekt ist als ein Beitrag zu gesellschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Diskursen zu verstehen. Es bezieht keine Position, sondern macht das Position-beziehen und die (Be-)Wertung der Vergangenheit selbst zum Thema. Das Kunstprojekt von Rudolf Herz ist nur ein – wenn auch markantes – Beispiel unter verschiedenen künstlerischen Positionen dafür, wie in der Kunst die DDR anhand ihrer materiellen Relikte aufgearbeitet wird. So sind durch die Dokumentation der Reaktionen auf die Lenin-Gruppe aus Dresden sowohl in der Gesellschaft kursierende Bilder der DDR als auch die retrospektive Bewertung dieser Epoche sichtbar gemacht worden, ohne eine Bewertung vorzunehmen.

Im Zentrum meines Forschungsinteresses steht die Frage, wie in der Kunst nach dem Mauerfall ‚die DDR‘ verhandelt wird. Diese Frage soll anhand von Werken aus den Gattungen der Foto-, Video- und Installationskunst untersucht werden, die Zeitzeugnisse der DDR im Sinne eines künstlerischen Werkstoffes – wie etwa bei Rudolf Herz die abmontierte Büste Lenins – integrieren. Erforscht werden insbesondere die Fragen, aus welcher künstlerischer Intention, mit welcher Funktion und durch welche künstlerisch-ästhetischen Handlungsprozesse diese Relikte der DDR in den Werken integriert werden. Weiter gefragt wird nach den (Um)deutungsprozessen, die sich durch diese Kontextverschiebungen ereignen. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, inwiefern eine interdisziplinär informierte Kunstgeschichte bei der Erforschung der Werke eine zielführende Herangehensweise sein kann. Wie also historisches, politikwissenschaftliches, kulturwissenschaftliches und soziologisches

³ In der vorliegenden Arbeit werden für die Ereignisse des Beitritts der DDR zur Bundesrepublik Deutschland die Begriffe *Wiedervereinigung* und *Wende* gebraucht. Beide Begriffe sind umstritten. Für viele Bürger*innen ist der Begriff *Wiedervereinigung* unpassend, da er beispielsweise ihrer Meinung nach die Vereinigung zwei gleichwertige Partner voraussetze und nicht den einen Staat dazu zwänge, die Gesetze des anderen zu übernehmen. Brüssig, Thomas: *Worte der Wende: Wiedervereinigung* (28.10.2009), <https://www.deutschlandfunkkultur.de/worte-der-wende-wiedervereinigung-100.html> [Letzter Zugriff am 13.12.2022].

Auch der Begriff *Wende* ist vielfach kritisiert worden. Denn es wurde keine Wende, wie sie ursprünglich von Egon Krenz ausgerufen wurde, vollzogen. Dennoch hat sich dieser Begriff durchgesetzt, um über den bürokratischen Akt hinaus zu beschreiben, welche Prozesse der Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland nach sich gezogen hat. Und in diesem allgemeinverständlichen Sinne werden die Begriffe in der Arbeit angewandt. Vgl. Deutscher Bundestag/Wissenschaftliche Dienste: *Der Begriff „Wende“ als Bezeichnung für den Untergang der DDR* (21.10.2019), <https://www.bundestag.de/resource/blob/677932/da844372419109a378e7060523ec4477/WD-1-024-19-pdf-data.pdf> [Letzter Zugriff am 13.12.2022].

Fachwissen zur Erhellung der Entstehungskontexte und für ein Verständnis der Kunstwerke fruchtbar gemacht werden können.

Um die besondere Relevanz und Notwendigkeit einer interdisziplinären Herangehensweise zu verdeutlichen, möchte ich an dieser Stelle in aller Kürze die Hauptmerkmale und Geschichte der DDR ins Gedächtnis rufen, und zugleich den zeitlich-historischen Rahmen sowie den ‚Herkunftsort‘ der in den Werken eingearbeiteten Relikte anzudeuten. Detaillierter eingegangen wird auf wichtige politisch-gesellschaftliche Aspekte an entsprechender Stelle, im Kontext der Werkanalysen.

Die DDR wurde 1949 nach sowjetischem Vorbild gegründet und war praktisch ein Einparteienstaat; von Beginn bis Ende kontrollierte die SED das Land. In den Betrieben und an den Universitäten wurde der Marxismus-Leninismus gelehrt, eine auf die eigenen Ziele eingeeengte Lesart der Marx’schen und Lenin’schen Theorien. Kunst- und Kulturakteur*innen hatten im Dienste der staatlichen Ziele zu handeln und die propagierten Ideale zu vermitteln.⁴ Eine wichtige Rolle kam dem Ministerium für Staatssicherheit (MfS) zu, deren Mitarbeiter*innen umgangssprachlich unter dem Begriff Stasi gefasst werden. Das MfS hatte ursprünglich die Aufgabe, faschistische Kräfte im eigenen Land aufzuspüren und zu unterdrücken. Daraus erwuchs ein flächendeckendes Überwachungssystem, in dem jedes noch so geringe abweichende Verhalten als verdächtig eingestuft wurde. Immense Ressourcen des Staates flossen in den Überwachungsapparat. Wohnungen wurden verwantzt und Gerüchte gestreut, um als Staatsfeinde ausgemachte Personen psychisch zu zersetzen.

Das bekannteste Zeichen setzte das MfS mit dem Bau der Mauer am 13. August 1961. Euphemistisch als ‚antifaschistischer Schutzwall‘ propagiert, war sein eigentliches Ziel, die eigenen Bürger*innen von der Ausreise abzuhalten. Das Ende der DDR leitete die Öffnung der Mauer am 09.11.1989 ein. Am 3.10.1990 trat die DDR offiziell der Bundesrepublik Deutschland bei.

Mit dem Ende der DDR begann in der wiedervereinigten Gesellschaft ein gesamtgesellschaftlicher Diskurs darüber, wie jene im Rückblick einzuordnen und zu bewerten sei. Im Bereich der Kultur entzündeten sich diese Diskurse immer wieder an den Zeitzeugnissen der DDR. Mit dem Begriff Zeitzeugnis umfasse ich sowohl jegliche materiellen Hinterlassenschaften der DDR, als auch die individuellen Erinnerungen

⁴ Einen Überblick über die DDR-Geschichte bietet beispielsweise Ihme-Tuchel, Beate: Die DDR, Darmstadt 2010³.

jener Menschen, die zur Zeit der DDR geboren und aufgewachsen sind. Bereits direkt nach der Öffnung der Mauer und dem Zerfall der Stasi eigneten sich Künstler*innen die materiellen Überreste des Staates an, um sie in ihren Werken einer eigenen Lesart zu unterwerfen.

These der vorliegenden Forschungsarbeit ist, dass sich nach dem Mauerfall Künstler*innen Zeitzeugnisse der DDR als einen spezifischen Werkstoff angeeignet haben, um diesen nicht nur als (Roh-)Material zu verwenden, sondern als vielfach überlagerte Bedeutungsträger *reflexiv* in ihre Arbeiten zu integrieren. Diese reflexiven Prozesse werden durch unterschiedliche Aneignungsformen (z.B. Re-Framing, Upcycling u.a.) vollzogen und können die Grundlage zur inhaltlichen wie formalen Abgrenzungen spezifischer Werkgruppen bilden. Der dafür zusammengestellte Werkkorpus ist repräsentativ für eine eigene Kategorie – Zeitzeugnisse der DDR als Werkstoff – im Feld der Gegenwartskunst. Damit hat ‚die DDR‘ in der Gegenwartskunst die Funktion eines Fundus. Diesen Thesen schließt sich die weiterführende Frage an, welchen Beitrag die Kunst zu gesellschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Diskursen über die DDR im Rückblick leistet. Inwiefern kann die künstlerische Erinnerungsarbeit etwa dazu beitragen, radikale biografische Brüche einer ganzen Generation zu verarbeiten oder diese als Strategie der Identitätsfindung einsetzen? Weiter gefragt: Kann diese künstlerische Geschichtsarbeit als korrektive Kraft wirken oder gar zu einer zukunftsweisenden Geschichtsbewältigung einer Gesellschaft beitragen?

1.2 Ansatz, Methodik und Werkauswahl

Die in dieser Arbeit untersuchte Foto-, Video- und Installationskunst ist Teil der Gegenwartskunst. Trotz der Veränderungen in der Forschungslandschaft in den letzten Jahrzehnten bedarf die kunsthistorische Erforschung zeitgenössischer Kunst nach wie vor einer gewissen Legitimation. So galt bis in die Siebziger, dass ein zeitlicher Abstand von mindestens 30 Jahren gegeben sein müsse, um einen objektiven Blick auf die Kunst legen zu können.⁵ Diese Annahme blendet aus, dass die wissenschaftliche Arbeit auf den Erhalt von Material und Quellen angewiesen ist und so zwangsläufig Wissenslücken entstehen, wenn beispielsweise Kunstwerke zerstört oder vergessen werden. Wenn 30 oder mehr Jahre nach Erstellung eines Werkes vergangen sind, können damit nicht mehr alle zur Werkentstehung vorhandenen Quellen genutzt werden. Zugleich wird übergangen, dass auch durch kritische Auseinandersetzung eine Distanz zur eigenen Gegenwart aufgebaut werden kann.⁶ Dennoch ist es auffällig, dass das vorliegende Forschungsvorhaben, das sich dezidiert der jüngeren Vergangenheit widmet, einen Großteil der Fachliteratur aus kuratorischen Kontexten bezieht, während wissenschaftliche Publikationen aus dem Fach der Kunstgeschichte bisher kaum vorhanden sind.

Zur Einordnung des Forschungsgegenstandes in die Gegenwartskunst dienen die Ausführungen der Kunstphilosophin Juliane Rebentisch in ihrer Publikation *Theorien der Gegenwartskunst* (2013).⁷ Wenngleich darüber Konsens besteht, dass die Gegenwartskunst die Epoche der Moderne abgelöst hat, ist hingegen umstritten, ab wann genau diese einsetzt.⁸ Als ein Marker im Diskurs wird das Ende des Kalten Krieges 1989 gehandelt:

„Das Datum steht weltpolitisch für das Ende des Kalten Krieges und die sogenannte Globalisierung, unter deren Überschrift sich einerseits die Durchsetzung eines ebenso global operierenden wie neoliberal-deregulierten Kapitalismus vollzieht, andererseits aber auch eine neue Aufmerksamkeit für Fragen des Postkolonialismus zu verzeichnen ist.“⁹

⁵ Krieger, Verena: Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte, in ders. (Hg.): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln u.a. 2008, S. 5–28, hier S. 10–12.

⁶ Siehe ausführlicher zu diesem Sachverhalt ebd.

⁷ Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2015³.

⁸ Ebd., S. 13–14.

⁹ Ebd., S. 18. Siehe weiterführend auch: Mühl, Sebastian: *Utopien der Gegenwartskunst nach 1989. Geschichte und Kritik des utopischen Denkens in der Kunst nach 1989*, Bielefeld 2020.

Einerseits werden damit die Folgen der globalen Umwälzungen für die Produktion der Kunst benannt. Andererseits wird einmal mehr der damals geltende Kanon der Kunst, in den nur partiell die Kunst der Ostblock-Staaten eingegangen ist, auf den Prüfstand gestellt und herausgefordert.¹⁰ Während bis dato jene Kunst in der westlichen Hemisphäre aus politischen Gründen im Rundumschlag abgelehnt wurde, provozierte die Öffnung des Eisernen Vorhangs eine Auseinandersetzung mit dem geltenden Kunstbegriff, der nur für das Gültigkeit hat, was, wie Rebentisch erläutert, „die Kritik polemisch, aber treffend als NATO-Kunst bezeichnet hat.“¹¹ Sie erklärt weiter:

„Wenn es hier um eine kritische Reflexion des universalistischen Anspruchs der westlichen Moderne im Zeichen multipler Modernen geht, um die Anerkennung einander durchdringender Genealogien und komplexer Übersetzungsverhältnisse, so steht deren Untersuchung nicht zuletzt auch im Dienste eines Verständnisses der Gegenwart, das diese gerade nicht als ort- und zeitlos vorstellt, sondern in ihrer jeweiligen geografischen, kulturellen und historischen Spezifik vergegenwärtigt.“¹²

Rebentisch stellt damit das Potential heraus, welches der Gegenwartskunst und ihrer Theorie eigen sein kann: In der kritischen Betrachtung der verschiedenen Kunstentwicklungen der Vergangenheit findet zugleich eine Scharfstellung der eigenen Gegenwart statt. Dieses Potential herauszustellen, ist bei Rebentisch zugleich verpflichtende Aufgabe der Künstler*innen, wenn sie eine Bestimmung der Gegenwartskunst vornimmt: „Der volle normative Sinn des Begriffs Gegenwartskunst besteht darin, dass sie ihre historische Gegenwart gegenwärtig machen soll. Zeitgenossenschaft bedeutet folglich für diejenigen, die die Kunst ihrer Zeit in Gedanken zu erfassen versuchen, viel mehr als die bloße Teilhabe an der chronologischen Zeit.“¹³ Gegenwartskunst ist folglich kein deskriptiver Terminus, sondern eine Anforderung an die Kunstschaffenden.

Die in dieser Arbeit zusammengeführten Kunstwerke erzeugen mit ihrer Integration von Zeitzeugnissen der DDR zwangsläufig einen Bruch zwischen (DDR-) Vergangenheit und (postsozialistischer) Gegenwart. Daran schließt sich die These an, dass die in der Dissertation analysierten Kunstwerke paradigmatisch die von Rebentisch

¹⁰ Rebentisch 2015, S. 19.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 13.

deklarierte Norm erfüllen. Ein gemeinsames Merkmal aller Werke ist ebendiese Reflexivität, die sie von „naive[r] Erinnerungskunst“ unterscheidet.¹⁴

Im Feld dessen, was Rebentisch als Gegenwartskunst fasst, liegt ein Schwerpunkt auf dem Themenkomplex Erinnerung, Gedächtnis und Geschichte.¹⁵ Wichtige Beiträge zur Analyse der Strategien, die Künstler*innen zur Auseinandersetzung mit Geschichte entwickelte haben, liefern mehrere kanonische Aufsätze aus kuratorischen Kontexten. Hierin finden sich mehrere Ansätze, wie die in der vorliegenden Dissertation erarbeiteten künstlerischen Strategien in die Kunstgeschichte eingeordnet werden können.

Die Beschäftigung mit den Relikten der DDR aus der postsozialistischen Gegenwart heraus ist ein Phänomen, welches die Kuratorin und Kunstwissenschaftlerin Eva Kernbauer als „künstlerische Geschichtsarbeit“ bezeichnet.¹⁶ Ein in diesem Diskurs wegweisender Aufsatz stellt Mark Godfreys *The artist as historian* (2007) dar.¹⁷ Er führt sechs verschiedene Vorgehensweisen aus der jüngeren Film-, Video- und Fotokunst an, die Geschichte repräsentieren.¹⁸

Als erstes nennt er Beispiele von Künstler*innen, die Originalschauplätze porträtieren, an denen zum Beispiel ein Unglück oder ein katastrophales Ereignis stattgefunden hat. Der Werkeindruck ist dabei häufig vom Kontrast bestimmt zwischen der Banalität oder der vermeintlichen unschuldigen Erscheinung eines Ortes und einer von Gewalt geprägten Geschichte, welche damit assoziiert ist.¹⁹ Als zweites Verfahren nennt Godfrey die Arbeit mit Archivmaterial, die in den Werken einerseits der Sichtbarmachung von Geschichte dient, andererseits kritisch das epistemische Potential solchen Materials hinterfragt.²⁰ Eine dritte Variante, die Godfrey anführt, ist die künstlerische Beschäftigung mit der eigenen Biographie und der Verortung dieser im

¹⁴ Vgl. ebd., S. 196–197.

¹⁵ Rebentisch 2015, S. 193–204. Rebentisch behandelt diesen Strang der Gegenwartskunst in einem eigenen Kapitel mit dem Titel *Die Zukunft des Vergangenen. Geschichte in der Kunst*.

Zu den Begriffen Gedächtnis und Erinnerung siehe weiterführend: Koselleck, Reinhart: *Der 8. Mai zwischen Erinnerung und Geschichte*, in: Thadden, Rudolf von (Hg.): *Erinnerung und Geschichte. 60 Jahre nach dem 8. Mai 1945*, Göttingen 2006, S. 13–22; Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2010.

¹⁶ Kernbauer, Eva: *Anschauungsunterricht. Geschichtsarbeit in der Gegenwartskunst*, in: Breitwieser, Sabine (Hg.): *Kunst/Geschichten, Ausst.-Kat.*, München 2014, S. 22–41.

¹⁷ Godfrey, Mark: *The Artist as Historian*, in: *October*, Vol. 120 (Frühling 2007), S. 140–172.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 143.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Vgl. ebd. Wenige Jahre zuvor erklärt Hal Foster in seinem ebenso kanonischen Aufsatz *The archival impulse* (2004) das Arbeiten mit Archivmaterial und das Herstellen neuer Archive als ein Hauptmerkmal der Gegenwartskunst. Foster, Hal: *An Archival Impulse*, in: *October* Vol 110 (Herbst 2004), S.3–22.

Strom der Zeit.²¹ Als vierte Strategie fasst Godfrey die kritische Auseinandersetzung mit Geschichtsrepräsentationen in den Massenmedien.²² Insbesondere das Hollywoodkino hat heute einen großen Einfluss auf die zirkulierenden Bilder über historische Ereignisse, deren ideologische Ausrichtung erst bei genauer Betrachtung ersichtlich wird.²³ Die fünfte genannte Strategie ist die des fiktionalen Erzählens als reflexiver Umgang mit der Geschichtsschreibung. Zuletzt nennt Godfrey das Reenactment, also das schauspielerische Nachstellen historischer Ereignisse in künstlerischen Kontexten.²⁴

Godfreys Analysen münden in der Figur des/der Künstler*in als Historiker*in, die er prototypisch am Œuvre des Multimediakünstlers Matthew Buckingham (*1963 in Nevada, USA) ausführt.²⁵ Die Figur des *artist as historian* erläutert Godfrey mit drei Beobachtungen: Erstens sei dieser gleichermaßen an einem konkreten historischen Thema interessiert wie an den Darstellungsmedien und -formen von Geschichte.²⁶ Die Kunstwerke stellen somit nicht einfach ein historisches Ereignis dar, sondern reflektieren zugleich, mit welchen Darstellungsweisen Wissen über Geschichte vermittelt wird. Zweitens könne der *artist as historian* aufgrund seiner Kritik an den wissenschaftlichen Methoden der Wissensproduktion mit einer methodologischen Freiheit und Kreativität arbeiten, ohne dabei an Aussagekraft zu verlieren.²⁷ Godfrey beendet seine Charakterisierung damit, dass er dem *artist as historian* emphatisch zuschreibt, er könne neue Wege eröffnen, um über die Zukunft nachzudenken.²⁸

Die Figur des *artist as historian* beschreibt eine Rolle, die der/die Künstler*in einnimmt, um sich historischem Material anzunähern. Diese Überlegungen dienen als Ausgangspunkt für das vorliegende Forschungsprojekt.

Der belgische Kurator und Kunstkritiker Dieter Roelstraete beobachtet ebenfalls einen ähnlichen Zugang zu Geschichte in der Gegenwartskunst. Er beschreibt in seinem

²¹ Vgl. ebd. S. 144.

²² Vgl. ebd.

²³ Ein besonders viel diskutiertes Beispiel ist die Darstellung des Zweiten Weltkriegs in Steven Spielbergs Blockbuster *Der Soldat James Ryan* (USA 1998). Siehe weiterführend Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs „Saving Private Ryan“*, Saarbrücken 2008; Elsaesser, Thomas: *Körper, Tod und Technik. Metamorphosen des Kriegsfilms*, Paderborn 2016.

²⁴ Vgl. ebd. S. 145.

²⁵ Vgl. ebd. S. 168; Homepage von Matthew Buckingham <http://matthewbuckingham.net/index.htm> [Letzter Zugriff am 29.11.2022].

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. ebd. S. 169–170.

²⁸ Vgl. ebd. 171.

kurzen Aufsatz *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art* (2009) den Modus des Archäologisch-Imaginären.²⁹

„The retrospective, historiographic mode – a methodological complex that includes the historical account, the archive, the document, the act of excavating and the unearthing, the memorial, the art of reconstruction and reenactment, the testimony – has become both the mandate (‘content’) and the tone (‘form’) favored by a growing number of artists (as well as critics and curators) of varying ages and backgrounds.“³⁰

Dieser historiographische Modus spiegelt sich – sowohl inhaltlich wie auch methodisch – im künstlerischen Schaffen der in der Dissertation untersuchten Künstler*innen. Wie sich zeigen wird und unschwer zu erkennen ist, sind als Vorläufer solcher Strategien die Avantgarden auszumachen.³¹

Die Kunstwerke dieser Arbeit beziehen sich auf die DDR-Vergangenheit, doch sie repräsentieren keine konkreten historischen Ereignisse. Weder Feiertage der DDR oder der Mauerfall werden mimetisch dargestellt. Vielmehr verhandeln die Kunstwerke Geschichte als Prozess, der sich vom Ereignis des Mauerfalls ausgehend entfaltet. Der Zeithistoriker Reinhart Koselleck unterscheidet zwischen Ereignis- und Strukturgeschichte.³² Mit Koselleck könnte also von der Darstellung und Reflexion der Strukturgeschichte gesprochen werden.

Grundsätzlich stellt sich die Frage, inwieweit die in dieser Arbeit analysierten Kunstwerke in der Fluchtlinie der Historienmalerei und Ereignisbilder³³ zu begreifen sind. Die Werke stellen keine wiedererkennbaren Momente der DDR-Geschichte oder der Geschichte der Wiedervereinigung dar. Doch was sie tun, ist, unter Aneignung geschichtswissenschaftlicher Methodik den Prozess der Wiedervereinigung und Transformation Deutschlands seit '89 in Bilder zu übersetzen. Kernbauer betont, dass ein grundlegender Unterschied bezüglich der Interessen zwischen „künstlerische[r] und wissenschaftliche[r] Geschichtsarbeit“ bestehe.³⁴ Wie Rebentisch verknüpft auch Kernbauer das Potential solcher Kunstwerke mit einem normativen Anspruch:

²⁹ Roelstraete, Dieter: *The Way of the Shovel. On the Archeological Imaginary in Art*, in: e-flux Journal #4 (März 2009), S. 1–7.

³⁰ Ebd., S. 1.

³¹ Vgl. ebd., S. 3.

³² Koselleck, Reinhart: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt am Main 2000, S. 296.

³³ Fleckner, Uwe: *Die Ideologie des Augenblicks. Ereignisbilder als Zeugen und Protagonisten der Geschichte*, in: ders. (Hg.): *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, Berlin 2014, S. 11–28.

³⁴ Kernbauer 2014, S. 41.

„So sehr Kunst auch geeignet ist, Geschichte anschaulich zu machen, so sehr ein solches Verstehen als lebenspraktische Empfehlung gelten mag, kann doch das ‚Verständlichmachen‘ von Geschichte nicht im Zentrum ihrer Anliegen stehen. Stattdessen scheint es notwendig, die Bedeutung des Nicht-Verstehens verständlich zu machen, zu zeigen, wie problematisch, wandelbar und manipulativ die Hilfsmittel eines vermeintlichen Verstehens – Erzähl- und Bildstrukturen, Erklärungen, Deutungen, Interpretationshilfen – sind, und die notwendigen Grenzen eines solchen Anspruchs offenzulegen.“³⁵

Aufgabe der „künstlerischen Geschichtsarbeit“ ist demzufolge das Vermitteln der Fallstricke und Tücken, die bei jeglicher Repräsentation bestehen. Sie wird damit als didaktisches Mittel begriffen, welches in der Lage ist, für die konstruktiven Anteile medialer Wissensangebote zu sensibilisieren.

Dem vorliegenden Forschungsprojekt liegt der auf ihr Potential fokussierte Begriff von Gegenwartskunst zugrunde, wie ihn Rebentisch, Roelstraete und Kernbauer verfolgen.

Begonnen wurde das Forschungsunterfangen mit der Frage, ob und wenn ja, wie die DDR in der Gegenwartskunst nach dem Mauerfall erinnert wird. Da zu diesem Themenkomplex bisher keine, über einzelne Artikel hinausgehende Forschung im Fachgebiet der Kunstgeschichte existiert, habe ich mich für eine induktive Vorgehensweise entschieden. Das bedeutet, dass ich auf Grundlage der offenen Frage zunächst breit gefächert Materialien gesammelt habe. Als Ausgangspunkt der Recherche dienten Ausstellungen, die sich thematisch mit Erinnerungen an die DDR oder dem Umbruch von 1989 zu 1990 befassten. Allein zwischen 1990 und 2019 entstanden mindestens 20 Ausstellungen, die direkt oder indirekt mit dem Ende der DDR zusammenhängen.³⁶

Bei dieser ersten Recherche entdeckte ich so in kurzer Zeit, dass eine Auseinandersetzung mit der DDR in der Gegenwartskunst einerseits in den Gattungen Malerei und Skulptur ein eigenes Themenfeld eröffnet. Die Ausdeutung der DDR sowie die in der Tradition des sozialistischen Realismus stehende Weiterentwicklung der figurativen Malerei war seit dem Mauerfall hochumstritten. Exemplarisch zu nennen sind hier die Karrierewege und das Œuvre von Künstlern wie Neo Rauch oder Moritz Götze.³⁷

³⁵ Ebd.

³⁶ Siehe Anhang, Liste 1.

³⁷ Einen Überblick verschafft der Ausstellungskatalog Weidinger, Alfred/ Kaiser, Paul/ Tannert, Christoph (Hg.): Point of no return. Wende und Umbruch in der ostdeutschen Kunst, München 2019. Zu den politischen Aspekten in der Rezeption von Künstler*innen aus der DDR nach dem Mauerfall ist

Bisher kaum von der Kunstgeschichte beachtet und enger mit der Frage nach der Erinnerung an die DDR verknüpft ist eine zweite Gruppe an Kunstwerken, nämlich jene, die sich unmittelbar mit der DDR befassen, indem sie deren Zeitzeugnisse als Material integrieren. Basierend auf den Themenausstellungen sowie darauf aufbauender, weiterer Recherche wurde ein über 100 Werke umfassender Korpus angelegt, der weiterer Auslese bedurfte. Ein erster Ansatz, das große Werkkorpus zu kategorisieren und einzugrenzen, war die Aufteilung nach den oben beschriebenen sechs Kategorien nach Godfrey. Diese Vorgehensweise half, einen groben Überblick über die künstlerischen Strategien im Umgang mit der DDR-Vergangenheit innerhalb des Werkkorpus‘ zu gewinnen.

Jene Kunstwerke, die sich mit den Zeitzeugnissen als Material beschäftigen, waren fast ausschließlich in der Foto-, Video- und Installationskunst anzutreffen.

Diese Erkenntnisse führten zur Präzisierung der Fragestellung daraufhin, dass untersucht werden sollte, mit welchen künstlerischen Strategien Zeitzeugnisse als Material in der Foto-, Video- und Installationskunst verarbeitet werden.

Entgegen einer anfänglichen Annahme, kommen die Künstler*innen nicht nur aus der DDR selbst, sondern ebenso aus Westdeutschland, Frankreich, Großbritannien oder Kanada. Diese Heterogenität in der Künstlerschaft war eines der Auswahlkriterien für die Eingrenzung des Werkkorpus. Zehn Künstler*innen haben eine DDR-Biographie, d.h. sie sind in der DDR geboren und haben einen Teil ihres Lebens dort verbracht. Davon zählen fünf zu den sogenannten ‚Wendekindern‘. Diese Künstler*innen sind zwischen 1981 und 1987 geboren und haben die DDR und die Wende in ihrer Kindheit oder Jugend erlebt. In der jüngeren Forschung werden sie deshalb zu den sogenannten Wendekindern gezählt.³⁸ Zehn der Künstler*innen sind in der Bundesrepublik Deutschland oder Westeuropa geboren und sozialisiert. Bei vier Künstler*innen konnte die Herkunft nicht ermittelt werden.³⁹

Da viele Künstler*innenpositionen bisher kaum erforscht sind, war ein weiteres Kriterium, dass das Werk im Original besichtigt werden kann oder gut dokumentiert ist. Soweit wie möglich wurden die untersuchten Kunstwerke im Original im Rahmen

zudem folgender Essay erhellend: Ullrich, Wolfgang: Feind Bild Werden. Ein Bericht. Der neue Ost-West-Konflikt, Berlin 2020.

³⁸ Vgl. Lettrari, Adriana/Nestler, Christian/Troi-Boeck, Nadja (Hg.): Die Generation der Wendekinder. Elaboration eines Forschungsfeldes, Wiesbaden 2017; Hacker, Michael (Hg.): Die Dritte Generation Ost. Wer wir sind, was wir wollen, Berlin 2012².

³⁹ Siehe Anhang, Liste 2.

von Forschungsreisen nach Berlin, Eisenhüttenstadt, Dresden, Chemnitz, Leipzig und Weimar besichtigt.⁴⁰

Im Bereich der Fotokunst sind überproportional viele Serien anzutreffen, die jedoch häufig weniger gestalterische als dokumentarische Qualitäten ausmachen und deshalb nicht weiter in den Blick genommen wurden.⁴¹ Und zuletzt wurde der Untersuchungszeitraum auf 30 Jahre festgelegt, um mögliche Entwicklungen ausmachen zu können und abzubilden, dass es sich bisher nicht um ein zeitlich abgeschlossenes Phänomen handelt.

Nach dieser Sondierung des Feldes wurde schließlich nach den oben genannten Kriterien – der Herkunft der Künstler*innen, der Zugänglichkeit der Kunstwerke, der Qualität und der Untersuchungszeitraum – ein Werkkorpus von 24 genauer zu analysierenden Einzelpositionen zusammengestellt. Dieser Werkkorpus soll im Weiteren hinsichtlich der Form, dem Stil und der Ikonographie untersucht werden.⁴² Für die Interpretation wird an den entsprechenden Stellen der historische Kontext der verwendeten Zeitzeugnisse erläutert.

Aufgrund der Annahme, dass die Werke aus den politischen, gesellschaftlichen und akademischen Debatten über die Ausdeutung der DDR nach 1989 hervorgehen, ist es für die umfassende Erschließung notwendig, diese Diskurse für die Werkanalysen heranzuziehen. Zur Wiedergabe der Diskurse werden Erkenntnisse aus den Nachbardisziplinen Zeitgeschichte, Soziologie, Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaft herangezogen. Der Vorteil einer solchen, interdisziplinär informierten Kunstgeschichte ist nicht nur die Erhellung des Untersuchungsgegenstands selbst, sondern auch die Anschlussfähigkeit der Forschungsergebnisse für die jeweiligen Disziplinen der Geisteswissenschaften.

Der Werkkorpus ist in vier Gruppen entsprechend des verwendeten Materials unterteilt, die zugleich auch die Kapitelstruktur der Dissertation abbilden. Dabei wurde der Begriff *Werkstoff* dem anstelle des weiter gefassten Begriff *Material* gesetzt.⁴³

⁴⁰ Berlin, Wandlitz und Eisenhüttenstadt 13.–22.08.2021 sowie Weimar, Chemnitz, Dresden und Leipzig vom 13.09.–21.09.2021. Vor Ort wurden Gespräche mit Margret Hoppe, Liz Bachhuber, Inken Reinert, Alba D'Urbano und Christine Schlegel in ihren Ateliers geführt. Außerdem erteilten mir die Mitarbeiter der Neuen Sächsischen Galerie Alexander Stoll und Mathias Lindner umfangreich Auskunft über die Werke von Ralph Siebenborn und das Kunstprojekt Temporary Museum of Modern Marx (2008). Weitere Informationen wurden in Telefongesprächen mit Rudolf Herz, Henrike Naumann, Ralph Siebenborn, Jan Brokof und Luise Schröder eingeholt.

⁴¹ Hierzu zählen unter anderem Ulrich Wüst, Anja Bonhof oder Wiebke Loeper.

⁴² Vgl. Held/Schneider 2007, S. 389.

⁴³ Vgl. Held/Schneider 2007, S. 279–289; Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2011.

Werkstoff impliziert nicht nur konkret die Seite der Produktion bei der Entstehung eines neuen Kunstwerkes. Er fasst auch die Wertung der Künstler*innen gegenüber den DDR-Objekten respektive den Erinnerungen an die DDR. Im gesellschaftlichen Diskurs wird eben dieser Wert immer wieder in Frage gestellt. Ist ein Denkmal oder Alltagsgegenstand erst einmal zu Abfall erklärt worden, heißt das, es hat keinen Wert mehr. Indem die Künstler*innen diese Dinge zum Stoff ihrer Werke machen – zum Werkstoff –, wird ihnen ein neuer Zweck zugeschrieben.

Bevor auf die Einzelpositionen des Werkkorpus und den Aufbau der Arbeit eingegangen wird, gibt der nächste Abschnitt einen Überblick über den Forschungsstand.

1.3 Forschungsstand

Die künstlerischen Strategien zum Umgang mit den Zeugnissen der DDR in der Gegenwartskunst sind bisher fast ausschließlich im Zusammenhang mit Ausstellungen und dazu erschienen Katalogen behandelt worden. Vereinzelt Aufsätze zur DDR-Vergangenheit in der Gegenwartskunst sind mit Werkanalysen in interdisziplinären Sammelbände vertreten. Diese haben meist das übergeordnete Thema *Erinnerung an die DDR*, das aus literatur-, kultur- oder geschichtswissenschaftliche Perspektiven betrachtet wird; die Bildende Kunst ist darin in einer kleinen Sektion vertreten. Eine kunsthistorische Monografie über die DDR-Vergangenheit in der Gegenwartskunst, die das Feld systematisiert und zugänglich macht, ist bisher ein Desiderat, welches das vorliegende Forschungsprojekt schließen möchte.

Am Beginn der Recherche stand der Ausstellungskatalog *Reality bites. Making Avant-garde Art in Post-Wall Germany. Kunst nach dem Mauerfall* (2009), herausgegeben von Sabine Eckmann.⁴⁴ In den Aufsätzen von Sabine Eckmann, Lutz Koepnick, Gertrud Koch, Diedrich Diederichsen und Beate Kemfert werden die Neubestimmungen der Kunst durch das Ende des Kalten Krieges untersucht. Weitere maßgebliche Ausstellungen und die dazugehörigen Kataloge sind *Die Endlichkeit der Freiheit* (1.09.–7.10.1990 Berlin) und *Vertrautes Terrain. Aktuelle Kunst in & über Deutschland* (22.05.–21.09.2008, Museum für Neue Kunst Karlsruhe).⁴⁵ Den 20. Jahrestag des Mauerfalls nahmen gleich mehrere Ausstellungsveranstalter*innen zum Anlass einer Reflexion der seither entstandenen Kunst, so in der Berlinischen Galerie mit *Berlin 89/09. Kunst zwischen Spurensuche und Utopie* (18.09.2009–15.02.2010), im Kunstverein Wolfsburg mit *Reconstructed Zone. Aktuelle Kunst zur DDR und danach* (04.09.–08.11.2009) und in Wien mit *1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft?* (09.10.2009–07.02.2010, Kunsthalle Wien).⁴⁶

Einen vergleichenden Blick auf (DDR-)Vergangenheit und Gegenwart bot die Ausstellung *Roter Oktober. Kommunismus als Fiktion und Befehl* (10.10.17–14.01.18)

⁴⁴ Eckmann, Sabine (Hg.): *Reality bites. Making Avant-Garde Art in Post-Wall Germany*, Ausst.-Kat., Ostfildern 2007.

⁴⁵ Herzogenrath, Wulf/Sartorius, Joachim/Tannert, Christoph: *Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West*, Ausst.-Kat., Berlin 1990; Jansen, Gregor/Thiel, Thomas (Hg.): *Vertrautes Terrain. Aktuelle Kunst in und über Deutschland*, Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe, Karlsruhe 2008.

⁴⁶ Fassbender, Guido/Stahlhut, Heinz (Hg.): *Berlin 89/09. Kunst zwischen Spurensuche und Utopie*, Ausst.-Kat., Berlin 2010; Kunsthalle Wien/Matt, Gerald (Hg.): *1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft. Anmerkungen zum Epochenbruch*, Ausst.-Kat., Nürnberg 2009; Kersten, Anne/Kunstverein Wolfsburg (Hg.): *Reconstructed Zone. Aktuelle Kunst zur DDR und danach*, Ausst.-Kat., Berlin 2009.

in der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz.⁴⁷ 2018 präsentierte die HALLE 14 auf dem Gelände der Baumwollspinnerei Leipzig viele jüngere künstlerische Positionen über die deutsch-deutsche Vergangenheit in der Ausstellung *Requiem for a failed State* (14.04.–15.08. 2018).⁴⁸

Auch zum 30. Jahrestag des Mauerfalls reagierten Kurator*innen deutschlandweit mit themenbezogenen Ausstellungen. Die Kunsthalle Rostock befasste sich unter Leitung von Elke Neumann mit dem *Palast der Republik. Utopie, Inspiration, Politikum* (01.06.–13.10.2019).⁴⁹ Paul Kaiser, Christoph Tannert und Alfred Wedinger kuratierten die auf Malerei fokussierte Kunstschau *Point of No Return. Wende und Umbruch in der ostdeutschen Kunst* (23.07.–03.11.2019) im Museum der Bildenden Kunst in Leipzig.⁵⁰ Fotografische Arbeiten wurden in der Ausstellung *Von Ferne. Bilder zur DDR* (06.06.–15.09.2019) von der Kuratorin Sabine Schmid im Museum Villa Stuck versammelt. Im selben Jahr erschien außerdem der Band *Das Jahr 1990 freilegen*, in dem auf 600 Seiten Bilder und Texte über und zu den Umbruchsjahren 1989/90 zusammengetragen wurden. Das breit gefächerte Material des umfangreichen Buches war vom 15.09.–30.11.2019 unter dem Titel *Das Jahr 1990 freilegen oder: Aufführung eines Buches* in der *station urbaner kulturen* in Berlin in einer Ausstellung mit eigenem Rahmenprogramm zu sehen.⁵¹

Dezidiert nahm 2021 die Ausstellung *Zeitumstellung. Werke aus dem Kunstarchiv Beeskow im Dialog mit zeitgenössischen Positionen* (22.03.–21.08.21) im Schloss Biesdorf Berlin das Wechselspiel zwischen Kunst der DDR und gegenwärtigen Positionen ins Visier.⁵² Die rege Produktion von Kunstwerken, die das Erbe der DDR thematisieren, ist ein Indikator dafür, dass auch in den nächsten Jahren weitere Ausstellungen zum Thema in Museen kommen werden.

Ein wichtiger Impuls für das vorliegende Forschungsvorhaben aus der Fachliteratur ist der Aufsatz *Wendekunst – Kunstwende* von Lydia Strauß aus dem interdisziplinären Sammelband *Nachbilder der Wende*, herausgegeben von Inge

⁴⁷ Kaiser, Paul/Lindner, Matthias/Tannert, Christoph (Hg.): Roter Oktober. Kommunismus als Fiktion und Befehl, Ausst.-Kat. Neue Sächsische Galerie Chemnitz, Chemnitz 2017.

⁴⁸ Halle 14 e.V. (Hg.): Requiem for a Failed State, VIERZEHN (Band 13), Ausst.-Kat., Leipzig 2018.

⁴⁹ Kunsthalle Rostock/Neumann, Elke (Hg.): Palast der Republik. Utopie, Inspiration, Politikum, Ausst.-Kat., Halle 2019.

⁵⁰ Weidinger, Alfred/Kaiser, Paul/Tannert, Christoph (Hg.): Point of No Return. Wende und Umbruch in der ostdeutschen Kunst, Ausst.-Kat. MdbK Leipzig, München 2019.

⁵¹ Wenzel, Jan (Hg.): Das Jahr 1990 freilegen, Leipzig 2019

⁵² Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf von Berlin (Hg.): Zeitumstellung. Werke aus dem Kunstarchiv Beeskow im Dialog mit zeitgenössischen Positionen, Ausst.-Kat., Berlin 2021.

Stephan und Alexandra Tacke.⁵³ Strauß vergleicht die schon erwähnte Ausstellung *Reality Bites* mit der zeitgleich präsentierten Schau *Made in Germany* (25.05.–26.08.2007) und arbeitet die Themenvielfalt sowie den spezifischen Bezug zur deutschen Geschichte in den ausgewählten Kunstwerken heraus.

Ein weiterer Startpunkt ist eine Ausgabe des *Kunstforum International* zum Thema *Wendezzeiten. Deutschland in der Kunst* (2015), das sich zum 25. Jahrestag der Deutschen Einheit mit der Wende, der Wiedervereinigung und deutsch-deutschen Identitätskonstruktionen mit Künstler*innen-Interviews und vielen Werkbeispielen befasst.

In der Kunst- und Bildwissenschaften sind die künstlerischen Strategien zum Umgang mit den politischen Denkmälern der DDR bisher am umfangreichsten untersucht worden.⁵⁴ Ebenfalls Beachtung erhielten Kunstwerke, die das baukulturelle Erbe der DDR reflektieren. Im interdisziplinären Sammelband *Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa* (2014) ist eine Sektion mit mehreren Aufsätzen dem Thema *Künstler als Denkmalvermittler? Das Bauerbe des Sozialismus in der Gegenwartskunst* gewidmet.⁵⁵

Über Videokunst in den ersten zwanzig Jahren nach dem Mauerfall in Zentral- und Osteuropa wurde 2009 im Rahmen des gleichnamigen Projekts die Publikation *Transitland. Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009* mit einer Vielzahl an Essays herausgegeben.⁵⁶ Ebenfalls den ehemaligen Ostblock abdeckend erforscht Piotr Piotrowski den Einfluss der globalen Veränderungen auf die Kunst in seiner Monografie *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (2012).⁵⁷ Ein kleiner Forschungszweig entspringt außerdem der Beschäftigung mit den Geschichtsbildern der

⁵³ Strauß, Lydia: Wendekunst – Kunstwende. Zwei Ausstellungen präsentieren zeitgenössische Kunst aus Deutschland nach 1989, in: Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hg.): *NachBilder der Wende*, Köln 2008, S. 264–282.

⁵⁴ Mittag, Hans-Ernst: Ostberliner Denkmäler zwischen Vergessen und Erinnern, in: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig 1996, S. 329–343; Gamboni, Dario: *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998; Marzi, Britta (Hg.): *Ein Bild von Karl Marx...entwerfen. Kunst_historische Perspektiven. Dokumentation des Symposiums am 7. Mai 2016 im Karl-Marx-Haus in Trier*, Bonn 2018.

⁵⁵ Bartetzky, Arnold/Dietz, Christian/Haspel, Jörg (Hg.): *Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa*, Köln Weimar Wien 2014, S. 195–288.

⁵⁶ András, Edit (Hg.): *transitland. Video Art from central and eastern europe 1989-2009*, Budapest 2009.

⁵⁷ Piotrowski, Piotr: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London 2012.

DDR im Wende-Film nach dem Mauerfall.⁵⁸ Im Sammelband *Das Bild der DDR in Literatur, Film und Internet* wird die Erinnerung an die DDR aus verschiedenen geisteswissenschaftlichen Perspektiven untersucht.⁵⁹

Einen eigenen Ansatz aus kulturwissenschaftlicher Perspektive verfolgt Charity Scribner in ihrer Monografie *Requiem for Communism* (2005), die Erinnerungspolitiken in der sogenannten postindustriellen Literatur und Kunst nachgeht.⁶⁰ Auf Deutschland eingegrenzt ist der im selben Jahr publizierte Sammelband *Diskursive Kulturwissenschaft. Analytische Zugänge zu symbolischen Formen der pOst-Westlichen Identität in Deutschland* (2005), herausgegeben von Elize Bisanz.⁶¹

Die Erinnerung an die DDR wird in der deutsch- und englischsprachigen Literaturwissenschaft schon weitaus länger und umfassender als in der Kunstwissenschaft besprochen. Bereits seit vielen Jahren erforscht unter anderem die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Anna Saunders die Formen der Erinnerung an die DDR in ihren Publikationen *Remembering and Rethinking the GDR* (2013) und *Memorializing the GDR* (2018).⁶²

⁵⁸ Clarke, David (Hg.): *German cinema since unification. New Germany in context*, London/New York 2006; Lüdeker, Gerhard Jens: *Leben im anderen Deutschland: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im gegenwärtigen deutschen Wende Film*, in: Wende, Waltraud, Wara/Koch, Lars (Hg.): *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, Bielefeld 2010, S. 251–269; Lüdeker, Jens Gerhard/Orth, Dominik (Hg.): *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*, Göttingen 2010; Pinkert, Anke: *Vacant History, Empty Screens. Post-Communist German Films of the 1990s*, in: Todorova, Maria/Gille, Zsuzsa (Hg.): *Post-communist Nostalgia*, New York 2010, S. 263–277; Hodgins, Nick: *Screening the Stasi: The Politics of Representation in Postunification Film*, in: ders/Pearce, Caroline (Hg.): *The GDR Remembered. Representations of the East German State since 1989*, New York 2011, S. 69–94.

⁵⁹ Veen, Hans-Joachim: *Das Bild in der DDR in Literatur, Film und Internet. 25 Jahre Erinnerung und Deutung*, Köln u.a. 2015.

⁶⁰ Scribner, Charity: *Requiem for Communism*, Cambridge Massachusetts 2005.

⁶¹ Bisanz, Elize (Hg.): *Diskursive Kulturwissenschaft. Analytische Zugänge zu symbolischen Formen der pOst-Westlichen Identität in Deutschland*, Münster 2005.

⁶² Rechten, Renate/Tate, Dennis (Hg.): *Twenty Years On. Competing Memories of the GDR in Postunification German Culture*, Woodbridge 2011; Hodgins, Nick/Pearce, Caroline (Hg.): *The GDR Remembered. Representations of the East German State since 1989*, New York 2011; Miyazaki, Asako: *Brüche in der Geschichtserzählung. Erinnerung an die DDR in der Post-DDR-Literatur*, Würzburg 2013; Saunders, Anna/Pinfold, Debbie (Hg.): *Remembering and rethinking the GDR. Multiple perspectives and plural authenticities*, Basingstoke/Hampshire/New York 2013; Saunders, Anna: *Memorializing the GDR. Monuments and Memory after 1989*, New York/Oxford 2018.

1.4 Aufbau der Arbeit

Die Kunstwerke begleiten, kommentieren und reflektieren die politischen, gesellschaftlichen und akademischen Diskurse über die DDR-Vergangenheit nach 1989. Im einführenden Kapitel *Die DDR-Vergangenheit im gesellschaftlichen Diskurs nach '89* werden deshalb die drei für das Forschungsvorhaben relevantesten Diskurse skizziert und die wichtigsten Ereignisse sowie Akteure vorgestellt. Auf bundespolitischer Ebene wurden in den beiden Enquete-Kommissionen zur *Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur* wegweisende Richtlinien ausgearbeitet, die weitreichende Folgen für die Museen und Gedenkstättenarbeit über die DDR hatten. Sie werden im ersten Unterkapitel zusammengefasst dargestellt. Es folgt eine Einführung in das Themengebiet der Musealisierung der DDR, welches auf der einen Seite die aktive Arbeit in (Alltags-)museen zur DDR-Geschichte beinhaltet. Auf der anderen Seite erwuchs daraus ein eigener Forschungszweig. Das dritte Unterkapitel geht auf den sogenannten Bilderstreit und die Diskussionen um Abriss oder Erhalt der politischen Denkmäler der DDR ein und leitet zugleich zum Hauptteil der Dissertation über.

Das erste Hauptkapitel (Kapitel 3) befasst sich mit der Kunst der DDR als Werkstoff. Im ersten Teil werden die Kunstprojekte *Lenin on Tour* (2004/5) von Rudolf Herz, Sebastian Jungs *La Dolce Vita* (2018) und eine künstlerische Kommentierung einer der Marx'schen Feuerbachthesen im Foyer der Humboldt-Universität Berlin unter dem Titel „*Vorsicht Stufe*“ (2009) von Ceal Floyer vorgestellt, die politische Denkmäler der DDR in neue Kontexte versetzen. Ergänzend wird ein kleiner Einblick in Arbeiten gegeben, die das Berliner Lenin-Monument und den Chemnitzer Karl-Marx-Kopf künstlerisch kommentieren – das Kunstprojekt *Leninplatz-Projektion* (1990) von Krystof Wodiczko, sowie die Beschäftigungen mit dem Marx-Monument in Chemnitz von Kunststudierenden aus Linz und Schneeberg in Zusammenarbeit mit Matthias Lindner (Neue Sächsische Galerie Chemnitz) unter dem Titel *Temporary Museum of Modern Marx* (2009), Deimantas Narkevicius *The Head* und Andreas Barsch nicht realisierte Arbeit *Frozen Marx*.

Daran anschließend wird auf den Entstehungskontext der politischen Denkmäler eingegangen, die im Auftrag der SED entstanden. Während die Büsten von sozialistischen Helden wie Marx und Lenin in der DDR im öffentlichen Raum die Herrschaft der SED legitimierten, herrschte nach dem Niedergang der DDR Unstimmigkeit über den weiteren Umgang mit den Objekten.

Die wenigen öffentlichkeitswirksamen Abrisse von DDR-Denkmalern wurden zum Sinnbild für die erlebte Transformation der Alltagsumgebung vieler Ostdeutscher. Wie diese metaphorische Bedeutung in der Kunst aufgefangen wird, zeigt die Analyse des Fallbeispiels *Die Entfernung* (1996) der französischen Konzeptkünstlerin Sophie Calle in diesem Unterkapitel. Der erste Teil endet mit einem Zwischenfazit, welches das Re-Framing als gemeinsame künstlerische Strategie zum Umgang mit DDR-Denkmalern herausstellt.

Im zweiten Teil werden Kunstwerke erforscht, für die Malerei und baubezogene Kunst der DDR zum Werkstoff erklärt wurden. Analysiert und miteinander verglichen werden das Kunstprojekt *Zukunftsversprechen* (2004/5) des Künstlerduos REINIGUNGSGESELLSCHAFT, die mehrteilige Rauminstallation *DDR-Noir* (2018) von Henrike Naumann und die Fotoserie *Die verschwundenen Bilder* (2005–2010) von Margret Hoppe. Das Kapitel über die Kunst der DDR als Werkstoff schließt mit der Zusammenführung aller Werkanalysen unter dem Aspekt der Neubewertungen von Kunst durch Kunst.

Das zweite Analysekapitel (Kapitel 4) ist der künstlerischen Integration von DDR-Alltagsobjekten als Werkstoff in neue Kunstwerke gewidmet. Die Arbeit mit Alltagsgegenständen in der Kunst reicht zurück zu den Anfängen der Objektkunst bei Picasso und Duchamp. Diese Stränge werden eingangs skizziert, um die folgenden künstlerischen Strategien in der Kunstgeschichte zu verorten. Erstes Werkbeispiel in diesem Komplex ist die Bodeninstallation *Gebrochen Deutsch* (1992–2003) von Raffael Rheinsberg. Darauf folgt die Analyse der zwei Installationen *Hochwasser an der Ilm: Pegelstand* (1996) und *Schatzkammer* (1998/2019) von Liz Bachhuber. Das vierte Unterkapitel fokussiert die ortsspezifische Möbelinstallation *Anbau* (2005) auf dem Berliner Alexanderplatz von Inken Reinert. In diesem Zusammenhang wird auf den Entstehungskontext der verwendeten DDR-Schrankwände eingegangen. Das charakteristische Merkmal der Modularität der Schrankwände erweist sich in der Interpretation des Werkes als Form, in der Erinnerungen an die DDR gespeichert sind.

Als letztes Werkbeispiel in diesem Kapitel wird die Videoarbeit *The Watch* der kanadischen Künstlerin Darsha Hewitt vorgestellt, die sie in Zusammenarbeit mit der Medienwissenschaftlerin Sophia Gräfe in Weimar entwickelte. Als Interpretationsansatz dient hier unter anderem eine von Hewitt und Gräfe gemeinsam publizierte Schrift, die das konzeptuelle Gerüst ihres Werkes erläutert.

Alle Werkbeispiele verhandeln den Wert der von ihnen ausgewählten Objekte der DDR und münden in dem Befund, dass übergeordnet in allen Kunstwerken ein Wertewandel durch künstlerisches Upcycling herbeigeführt wird.

Im dritten Analysekapitel (Kapitel 5) ist der Fokus auf Künstler*innen gelegt, die Stasi-Relikte und Bauten zu Werkstoffen ihrer Arbeiten machten. Wie das erste Analysekapitel, ist auch dieses thematisch in zwei Teile untergliedert. Mit der Forschung über Ralph Siebenborns Collage *Flächendeckend* (1989/90) ist an dieser Stelle das früheste Werkbeispiel anzutreffen. Seine persönliche Auseinandersetzung und Abrechnung mit der Stasi-Zentrale in Chemnitz ist noch vor der offiziellen Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 datiert. Im Anschluss daran wird die 4-kanalige Videoarbeit *Stasi-City* von Jane & Louise Wilson unter die Lupe genommen. Hier zeigt sich, dass bei der Inszenierung des Gefängniskomplexes Hohenschönhausen ganz wesentlich eine Ästhetik des Unheimlichen zu verzeichnen ist. Zur Herausarbeitung dieser Vorgehensweise wird in diesem Zusammenhang die Fotoserie *Wandlitz* (2011) von Andreas Mühe vergleichend hinzugezogen. Das nächste Unterkapitel ist ein Exkurs zum Thema der Radioaktivität und des umweltpolitischen Aktivismus in der DDR. Am Beispiel des Kunstfilms *Sonne unter Tage* (2022) von Mareike Bernien und Alex Gerbaulet wird herausgearbeitet, wie der geheime Uranabbau in der DDR und seine bis heute messbaren Folgen künstlerisch visuell und akustisch sichtbar gemacht werden. Im daran anschließenden Zwischenfazit werden die verschiedenen künstlerischen Strategien zum Umgang mit Stasi-Relikten unter dem Aspekt der inszenierten Unheimlichkeit zusammengeführt.

Der zweite Teil von Kapitel 5 eruiert, wie ikonische Architekturformen der DDR zum Erinnerungsträger in der Kunst transformiert werden. Einzelne untersucht werden Nina Fischer & Maroan el Sanis 2-kanalige Videoarbeit *Palast der Republik – Weißbereich* (2001), die zwei Skulpturen *Lost island* (2004) und *DDR [aussen]* (2005) sowie Jan Brokofs Nachbild eines Plattenbaus unter dem Titel *P2* (2011). Im Fazit dieses Kapitels werden die unterschiedlichen künstlerischen Verarbeitungen, einerseits der geheimen Bauten der Stasi und des darin zurückgebliebenen Inventars, und andererseits der öffentlich-repräsentativen Gebäude der DDR zusammengefasst.

Im letzten Analysekapitel (Kapitel 6) werden schließlich Erinnerungen an die DDR als Werkstoff ins Zentrum gestellt. Im ersten Unterkapitel wird ermittelt, wie Tina Bara & Alba D'Urbano für ihre Fotoserie *Siegerehrungen* (2003) ehemalige Leistungsschwimmerinnen der DDR in der Gegenwart inszenieren. Im zweiten

Unterkapitel wird anhand von Luise Schröders *Die vergessene Mobilisierung* (2017) herauskristallisiert, wie fiktionale Erinnerungen an die DDR mit der tatsächlichen Geschichte und Gegenwart verquickt werden. Zuletzt wird die Beschäftigung mit der eigenen Biographie nach dem Mauerfall in Christine Schlegels Fotoserie *Identität* (1992–1996) beleuchtet und herausgearbeitet, wie sich – wie bei *Siegerehrungen* – in der Pose Vergangenheit und Gegenwart verschränken. Das Kapitel schließt mit der Verortung der unterschiedlichen Zeitzeug*innen in den Kunstwerken im Spannungsfeld zwischen Authentizität, Erinnerungskultur und individuellem Erleben.

Das Fazit der Dissertation ist dreigeteilt. Es beginnt mit einer Zusammenfassung der Forschungsergebnisse unter dem Aspekt der verschiedenen künstlerischen Strategien zum Umgang mit den Werkstoffen aus DDR-Kontexten. Darauf folgt eine Synthese, in der der Beitrag und das Verhältnis der Kunstwerke zu den Diskursen über die DDR-Vergangenheit eruiert werden. Abschließend wird im Ausblick eine Perspektive auf jene Felder gegeben, die sich während des vorliegenden Forschungsprojektes eröffnet haben, denen jedoch in weiteren Untersuchungen nachzugehen sein wird.

2 Die DDR-Vergangenheit in bundespolitischen, gesellschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Diskursen

2.1 Aufarbeitung der SED-Diktatur auf bundespolitischer Ebene

Die in dieser Forschungsarbeit untersuchten Kunstwerke entstanden parallel zu gesellschaftlichen Prozessen und Diskursen⁶³ in der Bundesrepublik, die durch den Mauerfall und den Einigungsvertrag vom 3. Oktober 1990 in Gang gesetzt wurden. Auf bundespolitischer Ebene wurde eine Enquete-Kommission eingerichtet. Sie „bestehen aus Abgeordneten und Sachverständigen aus Wissenschaft und Praxis.“⁶⁴ Die Kommission arbeitete Leitlinien aus, wie die verschiedenen Aspekte der DDR im Rückblick zu bewerten seien. Diese erstrecken sich von der Einflussnahme auf das Alltagslebens der einzelnen Bürger*innen bis hin zur organisatorischen Struktur des Staates – in den Themen der Enquete-Kommission spiegelt sich also wider, was von Politiker*innen und Sachverständigen als relevant für die Aufarbeitung der DDR erachtet wurde.⁶⁵ Wie die späteren Analysen zeigen werden, markiert die retrospektive Bewertung der DDR eine Schnittstelle zwischen den bundespolitisch initiierten Debatten der Kommissionen und den untersuchten Kunstwerken.

Im Einigungsvertrag von 1990 wurde mit Artikel 35 festgelegt, dass „[...] Schutz und Förderung von Kultur und Kunst den neuen Ländern und Kommunen entsprechend der Zuständigkeitsverteilung des Grundgesetzes obliegen.“⁶⁶ Das bedeutete, dass die Finanzierung und die Institutionalisierung der Aufarbeitung der deutschen Geschichte

⁶³ Der Begriff *Diskurs* umfasst alle gesprochenen, schriftlichen und künstlerischen Äußerungen zu einem strittigen Phänomen der Gegenwart. Von einem Diskurs kann nur dann gesprochen werden, wenn mindestens zwei Positionen zu einem Thema vertreten werden. Der Diskurs ist manifest in Dokumenten der verschiedenen Meinungsäußerungen. In dieser Forschungsarbeit umfassen die Quellen Kunstwerke, Berichte, Zeitungsartikel und wissenschaftliche Publikationen, in denen mündliche und schriftliche Zeugnisse zu einem Themenkomplex gesammelt und interpretiert wurden. Siehe weiterführend zum Begriff *Diskurs* Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses (1970), Frankfurt am Main 1991; Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 2. Auflage, Stuttgart 2020, S. 274 – 277, DOI: <https://doi-org.ezproxy.uni-giessen.de/10.1007/978-3-476-05717-4>.

⁶⁴ Deutscher Bundestag: Parlamentsbegriffe A-Z *Enquete-Kommission*, <https://www.bundestag.de/services/glossar/glossar/E/enquete-444734> [Letzter Zugriff am 8.12.2022].

⁶⁵ Als Sachverständige wurden Professoren aus verschiedenen Gebieten der Wissenschaft (Geschichte, Jura, Politikwissenschaft, Soziologie, Ökonomie), aber auch Tätige aus dem Lehramt, publizistischer Tätigkeit oder dem Pfarramt berufen. Hinzu wurde die Kommission von 320 Zeitzeug*innen und Wissenschaftler*innen unterstützt.

Bundestag Drucksache 12/7820 *Bericht der Enquete-Kommission „Aufarbeitung und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“ vom 20. Mai 1992* (1994), S. 5; 13.

<https://dserver.bundestag.de/btd/12/078/1207820.pdf> [Letzter Zugriff am 06.12.2022].

⁶⁶ Einigungsvertrag Artikel 35 Kultur, Absatz 3, Einigungsvertrag online <https://www.bpb.de/themen/deutsche-einheit/einigungsvertrag/44109/kultur-bildung-und-wissenschaftsport/> [Letzter Zugriff am 06.12.2022].

auf Länder- und nicht auf Bundesebene zu organisieren und zu finanzieren seien. Neben der Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit und der Konsolidierung der Deutschen Einheit hatten die Länder die Aufgabe, die NS-Gedenkstätten zu pflegen, weiterzuentwickeln und insbesondere in Ostdeutschland deren Inhalte kritisch zu prüfen.⁶⁷ Dadurch entstand eine doppelte finanzielle Belastung, die sich für alle Bundesländer als zu groß erwies, sodass die SPD eine Neuregelung für die Gedenkstättenarbeit und eine umfängliche finanzielle Beteiligung des Bundes forcierte.⁶⁸

Eines der Ergebnisse dieser Forderung war die Einrichtung einer weiteren Enquete-Kommission zur *Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland*.⁶⁹ Diese Kommission war zwei Jahre lang tätig, wurde dann von einer zweiten Enquete-Kommission mit dem Titel *Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozess der deutschen Einheit* (1995–1998) fortgeführt und mündete schließlich 1998 in der Gründung der *Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED*.⁷⁰

Eine Sichtung beider Kommissionsberichte sowie eine Einordnung der geschichtspolitischen Debatten und Folgen liefert die Kulturwissenschaftlerin und Leiterin des Pädagogischen Zentrums der Gedenkstätte Bergen-Belsen Carola S. Rudnick mit ihrer Publikation *Die andere Hälfte der Erinnerung. Die DDR in der deutschen Geschichtspolitik nach 1989* (2011).⁷¹ Rudnicks Erkenntnisse dienen im folgenden Abschnitt als Grundlage, um die Inhalte der Enquete-Kommissionen zu umreißen und im Anschluss mit den Themen der Kunstwerke zu vergleichen.

⁶⁷ Rudnick, Carola S.: *Die andere Hälfte der Erinnerung. Die DDR in der deutschen Geschichtspolitik nach 1989*, Bielefeld 2011, S. 41.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd., S. 55.

⁷⁰ Die *Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur* fördert Projekte von Vereinen, Verbänden, Universitäten und Institutionen der politischen Bildungsarbeit, „die sich mit den Ursachen, der Geschichte und den Folgen der kommunistischen Diktaturen auseinandersetzen oder die Gedenk- und Erinnerungskultur stärken.“ Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/foerderung/projektfoerderung> [Letzter Zugriff am 06.12.2022].

⁷¹ Rudnick 2011.

2.1.1 1992–1994 Enquete-Kommission *Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland*

Der umfangreiche Arbeitsauftrag der Enquete-Kommission *Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland* war für die festgesetzten zwei Jahre fest vorgegeben. Eine der vielen Aufgaben war die Instandhaltung und Aufbereitung von Archiven sowie die Förderung wissenschaftlicher Projekte.⁷² Weiterhin wurden verschiedene Themenfelder definiert, die es zu bearbeiten galt. Dazu zählten die „Machtstrukturen und Entscheidungsmechanismen im SED-Staat und die Frage der Verantwortung“, die „Rolle und Bedeutung der Ideologie, integrativer Faktoren und disziplinierender Praktiken in Staat und Gesellschaft der DDR“, „Recht, Justiz und Polizei im SED-Staat“, „Innerdeutsche Beziehungen und internationale Rahmenbedingungen“, „Rolle und Selbstverständnis der Kirchen in den verschiedenen Phasen der SED-Diktatur“ sowie „Möglichkeiten und Formen abweichenden und widerständigen Verhaltens und oppositionellen Handelns, die friedliche Revolution im Herbst 1989, die Wiedervereinigung Deutschlands und das Fortwirken von Strukturen und Mechanismen der Diktatur“.⁷³ Rudnick erklärt, dass mit der Festlegung der Themen ein Schwerpunkt auf „das Repressionssystem, Opposition und Widerstand sowie die deutsch-deutsche Politik“ gelegt wurde.⁷⁴ Unbeachtet hingegen blieben kulturelle, wirtschaftliche und soziale Strukturen der DDR.⁷⁵

Die Kommissions-Arbeit kreiste immer wieder um die Frage, wie der Staat DDR im Rückblick zu definieren sei: War sie ein totalitärer Staat? Eine Diktatur? Eine vom Weg abgekommene Demokratie? Oder eine legitime Alternative zur Bundesrepublik? Eine gemeinsame Richtlinie war Voraussetzung für die konkreten Empfehlungen, die im Abschlussbericht dem Deutschen Bundestag vorgelegt werden sollten. So hatte die Bewertung Auswirkungen auf die Finanzierung der Gedenkstätten und die Stellung von Opfern der SED-Diktatur.⁷⁶

Eine wesentliche Rolle kam der NS-Diktatur zu, die als Vergleichsparameter angesetzt wurde.⁷⁷ Daraus erwuchs ein heftiger Konflikt zwischen den abgesandten Politiker*innen der Kommission und den beteiligten Sachverständigen. Vertreter*innen einer konservativen Lesart griffen auf einen Vergleich zur NS-Diktatur zurück, um zu

⁷² Rudnick 2011, S. 55.

⁷³ Bericht der Enquete-Kommission (1994), S. 2.

⁷⁴ Rudnick 2011, S. 56

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 55; Bericht der Enquete-Kommission (1994), S. 229–233.

⁷⁷ Rudnick 2011., S. 56.

belegen, dass die DDR eine totalitärere Diktatur gewesen sei.⁷⁸ Zugleich wurde der Nationalsozialismus in diesem Vergleich an manchen Stellen relativiert.⁷⁹ Rudnick erläutert, dass Akteur*innen aus dem linken und SPD-nahen Lager damit dieser radikalen Ansicht mit nuancierteren Perspektiven entgegneten.⁸⁰ Somit waren in der Kommission zwei politische Lager vertreten, welche die DDR vor der Folie der je eigenen parteipolitischen Auffassung der deutsch-deutschen Vergangenheit und des Nationalsozialismus definierten. Rudnick resümiert, auf der einen Seite hätten „antikommunistische, anti-antifaschistische, totalitarismustheoretische Deutungen durch die CDU/CSU“ gestanden.⁸¹ Auf der anderen Seite seien „posttotalitäre, liberale, kommunismuskritische bis hin zu anti-antikommunistische Interpretationen der DDR insbesondere durch die SPD und PDS“ versammelt gewesen.⁸²

Im Rückblick erwies sich die Arbeit der Kommission so in erster Linie als Austragungsort parteipolitischer und geschichtsideologischer Interessen, in denen die Ausdeutung der DDR von jeder Partei jeweils zur Stärkung und Legitimation der eigenen Ausrichtung instrumentalisiert wurde.⁸³ Die Bearbeitung der festgelegten Themen hingegen, welche die Aufarbeitung des SED-Staates zum Ziel hatten, kamen aufgrund der Grundsatzdebatten zu kurz, sodass mit dem Ende der ersten Enquete-Kommission noch viele Fragen offen blieben.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 57.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 57–58.

⁸³ Vgl. ebd., S. 56–62.

2.1.2 1995–1998 Enquete-Kommission *Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozess der deutschen Einheit*

Mit Abschluss der ersten Enquete-Kommission wurde deutlich, dass eine weitere Aufarbeitung der SED-Diktatur notwendig war. Gleichzeitig war Mitte der 1990er Jahre der Transformationsprozess von der Planwirtschaft der ehemaligen DDR zur sozialen Marktwirtschaft der Bundesrepublik Deutschland in vollem Gange. Die gesellschaftspolitische Ausgangslage zwischen der ersten und der zweiten Enquete-Kommission hatte sich inzwischen verändert:

„Diente die erste Enquete-Kommission einer Stärkung der Position der ostdeutschen Bürgerrechtler im Zuge der Stasi-Enthüllungen, dem Kampf gegen die Schlussstrichforderungen (insbesondere der PDS), einer vollständigen Delegitimierung der DDR sowie einer parlamentarischen, breiten Untermauerung des StUG [Stasi-Unterlagen-Gesetz, R.M], entstand das Bedürfnis nach einer zweiten Enquete-Kommission aus der desillusionierten Lage der Ostdeutschen und linken Aufarbeiter Mitte der 90er Jahre.“⁸⁴

Die zweite Kommission schloss sowohl inhaltlich als auch ideologisch an die erarbeiteten Grundsätze der ersten Kommission an. Dazu zählten „das Festhalten am antitotalitären Konsens, die Definition der DDR als ein Unrechtsregime bzw. eine Diktatur, das Streben nach ‚innerer Einheit‘ sowie die Absage an jedwede Form totalitärer Ideologien, Programme, Parteien und Bewegungen, was auch die vollständige Delegitimierung des DDR-Antifaschismus beinhaltete.“⁸⁵

Der festgelegte, neue Arbeitsauftrag forderte, „Beiträge zu einer politisch-historischen Analyse und einer politisch-moralischen Bewertung der SED-Diktatur zu liefern, den gesamtgesellschaftlichen Aufarbeitungsprozess zu fördern, die Festigung eines demokratischen Selbstbewusstseins, des freiheitlichen Rechtsempfindens und des antitotalitären Konsenses in Deutschland“ zu leisten.⁸⁶ Doch damit nicht genug. So galt „[es] ferner, allen Tendenzen der Verharmlosung und Rechtfertigung von Diktaturen entgegenzuwirken, einen Beitrag zur Versöhnung der Gesellschaft und Würdigung der Opfer zu leisten, Fragen der Wiedergutmachung zu klären und Chancengleichheit zwischen Ost und West sowie Opfern und Nicht-Opfern herzustellen.“⁸⁷ Der Ansatz zur

⁸⁴ Rudnick 2011, S. 63.

⁸⁵ Ebd., S. 64. Weiterhin galten „die Prämissen, dass die Hauptverantwortung für das Unrecht in der DDR bei der SED gelegen habe, dass eine Mitverantwortung der Blockparteien anzuerkennen und dass die Aufarbeitung eine gesamtdeutsche Aufgabe sei, es also zu keiner Pauschalverurteilung der ehemaligen DDR Bevölkerung kommen dürfe und eine Gleichsetzung von NS Staat und DDR bzw. eine gegenseitige Aufrechnung der jeweiligen Geschichte dem Problem nicht gerecht werde.“ ebd. S. 64.

⁸⁶ Ebd., S. 64–65.

⁸⁷ Ebd.

Bewältigung dieser Mammutaufgabe war die „Förderung erinnerungskultureller Maßnahmen“.⁸⁸

Das spiegelte sich in den Themenfeldern wider, die sich deutlich von jenen der ersten Kommission unterschieden. Sie umfassten den Bereich „Strukturelle Leistungsfähigkeit des Rechtsstaates Bundesrepublik Deutschland bei der Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozeß [sic] der deutschen Einheit – Opfer der SED-Diktatur/Elitenwechsel im öffentlichen Dienst/justizielle Aufarbeitung“, „Wirtschafts-, Sozial- und Umweltpolitik“, „Bildung, Wissenschaft, Kultur“, „Alltagsleben in der DDR und in den neuen Ländern“, „Archive“, „Gesamtdeutsche Formen der Erinnerung an die beiden deutschen Diktaturen und ihre Opfer“, „Perspektiven der internationalen Zusammenarbeit bei der Aufarbeitung totalitärer Diktaturen in Mittel-, Ost- und Südosteuropa“ und „[d]as geteilte Deutschland im geteilten Europa“.⁸⁹ Das Ziel, so führt Rudnick aus, sei diesmal realpolitisch gewesen und habe in der Entwicklung gesamtdeutscher Formen der Erinnerung bestanden.⁹⁰ Um sich der kulturellen Förderung der Erinnerung an die DDR unter den gegebenen Prämissen anzunähern, sahen es die Kommissionsmitglieder außerdem als unausweichlich an, die bereits länger etablierte NS-Erinnerungskultur in den Blick zu nehmen.⁹¹

Die dreijährige Kommissionsarbeit mündete in einem acht Bände umfassenden Abschlussbericht.⁹² Für das vorliegende Forschungsprojekt ist der Teil-Abschnitt „Demokratische Erinnerungskultur als gesamtstaatliche und gesamtgesellschaftliche Aufgabe“ von besonderem Interesse.⁹³ Hierin werden sowohl den NS-Gedenkstätten als auch den Gedenkstätten zur Erinnerung an die kommunistische Diktatur eine zentrale Rolle zugeschrieben.⁹⁴ Im Abschlussbericht wird unter anderem auf die Aufgabe der Dokumentation und Forschung zur jeweiligen Geschichte des Ortes eingegangen. So habe die Sicherung der authentischen Spuren und Zeugnisse aus der Zeit der politischen Verfolgung Vorrang vor späteren Überformungen oder Umnutzungen.⁹⁵ Weiter heißt es dort: „In gleicher Form wie die baulichen Überreste sind weitere Erinnerungsstücke wie

⁸⁸ Ebd., S. 65.

⁸⁹ Deutscher Bundestag, 13. WP Drucksache 13/11000 *Schlußbericht der Enquete-Kommission „Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozess der deutschen Einheit“* (10.06.1998), S. 2–7. <https://dserver.bundestag.de/btd/13/110/1311000.pdf> [Letzter Zugriff am 07.12.2022].

⁹⁰ Rudnick 2011, S. 65.

⁹¹ Ebd., S. 66.

⁹² Die Materialien beider Enquete-Kommissionen sind einsehbar unter Bundesstiftung Aufarbeitung: *Enquete-Online*, <https://enquete-online.de/recherche/> [Letzter Zugriff am 18.10.2022].

⁹³ *Schlußbericht der Enquete-Kommission* (1998), S. 241–255; Rudnick 2011, S. 70.

⁹⁴ Ebd., S. 245.

⁹⁵ Ebd., S. 242.

Bilder, Kleidungsstücke, Einrichtungen etc. zu bewahren. Im Vordergrund müssen dabei die authentischen Zeugnisse der Opfer stehen, wie die Berichte der Zeitzeugen, Tagebücher, Zeichnungen oder Photos.“⁹⁶ Diese Funktion des Bewahrens und Erinnerns durch authentische Spuren, Zeugnisse und Objekte ist auch eine wichtige Facette der Kunstwerke in der vorliegenden Arbeit.

Der Zusammenarbeit mit Zeitzeug*innen, Überlebenden von Lagern und Gefängnissen wird für die pädagogische Arbeit in den Gedenkstätten ein hoher Wert beigemessen.⁹⁷ Die Konzeption der Gedenkstätten wird in den Enquete-Kommissionen ausschließlich auf Opfer-Gruppen bezogen. Die Arbeit der Künstler*innen, deren Werke im Folgenden analysiert werden, basieren ebenfalls auf den Zeitzeugnissen der DDR, denen Authentizität zugeschrieben wird. Jedoch findet – wie sich zeigen wird – eine Distanzierung vom bloßen Opferbegriff statt.

Weiterhin wurde im Abschlussbericht empfohlen, dass „die Schaffung bzw. Gestaltung würdiger Grabstätten Vorrang vor Denkmalserrichtungen haben [...]“ sollte.⁹⁸ Dementsprechend gibt es heute viele Gedenkstätten zur DDR-Geschichte, jedoch wenig neue Denkmäler. Bis heute ist das ‚größte Denkmal‘ an die DDR auch kein neues Objekt, sondern es sind die Überreste der Berliner Mauer. Grund für die Ablehnung neuer Denkmäler zur Erinnerung an die DDR ist sicher auch, dass die Tradition der sozialistischen Monumentaldenkmäler nicht weitergeführt werden sollte.⁹⁹ Angesichts dieses Fehlens von Denkmälern zur DDR stellt sich im Kontext der Forschungsarbeit die Frage, inwieweit die untersuchten Kunstwerke die Funktion eines Denkmals einnehmen oder in welchem Verhältnis sie dazu stehen. Im Vergleich fallen Parallelen zwischen den Richtlinien für die Gedenkstätten und der Herangehensweise der Künstler*innen an Zeitzeug*innen und Zeitzeugnisse der DDR auf. Während die geschichtswissenschaftliche Dokumentation und Forschung auf eindeutige, valide und reproduzierbare Ergebnisse hinarbeitet, stellen die künstlerischen Arbeiten diese Form des Erkenntnisgewinns in Frage – zugleich generieren sie selbst ein Wissen über die Objekte, welches jedoch durch ästhetische Erfahrungen vermittelt wird.

Im Abschlussbericht der zweiten Enquete-Kommission wurde der abstrakte Begriff einer *Demokratischen Erinnerungskultur* definiert und mit Forderungen an die zukünftige politische Arbeit verknüpft, wie Rudnick zusammenfasst:

⁹⁶ Schlußbericht der Enquete-Kommission (1998), S. 242.

⁹⁷ Ebd., S. 243.

⁹⁸ Ebd., S. 241.

⁹⁹ Weiterführend Beiersdorf, Leonie: Die doppelte Krise. Ostdeutsche Erinnerungszeichen nach 1989, Berlin 2015.

„Heterogenität, Pluralität und Dezentralität der Erinnerung seien [...] zu festigen und weiterzuentwickeln. Die Vielfalt der Zuständigkeiten, Trägerschaften, Formen der Erinnerung, Geschichtsbilder und Inhalte sehe die Enquete-Kommission nur gewährleistet durch die Beteiligung von Vertretern des Staates, der Opfer, der Wissenschaft und der Bürgerinitiativen und durch die Kooperation von Gedenkstätten, Museen, Forschungseinrichtungen und Universitäten.“¹⁰⁰

Es überrascht, bereits 1998 zu lesen, dass dezidiert ein pluralistisches Geschichtsbild der deutsch-deutschen Vergangenheit zu entwickeln und zu fördern sei – insbesondere angesichts der Tatsache, dass auch im Jahr 2022 noch um eben jene hehren Ziele der „Heterogenität, Pluralität und Dezentralität der Erinnerung“ gerungen werden muss. Desgleichen belegt dies anschaulich, in welchen großen Zeitspannen sich politische und gesellschaftliche Prozesse vollziehen: In den dreißig Jahren seit dem Mauerfall haben die in den Kommissionen diskutierten Themen kaum an Aktualität verloren.

Wenngleich sich in den Kommissionen schon früh die Forderung nach einer differenzierten Betrachtung und Bewertung der DDR etablierte, wurden DDR-Denkmäler und -Gebäude – wie die Berliner Lenin-Statue, Bauten von Ulrich Müther oder der Palast der Republik – abgerissen, statt sie als Zeitzeugnisse zu erhalten.¹⁰¹ Wie in Kapitel 5 noch genauer ausgeführt werden wird, ist der Palast der Republik und die Wiederrichtung des Berliner Stadtschlosses an diesem Ort ein symbolträchtiges Beispiel für die Durchsetzung einer geschichtspolitischen Auffassung der DDR als ausschließlich totalitärem Staat, dessen Hinterlassenschaften es aus moralischen Gründen aus dem öffentlichen Raum zu tilgen gilt.

Dieser kurze Einblick in die Arbeit der Enquete-Kommissionen zwischen 1992 und 1998 hat gezeigt, dass die Aufarbeitung der Geschichte der DDR nach ihrem Ende auf bundespolitischer Ebene rasch in Gang gesetzt wurde. Die von zahlreichen Politiker*innen, Sachverständigen und Zeitzeug*innen geführten Debatten stehen repräsentativ für die Aspekte der gesamtgesellschaftlichen Aufgabe, die mit der Wiedervereinigung gesetzt wurden.

Während die Kommissionsarbeit eine gemeinsame Richtlinie zum Ziel hatte, ist in den Kunstwerken ein Pendeln zwischen den unterschiedlichen Perspektiven des Aushandlungsprozesses nachzuvollziehen. Sie stellen keine definite Einstellung dar, sondern reflektieren einen Prozess der Positionsfindung.

¹⁰⁰ Rudnick 2011, S. 71.

¹⁰¹ Vgl. Rudnick 2011.

2.2 Individuelles und kollektives Erinnern an die DDR

Die beiden Enquete-Kommissionen hatten ihren Schwerpunkt auf der Aufarbeitung der staatlichen Strukturen der SED-Diktatur, den Tätern und Opfern der Staatssicherheit sowie der Etablierung neuer Gedenkstätten. Parallel wurde sowohl auf wissenschaftlicher Ebene als auch in der Gesellschaft ein reger Diskurs über die Deutung der deutschen Vergangenheit geführt.

Ein Modell, welches von den in der Gesellschaft kursierenden Geschichtsbildern und Erinnerungen an die DDR ausgeht, bietet der Historiker Martin Sabrow.¹⁰² Erinnerungen an die DDR sind auch für die Kunstwerke der Forschungsarbeit in doppelter Hinsicht relevant: Bei allen Werken unterscheidet sich die Rezeption je nachdem, welche Erinnerungen an die DDR die Betrachter*innen besitzen. Je nach eigener Biographie und Erfahrung werden die Zeitzeugnisse der DDR als solche erkannt oder sie erscheinen fremd.

Das Modell von Sabrow, welches im folgenden Abschnitt vorgestellt wird, erlaubt eine Kategorisierung der kursierenden Erinnerungen an die DDR seit dem Mauerfall und eine genauere Bestimmung des weitgefassten Terminus dieser Erinnerungen. Im Zuge der Forschung darüber ist häufig von „Ostalgie“ die Rede – einem Kunstwort, gebildet aus „Osten“ und „Nostalgie“. Relevant ist dieser Begriff für das Forschungsprojekt an den Stellen, die sich mit den Alltagsobjekten der DDR befassen. Eine Grundlage für die Analyse der Kunstwerke wird deshalb mit den Begriffsbestimmungen der Ostalgie im zweiten Teil des Unterkapitels geschaffen.

¹⁰² Martin Sabrow wurde 2005 beauftragt, eine „Expertenkommission zur Schaffung eines Geschichtsverbundes ‚Aufarbeitung der SED-Diktatur‘ zu leiten. Diese Kommission ist eine weitere Folge der beiden Enquete-Kommissionen zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, die im vorangehenden Kapitel vorgestellt wurden.

Bundesstiftung Aufarbeitung: *Prof. Dr. Martin Sabrow*, <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/stiftung/gremien/martin-sabrow> [Letzter Zugriff am 07.12.2022].

2.2.1 Erinnerungslandschaften der DDR

Der Historiker Martin Sabrow lieferte eine auf der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung aufbauende Kategorisierung der vielfältigen Erinnerungsformen an die DDR. Er war einer der ersten, der die Alltagserfahrung und das Erinnern daran als Thema in geisteswissenschaftliche Diskurse erhob. Sabrow unterscheidet zwischen dem *Diktaturgedächtnis*, dem *Arrangementgedächtnis* und dem *Fortschrittsgedächtnis*, Begriffe, die jeweils ein spezifisches Verhältnis zwischen der Deutung bzw. Erinnerung an die DDR und ihrer Bedeutung für die Gegenwart auszeichnet.¹⁰³

Das *Diktaturgedächtnis* charakterisiert die DDR als Unrechtsstaat.¹⁰⁴ Es äußert sich im öffentlichen Gedenken an die Opfer der Staatsicherheit, in der „Erinnerung an Leid, Opfer und Widerstand“ sowie einer positiven Sicht auf die Friedliche Revolution.¹⁰⁵ Im Fokus stehen die Machtstrukturen der SED-Diktatur, während die Alltagserfahrungen zu vernachlässigen sind.¹⁰⁶ Geprägt sei das *Diktaturgedächtnis* von einem „Täter-Opfer-Gegensatz“, was bedeute, dass diesen beiden Gruppen die größte Aufmerksamkeit zukomme.¹⁰⁷ Die DDR wird in Abgrenzung zu den westlichen Demokratien „als negatives Kontrastbild vor der Folie rechtsstaatlicher Normen und Freiheitstraditionen, denen der Kommunismus an der Macht buchstäblich von seiner ersten bis zur letzten Stunde Hohn sprach“, gedeutet.¹⁰⁸

Das *Arrangementgedächtnis* hingegen ist nicht derart institutionell verankert, sondern in weniger sichtbaren Teilen der Gesellschaft verortet.¹⁰⁹ Dem öffentlichen Fokus auf Repression und Überwachung werden die eigenen, positiven Erinnerungen und Erfahrungen entgegengestellt. Es erkennt zwar die Schwierigkeiten eines Lebens unter der SED-Herrschaft an, ist indes aber skeptisch gegenüber „dem neuen Wertehimmel des wiedervereinigten Deutschland[s] [...]“. ¹¹⁰ Sabrow führt aus:

„Das Arrangementgedächtnis verknüpft Machtsphäre und Lebenswelt. Es erzählt von alltäglicher Selbstbehauptung unter widrigen Umständen, aber auch von eingeforderter oder williger Mitmachbereitschaft und vom Stolz auf

¹⁰³ Sabrow, Martin: Die DDR erinnern, in: ders. (Hg.): Erinnerungsorte der DDR, München 2009, S. 11-29, hier S. 18–20. Siehe zu den Lesarten der DDR außerdem: Saunders, Anna/Pinfold, Debbie: Introduction: ‚Wissen wie es war‘?*, in: ders. (Hg.): Remembering and rethinking the GDR. Multiple perspectives and plural authenticities, Basingstoke, Hampshire, New York 2013, S. 1–15.

¹⁰⁴ Sabrow 2009, S. 18.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd., S. 19.

¹¹⁰ Ebd.

das in der DDR Erreichte – kurz, es verweigert sich der säuberlichen Trennung von Biographie und Herrschaftssystem [...].“¹¹¹

In diesem Erinnerungsmuster sind die Friedliche Revolution und die Wiedervereinigung keine reine Erfolgsgeschichte; es ist eine Reaktion auf die dominante Abwertung der DDR als Stasistaat.

In den 90er Jahren war das *Diktaturgedächtnis* in der Öffentlichkeit am wirkmächtigsten.¹¹² Seit Beginn des 21. Jahrhunderts kann hingegen ein stetig wachsendes Interesse an den DDR-Alltagserfahrungen – und damit am *Arrangementgedächtnis* – in Museen und Forschungseinrichtungen beobachtet werden, sodass von einer Verschiebung der Dominanzverhältnisse im öffentlichen Diskurs gesprochen werden kann.¹¹³

Als dritte Variante der DDR-Ausdeutung bezeichnet Sabrow das *Fortschrittsgedächtnis*. Dieses begreift die DDR auch nach dem Scheitern als „legitime Alternative zur kapitalistischen Gesellschaftsordnung“. ¹¹⁴ Sabrow verortet diese Lesart der Geschichte „in den Netzwerken alter DDR-Eliten und im Umkreis der vormaligen PDS und jetzigen Linkspartei [...]“. ¹¹⁵ Dass der ‚real existierende Sozialismus‘ letztendlich gescheitert ist, lag demnach nicht an der staatlichen Struktur und seinen Idealen als solche:

„Es [das Fortschrittsgedächtnis, R.M.] baut seine Erinnerungen auf der vermeintlichen moralischen und politischen Gleichrangigkeit der beiden deutschen Staaten auf, die zu friedlicher Koexistenz und gegenseitiger Anerkennung geführt hätten, wenn die Fehler der DDR-Führung, die Ungunst der Umstände oder die Machinationen des Westens nicht zur endgültigen oder nur vorläufigen Niederlage des sozialistischen Zukunftsentwurfs geführt hätten.“¹¹⁶

Es schwingen die Hoffnungen der optimistischen Anfangsjahre der DDR mit, in denen der Marxismus-Leninismus noch mit der Freiheit des Menschen vereinbar schien. Die alsbald folgenden Eingriffe in die Privatsphäre der Bürger*innen oder die Unterdrückung der Meinungsfreiheit werden in dieser Deutungsperspektive ausgeblendet oder umgedeutet.

¹¹¹ Sabrow 2009, S. 19.

¹¹² Vgl. Ebd., S. 20.

¹¹³ Vgl. Ebd.

¹¹⁴ Ebd., S. 19.

¹¹⁵ Ebd., S. 20.

¹¹⁶ Ebd., S. 19.

Diktatur-, Arrangement- und Fortschrittgedächtnis beruhen auf der Deutung der Vergangenheit aus den Erfahrungen der Gegenwart heraus. Die Entstehung der Gedächtnisformen schildert Sabrow wie folgt:

„Erst in der Vereinigungskrise der frühen neunziger Jahre, die mit enttäuschten Zukunftshoffnungen auch das Bewusstsein ostdeutscher Eigenidentität schärfte, formten sich unter Rückgriff auf die bis zum Fall der Mauer geltenden Erzählmuster die drei Erinnerungslandschaften [Diktatur-, Arrangement- und Fortschrittgedächtnis, R.M.] aus, die heute in ihrer Gemengelage und ihrer Geltungskonkurrenz unser Bild von der DDR bestimmen.“¹¹⁷

Nach kurzer Euphorie und großen Hoffnungen, die sich an die Währungsunion und den Strukturwandel knüpften, folgte schnell herbe Enttäuschung. Aus der Umstrukturierung der Wirtschaft resultierte zum Jahreswechsel 1991/1992 eine Arbeitslosenquote von 30% in den ostdeutschen Bundesländern.¹¹⁸ Äußerst negativ behaftet ist die vom Bund eingesetzte Treuhandanstalt bei Vielen in Erinnerung geblieben, die maßgeblich für die Umstrukturierung verantwortlich war und unter deren Leitung 70% der verwalteten Arbeitsplätze gestrichen wurden. Unter ihrer Federführung wurden außerdem rasch ehemalige DDR-Betriebe geschlossen, oder auch privatisiert und an westdeutsche Investoren verkauft.¹¹⁹

Der bisherige Berufsabschluss und die Berufserfahrung der ehemaligen DDR-Bürger*innen verloren von einem auf den anderen Tag ihren Wert.¹²⁰ Kurz gesagt: „Was früher eine nützliche Fähigkeit war, gilt nun nichts mehr. Was früher funktionierte, gelingt nicht mehr.“¹²¹ Besonders Frauen rutschten 1990 beim Übergang in die Marktwirtschaft häufiger als ihre männlichen Kollegen in die Arbeitslosigkeit.¹²²

Zur Erfahrung der frühen 1990er der ehemaligen DDR-Bürger*innen zählte auch eine sich rapide verändernde Umgebung, begonnen beim Abbau der Hoheitszeichen und Denkmäler der DDR bis hin zum Abriss ganzer Straßenzüge aufgrund des einsetzenden Leerstandes.

Die Erinnerung und Rückbesinnung auf die DDR wird umgangssprachlich häufig mit dem Begriff Ostalgie in Verbindung gebracht, bei dem stets eine negative

¹¹⁷ Sabrow 2009, S. 18.

¹¹⁸ Ahbe, Thomas: Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren. Sonderausgabe für die Landeszentrale für politische Bildungsarbeit Berlin, Sömmerda 2005, S. 28.

¹¹⁹ Böick, M. (2020): *Treuhandanstalt*. In: Andersen, U./Bogumil, J./Marschall, S./Woyke, W. (Hg.): Handwörterbuch des politischen Systems der Bundesrepublik Deutschland, 8. aktualisierte Auflage, Wiesbaden 2021, https://doi.org/10.1007/978-3-658-23670-0_168-1 [Letzter Zugriff am 28.10.2022]

¹²⁰ Ahbe 2005, S. 28. Siehe umfassend zur Transformation der Arbeitswelt ebd., S. 26–35.

¹²¹ Ebd., S. 34.

¹²² Bundesstiftung Aufarbeitung: *Die Beauftragte für die Gleichstellung von Frauen und Männern*, <https://deutsche-einheit-1990.de/ministerien/mfff/gleichstellung> [Letzter Zugriff am 28.10.2022].

Konnotation mitschwingt. Für das Forschungsprojekt eröffnet hingegen die ausdifferenzierte kulturwissenschaftliche Definition der Ostalgie einen weiteren Kontext, in dem die Kunstwerke zu verorten sind.

2.2.2 Ostalgie als Sammelbegriff

In der DDR geboren zu sein und den Mauerfall miterlebt zu haben, bedeutete in der Folge auch die Selbst- oder Fremdzuschreibung als Ostdeutsche*r im Klischeebild des ‚Ossis‘ und dem Gegenbild des ‚Wessis‘.¹²³ Damit ging der negativ behaftete Begriff der Ostalgie einher.¹²⁴ Umgangssprachlich wird damit ein romantisierender Blick auf die SED-Diktatur bezeichnet, der mit Rückwärtsgewandtheit und Verklärung der Geschichte verknüpft ist.

Ein solche Sichtweise, die die Alltagskultur der DDR auf jenen eindimensionalen Ostalgie-Begriff reduziert, verorten die Autorinnen Anna Saunders und Debbie Pinfold in ihrem Sammelband *Remembering and rethinking the GDR* (2013) in den 90er Jahren, wohingegen sie im neuen Jahrtausend einen Wandel ausmachen: „With time – and particularly since the millennium – more complex representations of the GDR past have emerged, whether in literary, filmic, documentary, artistic, musical or digital form.“¹²⁵ Inwieweit die in dieser Forschungsarbeit untersuchten Kunstwerke solchen komplexeren Repräsentationen der DDR zugeordnet werden können und ob diese vermehrt seit den 2000ern zu verzeichnen sind, gilt es zu überprüfen. Dabei stellt sich die Frage, wie die unterschiedlichen Geschichtsbilder über die DDR aus heutiger Perspektive begriffen werden können und wo die untersuchten Kunstwerke in diesem Diskurs zu verorten sind.

Während Saunders und Pitfold die Ostalgie an musealen und medialen Bildern der DDR festmachen, untersucht der Soziologe Thomas Ahbe in seiner Publikation *Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren* (2005) die Bedeutung der Ostalgie für die ostdeutsche(n) Identität(en). Er unterscheidet zwischen drei Funktionen der Ostalgie in den 1990ern:

¹²³ Siehe weiterführend: Kösser, Uta: der OSSI und der WESSI? der Deutsche. Woher unsere Klischees kommen, wozu wir sie brauchen, was wir mit ihnen tun sollen, in: *Kultursociologie. Ambitionen, Aspekte, Analysen* Jg. 3 Heft 2 (1994), S. 4–20.

¹²⁴ Siehe weiterführend: Pates, Rebecca (Hg.): *Der „Ossi“*. Mikropolitische Studien über einen symbolischen Ausländer, Wiesbaden 2013; Kunze, Thomas (Hrsg.): *Ostalgie international*, Berlin 2010; Neller, Katja: *DDR-Nostalgie. Dimensionen der Orientierung der Ostdeutschen gegenüber der ehemaligen DDR, ihre Ursachen und politischen Konnotationen*, Wiesbaden 2006; Ahbe, Thomas: *Ostalgie als Laienpraxis. Einordnung, Bedingungen, Funktion*, in: *Berliner Debatte Initial* Heft 3 (1999), S. 87–97; Berdahl, Daphne: „(N)Ostalgie“ for the Present. *Memory, Longing and East German Things*, in: *Ethnos* 64/2 (1999), S. 192–21; Ahbe, Thomas: *Ostalgie als Selbstermächtigung. Zur produktiven Stabilisierung ostdeutscher Identität*, in: *Deutschland Archiv* Vol. 30 No 4 (1997), S. 614–619.

¹²⁵ Saunders, Anna/Pinfold, Debbie: *Introduction: ‚Wissen wie es war‘?**, in: ders. (Hg.): *Remembering and rethinking the GDR. Multiple perspectives and plural authenticities*, Basingstoke, Hampshire, New York 2013, S. 1–15, hier S. 5. Darin außerdem der Aufsatz Hyland, Claire: ‚Ostalgie‘ doesn’t fit“: *Individual Interpretations of and Interaction with Ostalgie*, S. 101–115.

„Zum einen diene Ostalgie als eine Art Relativierung, die unangenehme Wahrheiten über die Eigengruppe oder das eigene Leben zurückweisen will. Zum anderen stellt Ostalgie eine Art Selbsttherapie dar, die die Auswirkungen der in den 1990er Jahren erfolgten geschichtspolitischen Kolonisierung der Ostdeutschen ausgleicht. Und schließlich ist Ostalgie ein kommerzielles Konzept, das einen Markt geschaffen hat und Bedürfnisse wecken will, die auf diesem Markt befriedigt werden sollen.“¹²⁶

Die Funktionen betreffen die ostdeutsche Identität, die nach Ahbe durch Ostalgie herausgebildet, verstärkt und reproduziert wird.¹²⁷ Die erstgenannte Funktion deckt sich teilweise mit den drei Erinnerungslandschaften nach Sabrow.¹²⁸ Die zweite Funktion bringt eine weitere Lesart der DDR ins Spiel, die einen starken Fokus auf die Gegenwart setzt: Nach dieser ist Ostdeutschland nicht gleichwertig mit Westdeutschland wiedervereinigt worden, sondern vom ‚Westen‘ kolonialisiert worden.¹²⁹ Darin spiegelt sich in erster Linie die Wahrnehmung der in diesem Kapitel angeführten Politik der Treuhandgesellschaft wieder.¹³⁰

Ahbe schreibt, wie Immigranten hätten die Ostdeutschen zu lernen gehabt, wie die neue Gesellschaft funktioniert und welches ihre geschriebenen und ungeschriebenen Gesetze seien.¹³¹ Doch gebe es auch wesentliche Unterschiede: So seien Immigranten jene, die eine Entscheidung zwischen einem Leben im Heimatland und der Hoffnung auf ein besseres Leben in einem anderen Land getroffen haben.¹³² Die Ostdeutschen hätten hingegen die Möglichkeit der Rückwanderung nicht gehabt.¹³³ Angesichts der Tatsache, dass sich nur ein Bruchteil der ehemaligen DDR-Bürger*innen die DDR zurückwünscht – und damit keine ‚Rückwanderung‘ angestrebt ist – muss diese Lesart

¹²⁶ Ahbe 2005, S. 65.

¹²⁷ Vgl. dazu auch Ahbe, Thomas: Die ostdeutsche Erinnerung als Eisberg. Soziologische und diskursanalytische Befunde nach 20 Jahren staatlicher Einheit, in: Goudin-Steinmann, Elisa/Hähnel-Mensard, Carola (Hg.): Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kulturelle Identität, Berlin 2013, S. 27–58, hier S. 44–46.

¹²⁸ Ahbe befasste sich ebenfalls mit Sabrows Erinnerungslandschaften und kritisiert daran, dass diese wenig über die tatsächliche Größe der Erinnerungsgemeinschaft aussagen. Während Ahbe als Soziologe anhand empirischer Forschung die Ostdeutschen anhand von Interview-Fragebögen analysiert, ruht Sabrows Konzept auf einem weiter gefassten Gedächtnis-Begriff. Dieser betrifft nicht nur konkret die Erinnerung eines Individuums, sondern bezieht auch materielle wie immaterielle Erinnerungsorte – die als Speichermedien dienen – in seine Betrachtungen mit ein. Vgl. Sabrow 2013, S. 46.

¹²⁹ So zum Beispiel diskutiert auf der Tagung „Kolonie Ost? Aspekte von ‚Kolonialisierung‘ in Ostdeutschland seit 1990“ Dresden (3.–4. April 2019 und Hoyerswerda/OT Kappenrode, Sachsen/Oberlausitz 5. April 2019) veranstaltet vom Dresdner Institut für Kulturstudien in Zusammenarbeit mit dem Sächsischen Industriemuseum: Energiefabrik Knappenrode unter Leitung von Paul Kaiser und Kirstin Zinke. Kolonie Ost? Aspekte von "Kolonialisierung" in Ostdeutschland seit 1990. In: H-Soz-Kult, 22.02.2019, www.hsozkult.de/event/id/event-89268 [Letzter Zugriff am 10.12.2022].

¹³⁰ Vgl. Böick, Marcus: Die Treuhand. Ideen – Praxis – Erfahrung 1990–1994, 2018², Göttingen 2018.

¹³¹ Ahbe 2005, S. 34.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd.

als rein rhetorische Figur gedeutet werden.¹³⁴ In ihr kulminiert die tiefe Enttäuschung eines erhofften schnellen wirtschaftlichen Aufschwungs auf individueller Ebene mit der Umstrukturierung der Wirtschaft in den 1990er Jahren und der Wahrnehmung einer westdeutschen Perspektive, die generalisierend und abschätzig auf die ehemaligen Betriebe der DDR blickte.

Solche Gedanken führt die Journalistin Jana Hensel mit der Migrationsforscherin Naika Fouroutan jüngst in ihrer gemeinsamen Schrift *Die Gesellschaft der Anderen* (2020) fort, in der sie über Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Ostdeutschen und Migrant*innen als marginalisierte Gruppen diskutieren.¹³⁵ Im Kontext der vorliegenden Forschungsarbeit ist diese Perspektive spannend, wenn es um die Repräsentation der Ostdeutschen in einigen der Kunstwerke geht. Alle drei Arbeiten des sechsten Kapitels dieser Arbeit verknüpfen ostdeutsche Sozialisierung mit weiblicher Leistung und Widerstand in der DDR. Die Parallelen zwischen gesellschaftlichen Identitätsdiskursen und den Kunstwerken werden in den Analysen genauer beleuchtet.

In den Debatten der letzten dreißig Jahre wurde letztlich immer wieder um die Beantwortung derselben Frage gekämpft: Welchen Platz darf oder muss die totalitäre Herrschaft der SED im öffentlichen Gedenken heute einnehmen und wie ist diese mit den positiven Erinnerungen in der Diktatur zu vereinbaren? Stellvertretend kann hier das Fazit des Tagungsberichtes zu *Gute Erinnerungen an böse Zeiten – Nostalgie in „posttotalitären“ Erinnerungsdiskursen nach 1945 und 1989* (Institut für Zeitgeschichte München 2018) herangezogen werden: „Am Ende steht [...] die Einsicht, dass Geschichte im öffentlichen wie privaten Kontext nicht nur auf einer rein kognitiven Ebene zugänglich gemacht wird, sondern auch auf einer affektiven, emotionalen Ebene. Es waren eben nicht ‚gute‘ oder ‚böse‘ Zeiten, es waren ‚ihre Zeiten‘.“¹³⁶

Diese Erkenntnis ist eine wesentliche Prämisse für das Verständnis der von mir untersuchten Kunstwerke. Denn wie sich zeigen wird, sind die in den Werken vermittelten Sichtweisen auf die DDR ebenfalls nicht in die eindeutigen Kategorien von ‚gut‘ oder ‚böse‘ einzuteilen – vielmehr vermitteln sie die Ambivalenzen, die im Rückblick auf die Geschichte nebeneinander existieren und die Qualität der Werke ausmachen.

¹³⁴ Studie 2019 der Konrad-Adenauer-Stiftung, <https://www.kas.de/de/einzeltitel/-/content/keine-sehnsucht-nach-der-ddr> [Letzter Zugriff am 07.12.2022].

¹³⁵ Fouroutan, Naika/Hensel, Jana: *Die Gesellschaft der Anderen*, Berlin 2020.

¹³⁶ Frei, Stella Maria: *Tagungsbericht Gute Erinnerungen an böse Zeiten. Nostalgie in „posttotalitären“ Erinnerungsdiskursen nach 1945 und 1989* (02.07.2018), <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-126350> [Letzter Zugriff am 27.10.22].

Öffentliche Debatten über die sozialistische Vergangenheit wurden nicht nur innerhalb der Bundesrepublik Deutschland geführt, sondern auch in anderen post-sowjetischen Ländern. Die aus der historischen Trennung entspringenden Konfliktlinien erläutert die Osteuropa-Historikerin Monica Rütters in einer aus der oben genannten Tagung hervorgegangenen Publikation *Gute Erinnerungen an schlechte Zeiten?* (2021):

„Schon bald nach 1989 zeichnete sich ab, dass sich der West-Ost-Gegensatz in den Diskursen um „richtiges“ („kritisches“) und „falsches“ („nostalgisches“) Erinnern fortsetzte, während sich die „Transformation“ in eine Vielzahl unvorhergesehener Pfade verzweigte. In den erinnerungspolitischen Diskursen spielte neben dem Stalinismus der Begriff der Nostalgie eine wichtige Rolle: Angesichts der sozialen Sprengkraft der Privatisierungen und des Turbokapitalismus erschien vielen Bürgerinnen und Bürgern das Leben im Sozialismus rückblickend in einem positiven Licht.“¹³⁷

So teilen einerseits die Bürger*innen der ehemaligen DDR die Erfahrungen der Herausforderung des neuen Arbeitsmarktes und Wirtschaftssystems nach der Öffnung des Eisernen Vorhangs miteinander. Andererseits gibt es mit der Teilung des Landes und der Wiedervereinigung eine in der postsowjetischen Geschichtsschreibung einzigartige Situation, mit Folgen für die Selbstwahrnehmung in Ost- und Westdeutschland, die es so in den anderen ehemaligen sowjetischen Satellitenstaaten, der Sowjetunion und Russland selbst nicht gibt. Aus der einzigartigen Konstellation entstanden 1990 in der Bundesrepublik Deutschland die von Sabrow erforschten Erinnerungslandschaften, die das Spektrum abbilden, wie die DDR im Rückblick interpretiert wird.

Die mehrjährigen Debatten der Enquete-Kommissionen, die kursierenden Geschichtsbilder der DDR und die Ostalgie als Phänomen in den Wissenschaften sind große Felder, in deren Wechselspiel von Peripherie und Nexus die Kunstwerke entstanden sind und auf die sie sich in unterschiedlichem Maße beziehen.

Im dritten Unterkapitel wird auf zwei weitere Diskurse eingegangen, auf die direkt in den Kunstwerken verwiesen wird und deren Darstellung zugleich als Brücke zum ersten Analysekapitel dient. Zum einen werden die Aushandlungsprozesse über die Bedeutung der materiellen Kultur nach dem Ende des Kalten Krieges skizziert, zum anderen die Kontroversen über den Umgang mit der Kunst der DDR nach dem Mauerfall.

¹³⁷ Rütters, Monica (Hg.): *Gute Erinnerungen an schlechte Zeiten? Wie nach 1945 und nach 1989 rückblickend über glückliche Momente in Diktaturen gesprochen wurde*, Oldenburg 2021, S. 3.

2.3 Die Musealisierung der DDR

Wie im Zusammenhang mit dem Begriff der Ostalgie schon angeklungen ist, befassen sich die Diskurse über die DDR-Vergangenheit nicht nur mit den Geschichtsbildern der DDR, sondern auch mit ihren materiellen Relikten. Verallgemeinernd kann von einer Musealisierung der DDR in den letzten dreißig Jahren gesprochen werden.¹³⁸ An erinnerungsträchtigen Orten wurden Gedenkstätten eingerichtet, Objekte der DDR wurden in neu geschaffenen Museen für Alltagskultur zusammengetragen und Kunstwerke der DDR wurden regelmäßig in eigenen Themen-Ausstellungen präsentiert: 1994 wurde das einstige Stasigefängnis Hohenschönhausen in eine Gedenkstätte umgewandelt; ein Jahr zuvor wurde in Eisenhüttenstadt ein eigenes Dokumentationszentrum mit einem Museum für die Alltagskultur der DDR eingerichtet, und im Jahr 2022 wird in Berlin die Ausstellung *Worin unsere Stärke besteht. Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR* gezeigt.¹³⁹

Jedoch geschah das Sammeln, Bewahren und Ausstellen von Alltagsobjekten und Kunst der DDR nach der Wiedervereinigung nicht ohne Widerspruch. Im nächsten Unterkapitel wird erläutert, worin die Abwertung der Alltagsobjekte wurzelt und womit die Semantik der Gegenstände herausgearbeitet wird. Und im darauf folgenden, zweiten Unterkapitel wird dann auf den deutsch-deutschen Bilderstreit eingegangen, der die Debatten über den Wert der Kunst der DDR seit den frühen 1990ern einschließt.

¹³⁸ Siehe weiterführend: Gaubert, Christian: *DDR: Deutsche Dekorative Restbestände? Der DDR-Alltag im Museum*, Berlin 2019; Göschl, Regina: *DDR-Alltag im Museum. Geschichtskulturelle Diskurse, Funktionen und Fallbeispiele im vereinten Deutschland* Berlin 2019; Langwagen, Kerstin: *Die DDR im Vitrinenformat. Zur Problematik musealer Annäherungen an ein kollektives Gedächtnis*, Berlin 2016; Jampol, Justinian: *Problematic Things. East German Materials after 1989*, in: Romijn, Peter/Scott-Smith, Giles/Segal, Joes: *Divided Dreamworlds? The Cultural War in East and West*, Amsterdam University Press 2012, S. 201–215; Hammerstein, Katrin/Scheunemann, Jan (Hg.): *Die Musealisierung der DDR. Wege, Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung von Zeitgeschichte in stadt- und regionalgeschichtlichen Museen*, Berlin 2012; S. 731-765; Betts, Paul: *The Twilight of the Idols. East German Memory and Material Culture*. In: *The Journal of Modern History*, Bd. 72/3 (2000).

¹³⁹ *Kunstraum Kreuzberg Berlin: Ausstellung Worin unsere Stärke besteht – Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR, Kunstraum Kreuzberg Berlin 03.09.– 30.10.2022*, <https://www.kunstraumkreuzberg.de/programm/worin-unsere-staerke-besteht-fnfzig-knstlerinnen-aus-der-ddr/> [Letzter Zugriff am 28.10.2022].

2.3.1 Die Semantik der materiellen Kultur

Die zeitgenössischen Deutungsschemata der materiellen Kultur der DDR – also der Alltagsgegenstände und ihrer Verwendung – haben ihren Ursprung im Kalten Krieg.¹⁴⁰ Der Kalte Krieg wurde nicht nur auf militärischer Ebene geführt; vielmehr war er in der Darstellung des Filmemachers und Kurators des Wendemuseums in Culver City, Justinian Jampol, auch ein „Krieg der Dinge“ („a battle of things“).¹⁴¹ So kennzeichnet laut Jampol dieser „Krieg“ den Wettbewerb zweier Wirtschaftssysteme und deren Ideologien, die sich seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts gegenüberstanden: „Western capitalism, based on Adam Smith and market principles, clashed against Eastern communism, rooted in Marxism and the refiguring of the liberal concept of ownership and distribution of resources.“¹⁴² Die beiden herrschenden Ideologien, Kapitalismus und Kommunismus, bauten in der Theorie jeweils auf eine unterschiedliche Produktion und Verteilung von Waren, welche die Gesellschaft zu mehr Wohlstand führen soll. In der Praxis wurde im Osten wie im Westen propagiert, dass die feindliche Weltanschauung die für die Menschen schlechtere sei.

Zur Rhetorik des Kalten Krieges gehörte die Diskreditierung der jeweils feindlichen Wirtschaftsform und ihrer Güter. DDR-Produkte mitsamt Verpackung und Werbung wurden aus westlicher Perspektive als „naïve, simplistic, cheap and simultaneously irreverent“¹⁴³ angesehen. Einseitige und verzerrte Perspektiven auf die Konsumkultur des jeweiligen Gegenübers entwickelten sich zu beiden Seiten der Mauer, wie Jampol erläutert:

„In the same way that many East Germans developed misconstrued perspectives of the universal availability of wealth in the West, many West Germans visited East German grocery stores and saw first-hand shoddily produced consumer goods and formulated perspectives that saw East Germany as a society of deprivation and backwardness.“¹⁴⁴

Aus der DDR blickte man nach jahrelanger Mangelwirtschaft neidvoll gen Westen, dessen Werbung heimlich über Radio und Fernsehen empfangen wurde, wodurch ein Sehnsuchtsort und ein Idealbild entstanden, welche nicht der Realität entsprachen. Umgekehrt wurde die oft niedrige Qualität der ostdeutschen Produkte mit

¹⁴⁰ Jampol, Justinian: Problematic Things. East German Materials after 1989, in: Romijn, Peter/Scott-Smith, Giles/Segal, Joes: Divided Dreamworlds? The Cultural War in East and West, Amsterdam University Press 2012, S. 201–215.

¹⁴¹ Ebd., S. 204.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd., S. 201.

¹⁴⁴ Ebd., S. 205.

der gesamten Kulturlandschaft der DDR kurzgeschlossen: „Similar to East German products, East German culture could be understood as having been manufactured by a centralised economic and political system and imposed on those below [...]”.¹⁴⁵

Als der versprochene Wohlstand in den Ländern der Sowjetunion nicht eintrat, während er sich beim Klassenfeind realisierte, steuerten die Staatsoberhäupter mit diversen Maßnahmen dagegen. In der DDR förderte die SED in den 80er Jahren intensiv die Produktion von Luxusgütern wie Meissner Porzellan oder Cocktailkleidern und sie ließ tausende Videorekorder aus Japan importieren.¹⁴⁶

Mit der Friedlichen Revolution 1989 etablierte sich im wiedervereinigten Deutschland ein offizielles Narrativ der DDR-Geschichte, nach dem die Bürger*innen aus der grauen Welt der ‚Pappkarton-Trabis‘, der banalen Propaganda, und der Stasi geflohen seien.¹⁴⁷ Nach diesem Modell gab es auf der einen Seite die totalitäre und damit schlechte DDR und auf der anderen Seite den demokratischen und damit guten Westen. Raum für die komplexe Realität und den tatsächlichen Lebensalltag der einzelnen Bürger*innen der DDR ist in dieser Lesart der Geschichte nicht gegeben.¹⁴⁸ Wenn in Kunstwerken dann beispielsweise Schrankwände aus der DDR in einer Möbelsinstallation verarbeitet werden, wie es Inken Reinert mit *Anbau* (2005) tat, oder wenn mit der Fotoserie *Siegerehrungen* (2003) von Tina Bara & Alba D’Urbano über die Lebensrealität ehemaliger Leistungsschwimmerinnen im heutigen Deutschland kontempliert wird, dann wenden die Kunstwerke sich gegen ein solches Narrativ.

So wuchs ab 2010 zunehmend das wissenschaftliche Interesse an der Alltagskultur und -geschichte der DDR. Dadurch wurde die DDR-Geschichte nicht nur anhand des Staatsapparates debattiert, sondern auch die Alltagsdinge selbst wurden zu Argumenten im Streit um das *master narrative*¹⁴⁹: „Objects of the GDR and their instrumentalisation are weapons in the struggle for cultural hegemony and the goal of achieving a common past and present.“¹⁵⁰ Besonders aus dem Fachgebiet der Alltagsgeschichte erschienen in den letzten Jahren mehrere Publikationen zu diesem

¹⁴⁵ Jampol 2012, S. 206.

¹⁴⁶ Ebd., S. 205.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 206.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd.

¹⁴⁹ Der geschichtswissenschaftliche Begriff des *master narrative* beschreibt „[eine] kohärente, mit einer eindeutigen Perspektive ausgestattete und in der Regel auf den Nationalstaat ausgerichtete Geschichtsdarstellung, deren Prägekraft nicht nur innerfachlich schulbildend wirkt, sondern öffentliche Dominanz erlangt“. Jarausch, Konrad H./Sabrow, Martin: „Meistererzählung“ – Zur Karriere eines Begriffs. In: Dies. (Hg.): Die historische Meistererzählung. Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945, Göttingen 2002, S. 9–31, hier: S. 16.

¹⁵⁰ Jampol 2012, S. 213.

Thema. Anstelle des großen Narrativs der DDR-Geschichte wird auf Grundlage einer qualitativen Erforschung des Alltagslebens die Alltagskultur einbezogen und differenziert betrachtet.¹⁵¹ Anhand von Alltagsobjekten sowie der materiellen Kultur werden die subtilen Strukturen von Macht, Bedürfnisgenerierung und -befriedigung erforscht.¹⁵² Denn diese Objekte durchliefen von ihrer Produktion bis heute einen Bedeutungswandel, der sich auf einer breiten gesellschaftlichen Ebene vollzog.

Nach dem Mauerfall waren im Jahr 1990 in den ostdeutschen Haushalten Praktiken der Erneuerung zu beobachten: Insgesamt wurden 1,9 Millionen Tonnen an Haushalts- und Sperrmüll entsorgt, womit die Menge dreimal mehr als in Westdeutschland im selben Jahr betrug.¹⁵³ In den folgenden Jahren wurden zunehmend die Spuren der DDR im öffentlichen Raum getilgt, bevor wieder eine gegenläufige Bewegung mit dem Ziel des Erhaltens und Bewahrens der Vergangenheit einsetzte. Der klassische Raum dafür ist das Museum. Und so werden die Relikte der DDR heute in mehrfacher Hinsicht genutzt: Einerseits sind sie Forschungsobjekte der Alltagsgeschichte, andererseits werden sie zur Illustration der Geschichte in DDR-Museen präsentiert. Eine dritte Verwendung finden sie schließlich in der zeitgenössischen Kunst, die als letztes Anwendungsgebiet kritisch kommentiert.

Was anhand der vordergründig banalen und unpolitischen Alltagsgegenständen debattiert wurde, erfuhr eine Zuspitzung bei der Frage, wie mit der Kunst der DDR zu verfahren sei. Für diese wurde kein eigenes Museum errichtet; vielmehr entzündeten sich immer wieder Konfliktherde an Initiativen, die einen – aus ihrer Perspektive – angemessenen Umgang mit den künstlerischen Relikten des Kunstsystems der DDR suchten und der im Rückblick als *deutsch-deutscher Bilderstreit* in die Geschichte einging. Wie oben schon kurz angemerkt wurde, werden die Kontroversen um den Wert der Kunst der DDR in den Kunstwerken nach dem Mauerfall selbst zum Thema. So befasst sich beispielsweise Henrike Naumann in ihren Möbelineinstellungen *DDR noir* (2018) mit den Gemälden ihres Großvaters Karl Heinz Jakob, der in der DDR ein bekannter Maler war. Bevor der Blick auf dieses und ähnliche Werkbeispiele gelegt

¹⁵¹ Vgl. Jampol 2012, S. 207; Siehe weiterführend: Merkel, Ina: Utopie und Bedürfnis. Die Geschichte der Konsumkultur in der DDR, Köln u.a. 1999; Göschl, Regina: DDR-Alltag im Museum. geschichtskulturelle Diskurse, Funktionen und Fallbeispiele im vereinten Deutschland, Berlin/Münster 2019.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 208.

¹⁵³ Ebd., S. 201. Einher ging die Entsorgung der Wohnungseinrichtung mit dem Kauf neuer Möbel, die dem Gefühl des Neuanfangs Ausdruck verliehen. Vgl. Kapitel 4.4.2 Historischer Kontext: Zur Genealogie der Schrankwand.

wird, erfolgt im kommenden Abschnitt ein Überblick über die Wertedebatten zur Kunst der DDR in der Zeit nach dem Mauerfall.

2.3.2 Der deutsch-deutsche Bilderstreit

Unmittelbar nach der Wiedervereinigung entbrannte ein öffentlicher Streit über Wert und Umgang mit den Kulturgütern der DDR, der heute unter der Bezeichnung deutsch-deutscher Literaturstreit bzw. Bilderstreit firmiert.¹⁵⁴ Ein Gros der Kunstwerke der DDR, die für staatlich verwaltete Gebäude geschaffen wurden, verschwand Anfang der 90er unter geringer medialer Beachtung im Kunstarchiv Beeskow in Brandenburg. 1995 wurde dort offiziell das *Sammlungs- und Dokumentationszentrum Kunst der DDR* gegründet, das heute unter *Kunstarchiv Beeskow* firmiert.¹⁵⁵ Zeitgleich wurde scharf um den Erhalt oder Abriss der politischen Denkmäler und DDR-Bauten gestritten.¹⁵⁶

Mit dem Ende der DDR endete ein 40-jähriges Kunstsystem, welches in Abgrenzung zur westlichen Welt entwickelt, gefördert und propagiert wurde. Kunst sollte die offiziellen politischen Ideen, wie Völkerfreundschaft, Frieden oder die Herrschaft des Proletariats, befördern. Die einzige dienliche Stilrichtung war nach Ansicht der SED-Kader der Sozialistische Realismus, während jegliche abstrakten Tendenzen abgelehnt und dem ‚Feind im Westen‘ zugeschrieben wurden.

Festgesetzt wurde diese Ausrichtung in der sogenannten Formalismusdebatte, die zu Beginn der 50er Jahre stattfand und mehrere öffentliche Stellungnahmen über erwünschte und unerwünschte Kunst zusammenfasste.¹⁵⁷ Anzumerken ist hier jedoch, dass die von der Politik geförderte Staatskunst und das tatsächliche Kunstgeschehen keineswegs gleichgesetzt werden können. Obwohl oder gerade wegen der strengen Regularien entwickelten Künstler*innen besonders kreative und kritische Ausdrucksformen.¹⁵⁸

Die Staatsorganisation der DDR sah keine Regulation der Kunstproduktion durch den freien Markt vor. Stattdessen war der Staat selbst der größte Auftraggeber. Künstler*innen mussten Mitglied im *Verband Bildender Künstler der DDR* (VBK)

¹⁵⁴ Thomas, Rüdiger: Blickwechsel auf die Kunst in der DDR. Vom Literatur- und Bilderstreit zum musealen Bilderscreening, in: Rehberg, Karl-Siegbert/Kaiser, Paul (Hg.): Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin/Kassel 2013, S. 126–150. Siehe weiterführend Tack, Anja: Riss im Bild. Kunst und Künstler aus der DDR und die deutsche Vereinigung, Göttingen 2021.

¹⁵⁵ Museum Utopie und Alltag: *Über uns*, <https://www.utopieundalltag.de/ueber-uns/> [Letzter Zugriff am 01.11.2022].

¹⁵⁶ Beiersdorf 2015.

¹⁵⁷ Pätzke, Hartmut: *Bildatlas der DDR, Glossareintrag Formalismus*, <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/glossary/101> [Letzter Zugriff am 04.11.2022]. Weiterführend Phillip, Michael: Individualität und Geschichtlichkeit. Künstler in der DDR, in: ders./Westheider, Ortrud (Hg.): Hinter der Maske. Künstler in der DDR, Ausst.-Kat., München/London/New York 2017, S. 8–27.

¹⁵⁸ Siehe weiterführend Phillip, Michael./Westheider, Ortrud (Hg.): Hinter der Maske. Künstler in der DDR, Ausst.-Kat., München/London/New York 2017.

werden,¹⁵⁹ erst dann erhielten sie öffentliche Aufträge. Typische Arbeitsfelder waren die baubezogene Kunst, Bilder zu zeitgenössischen politischen Ereignissen oder die Ausschmückung von Betrieben.¹⁶⁰

Die Wiedervereinigung konfrontierte zwei konträre Bewertungsmaßstäbe von Kunst, die nicht nur unterschiedlich waren, sondern als Gegenposition zum jeweiligen Gegenüber legitimiert wurden. Der Soziologe Karl-Siegbert Rehberg erläutert in der bisher umfangreichsten Publikation zum Thema *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch* (2013):

„Im Bilderstreit fanden die einander entgegengesetzten Wahrnehmungen des Umbruchs ihre im Kunstsystem ausgelöste, jedoch weit darüber hinaus wirkende und oft emotional gesteigerte Diskursform: Es ging um die Frage, ob es ‚Kunst‘ unter den östlichen Einparteienherrschaften *überhaupt* [Hervorhebung im Original] habe geben können.“¹⁶¹

Da nach dem Einigungsvertrag die DDR der Bundesrepublik Deutschland beitrug, könnte geschlussfolgert werden, es gelte fortan der westdeutsche Wertekanon. Vierzig Jahre Kunstschaffen wäre auf einen Schlag entwertet und könnte entsorgt werden.¹⁶² Dass es so nicht war und ist, belegen die Stationen des Bilderstreits: „Zum Ausgangspunkt der Be- und Verurteilung von Künstlern wurden (wie im Literaturstreit) zumeist Debatten um deren Biographien; im Falle der bildenden Künste insbesondere über die von ihnen übernommenen Aufträge sowie über die strukturelle Verquickung mit dem System der Parteiherrschaft“, so Rehberg.¹⁶³

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Das Kunstsystem der DDR ist hier auf wichtige Aspekte zusammengefasst, welche im Sinne des Forschungsprojektes daran anknüpfende Debatten erhellen sollen. Siehe weiterführend über die Kunst der DDR Rehberg, Karl-Siegbert: *Abstraktion im Staatsozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR*, Weimar 2003; Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, Ausst.-Kat., Köln 2012; Kaiser, Paul: *Bohème in der DDR. Kunst und Gegenkultur im Staatsozialismus*, Dresden 2016; Philipp, Michael./Westheider, Ortrud (Hg.): *Hinter der Maske. Künstler in der DDR*, Ausst.-Kat., München/London/New York 2017

¹⁶¹ Rehberg, Karl-Siegbert: *Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs. Zu Geschichte und Funktion des deutsch-deutschen Bilderstreites*, in: ders./Kaiser, Paul: *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, Berlin/Kassel 2013, S. 23–62, hier S. 23.

¹⁶² Im Schlußbericht der zweiten Enquete-Kommission wird die Situation der Künstler*innen wie folgt honoriert: „Nach der Wiedervereinigung Deutschlands galten alle bildenden Künstler, die im Rahmen des staatlichen Auftragswesens gearbeitet hatten, als politisch diskreditiert. Den so entstandenen Kunstwerken sprach man generell ihren Anspruch und Wert ab, den Auftragskünstlern pauschal den Willen zur Eigenständigkeit. Für alle Phasen der DDR-Geschichte gilt aber, daß viele Künstler bereitwillig staatlichen Vorgaben folgten, das aber nicht prinzipiell die Unterwerfung unter die staatlichen Vorgaben bedeuten mußte. Immer gab es Gegenkräfte, die auch im Rahmen der Auftragskunst alternative Wege beschritten und dabei neue Spielräume ausloteten.“ *Schlußbericht der Enquete-Kommission* (1998), S. 183.

¹⁶³ Rehberg 2013, S. 25.

Bekanntere Künstlerpersönlichkeiten der DDR wurden im Zuge der Wiedervereinigung mit der diffamierenden Bezeichnung „Staatskünstler“ belegt.¹⁶⁴ Diese Kategorie füllten anfangs allen voran die vier großen Maler Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte und Werner Tübke aus.¹⁶⁵ Rehberg warnt vor einer schwammigen Definition des Begriffs „Staatskünstler“, spricht ihm aber Erkenntnispotential zu, wenn er „analytisch genau definiert“ sei: „Man kann mit diesem Namen legitim belegen, wer seine (zuweilen große) Begabung loyal in den Dienst von Partei und Staat gestellt hat.“¹⁶⁶ So sei die Bezeichnung anzuwenden auf Jene, die besonders umfangreiche finanzielle Vorteile sowie große Aufträge erhielten und/oder in höheren kulturpolitischen Ämtern bzw. Gremien tätig waren.¹⁶⁷

Neben der Debatte, welcher Status den Künstler*innen im wiedervereinigten Deutschland noch gebührt, gab es großen Dissens bei der Frage, ob und in welchem Dispositiv die Kunst der DDR in Ausstellungen vertreten sein darf. Im Rückblick hat sich die Kunstschau *Aufstieg und Fall der Moderne* in Weimar 1999 ins mediale Gedächtnis eingebrannt. Auslöser war die unsensible Präsentation von Kunstwerken aus der DDR, die unter dem Titel *Offiziell und Inoffiziell – Die Kunst der DDR* als Teil der Ausstellung präsentiert wurden. Harsch kritisiert wurde die zwei- und dreireihige Hängung der Bilder auf einer Plastikplane, die Aufteilung der Kunst in offiziell und inoffiziell, die undifferenzierte und achronologische Hängung und schließlich die angedeutete Gleichsetzung mit Kunst des Nationalsozialismus, welche eine Etage tiefer ausgestellt wurde.¹⁶⁸ Die in dieser Zeit öffentlich geäußerten Vorwürfe prägten lange das Klima; die dichotome Aufteilung der DDR-Kunst und von Künstler*innen in oppositionell oder staatskonform verzögerte indes eine kritische Aufarbeitung und kunsthistorische Beurteilung.¹⁶⁹

Eine andere Episode des deutsch-deutschen Bilderstreits markiert ein Disput zwischen dem Sammler und Kunstmäzen Peter Ludwig und dem Leiter seines Ludwig-

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 46. Heute trifft diese Zuschreibung nicht mehr zu, vielmehr ist eine neue Wertschätzung der einzelnen Œuvres zu verzeichnen. ebd. S. 47.

¹⁶⁶ Ebd., S. 25.

¹⁶⁷ Ebd., S. 25–26. Eine Ausnahme stellt die sog. „Neue Leipziger Schule“, vertreten durch Neo Reich, Tim Eitel, Michael Triegel und Matthias Weischer dar, die unter diesem Label als ehemalige DDR-Künstler nach dem Mauerfall sehr erfolgreich ihre Werke auf dem Kunstmarkt verkaufen konnten. Vgl. ebd. S. 49.

¹⁶⁸ Siehe Presseberichte: Hohmeyer, Jürgen/Traub, Rainer: Wut über den Wessi in: *Der Spiegel* 22/1999, S. 208–210; Schwarze, Dirk: Müll der Geschichte? in: *kunstforum international*, Bd. 146 (1999), S. 415–416, Bauer-Volke, Kristina: „Aufstieg und Fall“ – Der Eklat in Weimar. *DDR-Kunst im Nachwende-Deutschland*, S. Kritische Berichte 3 (1999), S. 81–84.

¹⁶⁹ Vgl. Rehberg 2013, S. 33–40.

Museums in Köln Siegfried Gohr. Ludwig besaß eine beträchtliche Sammlung an Kunstwerken aus der DDR. Doch Gohr verweigerte dem Sammler eine Präsentation der Werke, da diese verwoben mit einem totalitären Staat seien, der Freiheit, Rechtlichkeit und Demokratie nicht zugelassen habe.¹⁷⁰

So verblieben die Werke als Dauerleihgabe in der LUDWIGGALERIE im Schloss Oberhausen. Dort waren jedoch 2009 die Werke ebenfalls nicht mehr erwünscht; sie wurden unter der Direktorin Christine Vogt an das Leipziger Museum der Bildenden Künste gegeben.¹⁷¹ Das, so Rehberg, habe den Intentionen des 1996 verstorbenen Ludwig dürfen nicht entsprochen: „Durch diesen Akt einer ‚Repatriierung‘ nämlich wird – ohne alle im Bilderstreit entfesselten Aufregungen – das Gebiet der alten Bundesrepublik von der einzigen bedeutenden Sammlung der DDR-Kunst sozusagen rituell ‚gereinigt‘.“¹⁷² Rehberg deutet den Bilderstreit als „Stellvertreter-Diskurs im Prozess der deutschen Wiedervereinigung“.¹⁷³ Er führt aus:

„Im Bilderstreit, [...] der [den, R.M] ‚gelernte[n] DDR-Bürger‘ beschäftigte und kränkte, ging es um nicht weniger als um den Zusammenstoß von Überlegenheitsattitüden und Inferioritätsängsten. Auch spiegelte sich in der Bestreitung künstlerischer Bedeutung der gesamten Produktion des ‚Kunststaates DDR‘ besonders deutlich, was im Prozess der Wiedervereinigung vielfältig zu beobachten war: Die Schwierigkeiten, die mit einer solchen radikalen Umorientierung in kürzester Zeit verbunden sind, warfen auch für diejenigen Probleme auf, die dazu beigetragen oder es sich gewünscht hatten, dass das DDR-Experiment ‚am lebenden Menschen‘ (wie Wolf Biermann das ausgedrückt hat) beendet werde.“¹⁷⁴

In den Diskursen über Wert und Umgang mit den Kunstwerken der DDR und den aus diesem System hervorgegangenen Künstler*innen vermengten sich so in den Fachdiskussionen politische Ambitionen mit der je eigenen Sozialisierung der Diskursteilnehmer*innen. Im deutsch-deutschen Bilderstreit offenbart sich, wie schwierig sich eine sachliche Auseinandersetzung mit den vorbelasteten Kunstobjekten gestaltete. Immer wieder wurden pauschale Verurteilungen vorgenommen, auf die eine Verbannung der Kunstwerke aus dem öffentlichen Raum erfolgte. Die Kunst der DDR wurde zum Platzhalter für die in der DDR geborenen und aufgewachsenen Menschen und für die Bewertung ihrer Lebensleistung. Diese Statthalter-Funktion der Kunstwerke wurde in den Diskursen ebenso den Alltagsgegenständen der DDR zugeschrieben. Und dies betrifft, wie an den entsprechenden Stellen in der vorliegenden Arbeit später noch

¹⁷⁰ Grohe zitiert nach Rehberg 2013, S. 44.

¹⁷¹ Ebd., S. 48.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd., S. 50

¹⁷⁴ Ebd.

genauer erläutert wird, in gleicher Weise die politischen Denkmäler der DDR und die DDR-Architektur.

Die in den folgenden Analysen untersuchten Kunstwerke reagieren auf eben jene Stellvertreter-Diskurse. Dafür verwenden sie, wie am jeweiligen Beispiel ausgeführt werden wird, einerseits die Kunstwerke der DDR, die DDR-Denkmäler oder Alltagsgegenstände sowie Stasi-Relikte, die auf diese diskursiven Kontexte der Wiedervereinigung verweisen (Kapitel 3, 4 und 5). Andererseits forderte die Porträtierung von Zeitzeug*innen einen zweiten Blick auf die Menschen, die in der DDR einen Teil ihres Lebens verlebt haben (Kapitel 6).

3 Die Kunst der DDR als Werkstoff

Die Kunst- und Kulturförderung war ein Eckpfeiler der DDR-Politik. Dementsprechend wurde die Kunstproduktion maßgeblich von staatlicher Seite finanziert, aber auch organisiert und kontrolliert. Wie im Vorausgehenden ausführlich dargestellt, standen sich mit dem Ende der DDR mit einem Mal zwei konträre Ideologien innerhalb eines Kunstsystems gegenüber.

Seither wird um den Wert der Denkmäler, architekturgebundenen Kunst oder Gemälde aus der sozialistischen Kunstproduktion gestritten. Eine besonders große Aufmerksamkeit erhielten die Abrissdebatten Anfang der Neunzigerjahre um die sozialistischen Monumentalplastiken, wie die 1991 entfernte Berliner Leninstatue.¹⁷⁵ In diesen Nexus ist auch der Streit um Erhalt oder Abriss des Palastes der Republik zu verorten. Ebenso war das Medienecho auf die ersten Ausstellungen über Kunstwerke der DDR groß, welches unter dem Schlagwort ‚deutsch-deutscher Bilderstreit‘ firmiert.¹⁷⁶ Grundsätzlich wurde, wie eingangs ausgeführt, darüber gestritten, ob es sich bei den DDR-Relikten überhaupt um Kunst handelt – schließlich entstanden sie im Auftrag der SED innerhalb eines totalitären Systems. In direkter Folge wurde damit die Frage gestellt, ob diese Kunstwerke erhaltungswürdig sind.

Während viele der mobilen Kunstobjekte – wie Gemälde, Grafiken oder Kleinplastiken – in das Kunstarchiv Beeskow verfrachtet wurden, entwickelten sich für die standortgebundenen Denkmäler Modifikationsformen, die eine Alternative zum Abriss darstellen. So wurden die Denk- und Mahnmale mit kommentierenden Plaketten versehen oder an andere Standorte verlegt.¹⁷⁷ Parallel zur Denkmalpflege entdeckten Künstler*innen das Potential dieses Erbes. Sie eigneten sich die Kunstobjekte an und kommentierten die Werte-Debatte aus künstlerischer Perspektive. Nachfolgend wird auf jene Kunstprojekte eingegangen, in denen entweder die DDR-Relikte selbst zum

¹⁷⁵ Zur Abrissdebatte siehe: Mittig, Hans-Ernst: Zur Eröffnung der Ausstellung, in: Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e.V./Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Erhalten, zerstören, verändern? Denkmäler der DDR in Ost-Berlin. Eine dokumentarische Ausstellung, Ausst.-Kat., Berlin 1990, S. 8–15; Mittig, Hans-Ernst: Was ist aus Denkmälern der DDR heute zu lernen?, in: Lindner, Ralph (Hg.): Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit, Tagungsband, Berlin 2004, S. 71–108; Beiersdorf, Leonie: Die doppelte Krise. Ostdeutsche Erinnerungszeichen nach 1989, Berlin 2015, S. 27–88.

¹⁷⁶ Rehberg/Kaiser 2013; Kaiser, Paul/Rehberg, Karl Siegbert (Hg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analyse und Meinungen, Hamburg 1999.

¹⁷⁷ Siehe zu den Modifikationsformen Beiersdorf 2015, S. 68–82; Mittig, Hans-Ernst: Ostberliner Denkmäler zwischen Vergessen und Erinnern, in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996, S. 329–343.

Werkstoff in neuen Werken wurden oder ex negativo das Verschwinden der Kunst der DDR aus dem öffentlichen Raum sichtbar gemacht wird.

3.1 Delokationen, Verhüllung und Überschreibung von Marx und Lenin-Denkmalern

Das monumentale Berliner Lenin-Denkmal¹⁷⁸, welches 1992 abgerissen wurde, und der Karl-Marx-Kopf in Chemnitz sind weltweit bekannte Beispiele für die Denkmäler der DDR. Aufgrund ihrer Größe und Popularität entzündete sich an ihnen im besonderen Maße ein Streit darum, ob DDR-Denkmäler abgerissen oder erhalten werden sollten. So verwundert es auch nicht, dass diese beiden Objekte das Interesse zeitgenössischer Künstler*innen weckten.

Der polnische Künstler Krystof Wodiczko (*1943 in Warschau, Polen) war vielleicht der erste, der das Lenin-Denkmal mit neuen Bedeutungen versah. Im Juni 1990 besuchte er das im Umbruch befindliche Berlin und war angetan vom lebhaften Treiben des Schwarzmarkts auf dem Alexanderplatz. Er beschreibt, wie dort ohne polizeiliche Kontrollen Unmengen billiger Elektroware und Zigaretten aus Süd- und Osteuropa verkauft wurden.¹⁷⁹ In der Nähe entdeckte er die Lenin-Statue, die alleine im Dunkeln stand.

Im Rahmen der Ausstellung *Die Endlichkeit der Freiheit*, welche ursprünglich zum Ziel hatte, Verbindungslinien zwischen Ost- und Westberlin zu erzeugen, wurde das Denkmal zur Leinwand des Künstlers.¹⁸⁰ Der Kunsthistoriker Dario Gamboni schreibt: „[...] der in Polen geborene Künstler Wodiczko wählte die Statue als Ziel einer seiner ‚öffentlichen Projektionen‘ und verwandelte Lenin in einen Polen mit einem Einkaufswagen voll billiger elektronischer Artikel, ‚die daheim in Warschau als Tauschwaren dienen sollen‘.“¹⁸¹

¹⁷⁸ Zur Geschichte des Lenin-Denkmal und seiner stadtstrukturellen Einbettung siehe Mittig 2004, S. 72–85.

¹⁷⁹ Tannert, Christoph: Krystof Wodiczkos ästhetische Simulationen in: Herzogenrath, Wulf/Sartorius, Joachim/Tannert, Christoph: *Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West*, Ausst.-Kat., Berlin 1990, S. 224–226, hier S. 225.

¹⁸⁰ Die ursprüngliche Idee der Kurator*innen Rebecca Horn, Jannis Kounellis und Heiner Müller war es, eine Ausstellung auszurichten, die über die Mauer hinweg eine Verbindung zwischen den Staaten herstellt. Zur anfänglichen Planungsphasen war es nicht denkbar, dass innerhalb der Realisierungszeit die Mauer fallen und das Konzept fundamental herausfordern würde. Herzogenrath/Sartorius/Tannert 1990, S. 6–8.

¹⁸¹ Ebd., S. 87.

Die künstlerische Transformation kommentiert die Monate der Anarchie zwischen Mauerfall und regulierter Wiedervereinigung. Die temporäre Verwandlung ist als Symbol für den stattfindenden Wertewandel zu lesen: Der Sozialismus in seiner damaligen Form hatte ausgedient. Der Treffpunkt für gesellschaftliche Ereignisse war nicht mehr vor den Monumenten, sondern auf dem Marktplatz. Die Ersetzung einer sozialistischen Heldenfigur mit der eines Verkäufers lässt die Frage aufkommen, ob der Kapitalismus das gescheiterte realsozialistische System ersetzen kann. In der Degradierung Lenins zu einem einfachen Mann, der Billigware verkauft, ist auch eine gewisse Ironie abzulesen.

3.1.1 Rudolf Herz: *Lenin on Tour* (2003–2004)

Um ein ebenso monumentales Figurenensemble in Dresden, bestehend aus Lenin, einem Rotfrontkämpfer und einem Arbeiter, dreht sich die künstlerische Intervention von Rudolf Herz (*1954 in Sonthofen). Ein erster Eindruck des Kunstprojekts wurde bereits zu Beginn dieser Arbeit vermittelt. Die Skulpturengruppe wurde 1974 im Auftrag der SED von dem russischen Bildhauer Grigorij Jastrebenetzki entworfen und auf der gegenüberliegenden Seite des Dresdner Hauptbahnhofes platziert. Mit dem Ende der DDR wurde bald über die Demontage des Denkmals diskutiert. Der Konzeptkünstler Herz schlug daraufhin vor, das Skulpturen-Ensemble vor Ort zu zerlegen und die Einzelstücke unter dem Titel *Lenins Lager* neu zusammenzufügen. Nach kontroverser Diskussion verkaufte die Stadt Dresden 1992 das ungeliebte Erbe an Josef Kurz, der damals in Gundelfingen einen sozialistischen Skulpturenpark mit ausgedienten Denkmälern aus der gesamten Sowjetunion aufbaute.¹⁸²

Knapp zehn Jahre später, nach dem Tod von Josef Kurz, ließ sich Herz drei Figuren für eine Kunstaktion von Kurz' Sohn aus.¹⁸³ Unter dem Titel *Lenin on Tour* (2003–2004) führte der Künstler die drei nach der Demontage übrig gebliebenen Büsten auf der Laderampe eines Transporters zu mehreren Städten Deutschlands, Österreichs, Italiens und Tschechiens.¹⁸⁴ Vor Ort waren die Betrachter*innen dazu eingeladen, unter dem Motto „Meinen Genossen zeige ich Lenin. Und Lenin das 21. Jahrhundert. Wer erklärt es ihm?“ Lenin etwas über die Gegenwart zu erzählen.¹⁸⁵ Dokumentiert wurde die Aktion in einer Publikation und einem Film mit demselben Titel. An den Gesprächen beteiligten sich nicht nur Passanten, sondern auch bekannte Persönlichkeiten wie der Politiker Hans Modrow und der Philosoph Boris Buden.¹⁸⁶

Mit seiner Tour wollte Herz die Büsten an Orte bringen, an denen Lenin selbst einmal gewesen war, oder die von einer eigenen Geschichte des Arbeiterkampfes geprägt sind. So führt er den steinernen Lenin und seine Gefährten unter anderem durch die historischen Stadtkulissen Wiens, Roms und Prags, vor das stillgelegte Thyssen-Hüttenwerk in Duisburg sowie an ihren ursprünglichen Standort in Dresden. Auf den Fotografien sind die mit Spanngurten auf dem Tieflader befestigten sozialistischen Relikte zu sehen, welche sich durch ihre überholte Ästhetik von der jeweiligen

¹⁸² Beiersdorf 2015, S. 59.

¹⁸³ Leeb, Susanne: Geschichte auf Zeit, in: Museum Ludwig (Hg.): Rudolf Herz – Lenin on Tour, Ausst.-Kat., Göttingen 2009, S. 7–17, hier S. 9.

¹⁸⁴ Museum Ludwig 2009.

¹⁸⁵ Leeb 2009, S. 7.

¹⁸⁶ Museum Ludwig 2009, S. 251.

Umgebung abheben. Im Buch werden weitere, auch inoffizielle Stationen fotografisch in Szene gesetzt, zum Beispiel die Fahrt der Gruppe vor dem Hintergrund des alpinen Gotthard-Passes, auf Autobahnen oder bei der Rast auf einem Parkplatz vor der Supermarktkette Real.

Herz' temporäre und mobile Installationen rufen dabei oft einen Effekt der Verfremdung hervor.¹⁸⁷ In der Tradition der Avantgarden montierte er die Figuren in immer wieder neue Kulissen. Die Kunsthistorikerin Susanne Leeb erläutert den wesentlichen Unterschied dieser Arbeit zu ihren künstlerischen Vorläufern: „Nicht in ein homogenes Bild werden andere (Bild-)Splitter hineinmontiert, sondern in den realen Außenraum.“¹⁸⁸ Während der avantgardistische Schockmoment, erzeugt durch die Montage von Alltagsgegenständen in den Bildraum, schon lange ausgedient hat, ist er in der „Realmontage“¹⁸⁹ erneut zum Leben erweckt worden.

So ist in den Kommentaren der Passanten immer wieder von Entrüstung über diese Provokation zu lesen, die von der Präsentation Lenins in der Öffentlichkeit nach dem Zerfall der Sowjetunion herrührt: „Was soll denn der Quatsch? Jetzt haben wir die Kommunisten hier schon, oder wie ist das? – [...]“¹⁹⁰, so eine Passantin in Duisburg, oder „Wenn ich es richtig verstehe, müssen Sie die Missgeburt durch Europa fahren, damit Menschen dazu Stellung nehmen. Sind die nicht genügend informiert? Haben die kein historisches Gedächtnis? Glauben Sie nicht, dass es besser wäre, sich eher an die junge Generation zu richten?“¹⁹¹, kommentiert ein anderer Passant in Prag.

Andere Stimmen hingegen empfinden die Begegnung mit den Geistern aus der Vergangenheit positiv, da das Denkmal beispielsweise in Dresden zu DDR-Zeiten als beliebter Treffpunkt diente: „[...] Ich freu mich. Also, das letzte, das ich überhabe, ist eine Postkarte, die kam 1990/91 raus, und kurz nachdem alles abgebaut worden ist, hab ich mir die Postkarte als Erinnerung gekauft. Weil das auch ein Treffpunkt war, wenn man sich irgendwo verabredet hat mit der Mutter, irgendwie ins Kaufhaus oder so, dann an diesem Denkmal.“¹⁹² Wieder andere überlegen, welchen Wert Lenins Theorien heute angesichts Globalisierung und Turbokapitalismus noch haben könnten: „Ich bewundere den Kapitalismus, ich liebe ihn so sehr, er allein schafft den Fortschritt und ein besseres Leben. [...] Es gibt keine Utopien mehr. Lenin ist ein toter Hund, mausetot. Er gehört

¹⁸⁷ Vgl. Leeb 2009, S. 10.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Museum Ludwig 2009, S. 181.

¹⁹¹ Ebd., S. 163.

¹⁹² Ebd., S. 196.

ins Museum.“¹⁹³ Unter Anleitung des Künstlers wird die Kunstbetrachtung zum Zwiegespräch über die deutsche Vergangenheit.

Insgesamt ist ein breites Spektrum an Gefühlslagen, Denkpositionen und Erinnerungen zu erkennen, die im Angesicht des fragmentierten Lenin-Denkmal und seinen zwei Begleitern ausgelöst werden. Sie rühren aus der Differenz zwischen dem Menschen und dem Theoretiker Lenin und seiner Repräsentation – und damit der Interpretation Lenins durch das sozialistische Regime. Die Objektbiographie der Skulpturengruppe und ihre politische Bedeutung in der DDR sind durch die Dekontextualisierung nur noch bedingt zugänglich, schwingen dennoch stets in der Konfrontation mit den temporären Ausstellungsorten mit. Mit dem Denkmal sollte nicht allein der Personenkult von Lenin als einem der Urväter des Kommunismus bedient und der staatsleitende Marxismus-Leninismus im öffentlichen Raum legitimiert werden. Insbesondere die Monumentaldenkmal, die fast ausschließlich aus sowjetischer Hand kamen, sollten vorderhand die Spannungen verringern, die Walter Ulbricht nach seinem Abgang hinterlassen hatte.¹⁹⁴

Was als abgeschlossene Geschichte gilt, wird von Herz durch das Spiel mit der Differenz zwischen Repräsentation und Repräsentiertem wieder hervorgeholt, wenn er das Denkmal zum Leben erweckt und anthropomorphisiert. „Aus der Skulptur wird gleichsam wieder ein Individuum mit Reisefreiheit, die sich die Menschen jenseits der Mauer immer erträumt haben.“, so Herz im Interview.¹⁹⁵ Wenn er die Passanten dazu aufruft, Lenin das 21. Jahrhundert zu erklären, forciert er, in der Rezeption im kalten Stein einen Menschen aus Fleisch und Blut zu imaginieren. Dieser „Verlebendigungseffekt“ von Statuen ist nicht neu, sondern erinnert an die Entstehung der Wirkungsästhetik am Anfang des 18. Jahrhunderts.¹⁹⁶

Denkmäler verkörpern traditionell einen Herrschaftsanspruch, der über den Tod hinausgeht. Die Anthropomorphisierung widerspricht den Eigenschaften des Denkmals, das in Stein gehauen und für die Ewigkeit gemacht wurde. Denn Lebendigkeit bedeutet auch Verletzlichkeit und Sterblichkeit. In der Installation *Lenin on Tour* wird dieser Aspekt durch die Zurrgurte um die zerteilten Steinbüsten angesprochen.¹⁹⁷ Der Verlebendigung von Skulpturen haftet zudem stets eine unheimliche Dimension an.¹⁹⁸

¹⁹³ Museum Ludwig 2009, S. 199.

¹⁹⁴ Vgl. Leeb 2009, S. 13.

¹⁹⁵ Museum Ludwig 2009, S. 22.

¹⁹⁶ Leeb 2009, S. 11.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd.

Diese äußert sich vielleicht am deutlichsten in den Aussagen der Partizipierenden, von denen nur wenige tatsächlich mit ‚Lenin‘ sprechen und stattdessen ihr Wort an den lebenden Künstler richten. Mit dem Wegfall der staatlichen Rituale und der dominierenden Lehre des Marxismus-Leninismus im Alltag hat das Denkmal seine gesellschaftliche Funktion verloren. An die Stelle der gemeinschaftlichen Rezeption, deren Deutung und Ziel staatlich vorgegeben ist, tritt die individuelle Betrachtung.

Die unterschiedlichen Stationen der Tour durch die zentraleuropäischen Städte repräsentieren verschiedene Formen der gegenwärtigen Erinnerungskultur. In der Montage der sozialistischen Denkmalsgruppe mit den öffentlichen Räumen provoziert sie ebenfalls eine Verortung in der heutigen Gesellschaft:

„Gerade das zum Anachronismus gewordene Lenin-Denkmal, an welches sich kein offizieller Wahrheitsanspruch mehr knüpft, unterstreicht und hinterfragt im gleichen Zug die repräsentativen Inhalte von Erinnerungsstätten und deren Identität stiftende Funktion, wie etwa im Falle des stillgelegten Thyssen-Stahlwerks in Duisburg, des Mussolini Obeliskens in Rom, der Gedenkstätte „Deutsche Teilung. Marienborn“ oder des Berliner Mauer-Denkmal und nicht zuletzt der wieder aufgebauten Frauenkirche in Dresden.“¹⁹⁹

Wenngleich die Skulpturengruppe aus Dresden aus einem spezifischen Entstehungskontext kommt und in eigener Weise mit der Stadt und ihrem ursprünglichen Aufstellungsort gegenüber des Hauptbahnhofes verknüpft ist, wird sie in *Lenin on Tour* zu einem allgemeinen Symbol für die offiziellen DDR-Denkmal und ihren Verbleib nach dem Niedergang der Republik. Auf dieser allgemeinen Ebene wird nicht nur die DDR-Geschichte erneut zum Disput gestellt, sondern auch eine Kritik gegenwärtiger politischer und gesellschaftlicher Machtstrukturen formuliert.

¹⁹⁹ Ebd., S. 14–15.

3.1.2 Ortsspezifische Kunst am Chemnitzer Karl-Marx-Kopf

Untrennbar mit Lenin verbunden ist der Name seines geistigen Vorgängers Karl Marx. So wie der Name Lenin, so war auch der von Marx in der DDR omnipräsent: In Denkmälern und Straßennamen bis hin zur Umbenennung der Stadt Chemnitz in Karl-Marx-Stadt. Marx wurde wie Lenin nach sowjetischem Vorbild zum Gründungsvater der DDR auserkoren und seine Person wie seine Politik entsprechend in der Öffentlichkeit inszeniert. Anders als das Lenin-Denkmal in Berlin ist der monumentale Karl-Marx-Kopf in Chemnitz bis heute erhalten geblieben.

Bisher entstanden drei künstlerische Interventionsideen für die im Volksmund als ‚Nischl‘ bekannte Büste. Diese wurde im Auftrag Walter Ulbrichts von dem renommierten russischen Bildhauer Lew Jefimowitsch Kerbel entworfen und am 9. Oktober 1971 in Chemnitz eingeweiht.²⁰⁰ Die Büste misst 7 x 7 x 9 m. Die Gesichtszüge sind ernst, die hohe Stirn sowie die kantige Ausgestaltung der Haare und des ikonischen Rauschebarts verleihen der Figur einen strengen und imposanten Ausdruck. Um die Sichtbarkeit der Skulptur auch von weitem zu gewährleisten, wurde der Kopf auf einen ebenso monumentalen quadratischen Sockel gesetzt. Im Stil, den der Künstler für das Marx-Porträt wählte, ist eine bewusste Rückkehr zur sowjetische Revolutionskunst zu erkennen, zu der unter anderem die kubistisch anmutende Formensprache zählt.²⁰¹

Im Jahr 2007 schlug der litauische Künstler Deimantas Narkevičius (*1964, Utena, Litauen) vor, im Rahmen der *Skulptur Projekte Münster* den Karl-Marx-Kopf von seinem ostdeutschen Standort in das westdeutsche Münster zu verlegen.²⁰² Den Vorschlag der Deplatzierung interpretiert der Kurator Mihnea Mircan wie folgt:

„Narkevičius’s intervention was to function as a study of displacement and dispossession, testing the resilience of associations the sculpture carried in the new context. The move was to occur between Germany’s former East and West, from – to simplify things – political territory to politicized sculpture garden, establishing a complicated similarity between the Munster show and, say, the Grūtas Park in Lithuania [ein Park, an den sozialistische Skulpturen nach ihrer Entfernung aus der Innenstadt gebracht wurden, R.M.]”²⁰³

²⁰⁰ Beiersdorf 2015, S. 73.

²⁰¹ Mircan, Mihnea: Monuments to Nothing, in: András, Edit (Hg.): *transitland. Video Art from central and eastern europe 1989-2009*, Budapest 2009, S. 199–207, hier: S. 204.

²⁰² Vgl. Franzen, Brigitte (Hg.): *Skulptur Projekte Münster 07*, Ausst.-Kat., Köln 2007, S. 166–171.

²⁰³ Mircan 2009, S. 204.

Mircan verweist somit darauf, dass nicht nur das Denkmal politisch aufgeladen, sondern auch die *Skulptur Projekte Münster* kein ideologiefreier Raum ist. In der Konfrontation der sowjetischen Propaganda mit den zeitgenössischen Skulpturen wären letztere als von einem westlichen Kunstverständnis bestimmte Objekte hervorgetreten. Gleichzeitig wären Parallelen, beispielsweise in der Monumentalität und der raumgreifenden Konzeption als verbindendes Stilmerkmal sichtbar geworden.

Das Konzept von Narkevičius wurde letztendlich nicht realisiert, stattdessen aber die Videoarbeit *The Head* (2007) des selben Künstlers. Dieser montierte alte Fernsehaufnahmen aus der UdSSR, welche ein Interview mit Lew Kerbel und seine Arbeit am Denkmal umfassen, sowie Dokumentationen und Interviews aus dem Alltag der Menschen zu einem zwölfminütigen Film.²⁰⁴

Ebenso wie Narkevičius Idee an der Umsetzbarkeit scheiterte, tat dies das Konzept des Berliner Künstlers Andreas Bartsch (*1968, Bad Säckingen). Unter dem Titel *FROZEN MARX* hatte Bartsch vor, das Denkmal in einen 13 m³ großen und 360 Tonnen schweren Block aus Eis einzufrieren. Im Laufe der Zeit sollte das Eis durch die natürliche Außentemperatur schmelzen und Stück für Stück wieder den Blick auf den ‚Nischl‘ freigeben.²⁰⁵ Die temporäre Eintrübung des Denkmals galt als ein Sinnbild für die Veränderlichkeit von Gesellschaftssystemen und hätte die symbolische Besetzung des Stadtraumes in Chemnitz hervorgehoben.

Inspiziert von den Debatten um Narkevičius‘ nicht realisierten Vorschlag entwickelten schließlich Kunststudierende der Universität Linz, der Angewandten Kunst Schneeberg und der FH Merseburg das *TEMPORARY MUSEUM OF MODERN MARX*. Sie verhüllten die Büste ein Jahr später für 10 Wochen mit einem rechteckigen Stahl-Aluminium-Gestell (17 x 12 x 13 m), auf das ein weißes Mesh-Gewebe gespannt wurde.²⁰⁶

Eine Treppe im Inneren ermöglichte das Hinaufsteigen bis auf Augenhöhe des Kopfes, wo die Betrachter*innen Ausgaben des *Kapitals* zur Lektüre vorfanden. Die Bücher waren nach einem Aufruf in Chemnitz für die Kunstaktion gespendet worden.²⁰⁷ Ziel war nicht der zeitweilige Ausschluss der Skulptur aus der Öffentlichkeit, sondern

²⁰⁴ Raupach, Stephanie: *Deimantas Narkevičius*, <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/2007/projects/143/> [Letzter Zugriff am 19.05.2020].

²⁰⁵ Beiersdorf 2015, S. 77.

²⁰⁶ Kunstuniversität Linz: *Temporary Museum of modern Marx*, <https://www.ufg.at/Temporary-Museum-of-modern-Marx.4186.0.html> [Letzter Zugriff am 23.02.2021].

²⁰⁷ Beiersdorf 2015, S. 77; Mitteldeutscher Rundfunk: *MDR Zeitreise Karl-Marx-Monument*, <https://www.mdr.de/zeitreise-regio/staedte/chemnitz/zeitreise-chemnitz-nischel102.html> [Letzter Zugriff am 19.05.2020].

eine Einladung zur genaueren Betrachtung. Nach der Begegnung auf Augenhöhe konnte man einige Meter weiter bis auf eine Plattform aufsteigen, von der aus das Monument zum Aussichtspunkt wurde.

Die zeitweilige Entfernung aus dem Stadtbild und der Blick auf Marx aus einer neuen Perspektive können hier wörtlich genommen werden: Anstelle der in der DDR üblichen einseitigen Auslegung der Marx'schen Schriften wurde zu einem eigenständigen Studium des *Kapitals* angeregt. Dazu wurde von den Studierenden auch ein Audiofeature erarbeitet, das eine Einführung in Marx' Theorie bot.²⁰⁸

Während der gesamten Ausstellungsdauer von drei Monaten konnten die Besucher*innen in einer Kabine einen gesprochenen Kommentar zur Installation hinterlassen. Die Beiträge der über 10.000 Partizipierenden wurden nach Ausstellungsende auf 01:33:09 h Dauer zusammengeschnitten; einige Beiträge wurden wegen schlechter Soundqualität herausgenommen. Im Konzept war die Archivierung der Datei für die Chemnitzer Bürger*innen unter dem Motto „Wir gehen und eure Meinung bleibt“ geplant.²⁰⁹

Die Aktion erinnert an die Verhüllung des Reichstages durch das Künstlerpaar Christo und Jean-Claude, wodurch die historische Bedeutung und ihre Symbolik für die Gegenwart angesprochen wurde. Die gewohnte Ansicht der Straße mit dem Marx-Kopf wurde als Fixpunkt genommen und temporär durch eine leere Projektionsfläche ersetzt. Der gekippte Quader mit seinen zum Himmel strebenden Kanten erschien dabei gegenüber der geraden Dachkante des dahinter aufragenden Plattenbaus wie ein Fremdkörper in der Stadt.

Die Umhüllung des Denkmals weckt Assoziationen an den Begriff des „white cube“, welcher die mit den Avantgarden Anfang des Jahrhunderts neu aufkommenden, in neutralem weiß gehaltenen Ausstellungsräume bezeichnet.²¹⁰ Diese Art der Kunstpräsentation ist mit einem spezifischen Kunstbegriff verknüpft, welches in diesem Kontext als konträr zum Kunstverständnis der DDR gedeutet werden kann: Während der white cube der klassische Ort autonomer Kunst ist, wurzelt das Marx-Denkmal in dem Ideal, Kunst müsse dem Volk oder dem Staat dienen.

²⁰⁸ Kaiser/Lindner/Tannert 2017, S. 69.

²⁰⁹ Kunstuniversität Linz: *Temporary Museum of modern Marx*, <https://www.ufg.at/Temporary-Museum-of-modern-Marx.4186.0.html> [Letzter Zugriff am 26.02.2021]. Inwieweit dieses Archiv umgesetzt wurde, konnte nicht eruiert werden.

²¹⁰ Siehe weiterführend: O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube*. In der weißen Zelle, hrsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

3.1.3 Sebastian Jung: *La Dolce Vita* (2018)

In jüngerer Zeit wurde eine Karl-Marx-Büste aus Jena zum Anlass für eine zeitgenössische Kunstaktion.²¹¹ Anlässlich Marx' 200. Geburtstag holte der Künstler Sebastian Jung (*1987 in Jena) eine Bronze-Büste, die nach dem Mauerfall im Depot landete, wieder an die Öffentlichkeit. Er verlegte sie temporär unter dem Titel *La Dolce Vita* (2018) in ein griechisches Bistro, das sich in einem Einkaufszentrum in der Jenaer Innenstadt befindet.²¹² Marx Konterfei thronte vor einer Fototapete mit Palmen und Meeresausblick, umgeben von Rankenpflanzen aus Plastik (Abb. 2).

Vor Ort lag eine kostenlose Zeitung aus, in der ein informativer Text der Kunsthistorikerin Verena Krieger über das Projekt abgedruckt und Zeichnungen sowie eine introspektive Schilderung des Künstlers über einen Tag im besagten Einkaufszentrum abgebildet waren. In seiner Erzählung beschreibt Jung die triste Atmosphäre der Billig-Waren-Geschäfte, das Gefühl von Einsamkeit und die Sehnsucht nach Liebe. Es erscheinen ihm gleich geisterhafter Gestalten Karl und seine Frau Jenny Marx, die als Gäste eines Cafés am Nebentisch sitzen.²¹³

Die weitaus kleinere Skulptur als jene in Chemnitz wurde 1952 als Auftragswerk der SED von Will Lammert geschaffen. Kurz zuvor fand die II. SED-Parteikonferenz statt, auf der Maßnahmen zum Aufbau des Sozialismus festgelegt wurden. Eine dieser Maßnahmen war die Ausrichtung der Hochschulen der DDR auf das Programm des Marxismus-Leninismus. Zum 135. Geburtstages von Marx am 5. Mai 1953 wurde die Büste im Vestibül der Aula des Universitätshauptgebäudes der Friedrich-Schiller-Universität Jena feierlich eingeweiht. Der Standort im Innenraum war eine Entscheidung des Senats, da das Material nicht für den Außenraum nicht geeignet sei.²¹⁴ Dieser stellte sich damals gegen den Wunsch der SED, die die Büste gerne vor dem Hauptgebäude „als Fortsetzung der Reihe der Büsten berühmter Männer in der Goethe-Allee“²¹⁵ platziert hätte. Hinter dem Rücken des Senates wurde sie 1959 an den von der

²¹¹ Krieger, Verena: Marx im Einkaufszentrum. Zu Sebastian Jungs De-Platzierung einer umstrittenen Bronzebüste, in: Zeitung von Sebastian Jung zur Kunstaktion Mai 2018.

²¹² Das Kunstprojekt fand statt im Rahmen des wissenschaftlich-künstlerischen Symposiums *Von Gespenstern und geteilten Himmeln – Ideen einer gerechten Gesellschaft nach Marx*, Jena 3 – 6. Mai 2018.

²¹³ Sebastian Jung: *Karl Marx im Einkaufszentrum Digitale Publikation*, http://www.jungjungjung.com/wp-content/uploads/2014/06/Sebastian_Jung_Karl_Marx_im_Einkaufszentrum.pdf [Letzter Zugriff am 23.02.2019].

²¹⁴ Braun, Peter: Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch, Weimar 2015, S. 107–108.

²¹⁵ Zitiert nach ebd., S. 107.

SED vorgesehenen Platz verlegt.²¹⁶ Der Literatur- und Medienwissenschaftler Peter Braun erläutert die politischen Hintergründe der Aktion:

„Das kann nur als Demonstration der Macht der Partei gegenüber der Universität und ihrer höchsten Interessensvertretung, dem Senat, interpretiert werden. Es ist kaum vorstellbar, dass der damalige Rektor, Prof. Schwarz, von der Aktion nichts wusste. Dass er die Verlegung nicht in den Senat eingebracht hat, zeigt nur umso deutlicher, wie machtlos dieses Gremium damals war. So wurde die Büste von Karl Marx, die fortan öffentlich, von der Goetheallee aus, zu sehen war, endgültig zu einem Herrschaftssymbol – eine Bedeutungsschicht, die nun alle anderen überdeckte.“²¹⁷

Krieger führt im Begleittext zum Projekt die doppelte Kodierung an, welche sich durch den neuen Standort entfaltete: So reihte sich die Büste ein in eine entlang des Fürstengrabens (damals Goethe-Allee) seit dem 19. Jahrhundert begonnene Aufstellung von Standbildern von Persönlichkeiten der Jenaer Universitätsgeschichte. Gleichzeitig erhob die neue Platzierung Karl Marx zum neuen Patron der Universität.

„Neben der Ehrung eines Wissenschaftlers, der einst an dieser Universität promoviert worden ist, diente die Büste nun als Instrument der Unterordnung der ganzen Universität unter eine nach seinem Ableben konstruierte Staatsideologie.“²¹⁸

Die Formensprache der Büste entspricht einem damals geläufigen Stereotyp von Marx. Obwohl der Skulptur eine fotografische Vorlage zugrunde lag, durchlief die Ausgestaltung von Jackett und Gesichtszügen eine künstlerische Umgestaltung zugunsten eines idealisiert-heroischen Gesamteindrucks.²¹⁹ Nicht der Mensch Karl Marx ist dargestellt, sondern seine Interpretation durch die DDR-Führungselite: „Die Büste diente also von Beginn an nicht primär der Würdigung des Philosophen und Kritikers der politischen Ökonomie, sondern hatte eine herrschaftslegitimierende Funktion.“²²⁰ erläutert Krieger in ihrer Analyse der Büste. Der Umgang mit der Marx-Büste in Jena ist damit ein anschauliches Beispiel dafür, wie die SED mit Hilfe von Kunstwerken ihre Macht demonstrierte und ihre Politik legitimierte.

1992 wurde die Büste im Zuge der turbulenten Wendejahre abgebaut und im Depot der universitären Kunstsammlung verstaut. Seitdem gab es viele Diskussionen, die zuletzt 2017 auf Initiative der Partei Die Linke in einem Beschluss des Jenaer Stadtrats zur Wiederaufstellung mündeten, der jedoch vom Senat der Friedrich-Schiller-

²¹⁶ Braun 2015, S. 109.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Krieger 2018.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd.

Universität Jena abgelehnt wurde. Benjamin Koppe (CDU) bewertete: „Heute ist ein guter Tag für alle Jenaer Opfer der SED-Diktatur.“²²¹ Nach Ansicht der CDU-Politiker hat die Marx-Büste damit nur eine einzige Bedeutung, vor der das Denkmal seine Daseinsberechtigung im Stadtraum verwirkt hat. Auch die Büste in Form eines Mahnmals wieder zu zeigen, wie es der Autor Gottfried Meinhold einige Jahre zuvor vorgeschlagen hat, schien in Anbetracht solcher Positionen nicht konsensfähig.²²²

Jungs künstlerische Umgangsweise mit dem DDR-Denkmal ist zweistufig: Im ersten Schritt suchte Jung das Depot auf, wo die Büste außerhalb des öffentlichen Lebens bis auf unbestimmte Zeit ihren Platz hat. Das sie dort bis dahin verblieb und nicht zerstört wurde, belegt, dass ihr zumindest ein erhaltungswürdiger Status zugemessen wurde. Diesem Ort, an dem viele DDR-Kunstwerke seit der Wiedervereinigung ihr Dasein fristen, entnimmt Jung das Objekt. In einem zweiten Schritt versetzt er die Marx-Büste in einen neuen Kontext und macht sie gleichzeitig in der Öffentlichkeit sichtbar.

Bei der Präsentation im griechischen Bistro verschwimmen die Bedeutungen der Marx-Repräsentation mit denen des Ortes und öffnen sie wechselseitig für neue Lesarten. Wie ausgeführt, steht die Büste dabei zum einen für eine konkrete Machtdemonstration der SED gegenüber dem Senat der Universität Jena. Zum anderen repräsentiert die Büste aber auch das generelle Verständnis und den Einsatz von Kunst in der Politik der SED. Wenngleich dies nicht die Intention der Auftraggeber war, steht das Konterfei heute trotz seiner stereotypen Darstellung sowohl für die enge Ausdeutung der Marx'schen Schriften in der DDR als auch, losgelöst davon, für eine gesellschaftskritische Theorie, die heute nach wie vor wesentlicher Gegenstand kapitalismuskritischen Denkens ist.²²³

Jung positionierte das Marx-Bildnis vor einem Vierpassfenster, hinter dem sich der Meerblick auf der Fototapete öffnete. Bei Frontalansicht wurde so die Assoziation eines Heiligenscheins erweckt. Dies lässt an Marx' berühmte Gesellschaftsanalyse denken. So wird damit sowohl die nahezu religiöse Verehrung von Marx als Urvater des Kommunismus in der Sowjetunion in Erinnerung gerufen als auch seiner Interpretation der Religion als Opium des Volkes.

²²¹ Kaiser, Andreas: *Uni-Senat entschied. Karl-Marx-Büste wird nicht wieder aufgestellt* (07.07.2017), <https://www.jenaer-nachrichten.de/stadtleben/6758-karl-marx-buete-wird-nicht-wieder-aufgestellt> [Letzter Zugriff am 01.02.2021].

²²² Vgl. Braun 2015, S. 112.

²²³ Siehe beispielsweise Piketty, Thomas: *Das Kapital im 21. Jahrhundert*, München 2015⁷.

Mit dem Ende der DDR – und damit der Lehre des Marxismus-Leninismus – wurde die Büste durch ihre Entfernung aus dem öffentlichen Raum mit weiteren Bedeutungen aufgeladen: So wurde sie nun auch Repräsentant für die DDR schlechthin, die nach Ansicht mancher im Keller der Geschichte verstaut werde. Der landesweite Abbau der Hoheitssymbole der DDR konnten Menschen in den neuen Bundesländern auch mit ihrer eigenen Biographie gleichsetzen, die im Zuge des Wiedervereinigungsprozesses als abgewertet wahrgenommen wurde. Es sind eben jene Bedeutungsebenen, um die bei der Frage nach der Wiederaufstellung gestritten und die je nach Interessenslage einseitig vertreten wird. Mit der künstlerischen Rekontextualisierung wird wenigstens temporär der Wunsch jener Bürger*innen verwirklicht, die die Büste wieder in der Öffentlichkeit präsentiert sehen möchten – wobei die Ortswahl vermutlich nicht ihren Vorstellungen entsprach.

Jung wählte mit dem griechischen Imbiss-Restaurant dezidiert einen kontradiktorischen Ausstellungsort für die Marx-Büste. Die Tapete mit Meerblick, die Plastik-Pflanzen und kitschige Engelsskulpturen erzeugen eine Scheinwelt, die auf der Ästhetik des Künstlichen und Billigen fußt. Krieger betont die Verfremdung, die durch die Kontextverschiebung einhergeht: Weder erwarte man in einem Imbisslokal ein Originalkunstwerk, noch käme man auf die Idee, ein Denkmal für eine Geistesgröße in einem Einkaufszentrum aufzustellen.²²⁴ Hier zeigt sich derselbe Effekt, der auch schon Rudolf Herz' Kunstprojekt *Lenin on Tour* charakterisiert: Herz rekontextualisiert die Büsten von Lenin, Rotfrontkämpfer und Arbeiter nicht nur an einem Ort, sondern er wiederholt dieses Vorgehen durch die ständig wechselnden Stationen.

Auch das gesamte Einkaufszentrum wird in diesem Dispositiv zum Symbol. Es verkörpert den Kapitalismus als Gegenbild zum Sozialismus. Und anders als das Universitätsgebäude erfordert die Umgebung das Kaufen von Waren oder Speisen:

„Der nach außen abgeschlossene Konsumtempel ist kein öffentlicher Ort. Jeder Quadratcentimeter ist Eigentum von Investoren und einzige Funktion des Aufenthalts darin ist eine ökonomische. Wer ein Einkaufszentrum betritt, hört auf Bürger und Individuum zu sein und ist nur noch Konsument.“²²⁵

Diese Beschreibung ergänzt sich mit dem Titel *La Dolce Vita*. Der Ausspruch *Das süße Leben* ist nicht nur ähnlich kitschig konnotiert wie die Einrichtung des Restaurants, sondern verweist auch auf den gleichnamigen Film von 1960. Dieser

²²⁴ Krieger 2018.

²²⁵ Ebd.

italienische Film im Stil des Neorealismus porträtiert die Oberflächlichkeit und Sinnentleertheit der Gesellschaft am Beispiel einer dekadenten High-Society.²²⁶

Während sich in der Installation also der Staatsozialismus der SED und der Kapitalismus beide als in der Realität gescheiterte oder mit immensen Problemen behaftete Systeme zeigen, belegt sie auch die Wirkmächtigkeit und Aktualität von Marx' Ideen zum Gesellschaftsumbau: „Die Aufstellung der Marx-Büste an diesem Ort erinnert daran, dass es möglich ist, aus der bewusstlosen Teilhabe an diesen Strukturen reflexiv herauszutreten“, erklärt Krieger und verweist damit auf die Veränderlichkeit vermeintlich für immer festgeschriebener Systeme.²²⁷ Solch eine Überlagerung von problematisch gewordenen Denkmälern mit neuen Inhalten und Bedeutungsschichten bezeichnet Krieger in Bezug auf die Umgestaltung des Wiener Lueger-Denkmal als ‚Prinzip des Palimpsests‘. Sie bezieht sich damit auf eine Technik der Wiederverwendung von Pergament in Antike und Mittelalter. Bereits beschriebene Blätter wurden durch Abkratzen oder Abwaschen von der Schriftfarbe befreit, sodass sie erneut verwendet werden konnten.²²⁸ Die vollständige Entfernung der Schrift war nicht möglich, da sie Kerben hinterließ. Deshalb sind darunterliegende Texte bis heute erhalten geblieben: „Das Palimpsestieren hat somit nicht nur einen auslöschenden, sondern auch einen bewahrenden Charakter. Im Prozess des Überschreibens entsteht eine komplexe Gemengelage von unterschiedlichen Bedeutungsschichten, die aus verschiedenen historischen Epochen stammen.“²²⁹

Künstlerische Strategien, die auf dem Prinzip des Palimpsests aufbauen, machen die tieferliegenden Bedeutungsschichten der Geschichte sichtbar und ermöglichen so ein Bewahren und Kommentieren von problematischen Inhalten, ohne das Objekt selbst zu zerstören.²³⁰

Jungs Kunstinstallation kann als künstlerischer Kommentar zur laufenden Debatte über die Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit im Allgemeinen und zur Frage des Wiederaufstellens der Marx-Büste in Jena im Besonderen interpretiert werden. Anstelle einer klaren Position öffnet Jung mit der Verwendung des vormaligen DDR-Denkmal den Blick für die Veränderlichkeit und Mehrdeutigkeit von Symbolen. So

²²⁶ Federico Fellini: *La Dolce Vita* (IT 1960).

²²⁷ Krieger 2018.

²²⁸ Krieger, Verena: Prinzip Palimpsest. Künstlerische Strategien zur Transformation problematisch gewordener Denkmäler, in: Arbeitskreis zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal in ein Mahnmal gegen Antisemitismus und Rassismus (Hg.): *Handbuch zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal*, Wien 2011, S. 68–85, hier: S. 70–71.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vgl. ebd., S. 71.

vermittelt er zwischen den Ebenen des individuellen Erlebens der DDR einerseits, der politischen Machtdispositive der DDR andererseits und der Erinnerung an Beides im Rückblick. Gleichzeitig zeigt die zeitlich beschränkte Wiederaufstellung die Bedeutung von Marx' Gesellschaftsanalyse als Chance für die Veränderung von Gegenwart und Zukunft.

In der Gesamtschau der künstlerischen Interventionen, die sozialistische Denkmäler als Teil ihrer Werke begreifen, ist auffällig, dass sie alle temporär angelegt sind. So wie in Jena gab es auch an der Humboldt-Universität in Berlin eine Debatte um ein sozialistisches Denkmalserbe und den angemessenen Umgang damit. Während man in Jena bisher zu keiner Einigung gekommen ist, hat man sich in Berlin nach langer Debatte für einen Künstlerwettbewerb zur Kommentierung eines Marx'schen Schriftzuges im Eingangsfoyer der Universität entschieden, der zu DDR-Zeiten dort angebracht worden war. Das Resultat des Wettbewerbs illustriert die Variante eines Gegendenkmal, das dauerhaft und an Ort und Stelle die Vergangenheit des DDR-Denkmalserbes rahmt.

3.1.4 Ceal Floyer: „Vorsicht Stufe!“ (2009)

Das Denkmalerbe der DDR umfasst in einem erweiterten Verständnis neben den figürlichen Repräsentationen auch ausgestaltete Texttafeln und Schriftzüge im öffentlichen Raum, die beispielsweise in Chemnitz gemeinsam mit dem Marx-Monument montiert oder wie im folgenden Fall in der Humboldt-Universität Berlin an einem repräsentativen Ort sichtbar angebracht wurden.

Im Eingangsfoyer des geschichtsträchtigen Gebäudes der Humboldt-Universität wurde 1953 Marx' 11. Feuerbachthese im Rahmen der Feierlichkeiten seines 130. Geburtstages in einem eleganten Messingschriftzug auf der Wand aus Rotmarmor²³¹ angebracht:

„Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt aber darauf an, sie zu verändern.“²³²

Nur wenige Jahre nach dem zweiten Weltkrieg riefen so die symbolisch aufgeladenen Worte zum Aufbau einer neuen Gesellschaft auf. Gleichzeitig verwiesen sie auf die Universität „als Ort der Vordenker des Marxismus (Marx studierte in Berlin 1836-1840) und der dialektischen Philosophie des Vormärz (Hegel lehrte in Berlin und Feuerbach studierte bei ihm)“.²³³ Doch der Schriftzug war auch ein Zeichen der Macht und der Deutungshoheit der SED über die Wissenschaften. So wählte das ZK (Zentralkomitee) der SED gezielt eine Version des Zitates aus, in der der Gegensatz zwischen „verändern“ und „interpretieren“ kontrastiert wird. Während in der Propaganda der Zeit die „Interpretation“ als etwas „bürgerlich-individualistisches“ – und damit Negatives – aufgefasst wurde, war die „Veränderung“ eine „proletarisch-parteiliche“ Handlung – und damit positiv besetzt.²³⁴ Die SED deutete das Zitat damit in einem Sinne, der nicht aus dem Entstehungskontext und der Marx'schen Position

²³¹ Humboldt-Universitäts-Gesellschaft (Hg.): „Vorsicht Stufe“ – Kunst im Foyer, Jahressgabe 2009, Berlin 2009, S. 15. Genau genommen handelt sich um braun-rote Kalkplatten, siehe Mittig, Hans: Marmor in der Reichskanzlei, in: Bingen, Dieter/Hinz, Hans-Martin (Hg.): Die Schleifung. Zerstörung und Wiederaufbau historischer Bauten in Deutschland und Polen, Wiesbaden 2005, S. 174–187, hier S. 178.

²³² Haspel, Jörg: „Vorsicht Stufe“ – Konservieren oder kommentieren? Sozialistische Denkmalkunst in Berlin als Objekt und Ort künstlerischer Interventionen und Interpretationen in: Bartetzky, Arnold/Dietz, Arnold/Haspel, Jörg (Hrsg.): Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa, Köln u.a. 2014, S. 195–213, hier S. 209.

²³³ Ebd., S. 209.

²³⁴ Humboldt-Universitäts-Gesellschaft 2009, S. 22.

hervorgeht.²³⁵ Wie die Marx-Büsten in Chemnitz und Jena war der Schriftzug weniger Huldigung für einen Denker als ausgewiesener Teil der Machtsymbolik der SED.

Nach 1990 entflammte nach der Umstrukturierung von Lehre und Forschung eine Debatte darüber, ob und in welcher Form der Schriftzug erhalten werden soll und darf.²³⁶ Im Jahr 1992 wurde die sofortige Entfernung der Messinglettern vom Konzil der Universität mit 24 gegen 19 Stimmen (bei 6 Enthaltungen) abgelehnt.²³⁷ Stattdessen wurde ein Beschluss mit folgenden Wortlaut verfasst:

„Die 11. Feuerbach-These soll sofort in dem Sinne bearbeitet (verfremdet) werden, daß sie ihre Bedeutung als Herrschaftssymbol verliert. Sie wird bis zur Umgestaltung des Hauptfoyers durch Initiierung eines Ideenwettbewerbes durch das Rektorat verfremdet. Es erfolgt eine umgehende Ausschreibung eines Wettbewerbs zur Umgestaltung des Foyers.“²³⁸

Dezidiert wird hier der Schriftzug als Herrschaftssymbol deklariert und kurz darauf wurde das Foyer mitsamt dem Schriftzug unter Denkmalschutz gestellt. Doch es dauerte noch bis 1998, bis eine erste Kommentierung und Distanzierung vom Gedankengut der SED in Form einer Texttafel im Foyer angebracht wurde, und erst 2009 kam der 1992 angedachte Ideenwettbewerb zur Ausführung. Der Wettbewerb und das Kunstwerk wurden finanziell und inhaltlich von der Humboldt-Universitäts-Gesellschaft unterstützt, die auch eine Publikation dazu herausgab.²³⁹

Die pakistanisch-deutsche Künstlerin Ceal Floyer (*1968 in Karachi, Pakistan) gewann den Wettbewerb mit einem Entwurf, der sich in die Gestaltung des Foyers einfügt und gleichzeitig als Störelement auf die Entstehungsgeschichte des Marx-Zitates verweist. Floyer installierte auf jeder der insgesamt 56 Treppenstufen des zweiarmigen Treppenlaufs, der hinauf zum Podest führt, und über dem das Marx-Zitat angebracht ist, ein kleines Messingschild mit der Aufschrift „Vorsicht Stufe“ (Abb. 3). Die großen Messinglettern und die kleinen Messingschilder stehen durch ihre gemeinsame Materialität in Bezug zueinander. Angesichts der gewöhnlichen Treppenstufen erscheint die 56-fache Warnung mehr als übertrieben. Übersteigerung und Materialität beziehen sich somit auf den Inhalt des Marx-Zitats, über den nicht gestolpert werden sollte. Mit dieser minimalistischen Geste verweist Floyer auf die Gefahr, die entsteht, wenn

²³⁵ Ebd., S. 21.

²³⁶ Haspel 2014, S. 209.

²³⁷ Humboldt-Universitäts-Gesellschaft 2009, S. 24.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Humboldt-Universitäts-Gesellschaft 2009.

Machthaber wissenschaftliche Theorien instrumentalisieren und umdeuten, um Andersdenkende zu unterdrücken. Auch klingt der oben erwähnte Begriffs des Palimpsest an, denn die Neugestaltung des Foyers geschah durch die Überschreibung der bestehenden Architektur und neue Gestaltungselemente, ohne diese zu entfernen.²⁴⁰

Entscheidend ist, dass mit dem Eingriff in die Gestaltung des Foyers aus der bundesrepublikanisch-demokratischen Gesellschaft heraus eine Positionierung gegenüber der DDR-Vergangenheit eingenommen wird. Der Schriftzug wird nicht einfach demontiert und aus der Öffentlichkeit entfernt, sondern als überkommenes Herrschaftssymbol markiert und kommentiert. Die Humboldt-Universität distanziert sich damit von einem Teil ihrer eigenen Geschichte, ohne sie auszulöschen.

Anders als die im vorangegangenen Kapitelteil analysierten temporären künstlerischen Interventionen, die sich figürlichen DDR-Denkmalern widmeten, ist das von Floyer entwickelte Konzept dauerhaft installiert. Im Vergleich tritt hervor, dass die Eingriffe von Rudolf Herz und Sebastian Jung einen stärkeren Fokus auf die weiterhin notwendige Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit und auf die Vieldeutigkeit und Kontroversen um die DDR-Narrative aufweisen. Die Installation *Vorsicht Stufe* hingegen ist ein Statement im Imperativ, welches aus einer eindeutigen Position heraus vor einer Gefahr in der Rezeption der DDR-Relikte warnt. Doch worin konkret die Gefahren liegen, bleibt auch hier der Interpretation der Betrachter*innen überlassen.

Die künstlerische Kommentierung von problematischen Objekten im öffentlichen Raum steht in der Tradition der sogenannten Gegendenkmal.²⁴¹ So entstanden in der BRD in den Achtzigerjahren im Zuge der verstärkten Aufarbeitung der NS-Vergangenheit Kunstwerke, die sich dezidiert gegen nationalsozialistische Zeichen in der Öffentlichkeit aussprachen. Eines der bekanntesten Beispiele dafür ist das Gegendenkmal Alfred Hrdlickas zum Kriegerdenkmal von 1936 am Dammtordamm in Hamburg.²⁴²

Hrdlickas Plastiken dienen zum einen dem Gedenken der Kriegesopfer und zum anderen der scharfen Kritik an der Verherrlichung des Krieges im Nationalsozialismus.

²⁴⁰ Vgl. Krieger 2011, S. 70–71.

²⁴¹ Springer, Peter: Denkmal und Gegendenkmal, in: Mai, Ekkehard/ Schmirber, Gisela (Hg.): Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, S. 92–102; Tomberger, Corinna: Das Gegendenkmal: Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur, Bielefeld 2007. Als Beispiel für ein Gegendenkmal zu DDR-Kunst sei hier eine Foto-Glas-Installation von Wolfgang Ruppel genannt. Als Gegenbild zu Max Lingers *Aufbau der Republik* (1952) platzierte er in gleichem Format auf dem Boden eine Fotografie der Aufstände am 17. Juni 1953 vor eben jenem Wandbild. Siehe Haspel 2014, S. 204–207.

²⁴² Lauk, Nils: *Gegendenkmal von Alfred Hrdlicka*, <https://denkmalhamburg.de/gegendenkmal-von-alfred-hrdlicka/> [Letzter Zugriff am 21.01.2021].

Im Vergleich zu dieser Art von Denk- und Mahnmalen der künstlerischen Kommentierung des Hitler-Regimes gibt es im Zusammenhang mit dem Marx-Schriftzug keine derart festen Kategorien von Opfer und Täter. Wenngleich die Form des Kunstwerks *Vorsicht Stufe* in dieser Tradition zu verorten ist, muss hier der kommentierte historische Kontext umso differenzierter betrachtet werden. So gab es zwar in der DDR ebenfalls Täter und Opfer, doch Vergleiche mit dem Nazideutschland und der Shoah greifen hier zu kurz. Das Thema von Floyers Kunstinstallation ist die Instrumentalisierung der Wissenschaft zur Unterdrückung des eigenen Volkes durch die SED unter dem Denkmantel der Ehrung eines großen Denkers, und dies prangert sie an. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass in den letzten 30 Jahren auch Denk- und Mahnmale für die Opfer der Stasi und für die Menschen errichtet wurden, die bei der Flucht aus der DDR ums Leben gekommen sind. So wurde zum Beispiel 2010 in Jena ein Denkmal der Künstlerin Sybille Mania für die Opfer der kommunistischen Diktatur eingeweiht.²⁴³

Die Ausgestaltung des öffentlichen Raumes war ein wesentlicher Aspekt der Kunst- und Kulturpolitik der DDR. Wie in der Analyse und Interpretation bereits angeklungen ist, umfasst die künstlerische Verarbeitung des Denkmal-Materials neben der lokalen Geschichte des Objekts auch seine Rolle als Teil der landesweiten Politik. Im nächsten Abschnitt wird deshalb ein Blick auf die Ideologie, Symbolik und Genese der DDR-Denkmäler geworfen.

²⁴³ Ausführlicher über Wettbewerb und Siegerentwurf schreibt Beiersdorf 2015, S. 186–198.

3.2 Sozialistische Denkmäler vor und nach '89

3.2.1 Historischer Kontext: Der Gedenkkanon der DDR

Alle von der DDR-Regierung aufgestellten Denkmäler, Gedenksteine und -tafeln waren Teil einer staatlich aufoktroierten Erinnerungskultur, deren thematische Ausrichtung sich aus dem Selbstverständnis als antifaschistischer Staat speiste. Wesentlich für die Denkmalslandschaft waren Denkmäler für die „Opfer des Faschismus“ (in der DDR abgekürzt als OdF), welche nahezu in jeder Kommune in der SBZ und der jungen DDR errichtet wurden.²⁴⁴ Direkt nach dem zweiten Weltkrieg war deren Funktion maßgeblich das Totengedenken. Entsprechend lehnte sich die Gestaltung an etablierte Ausdrucksformen der Trauerbewältigung, wie der Ikonographie der Passion Christi, an, wie sie bereits nach dem ersten Weltkrieg im Dienste des Gedenkens an die Kriegsoffer verwendet wurde.²⁴⁵

Doch schon in den 50er Jahren fand eine Verschiebung vom Opfergedenken zur Heldenverehrung statt. Zunehmend wurden nun Denkmäler für die antifaschistischen Widerstandskämpfer geschaffen, die als Vorbilder verehrt wurden. Die Figuren wurden entweder als Vollplastik oder als Relief ausgeführt.²⁴⁶ Auch Pylonen mit Feuerschalen, versehen mit dem charakteristischen roten Winkel der kommunistischen Gefangenen, wurden zu diesem Zweck häufig errichtet.²⁴⁷

Grundsätzlich wurden alle vom Staat in Auftrag gegebenen Kunstwerke nach den Stilmerkmalen des Sozialistischen Realismus gestaltet. Mit dem Formalismus-Beschluss des Zentral-Komitees am 17. März 1951 wurde die Vorrangstellung der Stilrichtung, die als „volksverbunden, wahrheitsgetreu und optimistisch“ galt, gesetzlich verankert und als offizielle Staatskunst etabliert, und hatte bis zum Ende der DDR Bestand.²⁴⁸

Seit 1958 hielten Denkmäler für Ernst Thälmann (1886–1944), der als Typus des antifaschistischen Widerstandskämpfers kulthaft verehrt wurde, Eingang in den steinernen Gedenkkanon. Weitere Denkmäler entstanden im Zuge von Gedenkstätten der Arbeiterbewegung, deren Ikonographie sich an der Darstellung von Revolutionen und Aufständen wie den Bauernkriegen, der Pariser Kommune, der

²⁴⁴ Beiersdorf 2015, S. 15. Weiterführend siehe Kaiser, Paul/Rehberg, Karl Siegbert (Hg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analyse und Meinungen, Hamburg 1999.

²⁴⁵ Vgl. Marpert, Rebekka: Otto Dix' Kriegstriptychon als Synthese und Ausnahmefall, Weimar 2018.

²⁴⁶ Beiersdorf 2015, S. 15.

²⁴⁷ Ebd., S. 15–17.

²⁴⁸ Ebd., S. 19.

Novemberrevolution oder dem Spartakusaufstand orientierte. Dabei wurden die historischen Ereignisse in eine Genealogie eingegliedert, an deren Ende die DDR als Ort des Friedens steht.²⁴⁹ Weiterhin prägten Monumentalplastiken, Büsten und Gedenkplaketten und -steine für den Gründungsvater des Kommunismus Karl Marx und der politischen Leitfigur Lenin den öffentlichen Raum.²⁵⁰ Wenngleich sich in der DDR einige Bildhauer im Laufe der Zeit einen Namen machten, wurden vom Zentralkomitee der SED für die wenigen realisierten Monumentaldenkmäler sowjetische Künstler*innen beauftragt.²⁵¹ Außerdem kam es immer wieder zu Schenkungen von Lenin-Figuren aus der Sowjetunion an Partner-Städte der DDR.²⁵² In den Siebziger- und Achtzigerjahren entstanden dann zunehmend Erinnerungszeichen zu historischen Ereignissen der DDR-Geschichte und ihren Protagonisten wie Wilhelm Pieck oder Otto Grotewohl.²⁵³

Um den symbolischen Gehalt der Denkmäler zu rekonstruieren, bedarf es mehr als der rein formal-ästhetischen Analyse. Ihre Erfüllung fanden die Werke zumeist erst in den zahlreichen Appellen, Kranzniederlegungen und Gedenkfeiern, an denen die Teilnahme gesellschaftlich verpflichtend war.²⁵⁴ Damit dieser Bürgerpflicht nachgekommen werden konnte, wurden mehrere Tage zuvor der Ablaufplan des jeweiligen Gedenkereignisses und im Nachgang ein Bericht über die Gedenkreden in der Zeitung veröffentlicht.²⁵⁵ Die charakteristischen hohen Sockel sowie die Monumentalität der Denkmäler sind deshalb nicht alleine als Machtsymbolik zu deuten. In den Gedenkveranstaltungen sollten sie aus der Menschenmenge hervortreten und im Alltag den öffentlichen Raum als ästhetischen Fixpunkt beherrschen.²⁵⁶

²⁴⁹ Beiersdorf 2015, S. 17.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd., S. 19.

²⁵² Gomes, Charles: Lenin lebt. Seine Denkmäler in Deutschland, Berlin 2020, S. 10.

²⁵³ Beiersdorf 2015, S. 17.

²⁵⁴ „Für die Rezeption der Erinnerungskultur als verordnetes Gedenken sind jedoch weniger die materiellen Objekte als vielmehr die gesamtgesellschaftliche Verpflichtung zur Teilnahme an den offiziellen Riten verantwortlich.“ Beiersdorf 2015, S. 19.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd.

3.2.2 Die Metaphorik des ‚Denkmalssturzes‘ und der ‚abgeräumten DDR‘

Die temporäre Rückführung der DDR-Denkmäler in den öffentlichen Raum durch Sebastian Jung und Rudolf Herz ist assoziativ mit jener Zeit verknüpft, in der die Objekte von ihren Standorten vor der Jenaer Universität und dem Dresdner Bahnhofsvorplatz verschwanden. Dies geschah in beiden Fällen zu Beginn der Neunzigerjahre, kurz nach dem Mauerfall. In dieser Zeit wurde auch das monumentale Lenin-Denkmal in Berlin abgerissen, während das Marx-Monument in Chemnitz stehen blieb – jedoch änderte die Stadt ihren Namen von Karl-Marx-Stadt zurück in Chemnitz. Es begannen die eingangs dargestellten hitzigen Debatten um das materielle Erbe der DDR. In der Presse kursierten die Begriffe des „Denkmalssturzes“, des „Falls der Denkmäler“ und der „Bilderstürmerei“, welche als rhetorische Figuren zur Beschreibung der Situation in Ostdeutschland verwendet wurden.²⁵⁷ Wie die Kunsthistorikern Leonie Beiersdorf in ihrer Forschungsarbeit darlegt, entsprechen die gewählten Metaphern nicht der faktischen Umgangsweise mit den DDR-Denkmalen.²⁵⁸

Die Metaphern implizieren einen Abriss von Denkmälern, der mit Gewalt einhergegangen sei und die gesamte ehemalige DDR umfasst habe. Sie verweisen auf revolutionäre Akte in der Vergangenheit, bei denen das alte System mit dem Abriss eines Denkmals durch die neuen Machthaber symbolträchtig gestürzt wurde, wie dies beispielsweise bei der Französischen Revolution geschah. Die Akteure der Friedlichen Revolution von '89 hingegen richteten ihre Unzufriedenheit mit der bestehenden Regierung nicht gegen die Denkmäler, sondern sie stürmten die Stasi-Zentralen.

Dem steht die tatsächliche Demontage des Berliner Lenin-Denkmal gegenüber, das trotz massiver Proteste vom damaligen Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz Volker Hassemer (CDU) für die Umsetzung an einen alternativen Standort freigegeben wurde. Dies setzte die Zerlegung des Denkmals in über 100 Teile voraus. Eine Folge der Aktion war, nicht einen neuen Standort zu suchen, sondern die Teile in der Seddiner Heide zu vergraben.²⁵⁹ Heute kann zumindest der Kopf der Statue wieder besichtigt werden: Als Artefakt der Geschichte ist er dauerhaft im Museum der Zitadelle Spandau ausgestellt.²⁶⁰

²⁵⁷ Zitiert nach Beiersdorf 2015, S. 30–31.

²⁵⁸ Ebd., S. 28–34.

²⁵⁹ Ebd. S. 37.

²⁶⁰ Zitadelle Berlin: *Ausstellung „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“*, <http://www.zitadelle-berlin.de/museengalerien/enthullt/> [Letzter Zugriff am 15.04.2019].

Nach der Demontage wurde auf Antrag von Bündnis 90/Die Grünen (AL)/UFV durch das Berliner Abgeordnetenhaus am 12. März 1992 eine *Fachkommission zum Umgang mit den politischen Denkmälern der Nachkriegszeit im ehemaligen Ost-Berlin* ins Leben gerufen.²⁶¹ Deren Aufgabenbereich umfasste die Bestandsaufnahme aller politischen Denkmäler in Ostberlin, die Ausarbeitung von Bewertungskriterien sowie eine „erste Gesamtkonzeption für den differenzierten Umgang“ mit den Objekten.²⁶² Die 10-köpfige Kommission setzte sich zusammen aus Historiker*innen, Kunsthistoriker*innen, DDR-Bürgerrechtler*innen, Denkmalpfleger*innen und Verwaltungsangestellten. Sechs der Mitglieder kamen aus Ost-Berlin, vier aus West-Berlin. Die Liste umfasste schließlich 500 Objekte (Denkmäler, Gedenktafeln und Gedenksteine). Die Kommission sah lediglich bei 19 Objekten Handlungsbedarf und empfahl nur für drei der Objekte einen vollständigen Abbau.²⁶³

Obwohl auf die Demontage des Lenin-Denkmal in der jüngeren Geschichte Deutschlands kaum weitere Entfernungen des sozialistischen Denkmalbestandes erfolgten, steht sie bis heute prototypisch für den Umgang mit den DDR-Denkmalern und ist zum Sinnbild für den Umgang mit der DDR-Vergangenheit im Allgemeinen geworden.²⁶⁴ Beiersdorf erläutert die Sachlage, die sich nach dem Abriss des Leninmonuments einstellte und vergleicht diese mit den kursierenden Termini im Diskurs:

„Die tatsächliche Entfernung einzelner sozialistischer Denkmäler, die ab etwa 1991 bis Mitte der 1990er Jahre zu beobachten ist, vollzog sich vielmehr innerhalb demokratischer Rahmen. Zum Verständnis dieser Vorgänge erweisen sich die vormals üblichen, Tempo und Kraft suggerierenden martialischen Begriffe vom „Denkmalssturz“ oder gar dem „Bildersturm“ als ungeeignet. Zu beobachten waren hingegen überwiegend die langwierigen Entscheidungsverfahren unter Berücksichtigung zahlreicher politischer, wirtschaftlicher, denkmalpflegerischer, urheber- und eigentumsrechtlicher Faktoren, die den Ablauf der Demontage in hohem Maße entschleunigten.“²⁶⁵

Auch der Historiker David Johst kommt zu einer ähnlichen Einschätzung wie Beiersdorf und verweist darauf, dass das Abbauen der Denkmäler ohne größere Öffentlichkeit vonstattenging:

²⁶¹ Beiersdorf 2015, S. 39.

²⁶² Ebd., S. 39–41.

²⁶³ Ebd., S. 41.

²⁶⁴ Ebd., S. 32.

²⁶⁵ Ebd., S. 30.

„Die Beseitigung einzelner Denkmäler verlief zumeist nicht spontan von unten, sondern war in der Regel das Ergebnis gezielter politischer Initiativen einzelner Akteure, die den Abriss von oben anordneten. Auffällig ist hierbei, dass der Denkmalsturz nicht als symbolische Handlung inszeniert wurde, sondern die Denkmäler oftmals ohne öffentliche Debatte „entsorgt“ wurden. [...]“²⁶⁶

Es stellt sich die Frage, weshalb die Begriffe „Denkmalsturz“, „Bildersturm“ und Ähnliches von 1990 bis in die Zweitausenderjahre so geläufig waren – obwohl sie nur zu einem geringen Prozentsatz den Umgang mit den DDR-Denkmalern beschreiben. Hierfür gibt es zwei Erklärungen: Zum einen die rasante Transformation des öffentlichen Raumes in der gesamten DDR und zum anderen die Ambiguität der Begriffe, die sich in der Presse der Zeit als ausdrucksstarke Metaphern für das Erleben der Wendezeit erwiesen.

Beiersdorf beschreibt drei große Veränderungen, die die bekannte Lebenswelt auf dem Gebiet der ehemaligen DDR umgestalteten. So wurde am 31. Mai 1990 von der DDR-Volkskammer ein Beschluss verfasst, nach dem alle DDR-Hoheitszeichen von öffentlichen Gebäuden entfernt werden müssen. Dies traf auch auf das DDR-Wappen mit Hammer und Zirkel am Palast der Republik zu.²⁶⁷ Die zweite große Umstrukturierung resultierte aus den anlaufenden Abrissarbeiten der Berliner Mauer im Juni 1990, worauf bald die gesamte Mauer und die Grenzanlagen abtransportiert wurden. Die dritte Veränderung bestand in der Rück- und Umbenennung von Straßen und Plätzen.²⁶⁸

An dieser Stelle sei noch eine vierte Veränderung angeführt, die in der Forschungsliteratur häufiger Erwähnung findet: Infolge des Systemwechsels wurden die nach der Entfernung von Staatsinsignien und propagandistischer Wandmalerei neu entstandenen Flächen mit Plakatwerbung gefüllt. Dies seien laut dem Kunsthistoriker Dario Gamboni von „Betroffenen“ als „inoffizielle, gleichwohl unmißverständliche [sic] Symbole der Lebensweise des Westens und seiner ökonomischen Vorherrschaft.“ wahrgenommen worden.²⁶⁹ Weiterhin prägend waren die städtebaulichen Maßnahmen

²⁶⁶ Johst, David: *Demokratischer Denkmalsturz? Über den Umgang mit politischen Denkmälern der DDR nach 1989* (19.07.2016), in: Deutschland Archiv, www.bpb.de/231079 [Letzter Zugriff am 30.11.2022].

²⁶⁷ Beiersdorf 2015, S. 27.

²⁶⁸ Ebd. Hubertus Knabe kritisiert demgegenüber, dass selbst 2019 noch ein Großteil der propagandistischen Straßen- und Platznamen der SED fortgeführt werden. Knabe, Hubertus: *Die DDR lebt* (17.01.2019), <https://hubertus-knabe.de/die-ddr-lebt/> [Letzter Zugriff am 09.11.2022].

²⁶⁹ Gamboni 1998, S. 76.

wie das Einstampfen ganzer Plattenbauzeilen und die Renovierung von Altbauten in den Innenstädten.²⁷⁰

Der Überblick über die Veränderungen des öffentlichen Raumes in den Neunzigerjahren auf dem Gebiet der ehemaligen DDR macht deutlich, dass die Verbreitung der Kategorie ‚Denkmalsturz‘ aus der Erweiterung und Übertragung des Denkmalsbegriffs auf jegliche Zeichen der DDR resultieren. Dies betrifft nicht alleine die Skulpturen, sondern auch die DDR-Hoheitszeichen, Straßen-, Platz- und Städtenamen sowie Teile der Stadtstruktur.

Beiersdorfs Studie belegt detailreich, dass es entgegen der verbreiteten Annahme keine massenhaften Stürze sozialistischer Denkmäler in Ostdeutschland gegeben hat. Doch sie differenziert in der Interpretation ihrer Ergebnisse deutlich zwischen den wenigen, tatsächlich vollständig entfernten Denk- und Mahnmalen einerseits und dem überproportional großen symbolischen wie emotionalen Gehalt der Begriffe andererseits.²⁷¹ So ist der Topos der ‚abgeräumten DDR‘ und das entsprechende Vokabular in erster Linie ein Produkt der Presse der frühen Nachwendejahre.²⁷² Hinter dem Einsatz der Metaphern steht weniger das Interesse, die Faktenlage vor Ort zu beschreiben, als das Bedürfnis nach einem Sinnbild für das Erleben des Umbruchs in Ostdeutschland:

„Sowohl mit diesen metaphorischen als auch mit den visuellen Bildern wird ein soziokulturelles Bedürfnis bedient, den in vielen Lebensbereichen durchaus als ‚Sturm‘ erlebten Vertrauensverlusten nach 1989 Ausdruck zu verleihen. Der an Kranketten hängende Lenin eignet sich aus ostdeutscher Perspektive als Projektion des abrupten als gewaltsam empfundenen und endgültigen Verlusts von Identität, selbst wenn diese verordnete Identifikation argwöhnisch bis ablehnend betrachtet worden war.“²⁷³

So wurde aus dem Ketten hängende Lenin-Denkmal das Symbolbild schlechthin, welches „den gewaltsamen Abtransport der Alltagskultur der DDR“ versinnbildlicht.²⁷⁴ Seinen Ursprung hat es vermutlich in der medialen Berichterstattung über den Abriss des monumentalen Lenin-Denkmal in Berlin. Prominent aufgegriffen und reproduziert wurde es durch den Film *Goodbye Lenin* (D 2003). Interessanterweise ist das Filmbild kein Found-Footage-Material, sondern eine digitale und fiktive

²⁷⁰ Siehe weiterführend Sievers, Karen: Ortsbezogene Bindung und Erinnerung(skultur) unter den Bedingungen des Stadumbaus in Ostdeutschland, in: Haag, Hanna et al. (Hg.): Volkseigenes Erinnern, Wiesbaden 2017, S. 141–157.

²⁷¹ Beiersdorf 2015, S. 30.

²⁷² Ebd., S. 30–31.

²⁷³ Ebd., S. 34.

²⁷⁴ Ebd., S. 33.

Inszenierung des Regisseurs Wolfgang Becker, welcher damit auf die kursierenden Bilder abgerissener Lenin-Denkmal in der ehemaligen Sowjetunion rekurriert.²⁷⁵ Zum zweiten ikonographischen Symbol wurde das Bild des leeren Denkmalssockels, das ein „subtiles Symbol des Verlustes an Vertrautheit“ vermittelt.²⁷⁶

Wie die Demontage der Denkmäler wurden auch die Mauer und ihr Abriss zur Projektionsfläche. Anders als die Denkmäler wurde sie jedoch tatsächlich gewaltsam angegriffen, wie Gamboni berichtet:

„Ihr [die Mauer, R.M] ‚metaphorischer Fall‘ machte sie zum Symbol der (neuen) Freiheit und der (früheren) Unterdrückung; sie wurde unmittelbar und spontan attackiert, Stücke wurden herausgeschlagen oder -gesägt und als Souvenir, Relikt oder Wahrzeichen für das Ende des Kalten Krieges mitgenommen, weggeschenkt und verkauft.“²⁷⁷

Die Mauer und ihr Fall sind ein eigener Topos in der zeitgenössischen Kunst, die sich dezidiert mit den Ereignissen 89/90 und deren medialer Inszenierung kritisch auseinandersetzt.²⁷⁸

Die Vielschichtigkeit und Metaphorik in den Debatten um das materielle Erbe verdeutlicht, dass die Frage nach dem angemessenen Umgang damit eine erinnerungskulturelle Komponente enthält. So deutet Beiersdorf den Rückgang der Presseberichte Anfang der Zweitausenderjahre rund um das Thema der DDR-Hinterlassenschaften in Anlehnung an Aleida Assmann „[...] als ein deutliches Zeichen für den Übergang der erhaltenen DDR-Erinnerungszeichen vom aktiven Funktionsgedächtnis der ostdeutschen Gesellschaft in einen passiven Zustand im Speichergedächtnis.“²⁷⁹ Die Denkmäler oder Hoheitszeichen rufen somit immer weniger öffentliches Interesse hervor und scheinen auch als Metaphern nicht mehr von Nutzen.

Der eingangs erwähnte Kunsthistoriker Mittig resümierte bereits 1996 die psychologische und erinnerungskulturelle Bedeutung der Denkmalsentfernungen und Modifikationen:

„Wo Kunstwerke nicht lediglich betrachtet werden, sondern wiederhergestellt, verändert oder vernichtet werden, prallen Erinnerungs- und

²⁷⁵ Beiersdorf 2015, S. 33.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Gamboni 1998, S. 65.

²⁷⁸ So verarbeitet beispielsweise Marcel Odenbach in seiner Videoinstallationen *Niemand ist mehr dort, wohin er wollte* (1989) und *Niemand ist mehr dort, wo er anfing* (1990) Fernsehaufnahmen des Mauerfalls und der Grenzöffnung. Siehe weiterführend Kuhrmann, Anke/Lieberman, Doris/Dorgerloh, Annette (Hg.): *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*, Berlin 2011.

²⁷⁹ Beiersdorf 2015, S. 34.

Vergessensstrategien aufeinander: nicht nur als mentale, auf das jeweils eigene Gedächtnis gerichtete, sondern als praktische, manchmal gewaltsame Strategien, mit denen auch auf andere Menschen eingewirkt werden soll.“²⁸⁰

Mittig erläutert die Beweggründe, weshalb Menschen sich für einen pauschalen Abriss der DDR-Denkmäler aussprachen: „Ein Wunsch, Demütigung, Mittun, aber auch Gutes im DDR-Leben zu vergessen, setzt sich in das Bestreben um, die Denkmäler als Zeugen des DDR-Regimes endlich stumm zu machen.“²⁸¹ Dahinter könne der Wunsch nach Selbstentlastung stecken, aber auch der Impuls, seine Mitmenschen zum Vergessen zu nötigen. Außerdem werden dafür ökonomische Gründe wie das Vermeidens von Erhaltungskosten sowie der Bedarf an Grundstücken für die Neubebauung Ostberlins angeführt.²⁸² Der Abrisswunsch ist also nicht zwangsläufig eine ‚Siegergeste des Westens‘ oder eine ökonomische Frage, sondern kann ebenso in der eigenen DDR-Biographie seine Ursache haben.

Mittig erläutert, dass eines der Hauptargumente für den Abriss der Denkmäler gewesen sei, dass diese über die politischen Systeme hinweg eine Ehrung darstellten.²⁸³ „Sind die DDR-Denkmäler aber im Stadtbild visuell majorisiert und entmachtet, so wird ihr Abriß vollends überflüssig.“²⁸⁴, entgegnet er. Dementsprechend sind sie nicht mehr mit der Repräsentation gegenwärtiger Machttakteure zu verwechseln; sie seien hingegen als „Medium der Erinnerung“²⁸⁵ zu erkennen. Dabei erinnern die Denkmäler nicht allein an einzelne historische Gegebenheiten, „sondern an damals geforderte, erbrachte oder verweigerte Identifikation mit einem Staat.“²⁸⁶ Für sein Fazit führt Mittig die Prämisse von Maurice Halbwachs an, nach der Erinnerung die Projektion der eigenen Person in den Rahmen einer Bezugsgruppe voraussetzt. Werde diese Gruppenzugehörigkeit verleugnet, so forcieren das historische Amnesie, weshalb der Erhalt der Denkmäler geboten sei:

„Konformes oder ablehnendes Gruppenverhalten der DDR ist so ‚ehemalig‘ wie diese selbst. Um so wichtiger wird, das ‚wenigstens Bilder‘, und zwar besonders Denkmäler, den obsolet gewordenen Gruppenbezug noch veranschaulichen und dem individuellen Erinnern einen Rahmen geben.“²⁸⁷

²⁸⁰ Mittig 1996, S. 329. Mittig stützt seine Aussage auf verschiedene Zeitungsbeiträge aus den Jahren 1991 bis 1995. Eine Auflistung findet sich ebd. S. 340.

²⁸¹ Ebd., S. 330.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd., S. 339.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd., S. 340. Mittig entwickelt diesen Schlusssatz seines Aufsatzes auf Grundlage von Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen (1925), Frankfurt am Main 1985, S. 20; S. 66–71 und S. 130–134.

Die Denkmäler erfahren mit dem Ende der SED-Diktatur einen Bedeutungswandel. Sie dienen nicht mehr einer kollektiv gepflegten und verordneten Erinnerungskultur, sondern werden zu „Speicherungsmedien“²⁸⁸ eines untergegangenen Staates. In ihnen eingelagert ist eben jene Form der als Gemeinschaft vollzogenen, staatlich instruierten und orchestrierten Erinnerungskultur, die seit der Wiedervereinigung der Vergangenheit angehört und seither nur noch vermittelt erfahren werden kann.

Angesichts der Denkmalsdebatten der Neunzigerjahre und der Entwicklung einer mit den Denkmälern verknüpften Metaphorik – die auf die gesellschaftlichen Prozesse der Zeit jenseits denkmalpflegerischer Überlegungen verweist – wird die enorme semantische Überlagerung, die den Objekten innewohnt, deutlich. Die Künstler Herz und Jung führen dieses gesamte Bedeutungsspektrum mit ihren Kunstinstallationen zurück an das Licht der Öffentlichkeit. An der fragmentierten Lenin-Gruppe und dem Marx-Denkmal haften die Begriffe „Denkmalsturz“ und „Bildersturm“ an – gehören sie doch selbst zu jener kleinen Gruppe von Denkmälern, die tatsächlich in den Neunzigerjahren entfernt worden sind. Während die fragmentierte Lenin-Gruppe ein ähnliches Schicksal erlitt wie das Lenin-Monument in Berlin und beim Abbau in Fragmente zerlegt worden war, blieb die Marx-Büste aufgrund ihres kleinen Formates vollständig erhalten. Ihr erneutes Auftreten in der Gesellschaft, wenngleich im Rahmen von Kunstprojekten, belegt, dass sich die Gefühlslage nach wie vor nicht vollständig abgekühlt hat. Die Installation *La Dolce Vita* stellt zudem im Vergleich mit den vorgestellten Kunstwerken eine neue Qualität in der Bearbeitung des künstlerischen Denkmals erbes dar. Die Konfrontation der Büste mit der billigen Kitsch-Ästhetik des Bistros lenkt die Aufmerksamkeit erstmals nach knapp 30 Jahren wieder auf die Gestaltungskriterien des Denkmals jenseits der politischen Semantik. Das Ziel war keineswegs, den Sozialistischen Realismus wieder salonfähig zu machen. Es stellt vielmehr den Versuch dar, das Denkmal von seiner reinen Symbolfunktion loszulösen und eine alternative Lesart zu initiieren.

Die Differenz zwischen der tatsächlichen Entfernung von DDR-Denkmalern aus dem öffentlichen Raum und dem individuellen Erleben ihres Verschwindens ist ein Phänomen, das sich durch den gesamten Werkkorpus dieses Forschungsprojektes zieht: So finden sich als Gegenstücke zu den künstlerischen Beschäftigungen mit

²⁸⁸ Mittag 1996, S. 332.

erhaltenen DDR-Relikten immer wieder Kunstwerke, die sich mit dem Verschwinden eben dieser Relikte auseinandersetzen und die damit entstandene Leerstelle ins Zentrum stellen. Ursache dafür ist jene metaphorische Kraft, die dem ‚Denkmalssturz‘ auf der einen und der Leerstelle auf der anderen Seite innewohnen. Wie die Leerstellen produktiv für eine künstlerische Auseinandersetzung mit den DDR-Hinterlassenschaften gemacht werden kann, wird im nächsten Abschnitt anhand einer Arbeit der französischen Konzeptkünstlerin Sophie Calle herausgestellt werden.

3.2.3 Sophie Calle: *Die Entfernung* (1996)

Die französische Konzeptkünstlerin Sophie Calle (*1953 in Paris) begab sich für ihr Kunstwerk *Die Entfernung – The Detachment* (1996) in die Rolle einer Historikerin, die die Transformationsprozesse im Ostberliner Stadtraum erforschte. Sie suchte dafür Orte auf, an denen Denkmäler und Zeichen der ehemaligen DDR aus dem öffentlichen Raum verschwunden waren. Aus ihrer Recherche gingen zwei Lenin-Statuen, eine Lenin-Gedenktafel, zwei Kampfgruppendenkmäler, das DDR-Staatswappen am Palast der Republik, eine Gedenktafel für die Ermordeten des Zweiten Weltkriegs, die Ehrengarde an der Neuen Wache, eine Soldatenfigur auf einem sowjetischen Ehrenfriedhof, eine Inschrift, die Rückbenennung einer Straße sowie die Berliner Mauer in ihr Kunstprojekt ein.

Vor Ort fotografierte sie jeweils den Platz, das Straßenschild oder das Gebäude in seinem aktuellen Zustand nach der titelgebenden Entfernung. Dazu interviewte sie Passant*innen und Anwohner*innen und fragte sie nach ihren Erinnerungen an die demontierten Objekte. Calle dokumentierte die Ergebnisse in einer Art Stadtführer. Darin sind neben den Fotografien und Interviews eine aus DDR-Zeiten stammende Stadtkarte von Berlin²⁸⁹ (während Ost-Berlin vollständig kartiert abgebildet ist, ist West-Berlin weitgehend geweißt) und historische Fotografien abgedruckt.²⁹⁰

Das Werk entstand im Auftrag der Berliner Galerie Arndt & Partner. Als französische Künstlerin mit jüdischen Wurzeln widerstrebte es ihr jedoch, in Deutschland zu arbeiten, wie sie in einem Interview erzählt:

„Deutschland, ein Land, das in meiner Familie nicht beliebt war. Vor allem in Hinsicht auf den Krieg, weil meine Großeltern russischer und polnischer Abstammung waren, und meine Großmutter eine Jüdin aus Warschau war. In ihren Augen war Deutschland folglich kein Freundesland, und ich habe dieses Gefühl, als ich klein war, von ihnen geerbt [...]. Als Matthias Arndt mich einlud, in Berlin auszustellen, gab es für mich drei Bedingungen, von denen eine erfüllt sein musste, damit ich das Angebot annähme. Entweder die Liebe, ein absolut grandioses berufliches Projekt oder ein Projekt, das sich nur in Deutschland durchführen ließe.“²⁹¹

²⁸⁹ Die Karte stammt vermutlich vom VEB Landkarten Verlag Berlin oder vom VEB tourist Verlag, siehe weiterführend [Landkartenarchiv.de: Hauptseite DDR](https://www.landkartenarchiv.de/Hauptseite_DDR), https://www.landkartenarchiv.de/deutschedemokratischerepublik_stadtplaene.php [Letzter Zugriff am 01.02.2021].

²⁹⁰ Calle, Sophie: *Die Entfernung. The Detachment*, Dresden 1996.

²⁹¹ Gespräch zwischen Fabian Stech und Sophie Calle 2002 in: *Kunstforum international*: Bd. 162 Über das Kanonische, S. 210–226, hier: S. 213.

So einigten sich Galerist und Künstlerin auf eine Arbeit über die jüngere deutsche Geschichte, die für Calle weniger emotional vorbelastet war.²⁹² *Die Entfernung* ist heute Teil der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages, wo das Werk dauerhaft in einem langen, hellen Gang im Marie-Elisabeth-Lüders-Haus installiert ist. Die insgesamt zwölf Farbfotografien unterschiedlicher Größe sind in braunen Holzrahmen nebeneinander an die Wand gehängt. Darunter sind jeweils eine Kopie oder zwei Kopien des Buches in einem weiß bemalten Holzkasten hinter Glas auf Augenhöhe mit den dazugehörigen, aufgeschlagenen Seiten befestigt.²⁹³

Zum Auftakt zitiert Calle in ihrem Reiseführer einen Auszug aus dem Bericht der bereits erwähnten *Kommission zum Umgang mit den politischen Denkmälern der Nachkriegszeit im ehemaligen Ost-Berlin*: „Wenn ein Herrschaftssystem verfällt oder gestürzt wird, verlieren die von ihm geschaffenen Denkmäler, soweit sie der Legitimation und Festigung des Herrschaftssystems dienen, grundsätzlich ihre Existenzberechtigung.“²⁹⁴ Calle bezieht sie sich in ihrem Projekt auf Gedenkplaketten, Straßennamen und die Mauer, sie vertritt also einen erweiterten Denkmalsbegriff. Unter den insgesamt zwölf porträtierten Orten sind fünf, an denen im Zuge der Wiedervereinigung politische Denkmäler entfernt worden sind.

Die großformatigen Farbfotografien über den Büchern wirken nüchtern und dokumentarisch. Beispielsweise wird ein Einblick in den Hof der Russischen Botschaft durch vier Gitterstäbe geben (Abb. 4). Vor dem Gebäude im Stil des Sozialistischen Klassizismus befindet sich auf einem Rasen eine Stele mit Holzkiste, unter der eine Lenin-Büste vermutet wird. Kunstvoller mutet eine andere Fotografie an, die den Blick auf die bronzefarbene leuchtende Fensterfront des Palastes der Republik lenkt, auf dem noch der einstige Träger des Staatswappens – ein massiver Metallrahmen – jedoch ohne Ährenkranz, Zirkel und Hammer von der Vergangenheit zeugt (Abb. 5).

Die Fotografien werden durch die abgedruckten persönlichen Erinnerungen der Berliner*innen belebt, die Calle befragte. Die Zitate decken ein emotionales Spektrum ab, das zwischen Affirmation, Desinteresse und Ablehnung changiert. Die aktuelle Ansicht der Orte und die Interviewtexte werden durch eine historische Fotografie ergänzt, die die Objekte vor ihrer Demontage zeigen. Das Buch mit den Interviews und

²⁹² Vgl. Kunstforum international (2002), S. 213.

²⁹³ Zu Beginn waren die Bücher noch mit Metallklammern versehen. Da diese jedoch Laufe der Zeit beschädigt wurden, wurde die Präsentationsform mit den Holzkasten entwickelt. (Gespräch der Autorin mit dem Kurator Andreas Kaernbach am 07.03.2019); siehe auch Kaernbach, Andreas: *Sophie Calle „Die Entfernung – The Detachment“ im Marie-Elisabeth-Lüders-Haus*, <https://www.bundestag.de/besuche/kunst/kuenstler/calle> [Letzter Zugriff am 05.02.2019].

²⁹⁴ Calle 1996, S. 6.

den historischen Fotografien, das auch in der Installation enthalten ist, kann käuflich erworben werden.²⁹⁵ Es trägt den Titel *Die Entfernung – The Detachment* und wurde zweisprachig in Deutsch und Englisch herausgegeben. In der Buchmitte wurde der Text um 180 Grad gedreht, wodurch die beiden Sprachteile doppelt betont und geteilt werden. Dazwischen finden die Leser*innen heraustrennbare Postkarten mit den Fotografien Calles.²⁹⁶ Außerdem wurde eine Ausgabe mit dem französischen Titel *Souvenirs de Berlin Est* (1999) in der Muttersprache der Künstlerin publiziert.

Die Rolle, die hier eingenommen wird, um sich an die jüngere Geschichte Deutschlands anzunähern, ist die einer Außenstehenden – es ist der Blick, den Calle von außen auf das sich wandelnde Ostberlin wirft. Sie inszeniert eine touristische Reise an die verschiedenen Plätze Berlins, die mit ihrem Stadtführer besichtigt werden können. Vor Ort geben ‚Einheimische‘ Auskunft über ihre individuelle Sichtweise auf die Vergangenheit und Gegenwart ihrer Lebenswelt. Die Postkarten sind die im französischen Titel benannten Souvenirs, die mit eigenen Eindrücken beschriftet in die Welt geschickt werden können. Gleichzeitig erscheinen sie wie Urlaubsfotos, auf denen die Besichtigungsstätten für die Daheimgebliebenen festgehalten worden sind.

Eine der zwölf Foto-Text-Montagen porträtiert den einstigen Leninplatz in Berlin, der nach dem Abriss des namensgebenden Lenin-Monuments 1992 in ‚Platz der Vereinten Nationen‘ umbenannt wurde. Die hochformatige Farbfotografie eröffnet den Blick auf einen Ausschnitt einer konkaven Plattenbauzeile, über der sich der freie Himmel erhebt. Davor liegt eine grüne Wiese mit einer Springbrunnenanlage aus großen Findlingen. Im Bildvordergrund zieht sich ein brauner, breiter Spazierweg als horizontales Band durch das Bild. An der Stelle der Findlinge stand einst das Lenin-Monument, von dem auf der Abbildung keine Spuren mehr zu sehen sind.

Im dazugehörigen ‚Reiseführer‘ unter der gerahmten Fotografie im Regierungsgebäude Marie-Elisabeth-Lüders-Haus sind auf mehreren Seiten Schwarz-Weiß-Fotografien des Monuments abgebildet, kombiniert mit den Gesprächen, die Calle vor Ort durchgeführt hatte.²⁹⁷ Zum nicht mehr vorhandenen Lenin-Denkmal versuchten die Befragten meist eine Beschreibung aus ihrer Erinnerung zu geben, die hier nur auszugsweise zitiert wird:

²⁹⁵ Beispielsweise auf https://www.abebooks.de/servlet/BookDetailsPL?bi=30894114474&cm_mmc=ggl-_-DE_Shopp_Rare-_-naa-_-naa&gclid=EAIaIQobChMIxLGat5Sh-wIVrAUGAB0DsQFvEAQYASABEgL9QPD_BwE [Letzter Zugriff am 09.11.2022].

²⁹⁶ Calle 1996; Das Buch wurde im Abstand mehrere Jahre mehrfach herausgegeben und nicht in allen Ausgaben waren die Postkarten Teil der Publikation.

²⁹⁷ Calle 1996, S. 10–15.

„Es war eine lächerliche Mischung von heroisch und populär. Der Kopf war leicht hochgereckt, und er schaut in die Ferne, in weite Sphären sozusagen.“

„Er hatte keinen deutlichen Gesichtsausdruck, weder ein Lächeln noch sonst etwas. Er wirkte übermenschlich. Viel später habe ich festgestellt, daß Lenin ein sehr kleiner Mann war.“

„Auf der einen Seite macht er den Eindruck eines freundlichen Onkels, nichts Bedrohliches, verbindlich. Aber andererseits habe ich nie begriffen, warum er so unnahbar war. Ich hatte immer das Gefühl, daß er mich ausschimpft.“

„Schön? Nein, schön war er nicht.“²⁹⁸

Außerdem wird die Entfernung des Monuments bewertet, so klagt eine Person: „Es ist eine furchtbare Schweinerei. Der steht doch schon immer da. Der hat doch niemandem was getan. Der kann doch nichts dafür.“²⁹⁹ Eine andere Person drückt eher betrübt die Sinnbildhaftigkeit des vor mehreren Jahren durchgeführten Abrisses aus: „Die ganze Situation gibt dir das Gefühl, daß die Heimat umgebaut wird.“³⁰⁰

Das Befragen von Zeitzeug*innen und die Dokumentation ihrer Erzählversion historischer Ereignisse ist eine Methode, die in den Geschichtswissenschaften als Oral History geläufig ist: „Der englische Begriff ‚Oral History‘ (‚mündlich überlieferte Geschichte‘) bezeichnet eine Methode, Zeitzeuginnen und Zeitzeugen zu befragen, diese Interviews aufzuzeichnen und wissenschaftlich auszuwerten.“³⁰¹ Ursprünglich wurde die Methode in den USA in die Wissenschaften eingeführt. Erst im Zuge der Geschichtswerkstätten-Bewegungen der Siebziger- und Achtzigerjahre etablierte sich das Verfahren in Deutschland.³⁰²

Calle eignete sich die wissenschaftliche Methode der Oral History für ihr künstlerisches Forschungsprojekt an – wie eine Historikerin erhebt sie die Erzählungen von Zeitzeug*innen über eine Epoche, die sie selbst nicht erlebt hat. Aus den Antworten ist abzulesen, dass die Fragen offen gestellt wurden. Doch statt in üblicher wissenschaftlicher Praxis ein nachvollziehbares Bild ihrer Forschung darzulegen, entfremdet sie das Text-Material in mehreren Schritten von seinem Kontext. So dokumentiert die Künstlerin keinerlei Angaben wie Geschlecht, Alter oder Beruf und es

²⁹⁸ Ebd., S. 10.

²⁹⁹ Ebd., S. 11.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Pagenstecher, Cord: *Oral History als Methode* (01.06.2016), <https://www.bpb.de/themen/nationalsozialismus-zweiter-weltkrieg/ns-zwangsarbeit/227274/oral-history-als-methode/> [Letzter Zugriff am 09.11.2022]. Weiterführend Niethammer, Lutz (Hg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der ‚Oral-History‘*, Frankfurt am Main 1985.

³⁰² Ebd.

fehlen Ort und Zeit der Interviews genauso wie die Interview-Fragen. In einem weiteren Schritt wurde die Rohschrift der Antworten gekürzt und schließlich in einem vierten Schritt auf ihren emotionalen Aussagegehalt hin im Buch kontrastierend montiert.

Die Fotografie des Platzes der Vereinten Nationen lässt in Verbindung mit dem Werktitel *Die Entfernung* fragen, was von diesem Ort entfernt worden ist. Die Aussagen der Anwohner*innen und Passant*innen versprechen eine eindeutige Antwort, schließlich garantieren sie als Zeitzeugen eine gewisse Authentizität. Hier stellt sich der künstlerische Ansatz Calles heraus, da anstelle eines kongruenten Bildes des Denkmals durch Auswahl und Montage der Interviewelemente eine ambigue und widersprüchliche Vorstellung vermittelt wird. Verstärkt wird der Effekt dadurch, dass die Sprecher*innen hinter den Schilderungen in der Anonymität und damit in einem Raum der Spekulation und Projektion verbleiben.³⁰³

Die Kombination der Interview-Fragmente mit historischen Fotografien im Buch regt einen Abgleich an zwischen Gegenwart und Vergangenheit sowie zwischen den Beschreibungen und dem, was in der Gesamtinstallation zu sehen gegeben ist. Die Leerstelle, die sich visuell in der Farbfotografie Calles niederschlägt, füllt sich mit den Beschreibungen und den älteren Abbildungen.

Das Montage-Verfahren von *Die Entfernung* erinnert an repräsentationskritische Werke der Konzeptkunst; als Beispiel sei nur Joseph Kosuths *One and Three Chairs* (1965) genannt. Die Installation konfrontiert im Ausstellungsraum einen Klappstuhl aus Holz, eine Fotografie des Stuhls in seiner originalen Größe und eine lexikalische Beschreibung des Begriffs „Stuhl“ miteinander.³⁰⁴ Die visuelle Versuchsanordnung provoziert einen ständigen Vergleich zwischen den Repräsentationsformen: Kann eine Abbildung oder ein Text ein Objekt ohne Verlust wiedergeben? Oder sind Objekt und Bild gar dasselbe? Calles Arbeit zielt in eine ähnliche Richtung, wenn die historische Fotografie des Denkmals, die Fotografie der Künstlerin und das gedruckte Wort zusammengeführt werden. Der Unterschied besteht im Fehlen des Objektes, das trotz der verschiedenen Beschreibungsformen letztlich nicht wieder in Gänze erfahrbar gemacht werden kann. Damit ist *Die Entfernung* auch ein Beitrag zur der Frage, was ein

³⁰³ In Anbetracht der Arbeitsweise von Sophie Calle ist sogar anzuzweifeln, ob tatsächlich alle Aussagen so von Passant*innen oder Anwohner*innen stammen – oder ob sie gerade die Unbestimmtheit wählt, um eigene Erfindungen in die Interviews einzufügen.

³⁰⁴ Museum of Modern Art: *Joseph Kosuth: One and Three Chairs*, <https://www.moma.org/collection/works/81435> [Letzter Zugriff am 04.02.2021].

Bild leisten kann, sowie eine Reflexion darüber, wie Gedächtnis und Medialität miteinander korrespondieren.³⁰⁵

In der Dialektik der einzelnen Elemente zueinander wird die Kernaussage des Kunstprojekts schließlich deutlich: Wie und welche Geschichte erzählt wird, hängt zuallererst von der Perspektive des Erzählenden ab. Sprache und Text können stets nur relative Informationen liefern, niemals jedoch das gesamte Erfahrungsspektrum erfassen. Diese Erkenntnis kann auch als Mahnung interpretiert werden, die Vergangenheit nicht auf ein singuläres Narrativ von Geschichte herunterzubrechen.

³⁰⁵ Weiterführend zum Themenkomplex Gedächtnis und Kunst siehe Wettengl, Kurt (Hg.): Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, Ausst.-Kat., Hamburg 2000.

3.3 Zwischenfazit: Re-Framing von DDR-Denkmalern

Im aktiven Umgang im aktiven Umgang mit dem DDR-Denkmalserbe können in den untersuchten Kunstwerken vier künstlerische Strategien ausgemacht werden: Erstens die Überblendung des Objekts mit einer Lichtprojektion, zweitens die Delokation des Denkmals oder Denkmalsfragmenten an einen neuen Ort, drittens die temporäre Verhüllung und viertens die Schaffung eines Gegendenkmals. Mit allen vier Strategien werden die DDR-Denkmalern in einen neuen Rahmen verlegt und präsentiert, deshalb fasse ich sie mit dem übergeordneten Begriff des Re-Framing. Wie sich noch zeigen wird, ist das Re-Framing eine Strategie, die sich in unterschiedlichen Ausformungen durch alle untersuchten Kunstwerke zieht.

In den Arbeiten, deren Ausgangspunkt ein DDR-Denkmal ist, hat die politische Dimension Vorrang vor stilistischen, kompositorischen oder handwerklichen Inhalten. Das neue Werk kommentiert und überlagert die alten Inhalte und kann deshalb als Meta-Kunstwerk beschrieben werden. Wie im Vergleich mit dem kursorischen Überblick über die Bandbreite der DDR-Denkmalern deutlich wird, widmen sich die Künstler*innen alleine den ideologischen Vorbildern des Staates – fast ausschließlich Marx- und Lenin-Darstellungen. Eine Auseinandersetzung mit den Denkmalern für Persönlichkeiten der DDR-Geschichte selbst, den glorifizierten Widerstandskämpfern der Weimarer Republik oder den OdF-Denkmalern findet hingegen nicht statt.

Die Struktur der Bedeutungsebenen dieser Meta-Werke ist stets dieselbe: Dem Werk liegt das Denkmal als Herrschaftsrepräsentation der SED zugrunde. In deren Auftrag geschaffen, wurde es als politisches Symbol im öffentlichen Raum aufgestellt. Codiert ist diese Ebene nicht nur durch die Auftragslage, sondern ebenso bezüglich der geforderte Ästhetik. Die Repräsentationen sind ausschließlich im staatskonformen Stil des Sozialistischen Realismus gestaltet und reproduzieren existierende Stereotype von Marx und Lenin. Auffällig ist, dass die ästhetischen Eigenschaften der Objekte in den Meta-Kunstwerken nur als Kontrast thematisiert werden. Eine eigene Beschäftigung – es handelt sich schließlich auch um gestaltete Objekte – mit Stilmitteln, Materialeigenschaften oder Traditionen ist – bis auf Sebastian Jungs *La Dolce Vita* – nicht zu beobachten.³⁰⁶

Als zweite Ebene sind die Ideologien und Theorien des kommunistischen Politikers Lenin und des Ökonomen Marx auszumachen, allerdings in der Form, wie sie

³⁰⁶ Als Beispiel für eine radikale Kritik sowjetischer Propagandaästhetik ist das Musikprojekt *Laibach* aus Slowenien anzuführen: *Homepage von Laibach* <https://www.laibach.org> [Letzter Zugriff am 11.02.2021].

die SED unter dem Schlagwort Marxismus-Leninismus auslegte. Die dritte Bedeutungsebene resultiert aus dem Ende des SED-Regimes, wodurch die ursprüngliche Funktion der Denkmäler verloren ging und sie zu einem Symbol für die Überkommenheit des alten Systems wurden. Aus dem Wegfall der Deutungshoheit der SED entspringt eine vierte Ebene, auf der die Denkmäler den Raum für eine individuelle Interpretation der Ideologien und Theorien von Lenin und Marx öffnen.

Mehrere der untersuchten Kunstwerke waren temporär angelegt. Im Fall von Wodiczkos Projektion ist die Temporalität im übergeordneten Ausstellungskonzept vorgegeben; dies wäre auch im Fall der Umsetzung des Chemnitzer Marx-Kopfes nach Münster so gewesen. Herz und Jung liehen sich die Denkmäler aus einer süddeutschen Privatsammlung beziehungsweise einem Universitätsdepot und waren vom selbst gewählten künstlerischen Konzept her nur auf wenige Tage und Wochen angelegt. Dasselbe trifft auf die Verhüllung des Marx-Kopfes durch die Gruppe von Kunststudierenden zu. Jungs Wiederaufstellung der Marx-Büste in Jena war außerdem aufgrund der Uneinigkeit über den dauerhaften Aufbau nur für eine begrenzte Zeit möglich. Den Interventionen von Wodiczko, Jung und Herz ist ebenfalls gemein, dass sie mit einem Verfremdungseffekt arbeiten. Jede Begegnung mit dem DDR-Denkmal baut auf die Irritation des Publikums: Im ersten Fall durch die Überblendung am gewohnten Ort und in den anderen Fällen durch die Veränderung der Umgebung. Noch eine Gemeinsamkeit ist die Wahl des Ausstellungsortes: Alle Kunstinterventionen fanden nicht im musealen Raum statt. Das hatte sicherlich auch Gründe praktischer Natur: Das Berliner Lenin-Denkmal wäre zu groß gewesen, um es an einen anderen Ort zu verlegen. Doch auch die Arbeiten mit kleineren Denkmälern hatten den Ansatz, diese gezielt in einem öffentlich codierten Kontext mit neuen Bedeutungen aufzuladen und so für ein breiteres Publikum zu öffnen: Sei es der Marktplatz, an dem zu einem persönlichen Gespräch mit Lenin eingeladen wurde, oder das Imbisslokal, dessen Inneneinrichtung überraschend mit einer Marx-Büste kontrastiert wurde. Herz präsentierte hingegen schon vor *Lenin on Tour* dieselbe Dreiergruppe in Kunstmuseen unter dem Titel *Melancholische Skulptur*. In der Konfrontation mit den sozialistischen Relikten vertauschte er hier die Anschauungsseite, sodass die Figuren den Betrachter*innen den Rücken zuehrten.³⁰⁷

³⁰⁷ Der Transport der Figuren zu einer der Ausstellungen war der Auslöser für *Lenin on tour*. Leeb 2009, S. 9.

Anders verhält es sich mit Floyers künstlerischem Kommentar des Marx-Schriftzuges in der Humboldt-Universität. Wenngleich es sich nur im erweiterten Sinne um ein DDR-Denkmal handelt, ist dies dennoch ein seltenes Beispiel für eine dauerhafte Herausforderung der DDR-Geschichte aus der Gegenwart heraus.

Das steinerne oder bronzene Denkmal wird von den Künstler*innen zum Werkstoff ihrer Kreationen. In diesem Verarbeitungsprozess wird der Wert dieses Werkstoffes herausgestellt: Als Zeitzeugnis ist in ihm ein spezifischer Ausdruck der deutschen Geschichte eingeschrieben. In keinem Fall ist die Zuschreibung eines Wertes der DDR-Relikte zu verwechseln mit der Gutheißung oder Glorifizierung der SED und ihrer Politik.

Calle führt in *Die Entfernung* diesen zeithistorischen und erinnerungskulturellen Wert ex negativo vor, indem sie die Leerstellen des Stadtraumes sichtbar macht. Die historischen Fotografien in Kombination mit den Interview-Aussagen vermitteln die Pluralität von Sicht- und Interpretationsweisen der abwesenden Objekte – gleichzeitig verdeutlicht die Zusammenschau, dass in der Rezeption stets nur eine Annäherung an das Denkmal stattfindet, niemals aber die Erfahrung des Objekts selbst vollständig simuliert werden kann.

Ziel der Kunstwerke ist es, das Erbe der DDR für neue Sichtweisen jenseits von Verteufelung oder Verherrlichung zugänglich zu machen. Sie sind ein Appell für eine differenzierte Betrachtung der sozialistischen Vergangenheit. Das einzelne Denkmal, auf das sich bezogen wird, steht dabei nicht nur für eine Lokalgeschichte über den Umgang mit den DDR-Denkmalern, sondern auch für eine junge Nationalgeschichte des wiedervereinigten Deutschlands mit ihren Aushandlungsprozessen über den Wert der Vergangenheit. Die Nüchternheit der Stilmittel und der ästhetischen Rahmungen wirkt gleichsam wie ein Schutzschild gegenüber Vorwürfen der Romantisierung und der Verklärung der DDR.

Noch ohne größere Distanz und vor dem ikonischen Abriss des Lenin-Monuments reagierte Wodiczko mit seiner Leninplatz-Projektion unmittelbar auf den Mauerfall. Der entmachtete Held wird banalisiert und gliedert sich in den Trubel des Umbruchs im Jahr 1990 ein. Alle nachfolgenden Kunstwerke, angefangen bei *Die Entfernung* aus dem Jahr 1996 bis *La Dolce Vita* von 2018, reflektieren die DDR-Vergangenheit anhand der mittel- und langfristigen Folgen des Wiedervereinigungsprozesses. Thematisiert wird die Verdrängung der DDR-Zeichen aus der Gesellschaft, oder neutraler ausgedrückt, die rapide Veränderung des

öffentlichen Raumes, die mit großen Veränderungen in den Lebensläufen der ostdeutschen Bevölkerung einherging. Die immer wieder geschilderten Verlustgefühle erhalten im Abriss eines DDR-Denkmals ein Sinnbild, ohne dass dahinter der Wunsch nach einer Rückkehr zu den DDR-Zeiten stehen muss. Spannend und auffällig ist, dass das Thema auch 2022 noch nicht abgeschlossen scheint. Die Vielzahl jüngster Publikationen über DDR-Denkmäler scheinen sogar ein Revival anzudeuten.³⁰⁸

Die DDR-Denkmäler vermitteln geradezu paradigmatisch die Politik der SED-Diktatur. Kehren diese Repräsentationen der ehemaligen hegemonialen Strukturen, in den Meta-Kunstwerken integriert, in den öffentliche oder semi-öffentlichen Raum zurück, verweisen sie unmittelbar auf die Vergänglichkeit von Macht und auf die neuen Herrschaftsstrukturen der Gegenwart. Besonders das Einkaufszentrum, welches auf den ersten Blick als zugänglicher Ort für alle erscheinen mag, bestimmt den Status der Besucher*innen, der bei Nichteinhaltung der Regeln (dem Konsum) jederzeit entzogen werden kann.³⁰⁹

Nicht zufällig wurde von der SED die Gattung des Denkmals für ihre Machtdemonstrationen gewählt. Die traditionell aus beständigen Materialien erzeugten Artefakte waren nicht nur für die Gegenwart, sondern auch die Zukunft geschaffen – sie sollten vermitteln, dass die Herrschaft auf ewig in Stein gemeißelt sei. Doch ephemere Kunstwerke wie die Malerei und die baubezogene Kunst wurden von der SED ebenfalls gefördert und als propagandistisches Mittel eingesetzt. Ähnlich wie die Denkmäler war ihr Status nach dem Ende der Neubewertung ausgesetzt. Seither wird in gleicher Weise über den Wert der zweidimensionalen Kunstwerke heftig gestritten, wie zu Beginn der Arbeit dargelegt wurde. Wie dieser Prozess mit der Aneignung der Kunst künstlerisch begleitet und kommentiert wurde, ist Thema des nächsten Unterkapitels.

³⁰⁸ Siehe beispielsweise folgende Publikationen: Gomes 2020; Otto, Kirsten: Berlins verschwundene Denkmäler. Eine Verlustanalyse von 1918 bis heute, Berlin 2020; Bezirksamt von Berlin, Fachbereich Kultur (Hg.): Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler, Ausst.-Kat., Berlin 2017.

³⁰⁹ Siehe auch Krieger 2018; Weiterführend siehe: Lindner, Ralph. (Hg.): Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit, Tagungsband zum Symposium im Rahmen von DRESDENPostplatz, Dresden 2004.

3.4 Verlust, Bergung und Integration von Mosaiken und (Wand-)Malereien der DDR

In der DDR wurden nicht nur zahlreiche Aufträge für Denkmäler vergeben, sondern auch die Malerei und die architekturgebundene Kunst wurden gefördert. Wenngleich die verarbeitete DDR-Kunst auf den ersten Blick unpolitischer wirkt als ein monumentales Standbild von Lenin, so ist doch ihr Status nach dem Mauerfall prekär; So konnte weder das Werteverständnis der SED weiterhin Gültigkeit besitzen, noch erwies sich die Perspektive der westdeutschen Kunstgeschichte als allgemeingültiger Konsens. Vielmehr entstanden um die Gemälde, Mosaik und Wandmalereien Debatten, ob diese überhaupt Kunst und damit erhaltungswürdig seien.

Anhand der Arbeiten der REINIGUNGSGESELLSCHAFT, von Henrike Naumann und von Margret Hoppe wird im folgenden Abschnitt herausgearbeitet, mit welchen Strategien diese Künstler*innen zweidimensionale Kunstobjekte der DDR in ihre Kunst integrierten und so die Bewertungskriterien ‚oppositionell‘ und ‚staatskonform‘ unterliefen.

3.4.1 REINIGUNGSGESELLSCHAFT: *Zukunftsversprechen* (2004/2005)

Mitte der 2000er entfernte das Künstlerduo REINIGUNGSGESELLSCHAFT, bestehend aus Henrik Mayer (*1971) und Martin Keil (*1968), das Wandmosaik *Projektierung* (1965) (Abb. 6) von Erich Gerlach aus der seit 1996 leerstehenden Betriebskantine des VEB Schokopack³¹⁰ Dresden. Das Bild war Teil eines Frieses mit dem Titel *Freizeitgestaltung und Projektierung*. Die Bergung des Kunstwerkes dokumentierten die Künstler in einem Video.³¹¹ Darin sind Mayer und Keil in Arbeitskleidung, Helm und Atemschutz bei der behutsamen Demontage der Fliesen von der Wand und dem Nummerieren und Verpacken der Fliesen in Luftpolsterfolie zu sehen. Nach der Demontage folgte die Präsentation des Kunstwerkes im Zentrum ihrer Ausstellung *Arbeite mit, plane mit, regiere mit* vom 12.12.2004–06.02.2005 im Kasseler Kunstverein.³¹² Die Ausstellung war zugleich das Ergebnis eines vorausgegangenen Kunstprojekts zum Thema des „[...] gesellschaftlichen Wertewandel unter den Vorzeichen der globalen Ökonomisierung aller Lebensbereiche“.³¹³

Das DDR-Wandbild aus der VEB Schokopack setzt sich aus 121 Fliesen aus Meißner Porzellan zusammen; das Motiv ist eine Gruppe aus vier Männern und einer Frau bei der Arbeit an Bauplänen vor einer weißgrünen Hintergrundfläche. Doch nicht nur das Kunstwerk stammt aus DDR-Zeiten, auch der Ausstellungstitel *Arbeite mit, plane mit, regiere mit* ist historisch zu sehen: Er ist der DDR-Verfassung aus dem Jahr 1968 entnommen.³¹⁴

Für die Ausstellung in Kassel wurde das Bild auf dem Boden wieder zusammengelegt. Über den Fliesen wurde ein Spiegel im 45 Gradwinkel montiert, wodurch das Bild im Stehen komfortabel über seine Spiegelung studiert werden konnte. Die Umrisslinien des Spiegels kopierten zudem die unregelmäßigen Umrisslinien des Wandgemäldes (Abb. 7). Auf die Wand wurde in großen, schwarzen Lettern und in Keilform, zu seinem Ende hin verzüngt, das Wort *Zukunftsversprechen* gedruckt. Zur Ausstellung gehörten außerdem 45 Montagen, kombiniert aus je einer Fotografie, einem Piktogramm und einem Begriff. Die Montagen waren das Ergebnis eines Workshops

³¹⁰ Abkürzung für Volkseigener Betrieb Schokoladen- und Verpackungsmaschinen.

³¹¹ REINIGUNGSGESELLSCHAFT: *Bergung* (2009) <https://youtu.be/oh-CfwFVyLU> [Letzter Zugriff am 29.04.2020].

³¹² REINIGUNGSGESELLSCHAFT: *Projektbeschreibung Arbeite mit, plane mit, regiere mit!*, <http://www.reinigungsgesellschaft.de/work02.html> [Letzter Zugriff am 29.04.2020]; Kasseler Kunstverein (Hg.): REINIGUNGSGESELLSCHAFT. *Das Zukunftsversprechen. The future promise*, Ausst.-Kat., Kassel 2004, S. 16.

³¹³ REINIGUNGSGESELLSCHAFT: *Projektbeschreibung Arbeite mit, plane mit, regiere mit!*, <http://www.reinigungsgesellschaft.de/work02.html> [Letzter Zugriff am 29.04.2020].

³¹⁴ Kasseler Kunstverein 2004, S. 8.

des Künstlerduos mit acht Mitarbeiter*innen des Betriebs B. Braun Melsungen AG zum Thema „Arbeit und Unternehmenskultur“. Einerseits wurde im Workshop die aktuelle Arbeitssituation reflektiert, andererseits formulierten die Teilnehmer*innen ihre Zukunftsvisionen. Die Bildmodule wurden von den acht Mitarbeitern zusammengestellt und repräsentieren Wertevorstellungen der Gruppe. In den Text-Bild-Piktogramm-Montagen werden unter anderem Probleme der Globalisierung und der immer schnelleren Produktionsgeschwindigkeit illustriert. Beispielsweise wurde eine Müllhalde mit einem Piktogramm für Recycling und dem Begriff „Lebensstandard“ kombiniert (Abb. 8). Dies verweist einerseits auf die Kosten des gestiegenen Lebensstandards in der Wohlstandsgesellschaft, mit dem Recycling-Symbol wird andererseits die Idee eines Auswegs aus der Umweltzerstörung in den Ländern des globalen Südens und der Verschwendung wertvoller Ressourcen eingebracht.

Des Weiteren präsentierte die REINIGUNGSGESELLSCHAFT in ihrer Ausstellung Dokumente aus dem Unternehmensarchiv des VEB Schokopack, die eine thematische Erweiterung darstellen und die Arbeitswelt erläutern, aus der das Wandmosaik stammt. In den Vitrinen konnte etwa ein Beschluss über kulturelle Massenarbeit, das Protokoll einer Werksleiterbesprechung, Thesen für die Umstellung der Betriebsstruktur, ein Rundschreiben zum Frauenförderungsplan und ein Überstundenantrag eingesehen werden. Ergänzt wurden die Dokumente mit Auszügen aus der Betriebszeitung *Unser Hebel* der VEB Schokopack. Die ausgewählten Ausgaben stammen aus dem Jahr, in welchem der Fries *Freizeitgestaltung und Projektierung* geschaffen wurde.³¹⁵

In der Kasseler Ausstellung und im vorherigen Workshop hatte das Bild als Werkstoff die Funktion, die Gegenwart anhand der Vergangenheit bzw. die Differenzen und Gemeinsamkeiten der unterschiedlichen Arbeitswelten zu reflektieren. In Anlehnung an die bereits eingeführte Kategorie des *Künstlers als Historiker*³¹⁶ kann die Arbeitsweise von REINIGUNGSGESELLSCHAFT mit der Kategorie *Der Künstler als Archäologe* beschrieben werden. Im Katalog zum Projekt heißt es:

„Die archäologische Haltung zeugt von der Sorgfalt dem Gegenstand gegenüber und von einer Verantwortung für diese im Vergleich mit antiken Ausgrabungsstücken fast noch zur Gegenwart zählenden Vergangenheit.“³¹⁷

So beginnt das Projekt mit der Bergung des Kunstwerkes, die als Performance inszeniert und auf Video festgehalten wird. Mit handwerklichem Equipment

³¹⁵ Kasseler Kunstverein 2004, S. 17.

³¹⁶ Siehe Kapitel 1.2 Ansatz, Methodik und Werkauswahl.

³¹⁷ Kasseler Kunstverein 2004, S. 3–4.

ausgestattet, nehmen die Künstler mit größter Vorsicht die Relikte der Vergangenheit von der Wand, beschriften sie und geben sie in eine schützende Folie. So wie bei der Bergung von Artefakten aus älteren Kulturen hat auch die Entnahme des Wandmosaiks und seine Verfrachtung nach Westdeutschland eine symbolische Komponente. Angesichts der zahlreichen Debatten um das DDR-Erbe nach dem Mauerfall kann dieser Akt auch als Raub interpretiert werden.³¹⁸ Gleichzeitig wird mit dem archäologischen Akt dem Wandbild ein Wert zugeschrieben, der nach dem Mauerfall im Zuge des deutsch-deutschen Bilderstreits prekär geworden war. Hintergrund der generellen Infragestellung des Wertes architekturbezogener Kunst der DDR ist – vergleichbar mit den Wertediskursen um die Denkmäler und die Bildende Kunst – ihr politischer Entstehungskontext und ihre Funktion im öffentlichen Raum.

Historischer Kontext: Die baubezogene Kunst in der DDR

Die Förderung architekturbezogener Kunst war in der DDR ein wesentlicher Pfeiler zur Propagierung der sozialistischen Ideale.³¹⁹ Zur Kunst- und Kulturpolitik der DDR zählte seit ihrer Gründung 1949 eine staatliche Förderung, die der damalige Ministerpräsident Otto Grotewohl 1950 konkretisierte. Beim Bau und der Restaurierung von Verwaltungsgebäuden sollten 1 bis 2% der Baukosten „für die künstlerische Ausgestaltung der Räume mit Werken volksnaher und realistischer Kunst“ eingeplant werden.³²⁰ Zwei Jahre später wurde diese Vorgabe ausgeweitet auf Kultur- und Sozialbauten. Mit dem veranschlagten Budget wurden Aufträge für Wandbilder, Sgraffitos, Reliefs, Bauplastiken, Gemälde, Graphiken und frei stehenden Plastiken an Künstler*innen erteilt und fertige Kunstwerke angekauft.³²¹ Inhaltlich und stilistisch galt die Sowjetunion als Vorbild: Mit dem Leitbild des Sozialistischen Realismus

³¹⁸ Kasseler Kunstverein 2004, S. 4.

³¹⁹ BMVBS (Hg.)/Büttner, Claudia: Geschichte in Kunst am Bau in Deutschland, Berlin 2011, S. 27–43. Siehe weiterführend: Guth, Peter: Wände der Verheißung. Zur Geschichte architekturbezogener Kunst in der DDR, Leipzig 1995; BMVBS (Hg.): Kunst am Bau als Erbe des geteilten Deutschlands. Zum Umgang mit architekturbezogener Kunst der DDR, Bönen/Westfalen 2008; Staadt, Jochen (Hg.): „Die Eroberung der Kultur beginnt!“ Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951-1953) und die Kulturpolitik der SED, Frankfurt am Main 2011; Maleschka, Martin: Baubezogene Kunst. DDR: Kunst im öffentlichen Raum 1950 bis 1990, Berlin 2019; Bundesministerium des Inneren, für Bau und Heimat (BMI)/Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) (Hg.): Kunst am Bau in der DDR. Gesellschaftlicher Auftrag, politische Funktion, stadtgestalterische Aufgabe, Berlin 2020.

³²⁰ BMVBS/Büttner 2011, S. 20.

³²¹ Ebd., S. 21.

wurden die Ideale der „Parteilichkeit“, „Volksverbundenheit“ und des „sozialistische[n] Ideengehalt[s]“ eingefordert.³²²

In dieser frühen Nachkriegszeit ereignete sich die eingangs schon erwähnte Formalismusdebatte.³²³ Sie bezeichnet in erster Linie die von der SED ausgehende öffentliche Diffamierung der als „dekadent“ verrufenen, europäisch bürgerlichen Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der amerikanischen Kunst der Gegenwart und des Bauhauses, die sie als „formalistisch und kosmopolitisch“ verfeimten.³²⁴ Durchschlagend war der Beschluss des Zentralkomitees der SED mit dem Titel „Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“, der eine Reihe von Maßnahmen vorsah, um die Kunstproduktion den eigenen Zielen gemäß zu lenken und zu kontrollieren.³²⁵ Im Beschluss wurde dies wie folgt definiert:

„Formalismus bedeutet Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst. Die Formalisten leugnen, dass die entscheidende Bedeutung im Inhalt, in der Idee, im Gedanken des Werkes liegt. Nach ihrer Auffassung besteht die Bedeutung eines Kunstwerkes nicht in seinem Inhalt, sondern in seiner Form. Überall, wo die Frage der Form selbstständige Bedeutung gewinnt, verliert die Kunst ihren humanistischen und demokratischen Charakter.“³²⁶

In den 50er Jahren spiegelten sich die von der SED aufgestellten Leitkriterien in der Kunstproduktion, d.h. in den Skulpturen, Brunnen, Glasgestaltungen und dekorativen Bauelementen der Zeit wieder. Das wichtigste Medium der Kunst am Bau war das auf das jeweilige Gebäude bezogene monumentale Wandbild.³²⁷

1959 wurde mit dem Bitterfelder Weg die Kulturpolitik neu strukturiert: „Kunst und Leben“ bzw. „Kunst und Volk“ sollten enger zusammengeführt werden.³²⁸ Das bedeutete die stärkere Integration der Künstler*innen in die Betriebe und umgekehrt eine höhere Beteiligung der Werktätigen und Laien in den Beiräten der Bildenden

³²² Buchbinder, Dagmar: Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (1951-1953) eine Kulturbehörde „neuen Typus“, in: Stadt, Jochen (Hg.): „Die Eroberung der Kultur beginnt!“ Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951-1953) und die Kulturpolitik der SED, Frankfurt am Main 2011, S. 9–276, hier: S. 14; 26.

³²³ Siehe diese Publikation, S. 48.

³²⁴ Pätzke, Hartmut: Von „Auftragskunst“ bis „Zentrum für Kunstaustellungen“. Lexikon zur Kunst und Kulturpolitik in der DDR, in: Blume, Eugen/März, Roland (Hg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Berlin 2003, S. 317–328, hier S. 318–319.

³²⁵ Buchbinder 2011, S. 37–39.

³²⁶ Entschließung des ZK der SED („Der Kampf gegen den Formalismus in der Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kunst und Literatur“), zitiert nach Pätzke 2003, S. 318.

³²⁷ Vgl. Buchbinder 2011, S. 27.

³²⁸ BMVBS/Büttner 2011, S. 22. Zum Bitterfelder Weg siehe auch Blume/März 2003, S. 317–318.

Kunst, welche für die Auftragsvergabe zuständig waren.³²⁹ Die Themen der Kunstwerke sollten den Idealen des Staates folgen, die das Zentralkomitee 1961 wie folgt beschreibt:

„1. Das neue moralische Antlitz, die neuen sozialistischen Beziehungen der Menschen, die sich heute in allen Sphären unseres Lebens entwickeln 2. Die nationale Rolle der DDR im Kampf um den Frieden in Deutschland, gegen den westdeutschen Militarismus. 3. Die internationale Bedeutung der DDR als den wahren Repräsentanten des deutschen Volkes.“³³⁰

Schon 1964 wurde auf der 2. Bitterfelder Konferenz eine erneute Umstrukturierung der Zuständigkeiten für die Auftragsvergabe vorgenommen und die Beteiligung der Werktätigen und Laien am Auswahlprozess wieder reduziert. Stattdessen sollte nun die bessere Zusammenarbeit zwischen den Architekten auf der einen und den Künstler*innen auf der anderen Seite forciert werden.³³¹

1971 wurden mit der „Anordnung über die künstlerische Ausgestaltung von gesellschaftlichen Bauten mit Werken der sozialistisch-realistischen architekturbezogenen Kunst“ die Gelder massiv gekürzt.³³² Statt eines Anteils von 1 bis 2% der Bausumme der Gebäude durften fortan maximal 0,5 % für die dazugehörigen Werke veranschlagt werden.³³³ Dennoch wurden in den 70ern viele Wohnungs- und Repräsentationsbauten errichtet, für die eigens Aufträge vergeben wurden. Die Kunstwerke sind oft ähnlich gestaltet: Sie sind monumental und illustrieren nach der geforderten Doktrin des Sozialistischen Realismus den „Sieg des Sozialismus“ anhand „der immer gleichen Symbole und Kompositionen“.³³⁴ Typische Symbole sind die Friedenstaube, das Emblem der DDR, die Armee, Arbeiter beim Aufbau Deutschlands, eine idealtypische Familie mit Vater, Mutter und Kind, und Darstellungen von Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg, Lenin oder Marx. Die Kunsthistorikerin Claudia Büttner beobachtet jedoch eine Tendenz zu einem expressiveren Ausdruck und einer dezent freieren formalen Gestaltung. Da einige der Auftragskünstler*innen zu dieser Zeit auch im Westen ausstellen konnten, werde in ihren Kunstwerken „eine formale Freiheit signalisiert“.³³⁵

Im Standardwerk *Wände der Verheißung* (1995) über die architekturbezogene Kunst der DDR des Architekturtheoretikers Peter Guth wird zudem betont, dass neben

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Kulturabteilung des ZK der SED 10.11.1961 in: SAPMO BArch, DY 30/IV 2/906/185, Bl. 287, zitiert nach BMVBS/Büttner 2011, S. 22.

³³¹ Ebd., S. 23

³³² Ebd.

³³³ Ebd.

³³⁴ Ebd., S. 35.

³³⁵ Ebd.

der plakativen Verwendung der etablierten Sozialismus-Ikonographie auch sogenannte poetische Lösungen, gemeint sind mehrdeutige Bildkompositionen, geschaffen wurden.³³⁶ In diesem Zusammenhang weist Guth darauf hin, dass nicht nur eine Elite, sondern die gesamte Bevölkerung der DDR mit der Symbolik und ihren Aussagen vertraut war.³³⁷

Die Tendenz zu freieren Gestaltungen setzte sich in den Achtzigerjahren bis zum Ende der DDR fort. Für neue große Kulturbauten – wie beispielsweise das Gewandhaus in Leipzig – wurden monumentale Wandbilder in Auftrag gegeben, in denen vermehrt mythologische Themen Einzug hielten. Auch auf formaler Ebene wurden die Bilder expressiver und näherten sich bis zum Mauerfall „den internationalen Entwicklungen nichtbaubezogener Malerei“ an.³³⁸

Wie anhand der DDR-Denkmäler schon ausgeführt, wurden und werden auch um die architekturbezogene Kunst teils heftige Debatten um den Erhalt oder die Zerstörung der Objekte geführt. Eine Grundproblematik, die die Ausbildung allgemeiner Umgangsregeln erschwert, stellt die Tatsache dar, dass trotz des immensen Bürokratieapparates der DDR weder in den Bezirken noch zentral jemals eine vollständige Liste und Dokumentation über die Kunst am Bau geführt wurde.³³⁹

Die Kunsthistorikerin Sigrid Hofer führt in ihrem „Plädoyer für den Erhalt architekturbezogener Kunst in den Neuen Bundesländern“ den etablierten Kriterienkatalog der Denkmalpflege an, um sich der Problematik über den angemessenen Umgang mit den prekären Objekten zu nähern.³⁴⁰ Maßgeblich sind in der Denkmalpflege zum einen der ästhetische und zum anderen der historische Wert. Demnach sind unabhängig von ihrem Inhalt sowohl Werke zu erhalten, die „von hoher künstlerischer Qualität“ sind als auch „Ensembles, die als städtebauliche Struktur Zeugenschaft übernehmen.“³⁴¹ Ein historischer Wert sei gegeben, wenn das betreffende Kunstwerk einen spezifischen Zeitabschnitt repräsentiert oder generell einzigartig ist.³⁴² Hofer resümiert: „Auch wenn der Großteil der offiziellen Kunstproduktion in der DDR

³³⁶ Guth, Peter: Wände der Verheißung. Zur Geschichte architekturbezogener Kunst in der DDR, Leipzig 1995, S. 38.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ BMVBS/Büttner 2011, S. 41.

³³⁹ Ebd., S. 24. Das wichtigste Archiv für DDR-Kunst jeglicher Gattungen ist das Kunstarchiv Beeskow, dass sich als eine zentrale Sammelstelle etabliert hat. Weiterführend zur Sammlungsgeschichte und Rezeption siehe Bisanz, Elize/Heidel, Marlene (Hg.): Bildgespenster. Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute, Bielefeld 2014.

³⁴⁰ Hofer 2008, S. 23–24.

³⁴¹ Ebd., S. 23.

³⁴² Ebd., S. 23–24.

nicht unsere ästhetischen Qualitätskriterien erfüllt, so ist ihr historischer Gehalt doch evident.“³⁴³ Diese – für Denkmäler erarbeiteten – Kriterien lassen sich damit auf das Konvolut der architekturbezogenen Kunst der DDR wie auch auf die DDR-Kunst im Allgemeinen übertragen.

Den theoretischen Positionen steht auf der anderen Seite der reale Umgang mit den besagten Werken gegenüber. Ein Teil der Werke wurde in Archive und Museen gebracht, während andere Objekte seit 30 Jahren an Ort und Stelle verwittern. Pionierarbeit hat hier jüngst Martin Maleschka geleistet. In seiner Publikation *Baubezogene Kunst DDR: Kunst im öffentlichen Raum 1950 bis 1990* erfasst er eine bisher nie zusammengetragene Übersicht der architekturbezogenen Kunst der DDR mit Bildmaterial und Ortsangabe.³⁴⁴ Da sicher nicht jedes Werk erhalten werden kann und muss, ist der Bildband eine wertvolle Quelle für zukünftige Forschungen.

Als sich im Jahr 2004 das Künstlerduo REINIGUNGSGESELLSCHAFT dazu entschloss, das Wandbild aus der VEB Schokopack zu entfernen und neu zu präsentieren, wurde damit nicht nur ein ästhetisch spezielles, sondern ein Paradebeispiel für sozialistische Kunst zur Schau gestellt. Bei dem geborgenen Objekt handelt es sich um ein Arbeitergruppenportrait. Die hellen Farben vermitteln Optimismus; Mimik und Gestik der Figuren strahlen angeregtes Arbeiten und Fortschritt aus: Hier werden Ideen entwickelt und wird ihre Umsetzung geplant.

Schon die Entstehung des Werkes ist eng an die Kategorie ‚Arbeit‘ gebunden. Das Mosaik entstand als Auftragswerk mit vorgegebenem Inhalt und vorbestimmter Funktion: Es propagiert und idealisiert die Arbeit im Sozialismus, die einen der wichtigsten Bausteine der Politik im gesamten Ostblock darstellt.³⁴⁵ Das Ideal ist gekennzeichnet durch ein gleichwertiges und produktives Arbeiten in der Gemeinschaft von Männern und Frauen, von alten und von jungen Menschen. In der Verfassung der DDR manifestierte sich dies im gesetzlich festgeschriebenen Recht auf Arbeit, das zur Folge hatte, dass die Arbeitslosigkeit im Vergleich zu Westdeutschland verhältnismäßig niedrig war. Wer hingegen nicht arbeitete, wurde gesellschaftlich geächtet.³⁴⁶

³⁴³ Edb., S. 24.

³⁴⁴ Maleschka, Martin: *Baubezogene Kunst DDR. Kunst im öffentlichen Raum*, Berlin 2018.

³⁴⁵ Siehe zum Thema auch: Flierl, Bruno: Politische Wandbilder und Denkmäler im Stadtraum, in: Flacke, Monika (Hg.): *Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR*, Berlin 1994, S. 47–60.

³⁴⁶ Engler, Wolfgang: *Notizen zur Arbeitswelt der DDR. Arbeit als Grundlage des Sozialeigentums in: Apelt/Andreas H./Grünbaum, Robert/Schöne, Jens: Erinnerungsort DDR. Alltag – Herrschaft – Gesellschaft*, Berlin 2016, S. 45–52, hier: S. 45.

Als Initiations- und Kontrastpunkt des Workshops und der Ausstellung symbolisiert das Wandbild die mit dem Kommunismus verbundenen Hoffnungen und Utopien auf eine bessere Arbeitswelt, die in der Realisierung letztlich gescheitert sind. Die angewandte künstlerische Strategie, diese Symbolik produktiv zu machen, ist die der Rekontextualisierung. Mit dem Transfer des Wandmosaiks von Ost- nach Westdeutschland liegt dem Projekt auch ein verbindendes Element zugrunde.

Wenngleich das Mosaik relativ gut erhalten ist, so war es offensichtlich für niemanden von größerem Wert oder Interesse. Nachdem die VEB Schokopack im Zuge der Wende aufgelöst wurde, übernahm vorübergehend das Kulturamt Dresden die Verwaltung des Bildes. Nach einer Vereinbarung mit dem Kulturamt nahm die REINIGUNGSGESELLSCHAFT es nach der Bergung und Restaurierung in ihren Besitz auf.³⁴⁷

Die ehemalige Betriebskantine stand zum Zeitpunkt der Entfernung des Werkes leer und trug sichtbare Spuren des Verfalls und der Verwüstung. Die REINIGUNGSGESELLSCHAFT barg das Wandmosaik und überführte es in einen geschützten Raum. Gleichzeitig eignete sie sich das Mosaik an, löste es von seiner Ortsspezifität und wandelte es für ihre Zwecke um, indem sie es in einen vollkommen veränderten Kontext verlagerte. Kritisch anzumerken ist, dass das Bild als Teil des Frieses *Freizeitgestaltung und Projektierung* einem größeren Ensemble angehörte. Es wurde damit neben der Trennung von seinem architektonischen Bezugsrahmen auch von seinem Pendant abgeschnitten.

Während sich im Workshop in der Gruppe unter Anleitung des Künstlerduos mit gegenwärtigen und vergangenen Arbeitswelten beschäftigt wurde, oblag dieser Prozess in der Ausstellung dem einzelnen Betrachter. Im Museumsraum diente der Schriftzug *Zukunftsversprechen* als Anregung und Kommentar zugleich: Das Wort verbindet Vergangenheit und Gegenwart, denn damals wie heute versprechen Politiker*innen und Unternehmensleiter*innen eine bessere Zukunft durch die getätigte Arbeit. Die DDR und die Sowjetunion bauten auf der Idee auf, dass der gegenwärtige Zustand nur ein Schritt zu einer besseren Zukunft im Kommunismus sei. Dieses ‚Versprechen‘ entpuppte sich zunehmend als nicht realisierbar und kollabierte spätestens mit dem Mauerfall. Die Verkleinerung des Schriftzuges zu seinem Ende hin kann in diesem Zusammenhang als Verweis auf dieses schrumpfende Zukunftsversprechen gedeutet werden. Gleichzeitig provoziert dies die Frage, ob heute überhaupt noch

³⁴⁷ REINIGUNGSGESELLSCHAFT, (28.02.2021), [Persönliche Mail], 30.02.2021.

Zukunftsvisionen existieren oder diese angesichts der Globalisierung endgültig der Vergangenheit angehören. Die DDR-Vergangenheit und die darin enthaltene spezifische Bedeutung von Arbeit wird einerseits mithilfe des Kunstwerkes und den Archivmaterialien erinnert, andererseits dient sie im Workshop der REINIGUNGSGESELLSCHAFT als Kontrastfolie für die gegenwärtige Unternehmenskultur. Ziel des Projektes war nicht die kontemplative Erinnerung, sondern die produktive Auseinandersetzung und Inbezugnahme zur eigenen Arbeitswelt.

Der Umgang und die Bewertung des Wandbildes stehen in der Tradition der Recycling-Kunst, also jener Strömung, die seit den 50er Jahren vermehrt Müll in Kunstwerke integrierte. In den letzten siebzig Jahren haben sich Künstler*innen aus sehr verschiedenen Gründen dieser künstlerischen Technik bedient:

„Der Einsatz von Müll in der Kunst, insbesondere der Pop Art, hat unterschiedliche Funktionen: Es geht um die Abgrenzung einer neuen Ästhetik, um Techniken der Collage und der Kombination unterschiedlicher Materialien sowie unterschiedlicher Kunstformen in „Happenings“, aber auch um eine Kritik an der Konsumgesellschaft und Massenindustrie, die hier mit ihren Abfällen und Resten konfrontiert wird.“³⁴⁸

Die Kunstwerke aus dieser Kategorie haben gemeinsam, dass sie aus Gegenständen entstanden sind, die üblicherweise als Müll angesehen werden. Erst im Prozess der künstlerischen Verarbeitung wird der Abfall zur Kunst. Das Wandbild hingegen ist in eben diesem Punkt in einem Dazwischen: Für Einige ist es wertloser Müll, für Andere ein wichtiges Dokument der deutschen Vergangenheit und für wieder Andere ein erhaltungswürdiges Kunstwerk. Die REINIGUNGSGESELLSCHAFT löst den unklaren Zustand des Wandbildes. Mit der behutsamen Demontage und der Rückführung in einen klimatisch regulierten Innenraum – heute ist es als Bestandteil der Arbeit *Zukunftsversprechen* in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden aufbewahrt – behandelt die REINIGUNGSGESELLSCHAFT das Objekt eindeutig als erhaltungswürdiges Kunstwerk.³⁴⁹

Während die REINIGUNGSGESELLSCHAFT sich ein Kunstwerk aus dem halb-öffentlichen Raum aneigneten, befasste sich Henrike Naumann mit den Gemälden ihres Großvaters. Welche Verschiebungen sich dadurch ergeben, wird im nächsten Abschnitt beleuchtet.

³⁴⁸ Bühler, Benjamin: „Alles muss irgendwo bleiben.“ Recycling und die Frage nach dem Rest in *Wissenschaft und Kunst*, erschienen in: Hahn, Daniela et al (Hg.): *Ökologie und die Künste*, Paderborn 2015, S. 223–243, hier: S. 238.

³⁴⁹ Zum Aufbewahrungsort: REINIGUNGSGESELLSCHAFT, (28.02.2021), [Persönliche Mail], 30.02.2021.

3.4.2 Henrike Naumann: *DDR Noir* (2018)

Im Jahr 2018 präsentierte die in Ostdeutschland geborene Künstlerin Henrike Naumann (*1984 in Zwickau) erstmals ihre Rauminstallation *DDR Noir. Schichtwechsel* in der Galerie im Turm am Frankfurter Tor in Berlin.³⁵⁰ Zu DDR-Zeiten gehörte der Ausstellungsraum zum Verband Bildender Künstler, bei dem auch ihr Großvater, der Künstler Karl-Heinz Jakob (1929–1997), Mitglied war. Seither war die Rauminstallation in anderen Ausstellungen in unterschiedlich großem Umfang unter dem Titel *DDR Noir* zu sehen. Für die vorliegende Forschung wird sie in der Form betrachtet, wie sie erstmals in Berlin zu sehen war.

Naumann installiert insgesamt elf Werke ihres Großvaters in Wohn- und Esszimmereinrichtungen. Bei der Inneneinrichtung handelt es sich um Einrichtungsgegenstände, die an das sogenannte Memphis-Design der Achtzigerjahre angelehnt sind und in den Neunzigerjahren vielfach günstig im wiedervereinten Deutschland zu kaufen waren.³⁵¹ Charakteristisch für die Gruppe Memphis waren ungewöhnliche Farben und Muster, exzentrische Formen und eine Vorliebe für das Material Kunststoff. Die Designer-Möbel, Vasen oder Geschirrsätze waren dabei von Anfang an auf industrielle Produktion ausgelegt und nicht als Einzelstücke gedacht.³⁵² Naumann ergänzt die vom Memphis Design inspirierten Objekte in *DDR Noir* mit Uhren im Blow up-Stil der Pop-Art – der übertriebenen Vergrößerung von Alltagsgegenständen. Ein Frauenportrait wird begleitet von einer monumentalen Damenarmbanduhr und im selben Ausmaß hängt neben einer Kletterwand eine gelbe Kinderuhr.

Im Gegensatz dazu sind die Ölgemälde Originale des in der DDR ausgebildeten und bekannten Künstler Karl-Heinz Jakob. 1949 bis 1951 besuchte Jakob die Mal- und Zeichenschule seiner Heimatstadt Zwickau. Im Anschluss folgte ein Studium an der Kunstakademie Dresden bei Erich Fraaß, Wilhelm Lachnit und Rudolf Bergander, das er 1951 mit Diplom verließ.³⁵³ Stil und Themen seiner Bilder entspringen deutlich dem

³⁵⁰ Für das Forschungsvorhaben diente diese Aufstellung und ihr Umfang bei der erstmaligen Präsentation als Grundlage. Seither wurden auch Teile der Ausstellung unter dem Titel *DDR Noir* ausgestellt und angekauft, bspw. vom Kunstpalast Düsseldorf und den Kunstsammlungen Chemnitz.

³⁵¹ Kaiser, Paul: Henrike Naumann, in: Weidinger, Alfred/Kaiser, Paul/Tannert, Christoph (Hg.): *Point of No Return. Wende und Umbruch in der ostdeutschen Kunst*, Ausst.-Kat., München 2019, S. 280.

³⁵² Radice, Barbara: *Memphis Design*, deutsche Ausgabe, München 1988.

³⁵³ Bussmann, Frédéric: *Henrike Naumann, DDR Noir. Schichtwechsel* (2019), S. 1–4, hier: S. 3 <https://frederic.bussmanns.eu/blog/henrike-naumann-ddr-noir-schichtwechsel/> [Letzter Zugriff am 11.02.2021], S. 2. Siehe weiterführend Städtisches Museum Zwickau im Auftrag der Stadt Zwickau in Zusammenarbeit mit der Galerie am Domhof und dem Kunstverein Zwickau e.V. (Hg.): *Karl Heinz Jakob. Malerei und Graphik*, Ausst.-Kat., Zwickau 1999.

staatlich angeordneten Sozialistischen Realismus; dennoch sind die in *DDR Noir* integrierten Kunstwerke von einem eigenen Pinselduktus und starker Ausdrucksweise geprägt. Bei den Gemälden handelt es sich sowohl um Auftragsarbeiten als auch um private Werke. Sie sind heute zum Großteil im Privatbesitz der Familie. Naumanns Idee war es unter anderem, die Bilder aus dem Privaten in die Öffentlichkeit zu führen.³⁵⁴

Die Bild-Möbel-Montagen

In der Installation korrespondieren die Bilder jeweils mit der Funktion des alltäglichen Interieurs: Wie ein Wohnzimmerbild platzierte Naumann das Genrebild *Zwei sitzende Bäuerinnen* über ein Sofa. Auf dem Bild sind zwei junge Damen zu sehen, die sich im Freien auf einer Wiese erholen (Abb. 9). Eine der Frauen trägt ein oranges Kleid, das einen Kontrast zum Blau des Himmels und der blauweiß schattierten Bodenfläche bildet. Die Installation greift die Farbgestaltung des Bildes auf: Auf zwei Stühlen der Sitzecke um das Sofa liegen ein oranges und ein blaues Kissen.

In der Mitte der Installation steht ein Couchtisch mit Glasoberfläche. Unter das Glas sind verschiedene Zeitungsartikel gelegt, in denen lobend über die Verleihung eines Kunstpreises an Jakob berichtet wird (Abb. 10). Darunter befindet sich aber auch ein Bericht über harsche Kritik der SED-Führung an einem Wandbild von ihm (Abb. 11). Die Artikel werden ergänzt durch private Schwarz-Weiß-Fotografien, die beispielsweise Jakob bei seiner Arbeit porträtieren oder ihn mit seiner damals kleinen Tochter Nele an der Hand zeigen (Abb. 12 und Abb. 13). Die Zeitungsausschnitte und Fotografien erscheinen wie eine private Sammlung, welche die Karriere des aufstrebenden Künstlers dokumentiert. Wie die Gemälde sind sie Zeitzeugnisse, die in die Möbelsinstallation eingefügt sind.

In einer Ecke des Ausstellungsraumes sind zwei Bilder von spielenden Kindern an einer Sprossenwand aus hellem Holz befestigt, wie sie in jeder Schulsporthalle zu finden ist (Abb. 14). Auf dem oberen der beiden Gemälde turnen Kinder auf einem ähnlichen Klettergerüst. Wenige Meter daneben steht eine dunkle, furnierte Hausbar weiter mittig in der Rauminstallation (Abb. 15). Dort ist das Portrait eines Bergarbeiters in einem Regal aufgehängt. Die Rahmung weckt Assoziationen an das gemeinsame Bier in der Kneipe nach der harten Arbeit und erinnert an die Gemeinschaft der Bergarbeiter-

³⁵⁴ Telefonat der Autorin mit Henrike Naumann am 10.03.2021.

Kumpel. Passend dazu hängt an der Seite der Bar eine dekorative Lampe mit einem goldenen Symbol des Bergbau-Gezähes, bestehend aus Schlägel und Eisen.

Obwohl die Gemälde sich stilistisch deutlich von der Formensprache des Memphis-Designs unterscheiden, wirken sie aufgrund der thematischen Einbettung in die Umgebung nicht vollkommen deplatziert – die einzelnen Bild-Möbel-Kombinationen erscheinen vielmehr kulissenhaft. Nur vereinzelt sind die leeren Schränke und Regale mit Geschirr oder dekorativen Vasen gefüllt. Aufgrund der Doppelungen von Sitzarrangements erinnert die gesamte Installation mehr an ein Möbelhaus als an den intimen Einblick in eine private Wohnung.

Wie ausgeklügelt das von Naumann erdachte Zeichensystem zwischen den DDR-Gemälden und den sie umgebenden Gegenständen ist, lässt sich anhand der Einbettung des Portraits *Paar mit schwangerer Frau* (1959) beleuchten. Das Gemälde zeigt die noch jungen Großeltern der Künstlerin; es ist mittig an ein schwarz lackiertes Regalwandsystem montiert (Abb. 16). Das Bild ist geprägt von warmen Orange- und Rottönen, die sich von der schwarzen Regalwand abheben. Das Paar sitzt eng und vertraut nebeneinander. Die hochschwangere Frau hat sanft ihre rechte Hand auf die linke Hand ihres Mannes gelegt. Ihre Blicke sind auf unbekannte Orte außerhalb des Bildes gerichtet. Ihre Mienen sind ernst, so als erwarteten sie die Ankunft einer schlechten Nachricht. Vielleicht drückt das Bild die Sorgen aus, die die Eltern angesichts der Zukunft ihres Kindes haben.

Auf einem Regalbrett hinter dem Bild stehen zwei schwarze Skulpturen in Form von nach oben gestreckten Armen. In der Installation wirkt es so, als wüchsen die Skulpturen oberhalb des Bildes empor. Darunter liegen zwei mittelgroße schwarze Kugeln auf einem Regalbrett, die scheinbar aus demselben, schwarzglänzenden Material wie die Hände gefertigt sind. Links neben dem Bild steht ein Set aus einer blauen Plastikvase und einer dazu passenden Gießkanne. Auf der rechten Seite schließt ein ungewöhnlich anmutendes Schrankwandelement an, dessen rechte Seite abgeschrägt ist, und das sich nach oben hin verjüngt. Rechts davon schließt die Installation mit drei weiteren Regalbrettern. Auf der mittleren Etage stehen ein geflochtener Krug und ein eleganter Obstkorb.

Naumann präsentiert hier das Bild ihrer Großeltern mit einem noch ungeborenen Kind, bei dem es sich um die Mutter der Künstlerin handelt.³⁵⁵ Umkreist wird das Portrait mit Gegenständen die auf Fruchtbarkeit verweisen: Vase und Wasserkrug sind

³⁵⁵ Telefonat der Autorin mit Henrike Naumann am 10.03.2021.

kunsthistorisch tradierte Symbole für das weibliche Geschlecht. Die moderne Gießkanne ist in diesem Kontext als männliches Pendant deutbar, dessen Kannenhals mit einem Phallus assoziiert werden kann. Die Kugeln darunter erinnern an Brüste. Der sexuellen Aufladung der banalen Alltagsgegenstände wohnt ein gewisser Witz inne: Das Ergebnis der erfolgreichen ‚Befüllung der Vase‘ ist in der Mitte zu sehen: Das Heranwachsen neuen Lebens. Auf die Künstlerin Naumann bezogen ist dies nichts weniger als die Grundvoraussetzung für ihre eigene Existenz. Verstärkt wird diese Metapher mit den aus dem Bild nach oben ragenden Händen, die an eine Geburt erinnern.

Nicht nur innerhalb der Objekte der eben beschriebenen Möbel-Bild-Montage sind Gegensatzpaare vorherrschend. Die gesamte Installation bestimmt die Gegenüberstellung der Design-Imitate mit den Ölgemälden. Aufgegriffen wird das Gestaltungsprinzip des Gegensatzes im Aufeinandertreffen organischer Formen, wie beispielsweise von wellenförmig gestalteten Tellern und Schalen, mit den geometrischen Formen der Schränke.

Als drittes gestalterisches Element von *DDR Noir* fallen weiche Stoffe auf, die auf kalte und glatte Flächen treffen. Einige der Sitzmöglichkeiten zielt Pelzimitat und die Möbelgruppen sind mit schwarzen, zugeschnittenen Teppichen hervorgehoben. Zudem hat Naumann an verschiedenen Stellen Vorhänge an der Wand angebracht, die irritieren, da sie scheinbar willkürlich und ohne Funktion dort hängen. Diese Stoffe erzeugen einen Kontrast zu den glatten Furnier-, Glas- und Spiegeloberflächen der Möbel – ein stilistisches Merkmal, das auch in anderen Rauminstallationen der Künstlerin vorzufinden ist.³⁵⁶

Die Kombination von weichen und harten Materialien erinnert an die Rauminstallation *Bedroom Ensemble* (1963) des Pop-Art Künstlers Claes Oldenburg. Auch dort prallen glänzende Kunststoffoberflächen auf weiches Fellimitat. *Bedroom Ensemble* erscheint wie ein Schlafzimmer eines Liebhabers exotischer Interieurs, doch es entpuppt sich bei genauerer Analyse als bloße Kulisse: Das zurückgeschlagene Bettlaken ist mit dem Bett vernäht, die Schubladen der Kommode sind fixiert, und die beiden Bettlampen haben keine Glühbirnen.³⁵⁷ Es regiert das Artifizielle: Ins Auge springen ein weißer Fellteppich und ein Leopardenfell-Mantel auf einer mit gestreiften Tigerfellprint auf Laminat bedruckten Sitzbank. Bei den Fellen handelt es sich jedoch

³⁵⁶ So zum Beispiel in der Rauminstallation *Ostalgie* (2019).

³⁵⁷ Museum für Moderne Kunst/Bruggen, Cosje van: Claes Oldenburg. Nur ein anderer Raum, Frankfurt am Main 1991, S. 41.

um günstige Imitate, die im Kontrast zu den glatten Folien des bedruckten Schlafzimmermobiliars stehen.

Das Hervorkehren des Billigen und des Imitierten in beiden Kunstwerken überführt die Räume des gemütlichen Heims – wie Schlafzimmer und Wohnzimmer – in unheimliche Orte. Dabei korreliert dieses Phänomen mit der Translokation der privaten Räume in die Öffentlichkeit des Museums. Defunktionalisiert und zur Skulptur erklärt sind die Objekte der Inneneinrichtung ihrer ursprünglichen Verwendung enthoben. Während jedoch Oldenburg seine Installation in direkten Bezug auf das Design und die Mode seiner Gegenwart entwarf, setzt Naumann Möbel und Dekorationsstücke ein, um auf eine spezifische Zeit in der Vergangenheit zu verweisen.

Für Naumann stellen die Vorhänge eine Verbindung zur Arbeit ihrer Großmutter als Schaufensterdekorateurin dar. Der Vorhangstoff ist für sie darüber hinaus allgemein mit der übergeordneten Kategorie der Heimtextilien verknüpft.³⁵⁸ Auf subtile Weise wird so die künstlerische Tätigkeit der Großmutter mit den Gemälden des Großvaters konfrontiert. Während Jakob in der DDR eine große Reputation erwarb, blieb das Schaffen der Großmutter zeitlebens unsichtbar.

Kindheit, Familie, Freizeit und Kultur

Überblickt man die gesamte Ausstellung *DDR noir* auf thematischer Ebene, fällt auf, dass sie vier Aspekte des gesellschaftlichen Lebens anspricht: Familie, Kindheit, Freizeit- und Kulturaktivitäten sowie die Arbeit. Die Beschäftigung mit der eigenen Familie findet zum einen übergeordnet statt, da sich die Künstlerin der Werke ihres Großvaters annimmt. Zum anderen wird das Thema Familie zum Bildmotiv und wird von Naumann in einen Dialog mit ihrer eigenen Kunst gebracht.

Die beiden Bilder von spielenden Jungen und Mädchen repräsentieren den zweiten Aspekt ‚Kindheit in der DDR‘. Diese stehen wiederum in Verbindung zu einem Portrait der Mutter Naumanns im Kindesalter (Abb. 17). Mit einer blauen Latzhose gekleidet sitzt das kleine blonde Mädchen auf einem roten Hocker. Das Portrait ist in *DDR Noir* an eine Garderobe aus dünnem, schwarzem Metall gehängt. Rechts und links davon sind ebenfalls aus schwarzem Metall Sandmännchen und Mickey Maus abgebildet. Darunter liegt ein flauschiger, weißer Teppich mit einer Abbildung von Trick – einem der drei Neffen von Donald Duck. Das Mädchen blickt neugierig aus

³⁵⁸ Telefonat der Autorin mit Henrike Naumann am 10.03.2021.

dem Bild heraus und in der Kombination erscheint es so als schaue sie auf die Comicfigur des Teppichs. Deutet ihr Blick das Interesse an dem an, was auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs bei Kindern so beliebt ist? In dieser Interpretation ist das Metallgitter auf düstere Weise mit dem Grenzzaun assoziiert. Oder ist hier ein Blick in die Zukunft inszeniert? Auf das, was ihre eigene Tochter Henrike Naumann in ihrer Kindheit als Fernseh- und Comicfiguren kennenlernen wird?

Ein dritter Aspekt ist die Freizeitgestaltung, welche Naumann mit Wohnzimmer-Möbeln anspricht. Hier ist die Kombination zweier Vorstudien des Gemäldes *Konzerteinführung* zu nennen, die hinter die Glastüren eines Wohnzimmerschranks gestellt sind. Das fertige Gemälde wurde auf der 5. Deutschen Kunstausstellung (1962/1963) in Dresden gezeigt.³⁵⁹ Im Zentrum der Studien ist die Figur eines Cellospielers, den eine kleine Gruppe Zuhörer*innen umringt.

Dem vierten Thema Freizeit steht das Bergarbeiterportrait gegenüber, das den harten Broterwerb versinnbildlicht. Doch auch dieses Gemälde ist mit seiner Einbettung in eine Hausbar mit einem vergnüglichen und erholsamen Ambiente verknüpft. Ebenso wird in der Kombination von *Zwei sitzende Bäuerinnen* mit einem Sofa-Sitzecken-Interieur Arbeit und Freizeit miteinander in Verbindung gebracht.

Dunkle DDR oder dunkle Wiedervereinigung?

Mit den Möbeln und Deko-Artikeln einerseits und den Gemälden andererseits montiert Naumann in ihrer Installation zwei ästhetisch verschieden gestaltete Produkte. Die Möbelstücke erwarb sie über Kleinanzeigen.³⁶⁰ Sie tragen kaum merkliche Gebrauchsspuren, und so wirken die Wohn-, Kinder- und Esszimmerinterieurs wie eine merkwürdige Schauausstellung eines Möbelhauses. In *DDR Noir* sind die Möbel Repräsentanten der Neunzigerjahre, die als billige Massenware auf dem ostdeutschen Markt omnipräsent waren.³⁶¹ Naumann erläuterte in einem Interview ihre Implikationen wie folgt:

„Die Möbelästhetik, mit der ich arbeite, entspricht dem, was nach der DDR kam: merkwürdige Designs, billige Qualität. Objekte, die absolut in einer

³⁵⁹ Bussmann 2019, S. 3.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Vgl. Dossier zur Ausstellung:

KOW/Henrike Naumann: *Henrike Naumann DDR Noir, 2018* (2018), https://kow-berlin.com/site/assets/files/2789/kow_henrike_naumann_dds_noir_2018.pdf [Letzter Zugriff am 12.02.2021].

Gegenwart verhaftet sind, und sobald ihr Moment vorbei ist, als unerträglich hässlich empfunden werden. Sie stehen für mich für verschiedene Dinge: Teil der westlichen Welt zu werden, die Freiheit, konsumieren zu können, den Ausverkauf der DDR, die Haltlosigkeit in einer sich veränderten Welt.“³⁶²

Diese Wahrnehmung entfaltet sich im Rückblick – fast 30 Jahre nach der kurzen Mode des Memphis-Designs. Aus heutiger Perspektive offenbart sich ein Kontrast zwischen den Hoffnungen angesichts der Anbindung an das westliche Wirtschaftssystem, die durch das Interieur versinnbildlicht werden, und den in den darauffolgenden Jahren aufgetretenen Schwierigkeiten und politischen Fehlentscheidungen bei der Umsetzung der Wiedervereinigung. Während die Ölgemälde somit für die DDR stehen, sind die Memphis-Möbel das Äquivalent zu den frühen Neunzigerjahren. Der Kunsthistoriker und Kurator Frédéric Bußmann erkennt dennoch eine Ähnlichkeit zwischen den aus zwei unterschiedlichen Gesellschaftssystemen entstammenden Objekten:

„Das Nachwendemobiliar trägt das Versprechen auf eine positive Zukunft in sich, Imitate des Glücks, ein Simulacrum blühender Landschaften im häuslichen Miniformat. Das lässt sich auch für die Rolle sagen, die der Kunst von DDR-Kulturpolitikern zugeschrieben wurde, als die des optimistischen Ausdrucks des Versprechens auf ein gleiches und glückliches Lebens [sic] im Sozialismus.“³⁶³

In beiden Fällen entpuppen sich die Visionen eines besseren Lebens als Illusion. Jedoch entsprechen Jakobs Gemälde nur bedingt dieser Form der DDR-Kunst, die den Sozialismus und Völkerfrieden propagiert. Der Großvater Naumanns war Mitglied im Verband Bildender Künstler; er erhielt Auslandsstipendien und Aufträge für baubezogene Kunst. In der DDR hatte er somit einen guten Lebensunterhalt und hohes Ansehen. Er war dennoch kein Mitglied der SED und seine Kunst erfüllte nicht immer die staatlichen Vorgaben.³⁶⁴

Die Gemälde entsprechen mit dem Familienbildnis und dem Bergarbeiterportrait den typischen und erwünschten Bildthemen, doch verzichtete der Maler immer wieder auf das in der DDR bevorzugte einheitlich fröhlich-naive Antlitz seiner Figuren zugunsten der Darstellung individueller Charakterzüge, die die Schattenseiten des Lebens nicht ausließen.

³⁶² Buhr, Elke: *Interview mit Henrike Naumann* (17.11.2018), <https://www.monopol-magazin.de/ich-wusste-das-wird-ein-aesthetischer-clash?slide=0> [Letzter Zugriff am 07.12.20].

³⁶³ Bussmann 2019, S. 4.

³⁶⁴ Buhr (2018), [Letzter Zugriff am 07.12.20].

Mit dem Ende der DDR und dessen staatlicher Kunstförderung schwand das Ansehen von Jakob wie bei vielen seiner Malerkolleg*innen. Naumann bemängelt, dass die Bewertung der DDR-Kunst und ihren Künstler*innen seither nur an zwei Kategorien ausgerichtet wird: regimetreu oder oppositionell – ein Bewertungssystem, das sich besonders in der eingangs erwähnten Weimarer Ausstellung *Offiziell – Inoffiziell - Die Kunst der DDR* im Jahr 1999 manifestierte. Naumann wendet sich mit ihrer Meta-Ausstellung gegen eine solche vereinfachende Zweiteilung und wollte „dazu beitragen, die Dinge differenzierter und komplexer zu sehen.“³⁶⁵

Die Gemälde in *DDR Noir* sind nicht nur Repräsentanten einer vergangenen Epoche, sondern in erster Linie ein persönlicher Zugang Naumanns zum Lebensweg ihres Großvaters. Die von der Künstlerin ausgesuchten Werke stammen aus den fünfziger und frühen sechziger Jahren. Zu dieser Zeit war ihr Großvater ungefähr in ihrem jetzigen Alter und der Stand seiner Künstlerkarriere war vergleichbar mit ihrer. Naumann regten die Bilder deshalb dazu an, ihre eigene Verortung in der Gesellschaft in ihrer Rolle als Künstlerin zu reflektieren: „Sie gefallen mir, weil sie mich daran erinnern, dass auch ich als Künstlerin mich in einem System bewege, zu dem ich mich permanent verhalten muss.“³⁶⁶

Die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Erbe ihres Großvaters, das gleichzeitig die Hinterlassenschaft eines untergegangenen Staates ist, überschreibt Naumann mit einer Anspielung auf ein drittes Feld der Kunst neben den Gemälden im Stil des Sozialistischen Realismus und der Inneneinrichtung in der Adaption des Memphis-Designs: Der Titel *DDR Noir* ist eine Anspielung an das Genre ‚Film Noir‘. Charaktermerkmale dieser Filme sind eine düstere Atmosphäre, ein Filmplot über Verbrechen und dem Schicksal ausgelieferter Protagonisten sowie auf bildlicher Ebene starke Schwarz-Weiß-Kontraste.³⁶⁷ Diese Analogie forciert einen Abgleich der Kunstinstallation mit dem Filmgenre. So lassen sich sowohl stilistisch als auch inhaltlich Parallelen zwischen Film und Kunstwerk ziehen: Die charakteristischen Hell-Dunkel-Kontraste des Film Noir sind in *DDR Noir* in der Konfrontation der schwarzen Möbel mit hellen Stoffelementen und weißem Geschirr anzutreffen. Als weiteres stilistisches Merkmal nennt der Filmwissenschaftler Norbert Grob „expressive, oft ungewöhnliche Bildkompositionen (von schrägen und vertikalen Linien und Mustern)“

³⁶⁵ Buhr (2018), [Letzter Zugriff am 07.12.20].

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Weiterführend Grob, Norbert (Hg.): *Film Noir*, Stuttgart 2008.

– bei Naumann wiederzuentdecken in den ungewöhnlichen Umrisslinien mehrerer Möbelstücke.³⁶⁸

Offen bleibt, ob sich die Aspekte des Düsteren, Kriminellen und Schicksalshaften auf die DDR selbst beziehen oder auf die Nachwendezeit. In den etablierten Narrativen über die DDR wird die damalige Lebenswelt oft als grau und düster charakterisiert. Nach dieser Auslegung ist die DDR wie der Film Noir von Hoffnungslosigkeit, Kriminalität und einer schwarz-weißen Welt geprägt. Auch bei dem westdeutsch sozialisierten Kunsthistoriker und Generaldirektor der Kunstsammlungen Chemnitz, Frédéric Bussmann, ruft die Kunstinstallation solche Bilder hervor: „Verbunden mit der DDR, stellt sich bei mir eine Kette an Assoziationen ein: düstere Landschaften, vom Tagebau erodiert, graue und giftige Luft, verschmierte und dreckige Gesichter von Bergwerksarbeitern, Familiendramen und Enge.“³⁶⁹. Sind es vielleicht schon solche Stimmungen, die Jakob bereits in den 60er Jahren mit seinen Gemälden ansprechen wollte?

Die von ihm porträtierten Gesichter wirken teils melancholisch und gedämpft. Doch andererseits sind es ausgerechnet dieselben Gemälde – und damit die Repräsentationen der DDR in der Installation –, die farbenfroh leuchten, während die Möbel und Teppiche schwarz gehalten sind. Damit könnte sich der Titel *DDR Noir* auch auf die Nachwendezeit – die durch das Mobiliar repräsentiert wird – beziehen. Passend erscheint hier eine weitere Beschreibung des Noir-Genres durch Grob: „Heimatlos sein, sich in der Welt verirren und verlieren, das ist das tragische Noir-Schicksal par excellence.“³⁷⁰

Im Kontext von DDR und Wiedervereinigung lassen sich durchaus Parallelen zwischen der großen Enttäuschung, Desillusionierung und Orientierungslosigkeit in Folge der Abwicklung des Ostens und dem Schicksal eines Noir-Protagonisten herstellen. Auch auf der Montage-Ebene besteht eine Analogie: Im Film Noir wird durch Parallel-Montagen eine Gleichzeitigkeit von Ereignissen suggeriert, die aber in einer temporalen Diskontinuität stattfinden – Die Ereignisse geschehen also zeitlich deutlich versetzt.³⁷¹ In *DDR Noir* kann gleichermaßen von Rückblenden gesprochen werden, in der die drei Zeitebenen DDR, Wendezeit und Gegenwart montiert sind. Schon fast plakativ wirken die vielen Uhren, die ikonographisch Zeit und

³⁶⁸ Grob 2008, S. 15.

³⁶⁹ Bussmann 2019, S. 1.

³⁷⁰ Grob 2008, S. 39.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 15; 33.

Vergänglichkeit symbolisieren. Naumann platzierte sie auf und in mehreren Schränken, wo sie immer wieder ins Auge fallen: Auf dem Barschrank, im Wohnzimmerschrank, auf einem Beistelltisch oder in der riesenhaften Vergrößerung an der Wand.

Letztlich lässt sich das Assoziationsgeflecht nicht in eine Richtung eindeutig auflösen. Vielmehr verweist es auf die ambigen und teils konträren Deutungen der DDR-Vergangenheit, Wende und Nachwendezeit, die in der Realität selten auf die Parameter Gut oder Schlecht reduziert werden können, sondern abhängig von Lebensweg und Perspektive sind.

Rekontextualisierung und spielerische Provokation

Die DDR-Malereien entstammen demselben Kunstsystem wie die im vorangegangenen Kapitel untersuchten Denkmäler. Letztere waren in ihrer Funktion und Deutung weitaus eindeutiger und politischer: Sie repräsentierten die von der SED auserkorenen Helden des Volkes und dienten als Treffpunkte im öffentlichen Raum. Figurenrepertoire, Motivwahl und Stilmittel waren vorgegeben und bekannt. Jakobs Bildthemen hingegen stammen vorwiegend aus dem privaten Bereich und sind nur mit Kenntnis des biographischen Kontextes zu entschlüsseln.

Der zuvor eingeführte Begriff des Re-Framing lässt sich auch auf Naumanns Arbeiten übertragen: Naumann rahmt die Bilder nicht nur durch einen neuen Ausstellungskontext, sondern darüber hinaus mit ihren eigenen Möbel-Kreationen.

Eine zweite Gemeinsamkeit zwischen den Kunstinstallationen des vorherigen Kapitels und Naumanns Ausstellung ist das Mittel der Provokation. Die Installation des Marx-Kopfes in einem Jenaer Bistro oder die Präsentation einer Lenin-Büste an verschiedenen Orten in und außerhalb Deutschlands erzeugten aufgrund der politischen Dimension der Denkmäler immer wieder Ablehnung und Kritik.³⁷² Die Bilder von Jakob sind weniger stark damit konnotiert, wenngleich auch sie als DDR-Kunst mit einem Stigma behaftet sind. Jedoch arrangiert Naumann sie gezielt in einem Interieur, das aus heutiger Perspektive aus der Mode gekommen ist und mit seiner Unansehnlichkeit das Auge provoziert. Die Künstlerin spricht treffend vom „ästhetischen Clash“.³⁷³

³⁷² Siehe Kapitel 3.2.2 Die Metaphorik des ‚Denkmalssturzes‘ und der ‚abgeräumten DDR‘.

³⁷³ Buhr, Elke: *Interview mit Henrike Naumann* (17.11.2018), <https://www.monopol-magazin.de/ich-wusste-das-wird-ein-aesthetischer-clash?slide=0> [Letzter Zugriff am 07.12.20].

Den Titel hinzugenommen, werden in *DDR Noir* sogar drei Ästhetiken miteinander konfrontiert: Der Sozialistische Realismus, die Adaption des Memphis-Designs der Neunzigerjahre und der Film Noir. Was anhand des Aspekts der Provokation anklingt, verdeutlicht sich in der Gegenüberstellung: Kunst und Design entstehen stets in Abhängigkeit vom Zeitgeist und den gesellschaftlichen wie politischen Rahmenbedingungen. So wurde beispielsweise dem Gemälde Jakobs, das auf den Studien zur *Konzerteinführung* beruht, bei seiner Präsentation 1962/63 von westdeutschen Kunstkritikern aufgrund seines sozialistischen Entstehungskontextes der Kunstwert abgesprochen.³⁷⁴

Seit dem Mauerfall wird umso mehr um einen bundeseinheitlichen Konsens über die Einordnung und Bewertung der Kunst der DDR gerungen. Diesen Diskurs bereichert Naumann mit einer künstlerischen Perspektive, die zu einer neuen Betrachtung der Geschichte und ihrer Kunst jenseits dichotomer Parameter aufruft. Mit der Rahmung der Kunstwerke ihres Großvaters mit ihren eigenen Kompositionen erschafft sie fast 30 Jahre nach dem Mauerfall ein neues Dispositiv, in dem das künstlerische Erbe der DDR nicht nur als ein rein Politisches verhandelt wird, sondern auch eine Ebene der persönlichen Beziehungen miteinschließt.

Abschließend wird im Folgenden der Blick auf Kunst im öffentlichen Raum in der DDR geworfen. Anders als die REINIGUNGSGESELLSCHAFT oder Naumann geht die Fotokünstlerin Margret Hoppe dem Verschwinden von Kunstwerken der DDR in den Neunzigerjahren und nach dem Jahr 2000 nach.

³⁷⁴ Bussmann 2019, S. 3.

3.4.3 Margret Hoppe: *Die verschwundenen Bilder* (2005–2010)

Ein Großteil der DDR-Malerei im öffentlichen und halböffentlichen Raum entstand im Auftrag der SED. Gerne schmückte die Einheitspartei ihre repräsentativen Gebäude mit ihnen und auch in Hotels oder Fabriken waren häufig Bilder an den Wandfassaden, Foyers und Büros anzutreffen. In den ersten Jahren nach der Wende verschwanden viele dieser Kunstwerke in Archiven, verfielen mit den Gebäuden, wurden gestohlen oder zerstört. Die Künstlerin Margret Hoppe (*1981 in Greiz) erlebte den Umbruch von der DDR zu Bundesrepublik Deutschland als junges Mädchen, eine Erfahrung, die sie als Erwachsene nicht losließ und zur aktiven Suche nach den Veränderungen antrieb:

„Mit dem Scheitern der Utopie des Kommunismus verwandelte sich die ostdeutsche Landschaft in eine Art romantischer Ruinenspielfeld, auf dem ich mich herumtreibe und mit der Kamera Spuren einfange, die eine Ahnung von der einstigen Industriekultur der DDR vermitteln.“³⁷⁵

Hoppe hat das Verschwinden architekturbezogener Kunst zum Thema einer 14-teiligen Serie gemacht: *Die verschwundenen Bilder* (2005–2010) porträtiert zum einen die Räume, für die einst Wandmalereien, Gemälde oder Mosaike ortsspezifisch entworfen worden sind und nur noch anhand ihrer Befestigungsspuren erahnt werden können. Zum anderen folgt Hoppe den Bildern in die Archive und Depots, wo sie auf unbestimmte Zeit gelagert sind.

Dem Publikum den Rücken zugewandt

Auf einer der Fotografien sind Teile eines Gemäldes zu sehen, die in Folie verpackt auf dem Boden eines Universitätsfoyers zur Abholung bereitgelegt worden sind (Abb. 18). An einer Säule daneben lehnt eine Rolle Einpackfolie und im Hintergrund ist die vermutlich letzte Platte, ein Fragment des Bildes, an die Wand gelehnt.³⁷⁶ Bei dem eingepackten Gemälde handelt es sich um das Bild *Arbeiterklasse und Intelligenz* (1970–1973) des Malers Werner Tübke – darüber gibt auch der Titel von Hoppes Fotografie Auskunft. Die Künstlerin begleitete den einwöchigen Prozess des Abbaus im

³⁷⁵ Hoppe, Margret: Zuerst verschwinden die Bilder, dann die Bauten. Fotografische Aufnahmen baulicher Relikte des Sozialismus in: Bartetzky, Arnold/Dietz, Christian/Haspel, Jörg (Hg.): Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa, Köln Weimar Wien 2014, S. 240–249, hier: S. 242.

³⁷⁶ Ausführliche Dokumentation und Aufarbeitung der Geschichte des Gemäldes in: Gastringen, Rudolf Hiller von (Hg.): Werner Tübkes „Arbeiterklasse und Intelligenz“. Studien zu Kontext, Genese und Rezeption, Imhof 2006.

Jahr 2006 mit ihrer Kamera und berichtet von Begegnungen mit Zeitzeugen, von denen einige das Gemälde vermutlich am liebsten sofort auf dem Schrottplatz entsorgt hätten, während andere ihr Bedauern um das Verschwinden der bekannten Erscheinung vom angestammten Platz kundtaten.³⁷⁷ Das großformatige Bild wurde einst für das Rektoratsgebäude der Universität Leipzig angefertigt. Im Zuge des Abrisses des gesamten Gebäudes wurde es in das Depot des Museums für Bildende Kunst in Leipzig gegeben. *Arbeiterklasse und Intelligenz* misst über 13 m in der Länge und etwas über 2 ½ m in der Höhe. Das monumentale Gruppenportrait mit über 100 Mitgliedern und Studenten aus der DDR ist auf mehrere Pressspanplatten aufgemalt worden, die für den Transport in Einzelteile zerlegt wurden.

Über viele Jahre gab es Streitigkeiten darüber, ob und wo das Gemälde wieder aufgehängt werden sollte. Der Schriftsteller Erich Loest war entschieden gegen eine neue öffentliche Präsentation und gab ein Gegenbild in Auftrag, das den „in der DDR verfolgten Opfern“ der Universität gewidmet sein sollte.³⁷⁸ Seit 2015 hängt Tübkes Gemälde gemeinsam mit dem Gegenbild von Reinhard Minkewitz mit dem Titel *Aufrecht stehen – für Herbert Belter, Ernst Block, Werner Ihmels, Hans Mayer, Wolfgang Natonek, Georg-Siegfried Schmutzler* im Hörsaalgebäude der Universität Leipzig. In der Fotografie von Hoppe ist der Prozess des Verschwindens aus dem öffentlichen Raum in das Depot festgehalten, als noch ungewiss war, ob es an einem neuen Ort zu sehen sein wird.

Eine weitere Fotografie mit dem Titel *Thomas Ziegler, Sowj. Soldaten 1987* (Abb. 19) zeigt die Rückseite zweier großformatiger Gemälde im Kunstarchiv Beeskow – dem zentralen Archiv für DDR-Kunst in Deutschland. Anders als das berühmte Universitätsbild von Werner Tübke sind die Gemälde von Thomas Ziegler aktuell immer noch im Depot gelagert. Sie stehen an ein Holzregal und eine Wand gelehnt in einem kargen, hell beleuchteten Kellerraum mit Betonboden. Die Darstellung folgt einer langen Tradition der Kunstgeschichte, in der die Leinwandrückseite zur Reflexion über die Kunst diente. So malte im 17. Jahrhundert Cornelis Gijsbrechts das Werk *Rückseite eines Gemäldes* (1670). Das Trompe-l'œil erzeugt die Illusion, man müsse das Bild nur umdrehen, um das Gemälde auf der anderen Seite zu sehen. Ungefähr zur

³⁷⁷ Geister, Turnschuh und Tabu oder Bilder des Verschwindens. Margret Hoppe im Gespräch mit Anne König und Jan Wetzel, in: SPINNEREI archiv massiv (Hg.): Die verschwundenen Bilder. Margret Hoppe, Dresden 2007, S. 7–15, hier S. 8.

³⁷⁸ Bair, Uta: *Leipzig hängt Tübkes DDR-Propaganda-Bild auf* (25.08.2009), <https://www.welt.de/kultur/article4393010/Leipzig-haengt-Tuebkes-DDR-Propaganda-Bild-auf.html> [Letzter Zugriff 30.06.2020].

selben Zeit setzt Diego Velásquez in *Las Meninas* (1656) eine Leinwandrückseite prominent in den Vordergrund. Auf dem Bild steht ein Maler vor einer Staffelei und porträtiert die spanischen Hoffräulein. Das Portrait, an dem gearbeitet wird, ist von den Betrachter*innen abgewandt.³⁷⁹ Die mysteriösen Vorderseiten von Gijbrechts und Velásquez werden niemals zu sehen sein. Bei Hoppe jedoch handelt es sich um Gemälde, die theoretisch durchaus gesehen werden könnten. Hier wirft sie die Betrachter*innen auf sich selbst zurück, auf ihre Vorstellungen von Kunst aus der DDR, ihre Kenntnisse über das Bildvokabular des Sozialistischen Realismus und das Interesse, die Archivbilder zu enthüllen. Die Leinwandrückseiten dienen somit als Projektionsflächen.

Bei einer Recherche – angestoßen von Hoppes Fotografie – nach den Bildern von Ziegler stößt man auf vier ungewöhnliche Portraits sowjetischer Soldaten aus dem Jahr 1987. Die Bildsprache folgt nicht den bekannten heroisierenden Schemata des Sozialistischen Realismus; stattdessen sitzen die Soldaten in zurückhaltenden, verschlossenen Posen vor einem grellroten Hintergrund auf einem Holzbalken.³⁸⁰

Der Kurator des Busch-Reisinger-Museums in Harvard, Peter Nisbet, wollte im September 1989 in den USA Zieglers Kunstwerke in der Wanderausstellung *12 Artist from the GDR* präsentieren. Der ostdeutsche Künstler freute sich über diese Ausstellungsmöglichkeit, war jedoch in Nicaragua, als Nisbet sich in Dresden aufhielt. Dem Kurator wurde von Gorbatschow-Gegnern in Dresden vermittelt, Ziegler sei „ein antiamerikanisch-orientierter Künstler, der sicher abgeneigt wäre, im ‚reaktionären Reagan-Amerika‘ auszustellen.“³⁸¹ Nisbet beharrte dennoch auf seiner Anfrage und setzte sich schließlich durch.³⁸² Ziegler selbst erfuhr erst viele Jahre später über diesen Versuch der Einflussnahme.³⁸³

³⁷⁹ Siehe weiterführend zu den zahlreichen Interpretationen der komplexen Verweisstruktur des Werkes: Greub, Thierry (Hrsg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001; Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (1966), in: ders.: *Michel Foucault. Die Hauptwerke*, 2016⁴, S. 33–48.

³⁸⁰ Vgl. <https://www.thomasziegler-archiv.com/blank-2> [Letzter Zugriff am 27.02.2024].

³⁸¹ Saehrendt, Christian: *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation. Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*, Pallas Athene, Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte (Hg.) von Bruch, Rüdiger vom/Beck, Lorenz, Band 27, Stuttgart 2009, S. 143.

³⁸² Wojcik, Nadine: *Verschwundene Bilder: Thomas Ziegler*, <https://www.dw.com/de/verschwundene-bilder-thomas-ziegler/a-6050243> [Letzter Zugriff am 22.02.2021].

³⁸³ Ziegler, Thomas: *Archiv* (April 2011), <https://www.thomasziegler-archiv.com/blank-2> [Letzter Zugriff am 09.07.2020].

Spurensuche und -sicherung

Auf einer anderen Fotografie mit dem Titel *Werner Tübke, Fünf Kontinente 1959, Öl auf Holz, ehem. Interhotel Astoria, Leipzig* (Abb. 20) ist der Blick auf eine leere Wand in einem ruinösen Saal gegeben. Auf der Wand befinden sich fünf gleichgroße graue Quadrate mit je zwei Bohrlöchern. In Verbindung mit dem Titel geben sie sich als Spuren jener fünf Kontinente-Bilder von Tübke zu erkennen. Die Fotografie entstand im ehemaligen Speisesaal des einst luxuriösen Astoria Hotels, welches zum Zeitpunkt der Aufnahme seit längerem leer stand. Tapetenstücke hängen von der Decke, ein Loch an der Wand gibt den Blick auf Kabel frei und die Bodenkacheln beginnen zu zerbröckeln. Die Architektur des Innenraums mit zwei großen, rosafarbenen Stützpfeilern sowie die Gemälderückstände lassen den einst imposanten Eindruck der Hängung erahnen.

Eine weitere Zeitebene erhält die Fotografie angesichts der Bildtafel *Europa* der Serie *Die fünf Kontinente* (1958), die an einem der leeren Plätze im Astoria Hotel hing. Das in Öl auf Holz gemalte Bild ist in zwei Bereiche aufgeteilt, in ein vorsozialistisches und ein sozialistisches Europa.³⁸⁴ Während das bürgerliche und kapitalistische Europa auf der linken Seite eine negative Atmosphäre prägt, ist auf der rechten Seite eine die Vorzüge des Sozialismus genießende Menschengruppe zu sehen. Aus heutiger Sicht haben sich die Positionen umgekehrt: Die Idee eines sozialistischen Europas ist jetzt Vergangenheit, während der ‚Kapitalismus‘ das vorherrschende Wirtschaftssystem ist. Die Repräsentation von Geschichte in Tübkes Gemälde wird bei Hoppe als Abwesendes thematisiert. Damit wird die Vergänglichkeit von Gesellschaftssystemen und ihre als immerwährend propagierte Ideologien angesprochen.

Seit 2020 hat das Hotel einen neuen Besitzer und soll wiedereröffnet werden. Tübkes Gemälde hingegen werden vermutlich nicht zurück an ihren ursprünglichen Platz finden. Sie wurden nach der Schließung des Hotels vom Panorama-Museum Bad Frankenhausen für ihre Sammlung angekauft.³⁸⁵ Die monographische Eingliederung in die Museumssammlung hat eine Entpolitisierung zur Folge. Denn *Die fünf Kontinente* wurden für eine bestimmte Öffentlichkeit geschaffen, um an eben diesem Ort den Sozialismus als das weltweit beste Gesellschaftssystem zu propagieren. Mit der

³⁸⁴ Vgl. Ebner, Florian: Latente Bilder – Margret Hoppes Fotografien von verschwundenen Utopien, in: Spinnerei archiv massiv (Hg.): Die verschwundenen Bilder. Margret Hoppe, Ausst.-Kat., Dresden 2007, S. 47–51, hier: S. 51.

³⁸⁵ Hanisch, Niels: *Werner Tübke. Die Fünf Kontinente. Einführung*, https://www.hgb-leipzig.de/kunstorte/fk_einfuehrung.html [Letzter Zugriff am 01.12.2022].

Verlegung der Bilderreihe nach Bad Frankenhausen kann die ortsspezifische Situation nur noch imaginativ nachvollzogen werden.

Im 2006 noch leerstehenden Gästehaus des Ministerrates der DDR ist ein ortsspezifisch entworfenes Sgraffito erhalten geblieben, wenngleich es, unter einer Schicht von Graffiti verborgen, kaum noch zu erkennen ist. Hoppe entdeckte das Kunstwerk von Bernhard Heisig bei einer ihrer Erkundungstouren.³⁸⁶ Auf ihrer Fotografie *Bernhard Heisig, ohne Titel 1969, Gästehaus am Park* (Leipzig 2006) (Abb. 21) ist der Blick auf ein von Vandalismus und Verfall geprägtes Eingangsfoyer eines einst repräsentativen Gebäudes eröffnet. Von der Decke hängen Platten der Deckenverkleidung herab, dazwischen die zahlreichen Kabel der einstigen Beleuchtung. Der Boden ist mit Schutt übersät, während Säulen und die besagte Wand mit schwarzen, roten und blauen Graffiti-Tags überzogen ist. Diese Fotografie zeigt wortwörtlich ein Palimpsest, nämlich zwei Zeitschichten, die übereinander gelagert sind – DDR und BRD. Bei genauem Hinsehen scheinen durch die Graffitischrift noch die Konturen des Sgraffitos hindurch. Die Fotografie selbst fügt den zwei Zeitschichten eine dritte hinzu, die einen Zeitraum nach der DDR, jedoch vor der geplanten Wiederinstandsetzung des Sgraffitos festhält.³⁸⁷

Nicht nur Hotels und Gästehäuser wurden mit staatskonformen Kunstwerken dekoriert. Auch die Fassaden und Innenräume der Volkseigenen Betriebe (VEB) wurden zur Propagierung des Sozialismus und Motivation der Arbeiter mit Kunst ausgestattet. Hoppe dokumentierte auf ihrer Fotografie *Werner Petzold, Friedliche Nutzung der Atomenergie 1974, Industrieemaille, Wismut Gelände Paitzdorf* (2006) (Abb. 22) die leere Außenfassade eines Bürogebäudes der ehemaligen SDAG Wismut, kurz nachdem dort das im Titel benannte Emaille-Bild von Werner Petzold aus dem Jahr 1974 entfernt wurde. Nicht nur die Fassade, auch der Bodenbelag davor weist stärkere Witterungsschäden auf.

Das Zentrum des demontierten Bildes von Petzold bildet ein Arbeiter, der vor sich ein abstrahiertes und stilisiertes Atommodell gleich einer Erdkugel in seinen Händen hält. Flankiert wird er von einem Astronauten und einer weiblichen Allegorie des Glücks mit roter Fahne in der Hand. Darunter sind oberkörperfreie und kräftige

³⁸⁶ Wojcik, Nadine: *Verschwundene Bilder: Bernhard Heisig* (27.09.2010), <https://www.dw.com/de/verschwundene-bilder-bernhard-heisig/a-6043526> [Letzter Zugriff am 02.07.2020].

³⁸⁷ Süddeutsche Zeitung: *Ehemaliges DDR-Gästehaus in Leipzig: Umbau bis 2025 geplant* (07.04.2020), <https://www.sueddeutsche.de/politik/kommunen-leipzig-ehemaliges-ddr-gaestehaus-in-leipzig-umbau-bis-2025-geplant-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-200407-99-626119> [Letzter Zugriff am 02.07.2020].

Arbeiter porträtiert, die verschiedene industrielle Arbeitsschritte durchführen, sowie eine Frau mit Kind. Bei der Darstellung handelt es sich um eine Vision einer gesunden und zukunftsorientierten Gesellschaft, die auf der vermeintlich kontrollierbaren Atomenergie aufbaut. Angesichts der realen Nutzung der Uranerze erhält das Bild einen bitteren Beigeschmack. Denn tatsächlich wurde bis Ende 1953 der gesamte Ertrag der Uranmine als Reparationszahlungen nach Russland geliefert, wo es zur Forschung und dem Bau von Atombomben diente – wovon die Arbeiter des Betriebes aber nichts wussten.³⁸⁸

Im Innenraum des Fabrikgebäudes befand sich außerdem ein Triptychon Petzolds mit dem Titel *In der Teufe* (1972), das ebenfalls entfernt worden ist. Hoppe fotografiert die Spuren, die vage die Existenz und Hängung des Triptychons andeuten (Abb. 23). Wie schon der Raum des leerstehenden Astoria Hotels, ist auch dieser Innenraum sichtlich länger nicht mehr in Benutzung – so liegt Dreck auf dem Boden, die Deckenlampen sind demontiert, und zwei rote Stühle stehen scheinbar nutzlos geworden an der Seite. Im Kontext des entfernten Bildes und der leerstehenden Fabrikhalle sind die leeren roten Stühle lose assoziativ mit den einstigen ‚Helden der Arbeit‘ verknüpft. Der in der SDAG Wismut betriebene Abbau von Uranerzen wurde Ende 1990 eingestellt. Daraufhin wurde die Wismut GmbH gegründet, deren Ziel die Wiedernutzbarmachung der von Industrie zerstörten Landschaft ist.³⁸⁹ Während das große Emaille-Bild heute in der freien Landschaft auf dem Gelände der Wismut GmbH zu besichtigen ist, wird das Triptychon im Depot der firmeneigenen Kunstsammlung gepflegt.³⁹⁰ Indem Hoppe die Entnahme der beiden Kunstwerke von ihren ursprünglichen Orten markiert, thematisiert sie den immensen Umbruch der Arbeitswelt von der DDR zur Bundesrepublik Deutschland. Was an die Stelle der Glorifizierung der Atomenergie getreten ist und heute übergeordnetes Ziel der Arbeit ist, überlässt sie der Vorstellung der Betrachter*innen.

Die künstlerische Vorgehensweise Hoppes erinnert an ein Werk der Konzeptkünstlerin Sophie Calle. Für deren Serie *Last Seen/What do you see* (1991/2012) fotografierte sie Podeste und Beschriftungen von gestohlenen Gemälden aus dem Isabelle Stewart Gardner Museum in Boston. Ergänzt wurden die Fotografien

³⁸⁸ Jahn, Kristin: „Friedliche Nutzung der Atomenergie“. Dokumentation zu dem Wandbild Werner Petzolds, Altenburg 2009, S. 30–31. Siehe ausführlicher Kapitel 5.3.1 Historischer Kontext: Die SDAG Wismut.

³⁸⁹ Wismut GmbH: *Sanierungsvorhaben Wismut – Voraussetzung für die Zukunft der Region*, https://www.wismut.de/de/geschichte_wismut_gmbh.php [Letzter Zugriff am 02.07.2020].

³⁹⁰ Vgl. Wismut AG: DIALOG. Zeitschrift der Wismut AG, Nr. 106 (2020), S. 26–27 für eine detaillierte Werkbeschreibung und Abbildung von *In der Teufe* (1975).

durch Interviews mit dem Museumspersonal.³⁹¹ Auch Calle arbeitet mit den Spuren, die ihr zur Verfügung stehen, um die verschwundenen Gemälde zu vergegenwärtigen. Anders als Hoppe fügt sie der visuellen Repräsentation die verschriftlichten Erinnerungen als weitere Repräsentationsebene hinzu.

Seit Mitte der Siebzigerjahre ist der Begriff der Spurensicherung als künstlerische Arbeitsweise in der Konzeptkunst geläufig. Er bezeichnet das Vorgehen von Künstler*innen, die Vergangenheit anhand ihrer materiellen Artefakte zu erforschen.³⁹² Das Vorgehen von Hoppe und Calle ist dem Prinzip nach dasselbe, allein mit dem Unterschied, dass sie die Spuren in einem zweiten Schritt zum zweidimensionalen Bild machen. Deshalb schlage ich an dieser Stelle für die in der Gegenwartskunst weit verbreitete Strategie den Begriff der Fotografischen Spurensicherung vor. Darunter fasse ich die künstlerische Strategie, das Medium Fotografie zu verwenden – dem per se das Dokumentarische anhaftet –, um die Spuren der Vergangenheit in ein Bild zu bannen. Als Künstler*innen gehen sie in den Modus des Dokumentarischen, der als ästhetische Kategorie gewählt wird.

Versteckte Bilder

Weder Leinwandrückseiten noch Befestigungsspuren sind auf der Fotografie *Gerhard Richter, Lebensfreude, 1956, Dt. Hygiene Museum Dresden* (2005) zu sehen; alleine eine glattverputzte, monotone und geweißte Wandfläche füllt den Bildraum (Abb. 24). Erneut ist der Titel erhellend, der verrät, dass unter der weißen Übermalung das Wandbild *Lebensfreude* von Gerhard Richter verborgen liegt. Der Maler war zu DDR-Zeiten Student der Dresdner Kunsthochschule; die Wandmalerei im Hygiene Museum ist seine Diplomarbeit aus dem Jahr 1955.³⁹³ Richter floh noch vor dem Mauerbau 1961 aus der DDR und führte sein Kunststudium in Westdeutschland fort.³⁹⁴ 1979 beschließt der Generaldirektor die Übermalung des Bildes, wie aus einer Aktennotiz des Museums hervorgeht:

³⁹¹ Museum moderner kunst stiftung ludwig wien: *Sophie Calle: Last Seen*, <https://www.mumok.at/de/last-seen-flinck-landscape-obelisk> [Letzter Zugriff am 26.11.2022]; The Museum of Modern Art: *Sophie Calle: Last Seen* (1999), https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/calle_lastseenvermeer.html [Letzter Zugriff 03.07.2020].

³⁹² Vgl. Fietzek, Gerti/Glasmeier, Michael (Hg.): Günter Metken. Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977-1995, Amsterdam 1996.

³⁹³ Elger, Dietmar: Gerhard Richter. Maler, Köln 2002, S. 24.

³⁹⁴ Ebd., S. 39–40; 42.

„Vom Generaldirektor wurde entschieden, das Wandbild von G. Richter zu überstreichen, um den Originalzustand wieder zu erreichen. Dieses Verlangen wurde vom Institut für Denkmalpflege aufgrund der Einordnung unseres Hauses in die Kategorie 0 für Baudenkmale mehrfach erhoben. Außerdem hat G. Richter nach Abschluß seiner Ausbildung 1959/60 Republikflucht begangen.“³⁹⁵

Im wiedervereinigten Deutschland strebte das Hygiene Museum an, das Wandgemälde wieder freizulegen. Dies sollte nur mit Zustimmung Richters geschehen, der seinem Bild aber keinen Wert mehr zumisst und sich deshalb gegen eine Freilegung aussprach.³⁹⁶ So wurden schließlich nur zwei kleine Felder freigelegt, um einen Eindruck vom Zustand des Werkes zu erhalten. Diese kurzzeitig offenen Felder wollte Hoppe fotografieren, erhielt dafür aber keine Genehmigung. Da das Museum in diesem Zeitraum insgesamt Renovierungsarbeiten unterzogen wurde, war auch kein Zugang als Besucherin zum Gemälde möglich, und nach der Renovierung wurde auch Richters Gemälde wieder versiegelt.³⁹⁷ Dies motivierte Hoppe nach kurzer Verärgerung über die Situation dazu, stattdessen die weiße Fläche zu fotografieren: „Das [erneute Übermalen, R.M.] ist ein Statement. Das wenige, was noch da ist, auch noch wegzumachen“.³⁹⁸ Wie anhand der bisher ausgeführten Fotografien deutlich wurde, ist Hoppes Serie nicht nur Nachhall der DDR-Vergangenheit, sie hält auch spezifische Momente der Nachwendezeit fest.

Ein ähnliches Schicksal hatte Wolfgang Peukers Wandgemälde *Welttheater*, das er 1981 als Auftragsbild für den Eingangsbereich des Leipziger Gewandhauses anfertigte. Nach der Fertigstellung des 2,40 m hohen und 22 m langen Monumentalbildes wurde es – noch bevor es der Öffentlichkeit präsentiert wurde – wieder mit einer weißen Schicht übermalt und hinter einer Holzverkleidung versteckt, ein Zustand, der bis heute so bewahrt wird. Die Gründe für das Übermalen und Verkleiden sind nicht eindeutig rekonstruierbar, bewegen sich aber zwischen politischen Missfallen der düsteren Gesamtatmosphäre und der zu großen sexuellen Freizügigkeit des Dargestellten.³⁹⁹

³⁹⁵ Zeit-Online, Zitiert nach Büscher, Wolfgang: *Der verborgene Richter* (08.05.2008), ZEITmagazin LEBEN, Nr. 20, <https://www.zeit.de/2008/20/Richter-Wandbild/seite-3> [Letzter Zugriff am 22.02.2021].

³⁹⁶ Wojcik, Nadine: *Verschwundene Bilder: Gerhard Richter* (04.10.2010), <https://www.dw.com/de/verschwundene-bilder-gerhard-richter/a-6066163> [Letzter Zugriff am 09.07.2020].

³⁹⁷ SPINNEREI archiv massiv 2007, S. 11.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Der Spiegel: *DDR-Kunst mit Brettern vernagelt* (25.12.10994), digitalisierte Version aus DER SPIEGEL 52/1994, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13687433.html> [Letzter Zugriff am 02.07.2020].

Hoppes dazugehörige Fotografie ist im Hochformat und zweigeteilt: Im unteren Bereich ist die Holzverschalung mit dem dahinterliegenden Gemälde Peukers zu sehen, darüber befindet sich ein Ausschnitt des 712 m² umfassenden Wandgemäldes *Gesang vom Leben* (1979/81) des Malers Sighard Gille (Abb. 25).⁴⁰⁰ Die inszenierte Zweiteilung verweist demonstrativ auf die Kontrolle der SED über das Schaffen der Künstler*innen. Wie Richters Diplomarbeit verschwand auch dieses Bild bereits zu DDR-Zeiten aufgrund der damaligen politischen Situation. Besonders irritierend an dieser Fotografie ist der Titel *Wolfgang Peuker, Welttheater 1981, Wandfries, Gewandhaus Leipzig* (2006), denn er benennt entgegen der Konvention nicht das abgebildete Wandbild von Gille, sondern das nicht sichtbare Werk Peukers. In der Gegenüberstellung der beiden Kunstwerke konzentriert sich der Kern der gesamten Serie: Das untrennbare Verhältnis zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.

Die Anwesenheit des Abwesenden

Die vierzehn Fotografien der Serie *Die verschwundenen Bilder* zählen verschiedene Stadien der Sichtbarkeit des Verschwindens der Bilder aus dem öffentlichen Raum: Hoppe erfasst die DDR-Kunst eingepackt in Folie kurz vor ihrem Abtransport (Werner Tübke), eingelagert im Depot (Thomas Ziegler) oder verborgen unter einer Schicht Graffiti (Bernhard Heisig), einer Schicht Wandfarbe (Gerhard Richter) und hinter einer Holzverschalung versteckt (Wolfgang Peuker). Wo die Bilder selbst nicht mehr vor Ort sind, wird nach hinterlassenen Spuren gesucht (Werner Tübke, Werner Petzold). Hoppes Augenmerk liegt dabei auf den öffentlichen und halböffentlichen DDR-Gebäuden und ihrer architekturbezogenen Kunst. Die Gebäude lassen sich in drei Kategorien unterteilen: Gebäude des Tourismus (Astoria Hotel und Gästehaus am Park), Kultur- und Bildungsinstitutionen (Hygiene Museum, Neues Gewandhaus und Universität) und Firmengebäude (Wismut).

Margret Hoppe gehört zu einer jüngeren Generation an Künstlerinnen, für die die DDR nur in den ersten Kindheitsjahren Realität war. Das Dokumentieren des Verschwindens der Bilder ist für sie eine zutiefst persönliche Angelegenheit:

„1989 war ich gerade acht Jahre alt und erlebte diesen Systembruch als etwas, das ich rational nicht fassen konnte und nun nachträglich in meinem Werk verarbeite. Denn die Wende war nicht nur der Moment, als die Mauer

⁴⁰⁰ Sighard Gille: *Bücher & Projekte*, <https://www.sighard-gille.de/neues-gewandhaus-leipzig/neues-gewandhaus-leipzig.php?id=196&kat=6&subkat=12&page=1> [Letzter Zugriff am 02.07.2020].

fiel und wir beginnen konnten, zu reisen – es war der Beginn der Umstrukturierung eines Staates mit den Menschen die dort leben, der bis heute noch nicht abgeschlossen ist. Als ich mich auf die Suche nach den Bildern meiner Kindheit begab, musste ich feststellen, dass ich zu spät kam.“⁴⁰¹

Die Spurensuche war somit auch eine Form der Erforschung ihrer eigenen Biographie. Deren Ergebnis sind Bilder eines Verlustes. Es handelt sich nicht um einen materiellen Verlust der Kunstwerke: Wie gezeigt werden konnte, ist eine Vielzahl der Werke noch vorhanden und teilweise sogar wieder an ihrem ursprünglichen Ort aufgestellt worden. Vielmehr ist *Die verschwundenen Bilder* ein Ausdruck des Gefühls, dass mit dem Ende der DDR etwas Vertrautes verloren gegangen ist. Der Umgang mit den Kunstwerken kann gewissermaßen stellvertretend für den Umgang mit DDR-Biographien interpretiert werden. Andere Fotografien sind stellvertretend für das Gefühl, die DDR-Vergangenheit habe in der Nachwendegesellschaft keinen Wert mehr. Insbesondere das übermalte Graffiti von Heisig und der von Vernachlässigung und Vandalismus gezeichnete Raum sind dafür sinnbildlich. Wichtig ist, an dieser Stelle zwischen dem Gefühl zu differenzieren, dass ein Teil der ostdeutschen Identität in kürzester Zeit entwertet wird, und dem Beklagen des Niedergangs eines diktatorischen Systems. Hoppe selbst erklärt ihre Arbeit wie folgt:

„Meine Bilder sind in gewisser Weise Stellvertreter für die verschwundenen Bilder, die nicht mehr da sind. Sie setzten sich vor die Bilder, und sind natürlich neue Bilder. Ich habe diesen Punkt, an dem das Bild schon verschwunden ist, fotografiert, aber noch den Moment abgepasst, wo die Erinnerung an das Bild noch nicht total verloschen ist.“⁴⁰²

Was Hoppe hier mit der Stellvertreter-Funktion ihrer Bilder beschreibt, ist im Grunde die Funktionsweise von Zeichen im Allgemeinen. Das Zeichen ist nach Jaques Derrida stets Repräsentation von etwas:

„Das Zeichen, so sagt man gewöhnlich, setzt sich an die Stelle der Sache selbst, der gegenwärtigen Sache, wobei „Sache“ hier sowohl für die Bedeutung als auch für den Referenten gilt. Das Zeichen stellt das Gegenwärtige in seiner Abwesenheit dar. Es nimmt dessen Stelle ein. Wenn wir die Sache, sagen wir das Gegenwärtige, das gegenwärtig Seiende, nicht fassen oder zeigen können, wenn das Gegenwärtige nicht anwesend ist, bezeichnen wir, gehen wir über den Umweg des Zeichens. Wir empfangen oder senden Zeichen. Wir geben Zeichen. Das Zeichen wäre also die aufgeschobene (différée) Gegenwart.“⁴⁰³

⁴⁰¹ Hoppe 2014, S. 241.

⁴⁰² SPINNEREI archiv massiv 2007, S. 10.

⁴⁰³ Derrida, Jaques: Die différance. In: Engelmann, Peter (Hg.): Jacques Derrida: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 29–52, hier S. 35.

In der Fotografie *Werner Tübke, Fünf Kontinente* ist das Zeichen die fotografische Abbildung der Befestigungsspuren an der Wand. Der Referent sind die fünf Gemälde Tübkes, die nicht mehr an ihrem ursprünglichen Ort hängen. Die Bedeutung hingegen geht weit über das Gemälde hinaus. Die Bedeutung der Fotografie als Zeichen ist die Abwesenheit der DDR – als Lebensraum innerhalb eines politischen Systems. Während zwar in diesem Fall die Gegenwart der Bilder nur aufgeschoben ist – sie wurden lediglich an einen neuen Ort verlegt und nicht zerstört –, kann die Gegenwart der DDR-Vergangenheit nur als Erinnerung vergegenwärtigt werden. Um diesen Prozess der Vergegenwärtigung der Vergangenheit zu vollziehen, dienen Hoppes Fotografien als Zeichen. Sie repräsentieren die Abwesenheit der DDR-Artefakte und vergegenwärtigen ihre Abwesenheit auf Dauer in der Fotografie.

Die anwesende Abwesenheit kann auch näher an der Bildkomposition mit dem Begriff der Leerstelle beschrieben werden. Sie ist eine Grundkonstituente für das Einfangen der DDR-Vergangenheit in der Serie. Selbst in den Fällen, in denen Hoppe die Gemälde, wie bei den Archivbildern, zeigt, werden sie *ex negativo* als in der Öffentlichkeit abwesend repräsentiert.

Die Abwesenheit der Bilder lässt die Betrachter nach eigenen Erinnerungen suchen, um das Fehlende zu füllen. Geschehen kann dies durch tatsächlich vorhandene Erinnerungen an die Hängung der Bilder an ihrem ursprünglichen Ort, durch Vorstellungen von der DDR und ihrer Kunst oder auch durch Erinnerungen an die Kunstwerke an ihren neuen Orten. Mit den ästhetischen Mitteln wie der Leerstelle komponiert Hoppe Bilder über den Umgang mit Bildern. *Die verschwundenen Bilder* ist damit selbst ein künstlerisches Zeitzeugnis, das von einer Gesellschaft im Wandel erzählt.

3.5 Neubewertungen der Kunst in der Kunst

Unabhängig davon, ob es sich um Denkmäler oder baubezogene Kunst handelt – es ist meist die Staatskunst der DDR, die in den untersuchten, zwischen 1989 und 2019 entstandenen Kunstprojekten verarbeitet wird. Dabei haben sich national wie international Künstler*innen mit den künstlerischen Hinterlassenschaften beschäftigt. Die Motivationen und das Interesse unterscheiden sich von Fall zu Fall und können teils auch nur vermutet werden. Während beispielsweise Sophie Calle von einer Berliner Galerie persönlich eingeladen wurde, reagierte Ceal Floyer auf einen ausgeschriebenen Wettbewerb für die Kommentierung des Marx-Schriftzuges im Foyer der Humboldt-Universität.

Bei Sebastian Jung, Henrike Naumann und Margret Hoppe speisen sich die Kunstwerke vermutlich aus einem gemeinsamen Erfahrungshorizont. Doch wie anhand des Werkkorpus deutlich abzulesen ist, ist die biographische Zuordnung keine Voraussetzung dafür, die Kunst der DDR zu bearbeiten.

Die DDR-Denkmäler, baubezogenen Kunstwerke und die Gemälde sind Teil eines Erbes, das nach dem Ende des Kalten Krieges auf sehr verschiedene Weise bewertet und behandelt wurde. Je nach Popularität, politischer Symbolkraft und Akteur changiert ihr Status bis heute zwischen erhaltungswürdigem Kunstobjekt und wertlosem Müll. Die Verarbeitung solcher Werke in neuen Kunstwerken wirft somit stets auch die Frage nach der Wertigkeit der Objekte und der Definition von Kunst auf. Die Relikte, mit denen die Künstler*innen operieren, sind teils entweder zerstört oder erhalten. Viele befinden sich jedoch in einer Art Zwischenzustand, indem sie weder aktiv an Ort und Stelle erhalten, noch aktiv in Museen oder Depots verlegt und dort gepflegt werden. Die hier untersuchten Arbeiten offenbaren, dass es den universellen Kunstbegriff nicht gibt, sondern sich dieser stets in Abhängigkeit von der jeweiligen Gesellschaft bestimmt.

Die Auftragswerke der DDR zeugen von einer Zeit, in der der Staat besonders viel Einfluss auf die Definitionsbestimmung der Kunst ausübte. Wenngleich die Künstler*innen innerhalb des Dogmas des Sozialistischen Realismus eine große Varianz an Ausdrucksformen entwickelten, waren sie – wollten sie erfolgreich sein – maßgeblich von der Kulturpolitik der SED abhängig.

In der BRD wurde Kunstförderung mit weitaus weniger stilistischen Vorgaben betrieben. Dennoch unterlag und unterliegt auch sie einer Bestimmung von Kunst, die

im Kalten Krieg in Abgrenzung zur Sowjetunion definiert wurde.⁴⁰⁴ Die Hegemonie hatte in der BRD nicht der Staat, sondern der Kunstmarkt. Mit der Wiedervereinigung wurden die neuen Marktlogiken auf dem Gebiet der ehemaligen DDR eingeführt. Was Kunst ist und Wert hat, ist abhängig von der Gunst wohlhabender Sammler*innen, Galerist*innen und Ausstellungskurator*innen. Mit dem Ende der DDR brach das staatliche Fördersystem weg und die Künstler*innen mussten sich fortan auf dem freien Markt behaupten. Gleichzeitig begann in Deutschland ein Wertediskurs über die in der DDR entstandene Kunst, der wie eingangs dargestellt unter dem Schlagwort deutsch-deutscher Bilderstreit in die Geschichte eingegangen ist. Plakativ kann dieser auf die Streitfrage „Sind die im Kunstsystem der DDR entstandenen Objekte Müll oder Kunst?“ heruntergebrochen werden. Alle in diesem Kapitel vorgestellten Kunstwerke sind als Beitrag zu diesen Aushandlungsprozessen zu verstehen. Anhand der Spannbreite der Entstehungsdaten wird deutlich, dass bis zu den jüngsten Arbeiten aus dem Jahr 2018 die Wertedebatte ein wesentlicher Kern dieser Prozesse ist.

Zudem spiegelt sich die Wertzuschreibung in der Herkunft der Kunst der DDR. Wodiczko und die Kunststudierenden arbeiteten mit den Monumentalplastiken in Berlin und Chemnitz am jeweiligen Standort. Das war aufgrund der Masse der tonnenschweren Objekte kaum anders möglich. Narkevičius, der dennoch anstrebte, das Marx-Monument temporär nach Münster zu verlegen, scheiterte unter anderem an dieser Immobilität des Denkmals.

Herz, Jung und Naumann hingegen griffen auf kleinere Objekte zurück, die einfacher transportiert werden konnten. Die Dreier-Gruppe aus Lenin, einem Rotkämpfer und einem Arbeiter lieh sich Herz aus Privatbesitz aus. In die Hände des Sammlers geriet sie zuvor, da die Stadt Dresden das Relikt aus der Stadt entfernen wollte. Die Zerlegung des Denkmals in Einzelteile wurde in Kauf genommen und es ist verwunderlich, dass die Fragmente dennoch mit einem Geldwert bemessen wurden.

Die Marx-Büste in Jungs Installation stammte aus dem universitären Kunstdepot der Stadt Jena, wo sie fern der Öffentlichkeit verstaut wird. Ihr Abbau im Jahr 1991 war aufgrund des kleinen Formats ohne Schäden möglich und so konnte sie auch in der Installation im Originalzustand wieder aufgebaut werden. Auch die Ölgemälde des Großvaters von Naumann waren vermutlich ohne größeren Aufwand von ihrem Aufbewahrungsort in den Ausstellungsraum zu transportieren. Anders als die anderen

⁴⁰⁴ Siehe weiterführend Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hg.): Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 – 89, Ausst.-Kat., Köln 2009.

Künstler*innen musste sie die Kunstrelikte der DDR nicht ausleihen. So waren sie schon in ihrem Besitz, als sie beschloss, sich künstlerisch mit ihnen auseinanderzusetzen.

Die REINIGUNGSGESELLSCHAFT schließlich nahm das Wandmosaik aus der verfallenen Fabrikhalle, wo es in vorübergehender Verwaltung des Kulturamtes Dresden dem Status von Bauschutt gleichkam. Erst die Aneignung durch die Künstler und die Verlagerung der Meißner Fliesen in einen musealen Raum brachte es in ein Dispositiv, wo es wieder als Kunstwerk wahrgenommen werden konnte. So war die Bewahrung vor dem Verfall ein dezidiertes Ziel der Künstler.⁴⁰⁵

Margret Hoppe und Sophie Calle fokussierten weitere, nicht-künstlerische Erscheinungsformen des Umgangs mit Kunst der DDR und thematisieren diesen Diskurs mit den ausgewählten Bildmotiven ihrer Serien. Beispiele sind das in Szene gesetzte Sgraffito von Bernhard Heisig in Hoppes Fotografien, das mit Graffitifarbe überzogen ist und die von Calle mit einer Holzkiste verhüllte Lenin-Büste vor der Russischen Botschaft in Berlin.

Wie schon im Zwischenfazit *Re-Framing von DDR-Skulpturen* formuliert, handelt es sich bei den untersuchten Kunstprojekten um Meta-Werke. Damit können auch die im zweiten Teil des Kapitels hinzugekommenen Werke von Naumann, der REINIGUNGSGESELLSCHAFT und von Hoppe umschrieben werden. Alle verarbeiteten Kunstrelikte beinhalten eine gemeinsame Semantik, die durch die Neu-Inszenierung hervorgekehrt wird. So sind sie einerseits Zeitzeugnis der sozialistischen Herrschaft der SED; Die erinnern an ein Regime, das die Freiheitsrechte der Bürger*innen immer stärker einschränkte und missachtete. Andererseits hallt in ihnen der Glaube an einen Gegenentwurf zum Kapitalismus und an den Aufbau einer antifaschistischen Gesellschaft nach. Neben der Machtsymbolik verkörpern sie die Ausformungen des Sozialistischen Realismus, womit sie die Kunstgeschichtsschreibung erweitern.

Im Zwischenfazit konnten außerdem die vier künstlerische Strategien Überblendung, Delokation, Verhüllung und Kommentieren in Form des Gegendenkmals erarbeitet werden. Anhand der neuen Werkbeispiele können diese Strategien weiter ausdifferenziert werden. Die von Herz und Jung durchgeführte Delokation, die sich durch das Aufheben der Ortsspezifität und der anschließenden Rekontextualisierung in einem neuen Setting auszeichnet, kann mit jener der REINIGUNGSGESELLSCHAFT ergänzt werden.

⁴⁰⁵ REINIGUNGSGESELLSCHAFT, (28.02.2021), [Persönliche Mail], 30.02.2021.

Das Gedenkmal von Floyer, in dem das Marx-Zitat mit der Ästhetik eines banalen Warnschildes konfrontiert wird, ist mit der Strategie von Naumann und Jung vergleichbar. Beide mobilisieren die in der Vergangenheit verortete Ästhetik des Sozialistischen Realismus und erzeugen dazu einen Kontrast durch eine sich offensiv davon abhebende Gestaltung der Umgebung (Möbel der Neunzigerjahre und Dekoration im Bistro).

Eine Erweiterung der künstlerischen Strategien ermöglicht ein Blick auf die Künstler*innenrolle. Mehrere der Künstler*innen verfahren nach Methoden aus der Zeitgeschichte, der Archäologie oder der Ethnologie. So dokumentieren Calle und Hoppe die Transformation des Raumes in der Wende- und Nachwendezeit mit dem Medium der Fotografie. Die Dokumentation dient in ihren Werken nicht der systematischen Erfassung eines gegenwärtigen Zustandes, sondern wird zur ästhetischen Kategorie. Das bedeutet, dass mittels Bildausschnitt, Belichtung und Perspektive eine ästhetische Erfahrung evoziert werden soll. Ziel dessen ist keine vollständige Übersicht über den Umfang abgebauter Denkmäler oder baubezogener Kunst, sondern die Anregung einer Reflexion des Übergangs. Über diesen Weg sind die Serien als Bilder eines Verlustes von Vertrautheit zu deuten.

Während Hoppe ihre Perspektive in Form ihrer Bilder zeigt, ergänzt Calle ihre Fotografien mit Zeitzeugen-Interviews – einer weiteren geschichtswissenschaftlichen Methode. Die Künstlerin geht gewohnt spielerisch mit dem Material um und montiert es nach eigenen Kriterien. Auch im Projekt *Lenin on Tour* und im *Temporary Museum of Modern Marx* spielten Interviews eine wichtige Rolle. Anders als in *Die Entfernung* sind diese ohne größere Bearbeitung präsentiert. Herz gibt in den meisten Fällen Namen und Beruf der Interviewten in der dazugehörigen Publikation an. In diesen drei Fällen erzählen die Zeitzeug*innen von ihren Erinnerungen an die Kunst der DDR und deren retrospektiver Bewertung. Das Projekt der REINIGUNGSGESELLSCHAFT lebt von der Partizipation. Hier wurden die Teilnehmer*innen zu Produzenten von Text-Bild-Montagen. Ihre Position gegenüber dem Wandbild ist darin hingegen nur indirekt eingeflossen.

Unabhängig davon, welche künstlerische Strategie gewählt wurde, provozieren alle Werke die Frage danach, welchen Stellenwert die DDR und das Konvolut an Bildender und Angewandter Kunst in der postsozialistischen Gesellschaft Deutschlands einnehmen. In der Summe sind die Meta-Werke eine ästhetische Geschichtsschreibung der DDR und der Wiedervereinigung, welche die dichotomen Narrative von

oppositionell vs. staatskonform, gut vs. schlecht oder demokratisch vs. diktatorisch durchkreuzt. Die etablierten zweidimensionalen Bewertungsschemata werden verunsichert und vieldeutige Interpretationen forciert. Der Wert der Kunstwerke, der in der DDR eindeutig bestimmt war, wurde durch den Systemwechsel zur Disposition gestellt. Wie durch die Analysen dieses Kapitels gezeigt werden konnte, diente die Kunst der DDR als Werkstoff dabei häufig als Symbolbild und Aufhänger, um generell über die Biographien und Erfahrungen ehemaliger DDR-Bürger*innen zu debattieren.

Im nächsten Kapitel entspringen die Werkbeispiele aus derselbe Werte-Debatte. Doch anstelle von Kunst sind es dort Alltagsgegenstände der DDR, die als Werkstoff nach '89 in die Werke Einzug halten. So wird in radikalerer Form in Frage gestellt, was aus der DDR im wiedervereinigten Deutschland Wert hat und was auf den ‚Schrotthaufen‘ der Geschichte gehört.

4 DDR-Alltagsobjekte als Werkstoff

Das materielle Erbe der DDR umfasst ein enormes Konvolut an Denkmälern, Werken Bildender Kunst und Bauten. Dessen Rezeption ist meist eng verknüpft mit den politischen Intentionen der staatlichen Auftraggeber*innen. Doch auch auf der Ebene der Alltagskultur wurden zahlreiche Relikte hinterlassen, die zunehmend nicht mehr zum Leben gehören. Gemeint sind die Dinge des täglichen Gebrauchs wie Haushaltsgeräte oder Einrichtungsgegenstände. Die Produkte in der DDR wurden entweder im eigenen Land hergestellt oder sie stammten aus Russland beziehungsweise aus den sowjetischen Satellitenstaaten. Zugang zu Gütern aus dem Westen galten als Luxus und waren nur für einen kleinen Teil der Bevölkerung zugänglich.

Nach dem Ende der DDR erhielten einige der Alltags-Objekte Kultstatus – wie der Trabi, das Ampelmännchen oder die Blockschokolade. Gleichzeitig mussten viele der Betriebe schließen und der ostdeutsche Markt wurde von den zuvor nur exklusiv verfügbaren Westprodukten überschwemmt. In der ostdeutschen Bevölkerung gab es eine große Sehnsucht nach einem Neubeginn und die Hoffnung auf die vom damaligen Bundeskanzler Helmut Kohl versprochenen „blühende Landschaften“.⁴⁰⁶ Viele Haushalte wurden entrümpelt und neu eingerichtet.⁴⁰⁷ Mit dem Ausbleiben des Aufschwungs der wirtschaftlichen Lage in Ostdeutschland und der großflächigen Schließung von Betrieben durch die Treuhand-Anstalt entstand so aber auch das Gefühl, die eigene Kultur würde schrittweise auf der Müllkippe entsorgt. Aus dieser Gefühlslage heraus wurden DDR-Museen wie das *Dokumentationszentrum für Alltagskultur der DDR* in Eisenhüttenstadt gegründet, welche die Geschichte der Dinge erzählen, bewahren und kommentieren.⁴⁰⁸

Nicht nur die Kunst der DDR selbst wurde fast zeitgleich mit dem Prozess der Wiedervereinigung künstlerisch reflektiert, sondern auch die Dinge der DDR wurden unmittelbar zum Werkstoff in der Gegenwartskunst. Ziel dieses Kapitels ist es, die Bandbreite der künstlerischen Strategien im Umgang mit den Dingen der DDR aufzuzeigen und herauszuarbeiten, wie die vordergründig unpolitisch erscheinenden

⁴⁰⁶ Bundesstiftung Aufarbeitung: *Aufbruch Umbruch. # 14 Blühende Landschaften*, <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/vermitteln/bildung/aufbruch-umbruch/landschaften> [Letzter Zugriff am 09.12.2022].

⁴⁰⁷ Jampol, Justinian: *Problematic Things. East German Materials after 1989*, in: Romijn, Peter/Scott-Smith, Giles/Segal, Joes: *Divided Dreamworlds? The Cultural War in East and West*, Amsterdam University Press 2012, S. 201–215, hier S. 201.

⁴⁰⁸ Homepage des Museums *Utopie und Alltag*, <https://www.alltagskultur-ddr.de> [Letzter Zugriff am 4.11.20]. Weitere Beispiele sind das DDR-Museum Berlin oder die kleine Sammlung *Olle DDR* in Apolda (Thüringen) <https://www.olle-ddr.de/index.html> [Letzter Zugriff am 04.11.20].

Alltagsgegenstände in den Kunstwerken unweigerlich hintergründig doch eine politische Dimension offenbaren. Denn Leben in der DDR hieß gleichermaßen Leben innerhalb der SED-Diktatur und in einer orchestrierten Planwirtschaft, die nach der kommunistischen Ideologie ausgerichtet war.

Den Analysen geht eine kunsthistorische Betrachtung in das Re- und Upcycling von Alltagsgegenständen in der Kunst seit Beginn des 20. Jahrhunderts voraus, die eine Voraussetzung für das Verständnis der künstlerischen Strategien der zeitgenössischen Werkbeispiele ist. Darauf folgt der Hauptteil, in dem vier künstlerische Positionen in unterschiedlicher Tiefe vorgestellt und interpretiert werden. An ihnen wird exemplarisch gezeigt, wie in den letzten dreißig Jahren die materielle Kultur der DDR in die zeitgenössische Kunst integriert wurde. Dafür werden die Werkbeispiele zunächst thematisch getrennt betrachtet. Dabei wird chronologisch vorgegangen: Begonnen wird mit der Analyse einer Bodeninstallation aus Ostberliner Straßenschildern unter dem Titel *Gebrochen Deutsch* (1992–2003) von Raffael Rheinsberg. Es folgt ein längeres Unterkapitel über die gebürtige US-Amerikanerin Liz Bachhuber, welche mit einer Außenperspektive auf die deutsch-deutsche Geschichte blickt. Ihre Arbeitsweise und ihr spezifischer Umgang mit Fundstücken auf dem Gebiet der ehemaligen DDR werden anhand der Rauminstallation *Hochwasser an der Ilm: Pegelstand* (1996) und *Schatzkammer* (1998/2019) erforscht. Anschließend steht die in der DDR geborene Künstlerin Inken Reinert und ihre Installation *Anbau* (2005) im Zentrum. Seit über zwanzig Jahren befasst sie sich mit Schrankwandelementen der DDR, die das Arbeitsmaterial ihrer Skulpturen und Installationen darstellen. In diesem Kontext wird die Entstehungsgeschichte der Schrankwand erläutert und wie sich diese als Bedeutungsschicht in Reinerts Kunst ablagert.

Nachdem die Aneignung von Straßenschildern, Schrott, Müll und Möbeln der DDR untersucht wurde, handelt der letzte Abschnitt von einem technischen Relikt – dem Rasenmäher. Diesem widmet sich die Videoarbeit *The Watch* (2017) der kanadischen Künstlerin Darsha Hewitt in Zusammenarbeit mit der deutschen Medienwissenschaftlerin Sophia Gräfe. Anders als Rheinsberg, Bachhuber oder Reinert haben die beiden Kunstschaaffenden ein theoretisches Konzept publiziert, das ihrer Arbeit zugrunde liegt. Neben der eigenständigen Analyse und Interpretation der Videoarbeit wird das theoretische Konzept erläutert und in die Interpretation einbezogen. Eine Besonderheit von *The Watch* ist zudem die Ästhetik der Glättung und

Verfremdung des Rasenmähers im Kunstwerk. Dieses künstlerische Stilmittel wird anhand eines Vergleichs zu einer weiteren Arbeit Bachhubers tiefergehend beleuchtet.

Abschließend werden die unterschiedlichen Umgangsweisen miteinander verglichen und herausgearbeitet, welche Funktionen die Objekte jeweils in den künstlerischen Reflexionen der DDR-Vergangenheit einnehmen und aus welcher Perspektive die Künstler*innen diese Aspekte der DDR-Geschichte verarbeiten. Der Umgang mit den Objekten offenbart dabei nicht nur den einstigen Verwendungszweck, sondern ebenso deren soziale, politische und medienästhetische Dimensionen.

4.1 Künstlerische Re- und Upcyclingsstrategien von Alltagsgegenständen

Ein Brief Vincent Van Goghs an seinen Malerkollegen Anthon van Rappard aus dem Jahr 1883 ist eines der frühesten Zeugnisse eines Künstlers, der über die Faszination des Weggeworfenen und Aussortierten berichtet:

„Heute bin ich mal auf dem Fleck gewesen, wo die Aschenmänner den Müll usw. hinbringen. Donnerwetter, war das schön [...]. Morgen bekomme ich einige interessante Gegenstände von diesem Müllabladepplatz zur Ansicht oder als Modell, wenn Du willst – unter anderem Straßenlaternen, verrostet und verbogen [...]. Das wäre was für ein Andersensches Märchen, diese Sammlung ausgedienter Eimer, Körbe, Kessel, Soldaten-Kochgeschirre, Ölkannen, Draht, Straßenlaternen, Ofenrohre ...“⁴⁰⁹

Von da an dauerte es noch einige Jahre, bis die Gegenstände nicht nur zum Modell, sondern als Objekt zum Kunstwerk wurden. Anfang des 20. Jahrhundert stand die Verwendung von Alltagsgegenständen im Kunstkontext für einen Tabubruch, der die klare Grenze zwischen Kunst und Alltag auflöste. Für Theodor W. Adorno ist Pablo Picassos Einkleben von Zeitungsstücken in seinen *Papiers collés* ein Wendepunkt in der Malerei von der Tradition zur Moderne.⁴¹⁰ Diese künstlerische Technik richtete sich in erster Linie gegen das Akademiesystem, welches klar vorgab, was Kunst ist und was nicht. Wichtige Wegbereiter dieser Zeit waren Marcel Duchamps *Ready mades* und Kurt Schwitters ‚Vermerzungen‘. Damit bezeichnete letzterer seine Strategie, Müll zu sammeln, innerhalb eines Bildes zu arrangieren und zu bemalen.⁴¹¹

Auslöser dieser Zuwendung zu den materiellen Dingen war das Aufkommen neuer Materialien und Produktionstechniken. Bereits damals fasziniert die Künstler*innen die Geschichte der zufällig von der Straße aufgelesenen Dinge, denn ihnen haftet ein Maß an Authentizität an, das mit der Fotografie vergleichbar ist.⁴¹² Nach dem Ersten Weltkrieg führten die Dadaisten den Einzug der Alltagsgegenstände in die Kunst programmatisch weiter und formulierten damit ihre Kritik am Expressionismus: „Die weggeworfene Puppe des Kindes oder ein bunter Lappen sind notwendiger Expressionen als die irgendeines Esels, der sich in Ölfarbe ewig in endliche gute Stuben verpflanzen will“, so Raoul Haussmann.⁴¹³ Für die

⁴⁰⁹ Gogh, Vincent van: Sämtliche Briefe. Vincent van Gogh. In d. Übers. von Eva Schuhmann. Hg. von Fritz Erpel, Nachdruck von 1965 und 1968, Berlin 1985, S. 174–175.

⁴¹⁰ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, 1. Auflage, Frankfurt am Main 1970, S. 382.

⁴¹¹ Vgl. Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2011, S. 61. Siehe weiterführend auch Rotzler, Willy: Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz, Köln 1972; Hachmeister, Heiner (Hg.)/Casser, Susanne: Abfall wird Kunst, Münster 1992.

⁴¹² Wagner 2011, S. 85.

⁴¹³ Raoul Haussmann zitiert nach Wagner 2011, S. 59.

Selbstbestimmung der dadaistischen Kunst war außerdem wesentlich, dass die Dinge im wahrsten Sinne des Wortes zweckentfremdet wurden.

Es etablierten sich zwei künstlerische Strategien, die seither zum festen Bestandteil in der Kunstproduktion geworden sind. Die erste ist die Verwendung von bereits benutzten Gegenständen, die anhand ihres Aussehens auf ihre vorherige Nutzung hinweisen.⁴¹⁴ Hierzu zählen die oben genannten *Papier collés* und Schwitters ‚Vermerzungen‘ als die vermutlich frühesten Beispiele in der Kunstgeschichte. Die Gegenstände treten dabei in den Bildern „an die Stelle der malerischen Repräsentation“.⁴¹⁵ Sie verweisen auf ihre Funktion und ihre Nutzung, weshalb die Kunsthistorikerin Monika Wagner darin eine Parallele zu religiösen Reliquien erkennt:

„Das teilen die verschlissenen und verbrauchten Reste der Industriegesellschaft mit religiösen Reliquien, die als Überreste im neuen Kontext ein Vergangenes bezeugen. Ihnen eignet jene aus volkskundlicher Sicht als ‚Stoffheiligkeit‘ bezeichnete Dimension, die jedem Abbild überlegen ist, weil an den Dingen die Spuren eines lebendigen Gebrauchs und einer sozialen Praxis haften.“⁴¹⁶

Doch auch die neuen, unverbrauchten Gegenstände hielten Einzug in den musealen Raum. Mit Duchamps *Ready mades* ist die zweite Strategie benannt, mit denen sich seither Künstler*innen Alltagsgegenstände aneignen. Ein Beispiel aus jüngerer Zeit ist das schon im letzten Kapitel kurz erwähnte *Bedroom Ensemble (1963)* Claes Oldenburgs – einer möblierten Schlafzimmer-Installation mit exotischen Tierprints.⁴¹⁷

Die Alltagsdinge erzählen nicht nur von ihrer Geschichte, ihrer Funktion und Nutzung, sondern stellen gleichermaßen eine Provokation gegen den etablierten Kunstbegriff dar und üben Institutionskritik. Ein industriell hergestellter Gegenstand konnte aufgrund seiner ent-individualisierten Herstellungsweise kein Kunstwerk sein, welches per definitionem ein einzigartiges und individuell angefertigtes Objekt ist – so die gängige Vorstellung Anfang des 20. Jahrhunderts.⁴¹⁸ Die Avantgarden brachen durch die Erweiterung des Materialkorpus mit dieser Auffassung von Kunst:

⁴¹⁴ Wagner 2011, S. 59. Weiterentwickelt wird dieses Konzept unter anderem in Frankreich seit den 1960ern von der Künstlergruppe *Nouveau Réalisme*. Siehe weiterführend: *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (Hg.): *Nouveau Réalisme. Schwerpunkte der Sammlung, Ausst.-Kat*, Nürnberg 2005.

⁴¹⁵ Ebd., S. 76, hier in Bezug auf die Kunst von Kurt Schwitters.

⁴¹⁶ Ebd., S. 61.

⁴¹⁷ Siehe Kapitel 4.1 Re- und Upcycling von Alltagsgegenständen in der Kunst.

⁴¹⁸ Vgl. Wagner 2011, S. 71.

„Diese Gegenstände, die nun zum Material der Kunst werden, enthalten nicht nur gesellschaftliche Arbeit, sondern ihnen haften auch vorausgehende Nutzungen an. Dieser Transfer von Alltagsgegenständen in den Bereich der Kunst hat die Vorstellungen sowohl vom Werk als auch vom künstlerischen Werkprozeß grundlegend verändert und den Kanon kunstwürdiger Materialien gesprengt.“⁴¹⁹

Voraussetzung für diese Entwicklung der Kunst waren Industrialisierung und Massenproduktion sowie die Entdeckung neuer Materialien wie dem Kunststoff.⁴²⁰ In den 60er Jahren wird Müll nicht mehr nur in malerische Werke eingeklebt, sondern verselbstständigt sich zur Skulptur – wie Wagner am Beispiel der Künstler Daniel Spoerri und Armand Pierre Fernandez⁴²¹, der den Künstlernamen Arman trägt, erläutert.⁴²² So präsentierte Arman 1961 vermeintlich den Müll des anglo-amerikanischen Popkünstlers Jim Dine lose zusammengefüllt in einem durchsichtigen Plexiglaszylinder.⁴²³

Müll wird seither auf zwei verschiedene Weisen im Kunstwerk verarbeitet: Als anorganischer und als organischer Müll, wobei Arman und seine Zeitgenossen letzteren in Kunstharz gossen und so den natürlichen Verwesungsprozess vermieden oder stoppten.⁴²⁴ In Deutschland prägte Joseph Beuys Verwendung verrottender oder verschmutzter Gegenstände und Materialien den Kunstdiskurs.⁴²⁵

Auf der Rezeptionsebene öffnen sich durch den Einbezug von Alltagsgegenständen neue Dimensionen: Ihre Bedeutung, Funktion und Nutzung sind den Betrachter*innen aus ihrem Leben bekannt. Sie können darüber hinaus individuelle Erfahrungen wachrufen, die als Bedeutungsebene Teil des Kunstwerkes werden:

„Es macht gerade die Alltäglichkeit in der Industriegesellschaft aus, daß die massenhaft hergestellten gleichen Dinge von ungezählten Personen für denselben Zweck jeweils individuell benutzt werden. Da aber im Unterschied zu Reliquien ihre Geschichte nicht festgeschrieben ist, sondern individuell realisiert, können sie bei jedem Betrachter dessen eigene Erinnerung aktivieren, die sich zudem heute anders konstruiert als um 1920.“⁴²⁶

Seit den ersten eingeklebten Zeitungsstücken hat sich der neue Materialfundus stetig erweitert. Im Rückblick ist in dieser Entwicklung die Ausstellung des Kurators Günter Metken *Spurensicherung* im Kunstverein Hamburg (1974) und seine 1977

⁴¹⁹ Ebd., S. 57.

⁴²⁰ Vgl. Wagner 2011, S. 59.

⁴²¹ Artnet AG: *Lebenslauf Arman (Armand Pierre Fernandez)*, <http://www.artnet.de/künstler/arman/biografie> [Letzter Zugriff am 02.02.2022].

⁴²² Wagner 2011, S. 63–65.

⁴²³ Ebd., S. 64.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Siehe weiterführend: Hachmeister/Casser 1992, S. 101–110.

⁴²⁶ Ebd., S. 63.

erschienene Publikation mit selbigem ein wichtiger Wegpunkt.⁴²⁷ Unter diesem Schlagwort werden seither Kunstproduktionen gefasst, die in Anlehnung und Aneignung wissenschaftlicher Methoden beispielsweise aus Archäologie, Altertums- und Geschichtswissenschaften entstanden. Im Kunstwerk kehren die Ergebnisse der künstlerischen Forschung unter anderem in Form von historischen Fotografien, Akten, naturkundlichen Artefakten oder Ortsdokumentationen wieder. Metken erläutert, dass die Künstler*innen

„Feldforschung und Begehung von Terrains auf kleinstem Raum [betrieben]. Kaschiert hinter ärmlichen Spuren wie Putzbrocken, Kieseln, Federn, Spielzeugteilen, Unkraut, Scherben, die man als Indizienketten photographisch festhielt [...] Die ästhetischen Utopien der Moderne, auch ihre aufdringlichen Züge beiseite lassend, kam man auf den Menschen als Spezies und [E]inzeln zurück.“⁴²⁸

Wenn also seit 1989 Künstler*innen die deutsch-deutsche Geschichte anhand ihrer materiellen Kultur verarbeiten, so geschieht dies nicht anhand vollkommen neuer Ausdrucksweisen, sondern beruht auf kunsthistorischen Traditionen der letzten hundert Jahre. Bei der Spurensuche nach und der Verarbeitung von DDR-Alltagsobjekten geht es konkret um das Leben unter den Bedingungen des real existierenden Sozialismus und den Blick auf diese Vergangenheit nach dem Ende der DDR.

Die im Folgenden analysierten Kunstwerke widmen sich der Frage, was von der Utopie des Kommunismus und dem gescheiterten Umsetzungsversuch übrigblieb, und welchen Stellenwert die Biographien der in der DDR sozialisierten Menschen in der Konfrontation mit der neuen Arbeitswelt des Westens einnehmen.

Die Wiederverwendung von Materialien wird unter ökologischen Gesichtspunkten mit den Begriffen des Re- und Upcyclings gefasst, die sich auf den Umgang mit gebrauchten Gegenständen in der Kunst übertragen lassen. Re- und Upcycling sind künstlerische Verfahrensweisen, die auch dezidiert aus Gründen des Umweltschutzes und der Nachhaltigkeit gewählt werden. Früheste Beispiele für ein Umweltbewusstsein in der Kunst sind schon in den 50er Jahren in Westdeutschland anzutreffen. In der DDR hingegen galt das Engagement für Umweltschutz als Systemkritik und wurde entsprechend geahndet.⁴²⁹ Seit den 70er Jahren wurde das

⁴²⁷ Metken, Günter: Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977–1996, Amsterdam 1996.

⁴²⁸ Metken 1996, S. 12.

⁴²⁹ Vgl. Sabor, Sabine: Ökologische Perspektiven in der westdeutschen Kunst nach 1945, Bochum 1998, S. 3. Siehe zu umweltpolitischen Kunstaktionen in der DDR Richter, Angelika: Rebellisch Grün? Künstlerische Aktionen und Umwelt in der DDR, in: Stegmann, Petra (Hg.): Through a Forest Wilderness. Aktionen im Wald. Performance, Konzeptkunst. Events 1960–∞, Ausst.–Kat., Potsdam 2018.

Thema in der Öffentlichkeit unter anderem durch die spektakulären Aktionen von Greenpeace populär und fand parallel in der Kunst seinen Ausdruck.⁴³⁰ Seither ist es mit schwankendem Interesse aus der Kunst nicht mehr wegzudenken und scheint insbesondere in den letzten Jahren angesichts des Klimawandels erneut Konjunktur zu haben.

Recycling bezeichnet die Zerlegung eines ausgedienten Objekts in seine Einzelteile und das Zusammenfügen zu einem neuen Produkt. Beim Recycling von Plastikflaschen werden diese erst geschmolzen und zu neuen Plastikobjekten gegossen. Durch diesen Prozess kann der Wert des neuen Produkts sich mit dem des alten decken oder geringer sein – bei letzterem Fall spricht man vom Downcycling.⁴³¹

In der Kunst ist von Recycling die Rede, wenn Künstler*innen gebrauchte Gegenstände ohne weitere Bearbeitung zu einem Kunstwerk zusammensetzen. So sammelte beispielsweise Raffael Rheinsberg für die im weiteren Verlauf noch zu analysierende Installation *Gebrochen Deutsch* (1992–2003) Bruchstücke von Straßenschildern ein, die er als Müll auf der Straße fand. Ohne diese zu reinigen, zu bemalen oder anderweitig zu bearbeiten, arrangiert er sie zu einer großflächigen Bodeninstallation. Wird hingegen das Fundmaterial künstlerisch bearbeitet, ist dies mit dem Begriff des Upcyclings präziser gefasst. Im Lexikon für Nachhaltigkeit steht: „Upcycling ist eine Form der Wiederverwertung von Stoffen (Recycling). Scheinbar nutzlose Abfallprodukte werden mithilfe des Upcyclings in neuwertige Stoffe umgewandelt. Anders als beim Recycling oder Downcycling kommt es beim Upcycling zu einer stofflichen Aufwertung.“⁴³² Während der Werterhalt und die Wertschöpfung in der Güterproduktion sich auf den Materialwert beziehen, kann das künstlerische Re- und Upcycling einen ideellen Wert schaffen. Der Knotenpunkt zwischen Kunstwerk, Material und Wertschöpfung besteht in der Bestimmung des Wertes, der – je nach Akteur – sowohl monetärer als auch ideeller Natur sein kann.

⁴³⁰ Homepage von Greenpeace: *Fifty years of Greenpeace. Half a century of hope in action*, <https://www.greenpeace.org/international/explore/about/50-years/> [Letzter Zugriff am 10.02.2022].

⁴³¹ Lexikon der Nachhaltigkeit/Aachner Stiftung Kathy Beys: *Schlagwort Recycling und Wiederverwertung* https://www.nachhaltigkeit.info/artikel/recycling_und_wiederverwertung_1656.htm?sid=daocfmm5dpfh6neo47hb4dth2 [Letzter Zugriff am 07.03.2022].

⁴³² Lexikon der Nachhaltigkeit/Aachner Stiftung Kathy Beys: *Schlagwort Upcycling*, https://www.nachhaltigkeit.info/artikel/upcycling_2004.htm [Letzter Zugriff am 01.02.2022].

4.2 Straßenschilder als Abbild eines Kollektivs | Raffael Rheinsberg: *Gebrochen Deutsch* (1992–2003)

Die Bodenskulptur *Gebrochen Deutsch* (1992–2003) (Abb. 26) des Wahlberliners Raffael Rheinsberg (*1943 in Kiel, †2016 in Trier) besteht aus ungefähr 1700 Teilen zerbrochener Schilder von Straßennamen und einigen Hausnummern.⁴³³ Die Fragmente aus Plastik sind auf einer rechteckigen Fläche von ca. 300 x 500 cm in einem scheinbar chaotischen Durcheinander auf dem Boden ausgebreitet. Es gibt jedoch einen eindeutigen Betrachterstandpunkt, da die Schrift horizontal ausgerichtet und wie zu einer überdimensionalen Buchseite arrangiert ist. Das Durcheinander der zerbrochenen Stücke und Buchstaben wird optisch durch die strenge, rechteckige Form der Skulptur zusammengehalten. So ergibt sich im Gesamteindruck ein Oszillieren zwischen dem Versuch, Sinneinheiten aus den Fragmenten herzustellen, und dem Eindruck einer vibrierenden, abstrakt gestalteten Fläche. Die starke Zerstückelung der Einzelteile lässt nicht zu, dass komplette Straßennamen erkennbar wären und auch neue Worte werden dadurch nicht erzeugt. Der ursprüngliche Name lässt sich jeweils nur errahnen.

Die Fundstücke stammen sämtlich aus Ost-Berlin und wurden von Rheinsberg kurz nach dem Mauerfall dort eingesammelt. Rheinsberg tritt in *Gebrochen Deutsch* als sensibler Beobachter zutage, der anhand des Ausgestoßenen und der Reste einen Ausdruck für das Ende und den Neuanfang Berlins findet. Seine Perspektive speist sich aus über zwanzig Jahren Erfahrung, in denen er vor Werkentstehung in West-Berlin gelebt hatte.⁴³⁴ Dort erwarb er bis zum Mauerfall mit Unterstützung des im Ostteil der Stadt lebenden Kurators und Galeristen Jürgen Schweinebraden Freiherr von Wichmann-Eichhorn allerlei DDR-Gegenstände. Im Austausch brachte er Schweinebraden Schmuggelware aus dem Westen mit. Mit dieser ersten Sammlung von DDR-Alltagsrelikten begann Rheinsberg seine Reihe der „Ostarbeiten“, zu denen auch *Gebrochen Deutsch* zählt.⁴³⁵ Der Kunsthistoriker Reinhard Ermen führt Rheinsbergs intensive Beschäftigung mit den Relikten der DDR unter anderem auf dessen Ausbildung zurück, die er in jungen Jahren in seiner Heimatstadt Kiel absolvierte:

⁴³³ Hüsich, Anette (Hg.): *From Treasure to Trash. Vom Wertlosen in der Kunst*, Ausst.-Kat., Bielefeld/Leipzig/Berlin 2011, S. 105; Ermacora, Beate/Schmidt, Hans-Werner (Hg.): *Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein. Erwerbungen 1990–2000*, Hamburg: Christians Verlag 2000, S. 101.

⁴³⁴ Gillen, Eckhart (Hg.): *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Ausst.-Kat. Köln 1997, S. 512. Siehe auch Rönna, Jens: *Wertewandel im Werk von Raffael Rheinsberg. Die Herausbildung seiner Arbeitsweise in Kiel und ausgesuchte Werke der folgenden 30 Jahre*, Petersberg 2013.

⁴³⁵ Demakova, Helena: „Geschichte ist alles, was der Fall war.“, in: Ullrich, Ferdinand (Hg.): *Raffael Rheinsberg. Der Kreislauf der Dinge*, Köln 1995, S. 131–139, hier S. 132–133.

„Der Künstler nimmt konkret, ja plakativ Stellung zum Plattmacher-Milieu der neuen Gründerzeit nach 1989, und vielleicht tut er das auch mit *einer gewissen Wehmut*, ja Nostalgie. Rheinsberg, alles andere als ein Schöngest oder intellektueller Konzeptionalist, riecht im Ostteil der Stadt noch etwas von der alten Maloche, der er sich schon immer seit seiner Industrie-Lehre verbunden fühlt.“⁴³⁶

Die Arbeit mit Ost-Berliner Straßenschildern kann als Teil einer Serie, bestehend aus insgesamt drei Installationen, betrachtet werden. Im gleichen Jahr wie *Gebrochen Deutsch* schuf Rheinsberg die raumfüllenden Bodeninstallationen *Abgewickelt – Eingewickelt* und *Neues Deutschland*.⁴³⁷

In *Gebrochen Deutsch* sind auf den Schildresten die Buchstaben „fswald“, „alesu“ oder „roff“ zu erkennen. Die unterschiedliche Tönung der weißen Straßenschilder aus Plastik ist ein Hinweis darauf, dass sie länger in Benutzung und damit unterschiedlichen Umwelteinflüssen wie Autoabgasen oder Sonnenlicht ausgesetzt waren. Die Herkunft der Schilder ist indes an der charakteristischen Typografie der schmalen schwarzen Buchstaben auf weißem Grund erkennbar.⁴³⁸ Weshalb die Bruchstücke nach der Maueröffnung in Ost-Berlin auf den Straßen lagen, ließ sich trotz intensiver Recherche im Zuge dieser Forschungsarbeit nicht eindeutig feststellen. Ein Teil war sicher der Tatsache geschuldet, dass mit der Um- und Rückbenennung von Straßennamen auch der Austausch der Schilder einherging.⁴³⁹ Das erklärt jedoch nicht, weshalb die Überreste nicht entsorgt worden waren. Nur gemutmaßt werden kann, dass die Straßenmeisterei der Stadt Berlin auf Anordnung DDR-Straßenschilder durch neue ersetzte, ohne dabei den Namen zu verändern.

Mit dem Sammeln und Ausstellen von Fundstücken steht Rheinsberg in der Tradition der *Spurensicherung*. Charakteristisch für diese Gattung ist, dass die Objekte eine Gebrauchsgeschichte haben, die anhand von visuellen Spuren wie etwa Verfärbungen auf dem Material bei Rheinsbergs Objekten ablesbar ist. Rheinsberg eignet sich – wie für seine Arbeitsweise typisch – die Rolle eines Archäologen an. Während die Forschung der Archäologie meist erst Jahrhunderte bis Jahrtausende nach dem Tod der letzten Zeitzeug*innen einsetzt, birgt Rheinsberg Relikte einer Zeit, die gerade erst vergangen ist. Statt Scherben von Tonkrügen sammelt er Bruchstücke des Verkehrswesens. Wo die Archäologie bemüht ist, möglichst wieder ein vollständiges

⁴³⁶ Ermen, Reinhard: Raffael Rheinsberg. „Ich suche nicht, sondern ich finde“. In: *Kunstforum international*, Kunst und Literatur Teil II, Band 140 (1998), S. 294–309, hier S. 307.

⁴³⁷ Siehe Ausstellungsrezension von Rönna, Jens: Raffael Rheinsberg. „Arbeiten zur deutsch-deutschen Geschichte“. In: *Kunstforum international*, Die fotografische Dimension, Band 129 (1995), S. 343–344.

⁴³⁸ Siehe weiterführend: *Berliner Illustrierte Zeitung*. Das Wochenend-Magazin der Berliner Morgenpost vom 13.05.2018, Sonderausgabe zur Typo Berlin 2018.

⁴³⁹ Vgl. Ahbe 2016, S. 14.

Original zu erhalten, überführt er sein Material in eine ästhetische Ordnung, die den Spielregeln der Kunst folgt.

Die Verortung der Fundstücke auf dem Boden referiert auf deren Fundort. In der Rezeption blickt man dann ebenso auf die Erde, wie der Künstler es bei seinen Erkundungstouren auf der Suche nach Material gemacht hat.⁴⁴⁰ Er macht im Wortsinne aus DDR-Müll Kunst. Seine Arbeitsweise, Prozesse der Wertschöpfung zu generieren, kann als Antwort auf die Entwertung großer Teile der DDR gedeutet werden. Die Bodeninstallation wirkt damit wie ein großer Scherbenhaufen, der sich aus den Überresten der DDR-Geschichte zusammensetzt. Sie erinnert außerdem an eine Land- oder Stadtkarte, durchzogen von einem Netz aus unzähligen Straßen und Gassen.

Gebrochen Deutsch erzählt vom Ende der DDR, dem Ende Berlins als geteilte Stadt und den ersten Jahren des Umbruchs. Wesentlich für den symbolischen Gehalt der Schilder im Kunstwerk ist die geschichtspolitische Dimension von Straßennamen, die in der Publikation *Straßennamen im Fokus einer veränderten Wertediskussion im Rahmen des Deutschen Städtetags 2021* folgendermaßen erläutert wird:

„Straßennamen nehmen im Gedächtnis von Städten eine Doppelfunktion ein. Sie dienen sowohl dem alltäglichen als auch dem kollektiven Erinnern. Durch ihre wiederholte praktische Nutzung sickern Straßennamen tief in das ‚kommunikative Gedächtnis‘ von Bürgerinnen und Bürgern ein. Sie werden unbewusst internalisiert. Zugleich gehen die Namen als Ankerpunkte kollektiver Identität in das ‚kulturelle Gedächtnis‘ der Städte über.“⁴⁴¹

Somit geht es in *Gebrochen Deutsch* nicht um ein individuelles Schicksal, sondern um eine Repräsentation der ‚Ostdeutschen‘ als Kollektiv. Der Kunsthistoriker und Kurator Jens Rönnau schreibt in einer Ausstellungskritik über das Werk 1994:

„ ‚Dimitr...‘, ‚Prenzl...‘, ‚Chodow...‘ etliche der Straßennamen lassen sich noch rekonstruieren. Wer Ostberlin genauer kennt, könnte eine ganze Liste davon zusammenreimen – und befindet sich zunächst mehr oder weniger unbewußt mitten in einem Prozess gesellschaftlicher Bewußtmachung.“⁴⁴²

Das „Bewußtmachen“ ist in diesem Kontext gleichzusetzen mit dem Akt der Erinnerung. Durch die Rekonstruktion der Straßennamen in der Rezeption wird ein Zustand der Vergangenheit ins Gedächtnis gerufen. So entstammt „Prenzl“ der *Prenzlauer Allee*, „Chodow“ der *Chodowieckistraße* in Berlin. Beide Straßennamen

⁴⁴⁰ Vgl. Beck, Barbara: Der Kreislauf der Dinge, in: Ullrich, Ferdinand (Hg.): Raffael Rheinsberg. Der Kreislauf der Dinge, Köln 1995, S. 93–96, hier S. 93.

⁴⁴¹ Deutscher Städtetag (Hg.): Straßennamen im Fokus einer veränderten Wertediskussion. Handreichung des Deutschen Städtetages zur Aufstellung eines Kriterienkataloges zur Straßenbenennung, Berlin/Köln 2021, S. 6.

⁴⁴² Rönnau 1995, S. 344.

wurden lange vor der Gründung der DDR vergeben und blieben bis heute erhalten.⁴⁴³ Nicht mehr zeitgemäß war damit die Typographie, während der Inhalt in neuer Schrift bis heute weitergeführt wird. Möglicherweise sind unter den Bruchstücken auch Straßennamen, die im Zuge des Wiedervereinigungsprozesses durch andere Namensgebungen ersetzt worden sind. Ein Bruchstück mit den Buchstaben „Ott“ könnte auf die nach einem der ehemaligen Ministerpräsidenten der DDR benannte Otto-Nuschke-Straße hinweisen, die heute wieder ihren vorherigen Namen Jägerstraße Mitte trägt.⁴⁴⁴ Aufgrund der starken Fragmentierung ist dies nicht eindeutig zu erkennen und kann nur anhand der langen Liste von Straßenumbenennungen in Ostberlin nach 1989 gemutmaßt werden.⁴⁴⁵

Interessanterweise besteht bezüglich der Wahrnehmung der Straßenumbenennungen ein ähnliches Phänomen wie bei den DDR-Denkmalern. Einerseits existiert das Bild der ‚abgeräumten DDR‘, auf welches Rheinsbergs Arbeit anspielt. Demnach verschwindet das Altbekannte und es entsteht das Gefühl, die DDR solle vollständig getilgt werden. Andererseits wurden, wie im letzten Kapitel ausgeführt, tatsächlich nur wenige DDR-Denkmalern vollständig abgerissen. Und so sind in der Summe betrachtet auch die von der SED benannten Straßen- und Platznamen noch größtenteils über das Ende der DDR hinaus weitergeführt worden.⁴⁴⁶

Die Anordnung der Buchstaben im Kunstwerk auf einer hochkant gelegten rechteckigen Grundfläche weckt – wie schon erwähnt – die Assoziation zu einer Buchseite. Im Kontext des historischen Materials lässt sich diese etwas freier formuliert als Seite aus einem Geschichtsbuch deuten. Die Bruchstücke sind authentische Indizien für die deutsch-deutsche Geschichte der Teilung und Wiedervereinigung. Sie sind im Werk deshalb als Stellvertreter für die Zeitzeugen zu deuten.

Der Titel ist in eben diesem Kontext zu verstehen. Umgangssprachlich bezeichnet ‚Gebrochen Deutsch‘ die Sprachfähigkeit einer Person, die Deutsch als Fremdsprache gelernt hat, sie aber nur mit starkem Akzent, eingeschränktem Vokabular und lückenhaften Grammatikkenntnissen beherrscht. Üblicherweise wird diese Bezeichnung mit nach Deutschland migrierten Personen assoziiert. In Zusammenhang

⁴⁴³ Lais, Sylvia/Mende, Hans-Jürgen (Hg.): Lexikon Berliner Straßennamen, Pöbneck 2004, S. 87; 354.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 335. Siehe weiterführend: Säger, Johanna: Heldenkult und Heimatliebe. Straßen- und Ehrennamen im offiziellen Gedächtnis der DDR, Berlin 2006.

⁴⁴⁵ Reinke, Ralf: Straßenverkehr: *Straßennamen in Ostberlin vor und nach der Friedlichen Revolution, aus Senat*, <https://archiv.berliner-verkehr.de/2019/05/27/strassenverkehr-strassennamen-in-ostberlin-vor-und-nach-der-friedlichen-revolution-aus-senat/> [Letzter Zugriff am 03.02.2022].

⁴⁴⁶ Knabe, Hubertus: Die DDR lebt, <https://hubertus-knabe.de/die-ddr-lebt/> [Letzter Zugriff am 09.11.2022].

mit der Gestaltung des Kunstwerks hingegen verweist sie auf die gebrochenen Straßenschilder der einstigen Deutschen Demokratischen Republik – die ebenfalls gebrochen im Sinne von vergangen oder zerstört ist.

In dieser semantischen Gemengelage können die Straßenschilder auch für die Identität von Bürger*innen der ehemaligen DDR stehen. *Gebrochen Deutsch* kann damit das Gefühl der Ostdeutschen ausdrücken, fremd im eigenen Land zu sein – gleich Migrant*innen. So ist die Bodeninstallation ein Sinnbild für die fragmentierten Identitäten der Ostdeutschen der frühen Neunzigerjahre. Schweinebraden beschrieb bereits 1988 die Fundstücke, mit denen Rheinsberg arbeitet, als „letzte überlebende Objekte einer Identitätsfindung“.⁴⁴⁷ Diese Deutung ist auch für die Straßenschilder wenige Jahre später zutreffend.

Die offene und zugleich geschlossene Form von *Gebrochen Deutsch* entspricht den geöffneten Grenzen, während gleichzeitig Ostdeutschland weiterhin als eine abgeschlossene Einheit wahrgenommen wird. Der Kunsthistoriker Hans-Jürgen Schwalm erläutert: „Raffael Rheinsberg betreibt keine Geschichtsschreibung, sondern deckt den Emotionshintergrund der Historie auf. Denn das Entwerfen von Bildern ist ein Grundgeschehen im Dasein des Menschen, ohne Bilder gibt es für ihn keine *Welt*, auch keine geschichtliche.“⁴⁴⁸ In diesem Zitat wird erneut deutlich, dass sich Rheinsberg zwar wissenschaftliche Methoden der Geschichtswissenschaft und der Kriminalistik aneignet. Doch das Ergebnis seiner Forschungen ist ein künstlerisches Produkt. Das bedeutet, es evoziert eine ästhetische Erfahrung und unterscheidet sich damit von Grund auf von einer wissenschaftsbasierten Darstellung von Geschichte. Erfahrbar wird der ‚Emotionshintergrund der Historie‘. Gemeint ist die Visualisierung einer spezifischen Gefühlslage vieler Ostdeutscher nach dem Ende der DDR, die sich jenseits der formalen und juristischen Veränderungen im Zuge der Wiedervereinigung eingestellt hat (und teilweise bis heute noch vorhanden ist).⁴⁴⁹

Die Leerstellen zwischen den Bruchstücken verweisen *ex negativo* auf die Vergangenheit, in der die Stücke noch vollständige Straßenschilder waren und innerhalb der Stadt eine Funktion hatten. Im Sammlungskatalog schreibt die Kunsthistorikerin Ute Beyer-Beckmann: „Dem Suchenden haben die Straßenschilder in früheren Zeiten verlässlich zur Orientierung geholfen. Nun liegen die Bruchstücke nicht gesichert,

⁴⁴⁷ Schweinebraden zitiert nach Schwalm, Hans-Jürgen: „... das Kontinuum der Geschichte aufsprengen...“. *Geschichte und Existenz*, in: Ullrich 1995, S. 35–41, hier S. 41.

⁴⁴⁸ Ullrich 1995, S. 41.

⁴⁴⁹ Siehe Ahbe 2016 und die vorliegende Dissertation, Kapitel 2.2.2 Ostalgie als Sammelbegriff.

locker nebeneinander; die Installation GEBROCHEN DEUTSCH hat einen fragilen Charakter.⁴⁵⁰ In eben dieser Offenheit verbinden sich Erinnerungen an die Vergangenheit mit den Transformationserfahrungen der Gegenwart.

Rönnau subsumiert Rheinsbergs Schaffen in seiner umfangreichen Publikation *Wertewandel im Werk von Raffael Rheinsberg. Die Herausbildung seiner Arbeitsweise in Kiel und ausgesuchte Werke der folgenden 30 Jahre* unter dem Begriff des Wertewandels. Er resümiert, dass es bei den Debatten über den Wertewandel seit den Sechzigerjahren in der Soziologie letztlich um das Neuformulieren moralischen Verhaltens gehe.⁴⁵¹ In Bezug auf Rheinsberg führt er weiter aus:

„Im übertragenen oder direkten Sinne findet sich dieses [das Neuformulieren moralischen Verhaltens, Anm. RM] auch im Werk Raffael Rheinsbergs wieder – festgemacht an den Gegenständen dieser Welt, am gesellschaftlichen Umgang mit ihnen. Der Künstler formiert die Dinge dabei durchaus im moralisierenden Sinne, indem er sie dem Vergessen sowie der gesellschaftlichen Verdrängung entreißt.“⁴⁵²

Hierin wird nochmals deutlich, worin die gesellschaftliche Relevanz von *Gebrochen Deutsch* besteht: In der Arbeit gegen das Vergessen und die Verdrängung der DDR. Rheinsberg verwendet für seine Bodeninstallation mit den Straßenschildern Alltagsgegenstände aus dem öffentlichen Raum, die er dort als Bruchstücke vorfand. Aus diesen entwirft er ein Sinnbild, das die DDR im wiedervereinigten Deutschland als Scherbenhaufen repräsentiert. Die Ursprünge von Rheinsbergs Arbeitsweise des „Suchen[s], Sammeln[s] und Aneignen[s] als Prinzip“⁴⁵³ vermutet Rönnau in seiner Kindheit. Geboren 1943 in Kiel, wächst er zwischen Schutt und Trümmern auf, die er mit seinem Vater regelmäßig nach Verwertbarem durchsucht.⁴⁵⁴ Eine ganz andere Lebensgeschichte hat die 1972 in Milwaukee, Wisconsin geborene Künstlerin Liz Bachhuber.⁴⁵⁵ Und doch scheint sie, von einer ähnlichen Faszination getrieben, Relikte der DDR in ihrer neuen Heimat Weimar ab 1993 zu sammeln.

⁴⁵⁰ Beyer-Beckmann, Ute: Raffael Rheinsberg, in: Ermacora/Schmidt 2000, S. 101.

⁴⁵¹ Rönnau 2013, S. 190.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Rönnau 2013, S. 152.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 152.

⁴⁵⁵ Vita der Künstlerin in: ACC Galerie 2020, S. 125.

4.3 Außenperspektiven auf das Aussortierte | Liz Bachhuber

Die in den USA geborene Künstlerin Liz Bachhuber (*1953 in Milwaukee, Wisconsin USA) begegnete 1990 erstmals Hinterlassenschaften der DDR, oder genau genommen der Staatssicherheit. Doch Berührungspunkte mit der deutschen Geschichte hatte sie schon von Geburt an. Ein Vorfahr der Künstlerin, Martin Bachhuber, jüngster Sohn einer großen Familie, wanderte nach der gescheiterten Deutschen Revolution im Jahr 1848 aus dem bayrischen Riedenburg im Altmühltal in die USA nach Mayville, Wisconsin aus. 1912 wurde Liz Bachhubers Vater, Edward August Bachhuber, dort geboren. Über die Generationen hinweg blieb der Kontakt zu den in Deutschland gebliebenen Verwandten bestehen, sodass die Künstlerin aus diesen Begebenheiten heute noch Verbindungen zu entfernten Verwandten in Augsburg, München, Ingolstadt und Rottach-Egern am Tegernsee hat.⁴⁵⁶

Bachhuber lernte in ihrem Germanistik-Studium Literatur der DDR wie beispielsweise die Bücher Christa Wolfs kennen. 1982 erhielt sie ein Fulbright-Stipendium des DAAD⁴⁵⁷ und ging nun selbst, vorerst nur für einige Jahre, nach Deutschland. Dort studierte und arbeitete sie in Düsseldorf. 1990 wurde sie eingeladen, an der Ausstellung *Knotenpunkt* (22.06–20.07.1990) im ehemaligen Stasihauptquartier in Chemnitz teilzunehmen.⁴⁵⁸ Bachhuber erkundete dafür die von der Stasi liegengelassenen Gegenstände und entdeckte Schlüssel, Garderobenständer und Aktenordner. Mit diesen Fundstücken bespielte sie in Installationen mehrere Ausstellungsräume.⁴⁵⁹ Dieser erste Kontakt kann im Schaffen von Bachhuber als Initialzündung gedeutet werden, aus der sich ein bis heute anhaltendes Interesse an den materiellen Relikten der DDR speist. 1993 trat sie die Professur für Freie Kunst an der Fakultät Kunst und Gestaltung an der damals neu gegründeten Bauhaus-Universität Weimar an. 1997 siedelte Bachhuber mit ihrer Familie dauerhaft in den Osten Deutschlands über.

⁴⁵⁶ Gespräch mit Liz Bachhuber 14.09.2021 sowie Bachhuber, Liz (05.04.2022), Re: Nachfragen zu Schatzkammer [Persönliche Mail], 26.04.2022.

⁴⁵⁷ ACC Galerie Weimar (Hg.): Liz Bachhuber. *School's Out*, Ausst.-Kat., Bielefeld 2020, S. 125.

⁴⁵⁸ Bachhuber, Liz (05.04.2022), Re: Nachfragen zu Schatzkammer [Persönliche Mail], 26.04.2022.

⁴⁵⁹ Dem Austausch war eine Ausstellung in Düsseldorf vorausgegangen, bei der die Stadt Düsseldorf Chemnitzer Künstler*innen eingeladen hatte, dort auszustellen. Die Werke bei der Ausstellung *Knotenpunkt* waren *Schlüsselbild* (1990), *Quasi bei der Stasi* (1990), *Chemnitz* (1990) und *Vertrauter Kämpfer* (1990). Siehe weiterführend Kunstverein Lingen/Galerie Edith Wahlandt, Stuttgart (Hg.): Liz Bachhuber. *Faux Mouvement*, Metz, Ausst.-Kat., Dillingen/Saar 1992; Bachhuber, Liz (05.04.2022), Re: Nachfragen zu Schatzkammer [Persönliche Mail], 26.04.2022.

Vom ersten Kontakt mit der DDR-Geschichte bis heute versteht sie sich als Beobachterin. Ihr Anliegen ist das Verstehen der Geschichte(n) vor Ort. Dieses erfolgt über die Gegenstände, welche die Geschichte hervorbringt und hinterlässt.⁴⁶⁰

Nach Chemnitz durchstreifte sie ihre neue Heimat Weimar, wo sie im öffentlichen Raum unzählige aussortierte Alltagsgegenstände vorfand. Für die Erforschung der Frage nach dem Umgang mit DDR-Alltagsgegenständen in der zeitgenössischen Kunst wurden zwei spätere Installationen Bachhubers zur genaueren Betrachtung ausgewählt: *Hochwasser an der Ilm: Pegelstand* (1996) integriert Fundstücke aus der DDR in eine raumfüllende Installation, die das Phänomen einer großen (gesellschaftlichen) Umwälzung erfahrbar macht. Die Objektsammlung *Schatzkammer* (1998) hingegen reflektiert den Prozess von Entwertung und Wertschöpfung im DDR-Kontext.

⁴⁶⁰ Gespräch Liz Bachhuber mit der Autorin (14.09.2021, Weimar).

4.3.1 Hochwasser an der Ilm: Pegelstand (1996)

Hochwasser an der Ilm: Pegelstand (1996) ist eine raumfüllende Installation mit den Maßen 800 x 500 x 286 cm (Abb. 27). Dünne Eichenäste fluten den Raum, dazwischen haben sich verschiedenste Gegenstände verfangen: ein Federballschläger, ein Akkordeon, eine Obstkiste, Schuhe, Körbe, eine Schreibmaschine und einiges mehr. Plastikfolien in Blau, Weiß und Transparent, die an Mülltüten erinnern, sind lose mit den Ästen verwoben. Die Äste selbst sind mit feinem, weißem Papier ummantelt. Nur ihre Enden sind naturbelassen. Die Äste und die Gegenstände verlaufen in eine gemeinsame Richtung und wirken wie ein Fluss, der durch den Ausstellungsraum strömt. Die Plastikelemente gleichen in dieser Analogie dem fließenden Wasser. Der Titel gibt einen Hinweis auf die Herkunft der Objekte, die die Gestaltung aufgreift: Äste und Gegenstände sind Überreste des Hochwassers der Ilm im Jahr 1994, die Bachhuber in Weimar selbst aus den Bäumen und Büschen einsammelte und mit Objekten aus dem Sperrmüll ergänzte.⁴⁶¹

Die Installation bezieht sich auf ein Bild, das sich mit der Erfahrung der Künstlerin deckt: Seit ihrer Ankunft in Thüringen hat Bachhuber eine wahre Flut von Sperrmüll beobachten können. Insofern spiegelt die Installation das schon erwähnte Phänomen der frühen Neunzigerjahre, dass im Zuge der Wiedervereinigung sich viele Haushalte aufgrund der neuen Verfügbarkeit von Möbeln und Haushaltsgeräten neu einrichteten. Die weggeworfenen Dinge, die im Kunstwerk verarbeitet wurden, tragen Gebrauchsspuren oder Spuren der Verwitterung. Die Kunsthistorikerin Anne Hoormann erläutert die Bedeutung des Mülls in Bachhubers Installation: „Garbage is the excrement of civilization and it demonstrates the process of entropy in history. If it is not processed, it enters nature, which itself leaves its own mark on the objects. The objects can be described as relics of a ‚natural historical account of events‘.“⁴⁶² Im Kunstwerk berichten die Gegenstände also nicht nur von ihrer Geschichte als Gebrauchsgegenstände, sondern auch von ihrem Übergang in den Zustand der Verwitterung durch Naturereignisse wie das Hochwasser.

Der zweite Teil des Titels *Pegelstand* lässt an die Markierungen an Gebäuden denken, die im Nachgang von Hochwasserkatastrophen an diese erinnern. Wie ein Echo tauchen diese Linien an den Ästen auf. Die harte Kante zwischen dem

⁴⁶¹ Vgl. Hoormann, Anne: *Archeology. DDR – Fundstücke*, <http://www.liz-bachhuber.com/archeology/> [Letzter Zugriff am 23.09.2021].

⁴⁶² Hoormann, Anne: *The Undisguised Vision of Nature and Everyday Life*, in: Liz Bachhuber. *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Heft 26, München 2002, S. 3–11, hier: S. 7.

papierumwickelten, weißen Teil und den dunkelbraunen Spitzen erscheinen in diesem Kontext wie ebensolche Messlinien.

Nicht nur die Objekte, auch die Papiere sind teilweise Fundstücke. Einige Papierstücke sind Briefe der Künstlerin. Ein anderer Teil stammt aus ihrer Arbeit im Stasi-Hauptquartier in Chemnitz und aus leerstehenden Räumen in Weimar, die sie mit ihren Studierenden künstlerisch bespielte.⁴⁶³ Somit haftet dem Papier die Geschichte der Orte Chemnitz und Weimar an.

Mit der Wahl der Eichenäste, die mit den Papierstücken eingewickelt sind, wurde außerdem eine symbolisch aufgeladene Baumart gewählt. So sind die Eiche und das Eichenlaub traditionelle Symbole deutscher Identität, die als Sinnbild bereits im 18. Jahrhundert zu finden sind. Insbesondere die Nationalsozialisten griffen diese Traditionslinie auf und pervertierten die Symbole mit ihrem Verständnis und Handeln auf der Grundlage ihrer menschenverachtenden Ideologien.⁴⁶⁴ Dennoch wurde das Symbol nach dem Zweiten Weltkrieg nicht aus offiziellen Artefakten verbannt. So ziert beispielsweise heute Eichenlaub die Rückseite der Fünf-Cent Münze. Die Eichenäste verweisen also auf die gemeinsame Geschichte eines sich im Prozess der Wiedervereinigung befindlichen Landes, in dem um eine neue deutsche Identität gerungen wird.

Durch die Verknüpfung der Naturkatastrophe mit den *Objets trouvés*, die mit dem Ende der DDR in Beziehung stehen, entsteht das Bild, das den Mauerfall als eine Art Naturkatastrophe erscheinen lässt. Zu sehen sind die Überreste einer Zivilisation, die in dieser Form nicht mehr existiert. Bachhuber bringt Fundstücke einer von ihr nicht erlebten Vergangenheit in den Ausstellungsraum, wo diese ein Bild der Vergangenheit beleben. Während sich üblicherweise Forschungsprojekte solcher Art Kulturen zuwenden, die viele hunderte bis tausende Jahre alt sind, ist in diesem Fall fraglich, wo genau sich der Bruch vollzogen hat. Möglicherweise hätten sich zur Entstehung des Werkes einzelne Besitzer*innen ausfindig machen und befragen lassen können. Zugleich erscheinen die Gegenstände wenig repräsentativ und könnten ebenso aus einem anderen Land stammen.

Bachhubers *Hochwasser an der Ilm: Pegelstand* vermittelt somit wenig über die DDR-spezifische Alltagskultur. Vielmehr macht die Installation das Gefühl einer

⁴⁶³ Bachhuber, Liz (30.09.2021), Re: Großen Dank! [Persönliche Mail], 26.04.2022.

⁴⁶⁴ Vgl. Zechner, Johannes: Der deutsche Wald. Eine Ideengeschichte zwischen Poesie und Ideologie 1800–1945, Darmstadt 2016.

gewaltigen Umwälzung erfahrbar. Die Gegenstände, die aus den Haushalten entfernt und entsorgt worden sind, kehren zurück in ein Feld der Sichtbarkeit.

Als Außenstehende versucht Bachhuber ihre neue Heimstätte kennenzulernen. Während man sich gesamtgesellschaftlich noch mit dem Loswerden der Dinge befasst, hat sie aufgrund ihrer eigenen Perspektive schon früh den Blick auf das Ausgestoßene einer sich im Wandel begriffenen Gesellschaft geschult. Hoormann erklärt zu *Hochwasser an der Ilm: Pegelstand*:

„Dieses Anti-Monument legt die Tragik der DDR in Gestalt von Naturgeschichte offen. Mit dem Untergang des Staates verschwand auch dessen Alltagskultur. Einstmals wegen latenter Materialknappheit hoch geschätzt, wurden die Dinge des täglichen Lebens in kürzester Zeit durch Westprodukte ersetzt und wanderten gleichsam als ‚Ballast der DDR‘ auf den Schrott.“⁴⁶⁵

Damit ist ein weiterer Aspekt der Installation benannt: Die Bedeutung der Alltagsgegenstände der DDR nach deren Ende, die zu Beginn des Kapitels erläutert wurde. Mit dem Begriff des Anti-Monuments ordnet Hoormann *Hochwasser an der Ilm: Pegelstand* zudem in die Kategorie der Denkmäler ein, wobei die Installation deren Funktion zugleich negiert. Es ist ein temporäres Denkmal für etwas, das Mitte der Neunzigerjahre niemand mehr will. Wie in Rheinsbergs Arbeit *Gebrochen Deutsch* – wenngleich subtiler – beschwört die Rauminstallation das Bild eines Kollektivs herauf, das den Systemwechsel von der DDR zur Bundesrepublik Deutschland und dessen Folgen erlebt hat. Der Fokus liegt auf den Veränderungen, die sich im Alltag abgespielt haben. Die großen historischen Ereignisse und deren Akteure bleiben in dieser Betrachtung außen vor. Eine ähnliche Perspektive wählt die Beobachterin Liz Bachhuber, die an ihrer neuen Wohnstätte Weimar mit ihrer künstlerischen Arbeit auf die vorgefundenen Situationen und Objekte reagiert und diese beforstet.

Die Gewalt, mit der sich der Ästefluss durch den Raum schiebt, weckt Assoziationen an die vielfach geschilderten Angst- und Verlustgefühle in Teilen der ostdeutschen Bevölkerung angesichts einer sich rapide ändernden Umwelt.⁴⁶⁶ Gleichzeitig waren es eben jene Menschen, die direkt oder indirekt letztlich die Öffnung der Grenze bewirkt hatten. Der menschengemachte Umbruch stellt einen Widerspruch dar zum Bild der Naturkatastrophe, die über die Gesellschaft hineinbricht. An das Werk knüpfen sich somit ambivalente Gefühle: Einerseits die Energie des Aufbruchs und der

⁴⁶⁵ Hoormann, Anne: DDR – Fundstücke, in: Galerie am Fischmarkt (Hg.): Liz Bachhuber. Arbeiten 1992–1998, Ausst.-Kat., Erfurt 1999, S. 20–31, hier S. 27.

⁴⁶⁶ Siehe Kapitel 2.2.2 Ostalgie als Sammelbegriff.

Reinigung, verbunden mit der Hoffnung auf Freiheit und Wohlstand, andererseits das Gefühl des Identitätsverlustes und der Ängste angesichts einer nicht mehr aufzuhaltenden Veränderung der Heimat.

1998 erschuf Bachhuber eine weitere Installation mit dem Titel *Schatzkammer*, in der sie ebenfalls Fundstücke aus Weimar verarbeitet hat. Hier wählt die Künstlerin sowohl mit Blick auf den thematischen Fokus wie auch der Objektästhetik einen ganz anderen Zugang.

4.3.2 *Schatzkammer* (1998/2019)

Schatzkammer ist eine Objektinstallation, die Bachhuber immer wieder in überarbeiteten Varianten ausstellt. Erstmals war das Kunstwerk 1998 in der ACC Galerie Weimar zu sehen. Die Fundstücke, die Bachhuber dafür verwendet, waren dort auf dem Boden in einer Ecke in strenger Reihung arrangiert (Abb. 28). Im folgenden Abschnitt wird eine Version in den Blick genommen, die im selben Jahr im Rahmen der Ausstellung „*As the world turns*“ - Liz Bachhuber und Christoph Rihs, *Skulpturen, Objekte, Installationen* (8. 11.–6.12.1998) in der Galerie am Fischmarkt Erfurt entstand und einen komplexeren Aufbau aufweist.⁴⁶⁷ Im Anschluss wird dann die über zwanzig Jahre spätere, weiterentwickelte Version vergleichend hinzugenommen.⁴⁶⁸

Die Arbeit *Schatzkammer* (1998) (Abb. 29) besteht aus Schraubenschlüsseln und anderen Werkzeugen und Eisenwaren, die Bachhuber auf ihren Streifzügen auf dem Weimarer Schrottplatz eingesammelt hatte. Die Gegenstände sind ihrer Funktion nach in Gruppen sortiert und werden nebeneinander auf zwei sich überlappenden braun-grauen, festen Filzdecken in geordneten Reihen präsentiert. So befinden sich vorne links Schrauben und Muttern, während rechts eine Säge und eine Axt in ähnlicher Größe liegen. Nach hinten aufsteigend sind unter dem Tuch Kästen gestapelt, sodass sich drei in der Höhe ansteigende Podeste erheben. An eine Kante ist unter anderem eine Reihe von Schraubenschlüsseln angelehnt.

Die Werkzeuge hat Bachhuber teilweise glänzend poliert, während andere mit Rost überzogen sind. Zwischen den Reihen irritieren zwei vergoldete Hufeisen und ein vergoldeter Schuhlöffel aus Metall. Gekrönt wird die Materialsammlung von sieben Halbkugeln, die auf den drei Podesten arrangiert liegen. Sie sind ca. 30 cm groß und ihre Innenseite wurde ebenfalls vergoldet, während ihre Außenhaut metallisch-silbern glänzt.

Bachhuber erläutert, dass sie besonders die handgemachte Qualität der Werkzeuge reizte. Sie schienen ihr von Hand bearbeitet und verändert.⁴⁶⁹ Auffällig ist die weich erscheinende Oberfläche der Objekte aus hartem Metall. Keines der Werkzeuge, Schrauben, Muttern oder der anderen Elemente sieht gleich aus. Sie unterscheiden sich in Form, Größe und Oberflächenstruktur. Bachhuber überführt die in

⁴⁶⁷ Siehe weiterführend: Galerie am Fischmarkt (Hg.): Liz Bachhuber. *Arbeiten 1992–1998*, Ausst.-Kat., Erfurt 1999.

⁴⁶⁸ Die jüngste Variante wurde im September 2021 im Juwelier Oeke KG in Weimar ausgestellt. Siehe weiterführende Stadtverwaltung Weimar: *Salve 1. Strassenkunstfestival Weimar* (2021), <https://salve-festival.de/Kuenstler/Kunst/> [Letzter Zugriff am 1.10.2021].

⁴⁶⁹ Gespräch Liz Bachhuber mit der Autorin (16.09.2021, Weimar).

den verschiedenen Ecken der Stadt entsorgten Werkzeuge in eine ästhetische Ordnung – wie es ebenfalls bei Rheinsberg der Fall ist. Rönnau benennt und erläutert in Bezug auf Rheinsberg: „Das Sammeln und das Ordnen sind [...] zwei aufeinander bezogene, untrennbare Faktoren. Erst durch seine geordnete Präsentation erlangt der zuvor aufgegebenen Gegenstand einen neuen Wert, der dann nicht selten reliquienhaft bedeutsam erscheint.“⁴⁷⁰ Dieser Prozess der Wertschöpfung, seine Anklänge an das Religiöse können auch für das Verständnis von *Schatzkammer* dienlich sein, wie im weiteren Text genauer ausgeführt wird.

Der Titel *Schatzkammer* und das Installationsdispositiv spielen auf die fürstlichen Schatz- und Wunderkammern und die Kuriositätenkabinette an. In diesen wurden wertvolle, kuriose und einzigartige Gegenstände gesammelt und einem ausgewählten Kreis präsentiert.⁴⁷¹ Damit drückt Bachhuber ihren persönlichen Zugang zu den Schrottplatzfundstücken aus: Während die einstigen Besitzer*innen den Dingen keinen Wert mehr zumessen, fasziniert Bachhuber daran ihre Geschichte und ihre handwerkliche Bearbeitung.

Ein weiterer Aspekt, der durch diese Anordnung aufgerufen wird, sind Ausstellungsdispositive in Heimat- und Naturkundemuseen. Anhand ausgewählter Alltagsgegenstände werden dem Publikum in den Museen die Lebensweisen vergangener Kulturen nähergebracht. Doch wessen ‚Kultur‘ wird in *Schatzkammer* ausgestellt?

Die Werkzeuge stammen aus DDR-Zeiten. Mit dieser Information aus Ausstellungskatalogen und Interviews drängt sich die Frage auf, inwieweit dieser historische Kontext aus dem Kunstwerk bzw. den Objekten ablesbar ist. Vielleicht erkennt ein*e kundige*r Besucher*in die Bestandteile der in der DDR beliebten Standkugelaschenbecher, die Bachhuber fragmentierte und sie so als vergoldete Halbkugeln in ihr Werk einbaute.⁴⁷² Die Halbkugeln der Standaschenbecher stammen aus Bachhubers künstlerischer Arbeit in der ehemaligen Staatssicherheitszentrale in Chemnitz. Aufgrund dieser Konnotation lässt sich diese Version von *Schatzkammer* als Abbild der DDR-Gesellschaft deuten: Oben auf den Podesten thronen die ‚Stasi-

⁴⁷⁰ Rönnau 2013, S. 158.

⁴⁷¹ Weiterführend hierzu Beßler, Gabriele: Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart, Berlin 2009.

⁴⁷² Die Beliebtheit ist aus der heute verfügbaren Anzahl dieser Standaschenbecher auf Second-Hand Plattformen wie www.ebay.de im Internet abzuleiten. Die dort angebotenen Objekte stammen aus dem PGH Elektrotherm Quedlinburg und werden als DDR-Klassiker angepriesen. Vermutlich kommen die Objekte in der Installation Bachhubers ebenfalls aus besagtem Werk. Dazu liegen keine validen Quellen vor.

Vertreter‘, repräsentiert durch die Halbkugeln. Sie herrschen über das ‚gemeine Volk‘ unter ihnen, das durch die Arbeitsinstrumente symbolisiert wird. In späteren Versionen der Installation sind allerdings alle Elemente auf derselben Ebene arrangiert.

Form, Farbigkeit und Zahl führen in die christliche Ikonographie. Die Vergoldung und die kreisrunden Formen erinnern an die Ikonenmalerei und an Heiligenscheine. Die sieben Halbkugeln könnten aus diesem Kontext heraus mit der Johannesoffenbarung in Verbindung gebracht werden:

„7 Und eine der vier Gestalten gab den sieben Engeln sieben goldene Schalen voll vom Zorn Gottes, der da lebt von Ewigkeit zu Ewigkeit. 8 Und der Tempel wurde voll Rauch von der Herrlichkeit Gottes und von seiner Kraft; und niemand konnte in den Tempel gehen, bis die sieben Plagen der sieben Engel vollendet waren.“⁴⁷³

In dieser Lesart verkörpern die vergoldeten Halbkugeln das Ende der DDR; Gleichzeitig erscheinen die Stasi-Repräsentanten als Heiligenfiguren. Angesichts der Ablehnung der Kirchen durch die SED-Führungsrige birgt deren Repräsentation in Anlehnung an christliche Ikonographie ein widersprüchliches Moment. Gleichzeitig verweist die Gestaltung auf die Deutung, dass der Sozialismus von der SED zur Ersatzreligion erhoben wurde.⁴⁷⁴ So entwirft Bachhuber mit *Schatzkammer* ein paradoxes semantisches Feld, das den Umgang mit Religion durch die SED kritisch reflektiert.

Die übrigen Fundstücke stammen vom örtlichen Schrottplatz in Weimar, der von der Bevölkerung benutzt wurde. In einem Staat, der zunehmend von Mangelwirtschaft geprägt war, bedurfte es der Fähigkeit und Instrumente, Maschinen wie Haushaltsgeräte eigenständig reparieren zu können. Doch Werkzeuge waren mehr als eine reine Notwendigkeit – als Arbeiter- und Bauernstaat waren sie Symbole einer Ideologie, in welcher der Stand der Handwerker ein hohes Ansehen hatte. Das drückt sich auch im DDR-Emblem aus, wo die Werkzeuge Hammer und Zirkel im Zentrum platziert sind.

Hoormann erhellt Bachhubers Vorgehen mit Verweis auf Foucaults Abhandlung über die *Archäologie des Wissens* (1969)⁴⁷⁵: „An archaeological process, as defined by Michel Foucault, would describe the inclusion of a collection of found or buried

⁴⁷³ Offenbarung 15, 7–8.

⁴⁷⁴ Siehe weiterführend: Woronowicz, Ulrich: Sozialismus als Heilslehre, Bergisch Gladbach 1999; Polianski, Igor J.: Das Rätsel DDR und die „Welträtsel“. Wissenschaftlich-atheistische Aufklärung als propagandistisches Konzept der SED, in: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland Band 2 (2007), S. 265–274.

⁴⁷⁵ Foucault, Michel: Archäologie des Wissens (1981), in: Foucault, Michel: Die Hauptwerke, Frankfurt am Main 2016⁴, S. 471–700.

discarded objects in the historical discourse. (Archeology means writing of history based on objects, whose traces allow the reconstruction of the past).⁴⁷⁶ Bachhuber adaptiert die archäologische Arbeitsweise, belässt jedoch bewusst Leerstellen und Ambivalenzen in der Einordnung und Präsentation der Objekte. Darin unterscheidet sich der künstlerische vom wissenschaftlichen Umgang mit den Dingen. Die Bedeutungsoffenheit ist eine Qualität, die der Kunst eigen ist und die gesellschaftliche Prozesse in all ihren Ambiguitäten und Veränderlichkeiten erfahrbar machen kann.⁴⁷⁷ So ist *Schatzkammer* ein Sinnbild für die Wertediskurse seit den Neunzigerjahren bis heute. Seit dem Ende der DDR wird immer wieder neu ausgehandelt, was aus jener Zeit von Wert ist und welche Elemente nicht mehr erhaltungswürdig sind. In *Schatzkammer* führt Bachhuber spielerisch einen Prozess der Entwertung und der Neuzuschreibung von Wert durch. Provokant erhebt sie von Anderen Aussortiertes nicht nur in den Status des Erhaltungswürdigen, sondern gar zum Gegenstand der Kunst. Gerade durch die auf den ersten Blick scheinbare Bedeutungslosigkeit der Dinge führt sie im Rezeptionsprozess die Geschichte der Dinge vor Augen.

Der Wiederverwendung und Aufwertung der aussortierten Gegenstände haftet auch ein ökologischer Gedanke an. In diesem Konnex ist die Filzdecke mehr als nur eine Unterlage, durch welche die Gegenstände ästhetisch hervorgehoben werden. Das Material ist darüber hinaus ein Verweis auf Joseph Beuys und der tragenden Rolle von Filz in seinen Kunstwerken.⁴⁷⁸ Sein politisches Engagement und sein Œuvre stehen wie kaum ein Anderes für die Verschränkung von Kunst und Umweltschutz. So ist in diesem Sinne die Filzdecke in *Schatzkammer* (1998) ein weiteres Symbol für einen Aufwertungsprozess.

2019 überarbeitet Bachhuber die Installation und reflektiert damit die jüngeren Entwicklungen im Umgang mit der DDR-Vergangenheit seit der Erstpräsentation. Präsentiert wurde die neue Version von *Schatzkammer* im Rahmen der bis dato größten Einzelausstellung Bachhubers mit dem Titel *School's Out* vom 24.11.2019–23.2.2020 in der ACC Galerie Weimar⁴⁷⁹, in der über zwanzig Jahre zuvor schon die erste Variante zu sehen war. Bachhuber arrangierte ihre Fundstücke diesmal auf einem purpurnen Samtstoff anstelle der braunen Filzdecken (Abb. 30). Die Podeste sind verschwunden

⁴⁷⁶ Hoormann 2002, S. 7.

⁴⁷⁷ Siehe weiterführend: Krieger, Verena/Mader, Rachel (Hg.): *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln u.a. 2010.

⁴⁷⁸ Vgl. Rübél, Dietmar: *Materialien*, in: Skrandies, Timo/Paust, Bettina (Hg.): *Joseph Beuys Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2021, S. 402–498, hier S. 403–404.

⁴⁷⁹ ACC Galerie Weimar (Hg.): *Liz Bachhuber. School's Out*, Ausst.-Kat., Bielefeld 2020.

und anstelle der strengen Reihung ist eine spielerische Anordnung getreten. Während die erste Ausführung in einer Raumnische auf dem Boden platziert war, ist sie 2019 auf Augenhöhe und hinter Glas durch ein Fenster zu sehen. Die Halbkugeln säumen nun auf selber Höhe das Arrangement aus Schraub- und anderen Werkzeugen. Das Dispositiv lässt das Kunstwerk wie in einer Höhle erscheinen.

Die erneute Präsentation belegt, dass das Thema des Umgangs mit den DDR-Relikten nach wie vor aktuell ist. Bachhuber sammelte für die erste Variante von der Gesellschaft Aussortiertes und transformierte es in ein Kunstwerk. Durch das erneute Aufgreifen des Materials für eine Weiterentwicklung des Kunstwerks findet nun ein Recycling innerhalb ihres eigenen Œuvres statt. Der Kunsthistoriker Michael Lüthy erkennt diese Technik als eine Grundkonstituente von Bachhubers Kunst:

„Das Recycling – mit dem sich die Künstlerin in ökonomischer, ökologischer und kultureller Hinsicht in vielen Projekten und internationalen Kooperationen befasste, die vom Künstlerischen aufs Politische ausgreifen – wird in solchen Wiederaufnahmen älterer Arbeiten zu einem semantischen Upcycling, da es hier vorrangig nicht um das ressourcenschonende Wiederverwenden ausrangierter Dinge geht. Vielmehr gewinnt es eine existentielle autobiografische Dimension, als Bewegung eines rückblickenden Voranschreitens und als Fortspinnen eines Fadens, der zur Textur eines Künstlerlebens verwoben wird.“⁴⁸⁰

Diese allgemeine Beobachtung kann konkret auf *Schatzkammer* bezogen werden. Von der ersten Version zur zweiten finden wesentliche Verschiebungen statt, die eine gewisse Chronologie abbilden. In einem ersten Schritt reinigte, polierte und ordnete Bachhuber das Fundmaterial. Die erste Exposition stellt eine erste Annäherung an die für die Künstlerin fremde Vergangenheit ihrer neuen Arbeitsstätte anhand der historisch aufgeladenen Elemente dar. Wie eine Wissenschaftlerin sortiert sie die Dinge nach ihrer Größe, sucht nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden und ordnet sie in Gruppen an. Die vergoldeten Objekte stören und kommentieren die Ordnung. Die Spannung zwischen verrosteten Schrauben und vergoldeten Hufeisen, die beide gleichermaßen und damit gleichwertig Teil ein- und desselben Kunstwerkes sind, verweisen auf den Themenkomplex Werteverlust und Wertzuschreibung. Es scheint noch offen, inwieweit die nur mit einer Filzdecke vom Boden abgesetzten Dinge tatsächlich über den Weg der Kunst einen neuen Wert erhalten haben.

In der Version von 2019 hingegen ist dies eindeutig entschieden: Die *Schatzkammer* ist zu einem realen, abgeschlossenen Raum geworden, in dem die

⁴⁸⁰ Lüthy 2020, S. 7.

Gegenstände durch Glas und Mauerwerk geschützt sind. Die groben Decken sind einem Tuch aus Samt in royalen Farbigkeit gewichen. Die Bestandsaufnahme ist beendet und erlaubt die Suche nach neuen Zusammenhängen.

An dieser Stelle lohnt sich ein zweiter Blick auf die Diskurse der Zeitgeschichte über das Ausstellen von DDR-Alltagskultur – nicht nur, weil das Kunstwerk *Schatzkammer* von Liz Bachhuber auf die Ausstellungsdispositive ebensolcher Museen referiert, sondern weil die damit einhergehenden Probleme und Herausforderungen in der Ausrichtung der Institutionen in den Kunstwerken, die mit Alltagsgegenständen der DDR arbeiten, widerspiegeln. Die Entwicklung der Versionen von *Schatzkammer* lässt sich parallel zu Veränderungen im musealen Umgang mit den Dingen betrachten.

4.3.3 DDR-Alltagsgegenstände zwischen Identifikationsangebot und Exotisierung

Alltagsobjekte der DDR museal zu präsentieren, war nicht von Beginn der Wiedervereinigung an eine Selbstverständlichkeit – anders als es die heute zahlreichen großen und kleineren Museen vermuten lassen. Zur Zeit des Kalten Krieges wurden in der BRD die Alltagsgegenstände des Gegners nur marginal gesammelt oder in Ausstellungen präsentiert. Auf der anderen Seite nutzte die SED die Museen als Ort der Selbstinszenierung, wie Irmgard Zündorf erläutert.⁴⁸¹ In Bezug auf Zündorfs Forschung führt die Geschichtsdidaktikerin Regina Göschl weiter aus, dass die Bürger*innen dort die ihnen wohlvertrauten Fahnen, Plakate, Orden, Abzeichen und Uniformen betrachten konnten, die „sowohl außerhalb als auch innerhalb des Museums Funktionen der Herrschaftsrepräsentation“ übernahmen.⁴⁸² Anfang der Neunzigerjahre lag der Schwerpunkt von Politik und Forschung dann vorerst auf der Geschichte der Repression der DDR. So wurden die sowjetischen Speziallager und MfS-Gefängnisse erschlossen und in Gedenkstätten überführt.⁴⁸³

Diese Entwicklung von 1990 bis heute beschäftigt zunehmend die Zeitgeschichte und die Museologie, aus deren Fachbereichen in den letzten Jahren detaillierte Studien und Theoriekonzepte hervorgegangen sind. Zu nennen sind hier die drei zuletzt erschienenen monographischen Studien von Kerstin Langwagen: *Die DDR im Vitrinenformat* (2016), Christian Gaubert: *DDR: Deutsche Dekorative Restbestände?* (2019) und Regina Göschl: *DDR-Alltag im Museum* (2019).⁴⁸⁴ Alle drei Publikationen analysieren das DDR-Museum Berlin und das Dokumentationszentrum Alltagskultur in Eisenhüttenstadt und stellen beide Museen einander gegenüber. Aufgrund der teils konträren Ausstellungspolitiken und der Bekanntheit der Museen eignen sich diese als besonders repräsentative Fallbeispiele. Ihr jeweiliger Umgang mit den DDR-Alltagsgegenständen hilft dabei, Bachhubers Installationen vor einem ausstellungstheoretischen Hintergrund zu deuten.

⁴⁸¹ Zündorf, Irmgard: „Dingliche Ostalgie? Materielle Zeugnisse der DDR und ihre Präsentation“, in: Schwierige Orte. Regionale Erinnerung, Gedenkstätten, Museen, hg. Von Justus H. Ulbrich, Halle a.d. Saale 2013, S.77–95, hier S. 82.

⁴⁸² Göschl 2019, S. 55.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Ebd.; Langwagen, Kerstin: *Die DDR im Vitrinenformat. Zur Problematik musealer Annäherungen an ein kollektives Gedächtnis*, Berlin 2016; Gaubert, Christian: *DDR. Deutsche Dekorative Restbestände?* Berlin 2019.

In beiden Museen wird die Geschichte der DDR von ihren Anfängen nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu ihrem Ende anhand zahlreicher Objekte illustriert.⁴⁸⁵ Auf der Homepage des Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR heißt es: „Seit 1993 werden in Eisenhüttenstadt Objekte der materiellen Kultur des Alltags systematisch gesammelt, erforscht und dokumentiert. Die Ergebnisse der Arbeit werden der Öffentlichkeit durch Ausstellungen und Publikationen bekannt gemacht.“⁴⁸⁶ Das erst 2006 gegründete DDR-Museum formuliert ganz ähnlich: „Das Sammeln und Bewahren von DDR-Kulturgut gehört zu den Kernaufgaben unseres Museums. Mittlerweile haben wir bereits über 300.000 unterschiedliche Objekte in unserem Bestand und beinahe täglich werden es mehr.“⁴⁸⁷

Das Berliner Museum richtet sich an ein internationales Publikum – die Wandtexte sind in deutscher und englischer Sprache verfasst. Das weitaus kleinere Museum in Eisenhüttenstadt nahe der polnischen Grenze hingegen hat indes ein vorrangig deutschsprachiges und wissenschaftlich ausgerichtetes Zielpublikum. Dementsprechend bietet Berlin eine interaktive Ausstellungslandschaft mit vielen Hands-on-Objekten. Mittels kurzer Texte werden sie in ihren Alltagskontext eingeordnet und in rekonstruierten Räumen – von der Kindertagesstätte, über das ‚typische‘ Wohnzimmer bis hin zur Stasi-Gefängniszelle – kann die DDR ‚nacherlebt‘ werden.

Eisenhüttenstadt hatte vermutlich einst ebenfalls einen rekonstruierten Raum der Tageskinderstätte, in dessen Gebäude das heutige Museum untergebracht ist.⁴⁸⁸ Doch scheint man sich dort vom Erlebnisprogramm Berlins distanzieren zu wollen. Mit den dort gezeigten Objekten wird der Fokus auf politisch aufgeladene Dinge wie Abzeichen oder militärisches Spielzeug gelegt, welche in den meisten Fällen in einer Vitrine zu sehen sind. Herkunft, Titel und Alter – wenn bekannt – werden dem Publikum auf einer Tafel mit einem kurzen, erläuternden Text sachlich dargestellt. Die beiden Museen zeigen das Spektrum auf, innerhalb dessen Alltagsobjekte der DDR inszeniert und gehandhabt werden.

⁴⁸⁵ Die nachfolgenden Erläuterungen über das DDR-Museum Berlin und das Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR in Eisenhüttenstadt basieren dennoch auf eigenen Beobachtungen und Interpretationen.

⁴⁸⁶ Museum Utopie und Alltag: Offizielle Homepage, <https://www.utopieundalltag.de/ueber-uns/> [Letzter Zugriff am 11.10.2021].

⁴⁸⁷ DDR Museum: Die Schrankwand „Carat“ im DDR-Museum, <https://www.ddr-museum.de/de/sammlung> [Letzter Zugriff am 04.10.2021].

⁴⁸⁸ Auskunft einer Besucherin im Dokumentationszentrum Eisenhüttenstadt bei einer Forschungsreise gegenüber der Autorin am 20.08.2021.

Während die Objekte im DDR-Museum Berlin in interaktiven Settings berührt werden können, sind die meisten Ausstellungsstücke in Eisenhüttenstadt hinter Glas vor Staub und den Händen des Publikums geschützt. In letzterem Ausstellungsdispositiv findet somit eine Aufwertung der Alltagsgegenstände statt.⁴⁸⁹ Zugleich entsteht durch diese Form der Konservierung eine Distanz zwischen den einst zum Leben gehörenden Gegenständen und den Betrachter*innen.

Doch weshalb war es notwendig, kurz nach dem Ende der DDR überhaupt Alltagsgegenstände zu sammeln und welche Funktionen erfüllt ihre Präsentation in den Museen? Der Gründer des Dokumentationszentrums für Alltagskultur Andreas Ludwig (*1954 in West-Berlin) erklärt in einem Interview mit Göschl: „[...] [W]er jetzt nicht sammelt, hat später keine Quellen.“⁴⁹⁰ Diesem ersten Impuls folgten weitere Erkenntnisse darüber, welchen Zweck die Alltagsgegenstände der DDR in den Museen erfüllen können. Außerhalb der Museen wurden die Produkte nach der Grenzöffnung häufig durch West-Alternativen ausgetauscht. Doch nur wenige Zeit später, Mitte der Neunzigerjahre, erlebten sie ein Comeback und erfreuten sich wieder großer Beliebtheit. Diese Beobachtung, so mahnt Göschl „wird zumeist unreflektiert als Ostalgie bezeichnet, wobei eine negative Konnotation mitschwingt, denn diese Bewertung rückt die kommerzielle Seite des Ostalgie-Trends in den Vordergrund.“⁴⁹¹ Göschl tritt für einen differenzierten Ostalgie-Begriff ein. In ihren Ausführungen macht sie deutlich, dass die Begriffs-Definitionen keineswegs eindeutig und klar voneinander zu unterscheiden sind.⁴⁹² In Bezug auf den Trend, in Ostdeutschland DDR-Produkte zu bevorzugen, erläutert sie, dass hier durchaus eine reflektierte Sicht zu Tage trete.⁴⁹³ Handlungsentention ist somit nicht die naive Sehnsucht, sich die DDR zurückzuwünschen, sondern die Verarbeitung einer grundlegenden und rasant schnellen Veränderung des eigenen Lebens und der Lebensumwelt. Der kanadische Literaturwissenschaftler Martin Blum führt aus: „Considering the psychological impact of radical economic changes, it is not surprising that the material culture of the GDR has become the vehicle of choice for many of its former citizens to preserve the memories of their former lives.“⁴⁹⁴

⁴⁸⁹ Vgl. Göschl 2019, S. 142; 313.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 106.

⁴⁹¹ Göschl 2019, S. 58.

⁴⁹² Ebd., S. 57.

⁴⁹³ Ebd., S. 58.

⁴⁹⁴ Blum, Martin: Remaking the East German Past: Ostalgie, Identity, and Material Culture. In: The Journal of Popular Culture XXXIV (3) (2004), S. 229–253, hier S. 231.

Eine Erklärung, weshalb diese Produkte überhaupt zu einer solchen Funktion fähig sind, liegt möglicherweise in ihrer Herstellung und den Verkaufswegen in der DDR. Der Mangel an Auswahl und die teils niedrige Qualität der Produkte erforderte Kreativität und eigens erworbene Erfahrung zur Handhabung innerhalb der gesamten Lieferkette: „Der Grund für die starke Identifikation mit dem Produkt lag also in dem spezifischen Wissen, das nötig war, um diese zu verkaufen, zu transportieren, aufzubewahren und zu gebrauchen.“⁴⁹⁵ Diese spezifische Verbindung der ostdeutschen Verbraucher*innen zu ihren Produkten wurde laut dem britischen Historiker Paul Betts in westlichen Vorstellungen über das Konsumdenken ausgeklammert oder als unnützlich abgetan.⁴⁹⁶ Die Bevorzugung von DDR-Alltagsprodukten ist deshalb nicht so sehr als Rückwärtsgewandtheit zu deuten, sondern als Kritik am Wiedervereinigungsprozess.⁴⁹⁷ Zum anderen machte die ostdeutsche Bevölkerung schnell die Erfahrung, dass auch der westliche Markt keineswegs den hohen Erwartungen standhielt.⁴⁹⁸

Göschl deutet, „[d]ie Besinnung auf die spezifisch ostdeutsch geprägten Alltagsgegenstände dient also erstens der Stabilisierung der eigenen Identität im Zuge der Verlust- und Defiziterfahrungen nach 1990 sowie zweitens der Kritik an den gegenwärtigen Verhältnissen in der BRD.“⁴⁹⁹ Die Stabilisierung der eigenen Identität und die Kritik an der Gegenwart sind Funktionen, die sich aus der Handhabung der Produkte durch die Bürger*innen der ehemaligen DDR ergeben. Werden DDR-Alltagsgegenstände wie in Eisenhüttenstadt im Museum präsentiert, so treffen sie dort auf ein ost- wie westdeutsch sozialisiertes oder internationales Publikum. Auch dort können sie die genannten Funktionen erfüllen. Doch mit einer Zunahme an Besucher*innen unterschiedlichster Herkunft und Erfahrungen erweitern sich die Funktionen.

Für vor '89 aufgewachsene Westdeutsche und um '89 Geborene aus beiden Landesteilen ermöglicht die Konfrontation mit Alltagsprodukten einen Zugang zum ‚Fremden‘ respektive die Auflösung von Fremdheitsgefühlen. Insbesondere betrifft das Dinge, die sich nicht wesentlich von den in der BRD zeitgleich verkauften Produkten unterscheiden, wie beispielsweise Geschirr.⁵⁰⁰ Göschl erläutert:

⁴⁹⁵ Göschl 2019 in Bezug auf Blum 2019, S. 58.

⁴⁹⁶ Vgl. Betts, Paul: „The Twilight of the Idols. East German Memory and Material Culture“, in: *The Journal of Modern History*, 72/3 (2000), S. 731–765, hier S. 734.

⁴⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 739.

⁴⁹⁸ Göschl 2019 in Bezug auf Paul Betts, S. 59.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Göschl 2019, S. 60.

„Dabei sind komplementäre Umgangsweisen zur Aneignung des Fremden möglich: die Exotisierung und die Angleichung, d.h. die Verstärkung oder weitgehende Aufhebung der Fremdheit. Bei einer Angleichung wird das Fremde als einfache Variation des Eigenen wahrgenommen, wohingegen es durch die Exotisierung in eine unverständliche Ferne gerückt wird. Die Auseinandersetzung mit dem vermeintlich Fremden befördert dabei immer auch die Beschäftigung mit dem Eigenen, womit DDR-Alltagsmuseen auch für ehemalige BRD-Bürger identitätsstiftend sein können.“⁵⁰¹

Um die angeführten Funktionen erfüllen zu können, müssen die Gegenstände als solche erkennbar sein. Gerade aufgrund der Ähnlichkeiten vieler Alltagsprodukte ist es für die jüngere Generation schwieriger einen Unterschied auszumachen. Es bedarf also einer entsprechenden Kontextualisierung und Rahmung wie Beschriftungen, erläuternden Texttafeln sowie museumspädagogischen Angeboten. Was passiert aber mit den Funktionen und der Bedeutung der Objekte, wenn diese, in Kunstwerke übertragen, sich der klassischen musealen Ordnung widersetzen, wie es bei Bachhuber geschieht? Inwieweit können die Ähnlichkeits- und Fremdheitserfahrungen in der Begegnung mit DDR-Alltagsgegenständen also etwa auch mit ihren Kunstinstallationen gemacht werden? Werden beispielsweise in der neueren Version von *Schatzkammer* die Objekte ebenso schützend hinter eine Glasvitrine gelegt wie die Dinge im Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR?

Um diese Frage zu beantworten, muss zuvor eine wesentliche Unterscheidung in der Präsentationsform der Objekte des Heimatkundemuseums und der Kontextualisierung im Kunstkontext angeführt werden: Im erstgenannten Museum sind die Gegenstände anhand von Beschriftungen und Texttafeln benannt und teils wird ihre Funktion im Alltag erläutert. Das Museum selbst gibt zudem unmissverständlich zu erkennen, dass es sich um Dinge aus der DDR handelt. In beiden Versionen von *Schatzkammer* – die auf den ersten Blick eben dieses Museumsdispositiv kopieren – ist das genausowenig der Fall wie in *Hochwasser an der Ilm: Pegelstand*. Einzige Erläuterungen im Ausstellungsraum sind die Titel, welche auf die höfischen Wunderkammern verweisen bzw. das historische Ereignis benennen, durch das die Gegenstände hervorgespült wurden. Erst die Lektüre des Ausstellungskataloges gibt genauere Auskunft über den Fundort und die Herkunft der Gegenstände.

Diese, den Kunstwerken eigene Erscheinungsform evoziert gleichzeitig die Erfahrung von Fremdheit und Ähnlichkeit des Präsentierten. Einerseits sind die Dinge wie Schraubenschlüssel oder Akkordeon den Betrachter*innen unabhängig von ihrer Herkunft oder ihrem Geburtsjahr vertraut und geradezu banal. Andererseits wirken die

⁵⁰¹ Ebd. S. 61.

Dinge verfremdet, da ihre ursprüngliche Funktion verloren ist: Der Fokus verschiebt sich auf ihre Materialität – wie das Glänzen der polierten Muttern im Kontrast zu den rostigen Schrauben – und die Vielfältigkeit der Formen. Erst das Wissen um die Objektbiographien setzt die oben genannten Prozesse der Angleichung oder der Exotisierung in der Rezeption in Gang.⁵⁰²

Hochwasser an der Ilm: Pegelstand könnte – ähnlich wie die Rückbesinnung auf die ostdeutsche Produktpalette zur selben Zeit – die „Verlust- und Defiziterfahrungen“⁵⁰³ manifestieren und stabilisieren, da diese in einem Sinnbild aufgefangen werden: Das Ende der DDR (und seiner Konsumwelt) als Naturkatastrophe. Diese semantischen Implikationen können nur gemutmaßt werden und zudem ist in Frage zu stellen, inwieweit Bachhuber als Außenstehende mit ihrer Biographie nicht vielmehr ihre eigene Verwunderung über das Vorgefundene ausdrückt. Noch deutlicher ist dies bei den *Schatzkammer*-Installationen. So wäre Anfang der 90er Jahre vermutlich kein*e Ostdeutsche*r auf die Idee gekommen, die von den Meisten aussortierten Gegenstände wieder einzusammeln, sorgfältig zu reinigen und derselben Bevölkerung zu präsentieren.

Doch tatsächlich beginnt 2001 die in Jena geborene und 1988 ausgewanderte Künstlerin Inken Reinert, sich intensiv mit den während der Neunzigerjahre in großer Zahl entsorgten Möbeln ihrer Kindheit und Jugend zu beschäftigen.⁵⁰⁴ Ihr Œuvre mit Installationen aus DDR-Mobiliar wächst seit ihrer ersten Arbeit beständig weiter. Arbeitsweise und Umgang mit diesem materiellen Erbe eröffnen einen Zugang, der konkrete DDR-Erfahrungen ebenso wie Wertefragen verhandelt.

⁵⁰² Vgl. Göschl 2019, S. 61.

⁵⁰³ Ebd., S. 59.

⁵⁰⁴ Gespräch Inken Reinert mit der Autorin (17.08.2021, Berlin).

4.4 Reflexionen der eigenen Geschichte | Inken Reinert: *Anbau* (2005)

Die Transformation des Landes spiegelte sich visuell in den Straßen der ehemaligen DDR wider, wo über Jahre immer wieder die aussortierten Möbel und Haushaltsgeräte zur Abholung durch die Müllabfuhr landeten. Die Berliner Künstlerin Inken Reinert (*1965 in Jena) ist in der DDR geboren und aufgewachsen. Sie fasziniert das materielle Erbe ihrer Vergangenheit. Seit 2001 erforscht sie in ihren Installationen Schrankwandmodelle der DDR. Für inzwischen über zwanzig stets temporäre und ortsspezifisch entworfene Skulpturen zerlegte sie Schrankwandmodule und komponierte sie in immer neuen ästhetischen Konstruktionen. In ihrer jüngst erschienenen Publikation mit einer erstmaligen Dokumentation aller Arbeiten erzählt die Künstlerin, dass Möbelstücke wie die von ihr verwendeten in fast jeder Wohnung der DDR zur Ausstattung zählten. Seit dem Mauerfall seien diese Möbel aus den Wohnungen wie auch aus dem kulturellen Gedächtnis verschwunden.⁵⁰⁵

Wie ikonisch die Schrankwand und insbesondere das Modell *Carat* für die DDR ist, belegen die Ausstellung und der Online-Eintrag über das Objekt im DDR-Museum in Berlin. Der wissenschaftliche Leiter des Museums Dr. Stefan Wolle schreibt den Schrankwänden eine herausgehobene Bedeutung zu:

„Wenn in tausend Jahren die Archäologen auf Überreste einer Schrankwand stoßen, werden sie den Fund sofort zuordnen können. Vielleicht werden sie von der Schrankwandkultur sprechen, wie wir von der Trichterbecherkultur oder der Schnurkeramik, von denen wir nicht viel mehr kennen als die Töpferware.“⁵⁰⁶

Demnach sind die Schrankwände in ferner Zukunft vielleicht einmal letztes und unverkennbares Zeichen der DDR. Teile eines solchen Schrankwandsystems waren auch das Ausgangsmaterial für die temporäre Installation *Anbau* (2005), die Reinert im Rahmen der zweiwöchigen Ausstellung *Urban Art Stories* auf dem Berliner Alexanderplatz errichtete.

⁵⁰⁵ Reinert, Inken: DDR Wohnkultur dekonstruiert. GDR home decor deconstructed, Berlin 2020, S. 9.

⁵⁰⁶ Zitat von Dr. Stefan Wolle vom 19.12.2013 auf der Homepage DDR Museum: *Die Schrankwand „Carat“ im DDR-Museum*, <https://www.ddr-museum.de/de/blog/archive/die-schrankwand-carat-im-ddr-museum> [Letzter Zugriff am 23.03.2021].

4.4.1 Umbau am Alex

Die temporäre kubusförmige Skulptur *Anbau* wurde 2005 für zwei Wochen auf dem Berliner Alexanderplatz errichtet. Sie maß 450 x 350 cm in der Grundfläche und war mit 280 cm Höhe größer als ihre Betrachter*innen. (Abb. 31).⁵⁰⁷ Ihre vier Seiten waren auf den ersten Blick in sich geschlossene Flächen, die aus verschiedenen Schrankwandmodulen zusammengefügt wurden. Im Ganzen betrachtet wirkte die Skulptur geschlossen und glich einem Block. Entgegen diesem Gesamteindruck waren die ihre Seiten durch Regalteile aufgebrochen und öffneten die Fläche in die Tiefe. Im unteren Bereich verlief eine Sockelzone, innerhalb derer die Schrankwandelemente mit den aus Spanplatten bestehenden Rückseiten zu den Betrachter*innen hin montiert waren.

Regalelemente mit Rückwand und mit Türen ausgestattete Schrankteile waren in konstruktivistisch anmutender Manier angeordnet: Die rechteckigen Grundformen bildeten ein Muster aus großen und kleinen Quadraten, während die weißen Rückwände der Regalteile einen Kontrast zu den mit hell- und dunkelbraunem Furnier überzogenen Türen erzeugten.

Nicht nur die Farben der Furniere unterschieden sich untereinander, sondern auch die Muster der Holzimitation. Die je eigene Ästhetik der Holzimitate wurde in der Skulptur durch ihre Kontrastierung betont und erweist sich als ästhetisches Gestaltungsmittel der Künstlerin. Das fremdartig wirkende Gebilde erschuf Reinert unter Einbezug der geschichtsträchtigen Architektur, die den Alexanderplatz säumt und im Laufe des 20. Jahrhunderts mehrfache Umgestaltungen erfuhr.

Die kubische Form ist ein direkter Verweis auf das Gebäude des einstigen Centrum-Kaufhauses auf dem Alexanderplatz – heute Galeria Karstadt Kaufhof. Der monumentale Gebäudeklotz der Ostmoderne wurde in den Siebzigerjahren von Josef Kaiser und Günter Kunert entworfen. Im Herzen der Hauptstadt wurde so mit 15.000 m² Fläche das größte Kaufhaus des Landes gebaut.⁵⁰⁸

Mit der Wende sollte der Alexanderplatz sein sozialistisches Antlitz wieder verlieren und es wurde – wie schon 1929 in der Weimarer Republik und 1964 nach dem Zweiten Weltkrieg – ein Wettbewerb zur Umgestaltung ausgeschrieben.⁵⁰⁹ Die Neugestaltung des Centrum-Kaufhauses ging an den Architekten Josef Paul Kleihaus,

⁵⁰⁷ Reinert 2020, S. 44.

⁵⁰⁸ Stimmann, Hans: Alexanderplatz, in: Kleihues + Kleihues (Hg.): Galeria Kaufhof Berlin-Alexanderplatz. Josef Paul Kleihaus, Berlin 2007, S. 26–31, hier: S. 28.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 27–28.

der sich schon mit anderen prestigeträchtigen Gebäuden in der Hauptstadt verewigt hatte.⁵¹⁰ Die wohl auffälligste Veränderung betraf den Abbau der ikonischen Aluminium-Wabenfassade, an deren Stelle eine Natursteinfassade aus Gauinger Travertin trat.⁵¹¹ Gerwin Zohlen erläutert im Begleitheft zum Umbau des Gebäudes:

„Die Kaufhausfassaden der 60er und 70er Jahre waren vielfach Raster- und Wabenfassaden aus Streckmetall. Sie wurden damals als „dernier cri“ aus Technologie und Material angesehen. Ost und West waren sich in dieser Mode ähnlicher, als ihre politischen Ideologien vermuten ließen.“⁵¹²

Zum Zeitpunkt der Ausstellung im Jahr 2005 befand sich das Gebäude gerade mitten im Umbau. Reinert hingegen bezog sich mit *Anbau* auf die Erscheinungsform des Kaufhauses in seiner ostmodernen Gestaltung.⁵¹³ Das partielle Aufbrechen einer geschlossenen Fläche als Gestaltungsprinzip findet sich in abstrahierter Weise auch in der Skulptur wieder. Der Wechsel zwischen mit Türen verschlossenen Rechtecken und geöffneten Regalelementen auf einer dennoch in sich geschlossenen Form erscheint wie ein leiser Widerhall der abgerissenen Fassade. Eine weitere Referenz stellt zudem die markante Sockelzone der Skulptur dar, die in ähnlicher Weise auch das Kaufhaus umläuft. Schließlich finden sich die rechteckigen Formen der Schrankwandelemente in allen um die Skulptur liegenden Gebäuden und in der Anordnung der Bodenplatten des Platzes als strukturierende Grundform wieder. Bei Sonnenschein spiegelte sich die Umgebung in den glatten Furnieroberflächen. Dieser Effekt stellt einen weiteren Bezug zu den vielen Glasfassaden der jüngeren Bauten um den Alexanderplatz her.

Anbau gehört zur Gattung der Kunst im öffentlichen Raum. Traditionell zählen hierzu Skulpturen an viel frequentierten Orten wie dem Marktplatz. Dort sind bis heute häufig Reiterstandbilder anzutreffen, mit denen sich vom Mittelalter bis zur Moderne Herrscher porträtieren ließen. Sie waren im Geiste eines Ewigkeitsanspruches erschaffen worden, der sich in den langlebigen Materialien Bronze oder Stein manifestierte. Reinerts Installation ist eine demokratisierte Form der Kunst im

⁵¹⁰ Zohlen, Gerwin: Galeria Kaufhof: Neue Architektur, in: Kleihues + Kleihues 2007, S. 32–36, hier: S. 33.

⁵¹¹ Ebd., S. 34. Eine ähnliche Leichtmetall-Fassade ist heute noch an der Galeria-Karstadt-Fassade in Magdeburg im Original erhalten. Siehe weiterführend Wolf, Tobias Michael: *Bautyp DDR-Warenhaus? Deutsche Warenhausarchitektur der Nachkriegszeit im Vergleich* (2012), <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/147759/bautyp-ddr-warenhaus?p=all> [Letzter Zugriff am 16.04.2021].

⁵¹² Zohlen, Gerwin: Passage, Warenhaus, Kaufhaus, in: Kleihues + Kleihues 2007, S. 10–25, hier S. 22.

⁵¹³ Telefonat der Autorin mit Inken Reinert am 11.05.2021.

öffentlichen Raum, wie sie seit den 70ern den urbanen Raum kennzeichnen.⁵¹⁴ Wegweisend für die Gattung sind die *SkulpturProjekte* in Münster, deren Programm sich seit 1977 dieser Kunstform verschrieben hat. Die meist temporären Arbeiten – wie auch jene von Reinert – beanspruchen ihren Ewigkeitswert nur noch per fotografischer Dokumentation, die dafür umso detaillierter geschieht. Ziel ist nicht mehr, Herrschaft zu repräsentieren, sondern sozialpolitische Fragestellungen der Gegenwart zu thematisieren.

Anbau wurde zwar im öffentlichen Raum platziert, doch stammte das Ausgangsmaterial aus privaten Innenräumen. Die Skulptur selbst erzeugte wiederum eine Art Privatraum in der Öffentlichkeit: Die vier Schrankwände umschlossen den rechteckigen Raum im Inneren, der nicht zugänglich und nicht einsehbar war. Die Schrankwandelemente hingegen waren nach außen gewendet – eine Gegenbewegung dazu stellt die schon beschriebene Sockelzone dar, die in den verborgenen Innenraum gerichtet war. Diese Verkehrung von Innen und Außen in der Skulptur erinnert an die Arbeitsweise der britischen Künstlerin Rachel Whiteread. Für ihr Holocaust-Mahnmal in Wien bildete sie einen lebensgroßen Bibliotheksraum im Stahlbetongieß-Verfahren nach. Die voll mit Büchern gefüllten Regalreihen bilden die Außenwände ab. Fehlende Klinken an den Türen verweisen unverkennbar auf die Unmöglichkeit, in das Innere des Raumes zu gelangen.⁵¹⁵

Wenngleich inhaltlich das Leben in der DDR in keiner Weise mit dem Holocaust vergleichbar ist, so finden sich auf gestalterischer Ebene gewisse Gemeinsamkeiten. Bei Reinert wie bei Whiteread geht es um eine Auseinandersetzung mit einer schwierigen Vergangenheit und um das Verschwinden eines Staates respektive bei Whiteread um das Auslöschen von Menschenleben.

Das Material, aus dem *Anbau* zusammengesetzt wurde, erschien auf dem öffentlichen Platz ortsfremd. Die Schrankwand in ihrer ursprünglichen Funktion war einst Kernstück des Wohnzimmers, dem Ort der privaten Zusammenkunft. In ihr wurden die Stücke aufbewahrt, denen die Besitzer*innen materiellen oder persönlichen Wert zumaßen, beispielsweise Bücher, Schallplatten oder das ‚gute Geschirr‘. Im Kunstwerk verbaut, sind die Möbel dieser Funktion enthoben und referieren nur noch auf ihren Herkunftsort und ihre Entstehungszeit. Wenngleich – wie einleitend erwähnt –

⁵¹⁴ Vgl. Butin, Hubertus: Art. „Kunst im öffentlichen Raum“. In: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 150.

⁵¹⁵ Vgl. Mauthausen Komitee Österreich: Denk mal wien – Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Schoah, <https://www.denkmalwien.at/rundgaenge/rundgang-wir-und-die-anderen/mahnmal-fuer-die-oesterreichischen-juedischen-opfer-der> [Letzter Zugriff am 08.12.2022].

die Schrankwand heute vom Berliner Museumsleiter Wolle als Charakteristikum der DDR schlechthin interpretiert wird, so erfreute sie sich in der noch jungen DDR keineswegs von Anfang an großer Beliebtheit. Gleichzeitig war ihre Erfolgsgeschichte nicht auf die DDR begrenzt, sondern fand parallel ähnlich verlaufend in der BRD statt.

4.4.2 Historischer Kontext: Zur Genealogie der Schrankwand

In der Entstehungsgeschichte der Schrankwand spiegelt sich das ambivalente Verhältnis der DDR zu ihrem Bauhaus-Erbe, aus dessen Geist die modulare Schrankwand geboren wurde.⁵¹⁶ Nach dem Zweiten Weltkrieg mangelte es sowohl an Wohnraum als auch an Möbeln. Das auf die Kombination von Ästhetik und Funktionalität spezialisierte Bauhaus erschien geradezu prädestiniert, Lösungen für beide Probleme zu entwickeln. Allerdings wurde gerade diese Ausrichtung des Bauhauses mit dem Begriff „Formalismus“ gebrandmarkt.⁵¹⁷ Die SED ernannte Anfang der 50er den Klassizismus und seinen berühmtesten Vertreter Karl Friedrich Schinkel zur Kunstrichtung, die dem Weg vom Sozialismus zum Kommunismus dienlich sei.⁵¹⁸ Tonangebend waren weniger die Vorstellungen der Parteimitglieder als die Orientierung an der Politik Stalins.

Walter Ulbricht, Generalsekretär der SED und Tischler, ersann gar eine eigene „Möbelkunst“, die den Weg zum Kommunismus ebnen sollte.⁵¹⁹ Federführend für die Umsetzung war das im Jahr 1952 gegründete Institut für Innenarchitektur, welches für die Volkseigenen Betriebe verbindliche Auflagen entwickelte.⁵²⁰ Merkmale der Ulbricht'schen Möbelkunst waren die „architektonische Gliederung und plastische Durchbildung des Korpus, durch Verwendung von geraden und geschweiften Teilen [...]. Auch Rosetten und Ornamentbänder kamen wieder zu Ehren.“⁵²¹ Ursache für die Ablehnung des Neuen Bauens auch im Möbelbau waren somit weniger ästhetische Kriterien als deren symbolisch-ideologische Brandmarkung. Die ehemaligen Bauhäusler Franz Ehrlich und Mart Stam – zu jener Zeit in den Deutschen Werkstätten Hellerau tätig – protestierten ohne Erfolg gegen die einschränkenden Auflagen. Doch sie und ihre Entwürfe wurden mit den Schmähs-Begriffen der „Kulturfeindlichkeit“ und des „Antihumanismus“ belegt.⁵²²

Erst mit Stalins Tod und dem Einläuten der Ära Chruschow 1953 wandte sich das DDR-Regime von den Schinkel'schen Idealen ab und den Ideen der Modularität

⁵¹⁶ Siehe weiterführend: Scheiffele, Walter: Ostmoderne. Westmoderne, Leipzig 2019.

⁵¹⁷ Pätzke, Hartmut: Von „Auftragskunst“ bis „Zentrum für Kunstausstellungen“. Lexikon zur Kunst und Kulturpolitik in der DDR, in: Blume, Eugen/März, Roland (Hg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Berlin 2003, S. 317–328, hier S. 319. Siehe weiterführend Nadolni, Florentine/Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR (Hg.): Alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR, Weimar 2019.

⁵¹⁸ Vgl. Pehnt, Wolfgang: Deutsche Architektur seit 1900, München 2005, S. 295.

⁵¹⁹ Ebert, Hildtrud: Möbelkunst für ein besseres Leben, in: Reinert, Inken: DDR Wohnkultur dekonstruiert. GDR home decor deconstructed, Berlin 2020, S. 20-37, hier S. 22.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Ebd., S. 26.

und Typisierung zu. Architektur- und Kulturgeschichte gehen hier Hand in Hand: Zeitgleich verschwanden dekorative Elemente wie umlaufende Bänder oder Ornamente von Haus- wie von Schrankwänden.⁵²³ Das Äquivalent zur Erfindung des Plattenbautyps und seinem berühmtesten Vertreter P2 wurde das modulare Schrankwandsystem.⁵²⁴ Ein prominentes Modell ist das 1967 von Rudolf Horn und Eberhardt Wüstner in Zusammenarbeit mit den Werkstätten Hellerau entwickelte Möbelprogramm Deutsche Werkstätten, kurz MDW.⁵²⁵ Anstelle der Anfertigung eines Möbelstücks in einer Werkstatt wurden seine Elemente in unterschiedlichen Betrieben hergestellt und erst von den Käufer*innen zusammengesetzt. Dieses Prinzip entwickelte sich zeitgleich in der Bundesrepublik, wo mit der Gründung der Ulmer Hochschule für Gestaltung das Bauhauserbe nach dem Zweiten Weltkrieg fortgeführt wurde.⁵²⁶ Gemeinsam war den beiden deutschen Staaten, dass die Ideale der Wohnkultur in dieser Zeit auf die Kleinfamilie ausgelegt waren. Wegen des modularen Systems wurden die Möbel auch als Anbaumöbel bezeichnet. Sollte sich die Familie vergrößern, so konnte die Schrankwand mit weiteren Elementen einfach ergänzt werden.⁵²⁷ Aus diesem Prinzip speist sich auch der Titel der Kunstinstallation *Anbau*.

In den Sechziger- und Siebzigerjahren sollten sich Wohnkonzeption und -einrichtung alleine nach der Funktion ausrichten, die Arbeitsabläufe im Haushalt zu optimieren und zu vereinfachen – Qualitäten, die unter der neuen politischen Agenda das Bauhaus wieder attraktiv erscheinen ließen.⁵²⁸ Einer der wesentlichen Fortschritte der Zeit war der Umstieg von Holz auf neu entwickelte Kunststoffe. Statt Echtholzmöbeln wurden Sprelacart⁵²⁹ und Spanplatten verbaut. Die künstlichen Werkstoffe galten als Revolution der Tradition des Tischlerhandwerks:

„Die Möbelflächen werden mit farbigen, den Holzton harmonisierenden Plasten und Folien belegt, Tischplatten mit widerstandsfähigem Sprelacart. Diese synthetischen Erzeugnisse unserer chemischen Industrie sind kein Ersatz für Holz, sondern haben Eigenschaften, die denen des Holzes vielfach überlegen sind“⁵³⁰

⁵²³ Vgl. Pehnt 2005, S. 315.

⁵²⁴ Scheiffele, Walter: Ostmoderne. Westmoderne, Leipzig 2019, S. 156–171.

⁵²⁵ Ebd., S. 156; 162–165.

⁵²⁶ Vgl. Scheiffele 2019.

⁵²⁷ Godau, Marion: Die Innenraumgestaltung in der DDR in: Dörhöfer, Kerstin (Hg.): Wohnkultur und Plattenbau. Beispiele aus Berlin und Budapest, Berlin 1994, S. 105–119, hier S. 106–107.

⁵²⁸ Ebd., S. 109.

⁵²⁹ Markenname für kunststoffbeschichtete Möbelplatten des gleichnamigen Betriebs. Siehe auch Homepage der Firma *SPRELA*, <https://www.sprela.de/> [Letzter Zugriff am 26.04.2021].

⁵³⁰ Zitiert nach Godau 1994, S. 110.

So heißt es in einer Ausgabe der Zeitschrift *Wohnraumfibel* aus dem Jahr 1969. Mit dem Wohnungsboom zwischen 1971 und 1981 stieg die Nachfrage nach neuen Schrankwänden rasant an. Doch die Kombinate konnten den hohen Bedarf nicht sofort decken und so dauerte es manchmal zwei Jahre, bis das begehrte Möbelstück endlich geliefert wurde.⁵³¹

Aufgrund der schwächelnden Wirtschaftslage wurden später der Altbaubestand der Städte und Massivholzmöbel wiederentdeckt. Für die Wiederverwendung der Biedermeier- und Bauernmöbel galten dennoch dieselben Kriterien wie für die funktionalen Typenmöbel: Sie mussten einem bestimmten Zweck dienen, während ein dekorativer Einsatz abgelehnt wurde.⁵³² Ein weiterer Wandel vollzog sich in der Einstellung gegenüber der Inneneinrichtung. Noch in den Siebzigerjahren werden die Leser*innen der Zeitschrift *form + zweck* ermahnt: „Das Verhältnis der Menschen zum industriellen Serienprodukt ist das des Gebrauchs, nicht das der Selbstdarstellung und exklusiver Genüsse.“⁵³³ Zehn Jahre später wird in einer anderen Wohnzeitschrift die inzwischen weit verbreitete Schrankwand als Repräsentationsobjekt und des individuellen Ausdrucks beschrieben.⁵³⁴

Mit dem Ende der DDR verloren die Schrankwände auf einen Schlag ihren Wert. Der mit der Wiedervereinigung einsetzende neue Zeitgeist äußerte sich im Austausch der Inneneinrichtung und in der Anpassung an westliche Wohntrends. Die Schrankwand hatte ausgedient. Zudem boten westliche Möbelkaufhäuser ein größeres Angebot an Produkten, die besser an den individuellen Bedürfnissen ausgerichtet waren. Die einst teuer erstandenen Schrankwände landeten bald in Kellern und Sozialkaufhäusern. Von dort holt die Künstlerin Reinert sie seit den 2000ern in ihr Atelier, um sie in ihren Kunstinstallationen zu zerlegen und neu zu kombinieren.

⁵³¹ Ebd., S. 116.

⁵³² Ebd., S. 112.

⁵³³ Staufenbiel, Fred in: *form + zweck* 3/75, S. 17, zitiert nach Godau 1994, S. 108.

⁵³⁴ Godau 1994, S. 113.

4.4.3 Das Modulare als Erinnerungsform

Mit der von Reinert gewählten Methode des Upcyclings schwingt ein Statement zum Umgang mit der schwierig gewordenen Vergangenheit mit: Das Hervorkehren der Ästhetik der Objekte fordert auf, einen frischen Blick auf die Dinge zu werfen und möglicherweise Gelegenheit für eine neue Wertschätzung jenseits der politischen Entstehungsbedingungen zu bieten. Metaphorisch betrachtet kann *Anbau* damit als Statement gelesen werden, das zur kreativen Aneignung und Umnutzung der Vergangenheit aufruft. *Anbau* regt damit zum Rückblick auf die vielschichtigen architektonischen Umwälzungen auf dem Alexanderplatz im Laufe seiner Geschichte an. Die Skulptur ist aber auch ein Prototyp für die Aneignung und Neubewertung des DDR-Erbes mit dem Ziel der geschichtsbewussten Gestaltung von Gegenwart und Zukunft.

Die Verwendung von kulturgeschichtlich aufgeladenen Objekten in der Gegenwartskunst ist eine Methode, die auch für die im dritten Kapitel besprochenen Möbelinstallationen von Henrike Naumann charakteristisch ist.⁵³⁵ Kunsthistorisch ist diese Strategie in der Recyclingkunst zu verorten, da dem aussortierten Material über die Kunst ein neuer Wert zugeschrieben wird. Ein kleiner – jedoch nicht unwesentlicher – Unterschied zur ‚Müllkunst‘ ist, dass die Möbelstücke nicht vom Schrottplatz, sondern aus dem Secondhand-Markt erworben wurden. Für die Semantik der Kunstinstallationen heißt das, dass die Möbel zwar von ihren Besitzern nicht mehr behalten werden wollten, ihnen dennoch ein Geldwert zugemessen wurde.

Die einzelnen Module der Installationen verweisen auf ihre ehemaligen Besitzer*innen, die im Werk prototypisch Zeitzeug*innen der DDR repräsentieren. Die Schrankwand-Sammlung in *Anbau* ist damit eine Art Gruppenportrait einer ganzen Generation.

Obwohl oder vielleicht gerade wegen ihrer Modularität lässt nichts an den Schränken auf individuelle Vorlieben schließen. Dort, wo persönliche Gegenstände ihren Platz finden könnten – in den Schränken und Regalen – klaffen Lücken. Innerhalb der Installation verbinden sich die leeren Flächen zu einer Rasterstruktur, die losgelöst von ihrer ursprünglichen Funktion als Aufbewahrungsort von Dingen wirkt. Die Lücken regen gleichzeitig dazu an, sie in der Rezeption wieder mit den Büchern, Vasen, Gläsern oder Tassen zu füllen, die vielleicht zu DDR-Zeiten dort standen.

⁵³⁵ Vgl. Kapitel 3.4.2 Henrike Naumann: *DDR Noir* (2018).

Anbau provozierte als zeitgenössisches Kunstobjekt im öffentlichen Raum, wie dies bei vielen Werken dieser Kunstform geschah, Interaktionen des Publikums bis hin zu Vandalismus. Eine der Ergänzungen hielt Reinert fotografisch fest: Jemand stellte einen 1 Liter-Wasserkarton der Marke „Carat“ in eines der Regalfächer (Abb. 32). Die unbekannte Person referierte damit auf den Namen des Schrankwandmodells und auf die ursprüngliche Funktion des Möbelstücks. Auf der Fotografie ist eine ältere Dame zu sehen, die lächelnd das Arrangement betrachtet. Sie erscheint wie eine der bis dato unsichtbaren Zeitzeug*innen, die um den Namen der Schrankwand weiß, diese wiedererkennt und sich über die Referenz freut.

Auf der Meta-Ebene kann die Verwendung von Möbelstücken für Kunst im öffentlichen Raum als Kritik am Umgang mit dieser Kunstform gedeutet werden. Seit den Achtzigerjahren ist der Trend ungebrochen, abstrakte Kunstwerke in der Öffentlichkeit wie Dekorationsobjekte auf Plätzen und vor Gebäuden zu installieren. In Dumonts Kunstlexikon schreibt Hubertus Butin dazu, dass diese als „bloße Möblierung des städtischen Alltags ihr kulturelles Umfeld reflexionslos ignorieren.“⁵³⁶ *Anbau* hingegen stand für knapp zwei Wochen auf dem Berliner Alexanderplatz in lebendiger Interaktion mit der Architektur und Geschichte der einstigen Hauptstadt der DDR und der Lebensgeschichten vieler, die täglich daran vorbeiliefen.

Reinert dekonstruiert, de-funktionalisiert und entfremdet die Schrankwände von ihrem ursprünglichen Kontext. In immer neuen Arrangements fügt sie das Material zu ästhetisch-abstrakten Neukompositionen zusammen, die aus dem Studium des jeweiligen Ausstellungsortes entstehen. Die Künstlerin errichtete die ortsbezogene Kunstinstallation *Anbau* an einem der zentralsten Plätze der DDR bzw. des wiedervereinigten Deutschlands. Kaum ein Ort wurde in der DDR mit symbolträchtigeren Gebäuden flankiert: Bis heute sind die Weltzeituhr und der Fernsehturm Wahrzeichen der Stadt und auch wenn es seine ursprüngliche Fassade nicht behalten hat, gab es dort das ehemals größte Centrum-Kaufhaus, gibt es heute die größte Karstadt-Filiale des Landes.

Durch die Reflektionen und Reflexionen der Umgebungsarchitektur in der quaderförmigen Skulptur spinnst Reinert zahlreiche Verbindungen zu Vergangenheit und Gegenwart. In den Parallelen offenbart sich die Wechselbeziehung zwischen Architektur- und Kulturgeschichte der DDR: Die Erstarrung des Prinzips der Modularität in der Monotonie der Plattenbauten und der Ähnlichkeiten der

⁵³⁶ Butin 2006, S. 154.

Schrankwände untereinander lässt dieses als Ideologieträger erkennbar werden. Reinert baute aus den Schrankwänden ein geschlossenes System, welches keinerlei Variabilität oder gar den titelgebenden Anbau von Elementen ermöglicht.

Das Modulare, das in der von der SED umgesetzten Art und Weise nicht mehr Freiheit gewährte, sondern weniger, wird zur Erinnerungsform. Dennoch sei an dieser Stelle erwähnt, dass Plattenbauten und Schrankwände zu DDR-Zeiten für diejenigen, die das Glück hatten, eine Wohnung und das passende Mobiliar zu erhalten, eine große Steigerung des Lebensstandards darstellte und bis heute in guter Erinnerung ist.⁵³⁷ Erst mit der Wende, dem Wandel des Arbeitsmarktes und den invasiven Umstrukturierungsmaßnahmen der Wohnsiedlungen verloren die Plattenbauten zunehmend an Ansehen und Beliebtheit. *Anbau* vereint damit Elemente eines temporären Denkmals mit denen eines Mahnmals. Einerseits wird die materielle Alltagskultur in Form der Schrankwand, die im Verschwinden begriffen ist, ins Gedächtnis gerufen. Andererseits kann die Installation wie ein Mahnmal gelesen werden, welches an die Regulierung und letztlich das Scheitern eines auf Unterdrückung des Volkes gebauten Systems erinnert, das tief in die Privatsphäre der eigenen Bürger*innen eingriff.

Anhand von Werken des Westdeutschen Rheinsberg, der US-Amerikanerin Bachhuber und der Ostdeutschen Reinert wurden drei Perspektiven beleuchtet, die auf unterschiedliche Art und Weise mit DDR-Relikten in ihrer Kunst als Material arbeiten. Auch Darsha Hewitt und Sophia Gräfe wenden sich einem Gebrauchsgegenstand der DDR zu – einem Rasenmäher. Das Besondere ihres gemeinsamen Projekts ist die spezifische Beschäftigung mit Techniken der Vergangenheit, deren Potential sie künstlerisch erforschen, ein theoretisches Konzept, das sie ihrer Arbeit zugrunde legen und die Auseinandersetzung mit Medienästhetiken der Gegenwart.

⁵³⁷ Vgl. Schneider, Steffen/Tamme, Katharina: Phänomen „Platte“: Von der Boom-Town zum Problemviertel? [01.10.2022], <https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/wende/Plattenbau-Luetten-Klein-Von-der-Boom-Town-zum-Problemviertel,luettenklein112.html> [Letzter Zugriff am 26.04.2022].

4.5 Ästhetisierung des Alltags | Darsha Hewitt und Sophia Gräfe: *The Watch* (2017)

Alltagsgegenstände der DDR traten nach deren Ende in eine Art Zwischenzustand ein: Auf dem gesamten Gebiet der ehemaligen DDR wurden die Objekte entsorgt und ersetzt – sei es aufgrund ihres Erinnerungswertes an ein System, über dessen Niedergang die Besitzer*innen froh waren, sei es aufgrund des Wunsches nach etwas Neuem und des Bedürfnisses, einem neuen Lebensgefühl Ausdruck zu verleihen. Doch nicht alle wollten sich einfach von den teils teuer erstandenen und treuen Begleitern des Haushalts trennen und so wurde mitunter der Keller zum Archiv, aus welchem etwa Inken Reinert ihr Arbeitsmaterial erwarb.

Die kanadische Künstlerin Darsha Hewitt (*1982 in Ottawa, Kanada) hingegen stieß während eines Lehrauftrags in Weimar 2014 auf ein anderes Archiv. Ihr Gastgeber hatte sich in der DDR auf die Reparatur von Fernsehgeräten spezialisiert. Daraus speist sich eine Sammlung von intakten TV-Geräten, Radios und Tonbandgeräten, die er bis heute auf den drei Stockwerken seines Hauses pflegt. Die Künstlerin erzählt:

„Von Wolfgang [dem Gastgeber, R.M.] erfuhr ich, dass Obsoleszenz eine Sache der Perspektive ist und eine Art Faulheit. Er war auch der Meinung, dass der Wert eines technologischen Geräts sich daran bemesse, wie gut es auseinander und zusammengebaut, repariert, wieder- und weiterverwendet werden kann, bis nichts mehr davon übrig bleibt.“⁵³⁸

Dieser Einblick und der offene Austausch über die Objekte und ihrer Reparatur inspirierte die technikaffine Künstlerin zu dem Kunstprojekt *Soziale Sollbruchstelle* (2016–2018). Gemeinsam mit der Kultur- und Medienwissenschaftlerin Sophia Gräfe erforschte sie eine martialisch anmutende Rasenmäher-Haube. Ähnlich wie Liz Bachhuber blickt Hewitt als Außenstehende auf die DDR-Relikte, so Gräfe:

„Ihre Beschäftigung mit den Dingen des Haushalts zielt dabei nur scheinbar vornehmlich auf die Hardware ab, die nach einem Öffnen und Zerlegen oft auf komische Art und Weise dekonstruiert und neu montiert werden. Mit ihren Händen vollzieht Darsha Prozeduren der Herstellung und des Gebrauchs nach. Und spekuliert derart über die Haltung einer ihr zunächst fremden Gemeinschaft, deren Verhaltensweisen sie quasi mimetisch nachvollzieht.“⁵³⁹

⁵³⁸ Hewitt, Darsha/Graefe, Sophia: *Soziale Sollbruchstelle*, Vol I, PDF-Publikation (2017), S. 20, https://darsha.org/wp-content/uploads/2019/06/DarshaHewitt_SozialeSollbruchstelle_DE_Version.pdf [Letzter Zugriff am 19.12.2022].

⁵³⁹ Ebd., S. 22.

Die Verarbeitung der Objekte in ihrer Kunst dienen ihr demnach dazu, die Fremdheit zwischen ihr und den Menschen, die in der DDR lebten, abzubauen und zu verstehen.

Die Installation *The Watch* (2017) ist Teil des Projektes *Soziale Sollbruchstelle* und besteht aus insgesamt sechs Rasenmäher-Hauben, die auf je einem Sockel hinter Glas präsentiert werden, und einem Video. Eine kurze Beschreibung des Videos vermittelt einen Eindruck des Kunstwerks, während im Anschluss die Herkunft der Rasenmäher-Haube aufgeklärt wird.

In der dreiminütigen Videoinstallation wird die Abdeckhaube eines DDR-Rasenmähers von ihrem ursprünglichen Zweck entfremdet und als mythisches Objekt im scheinbar luftleeren Raum in Szene gesetzt (Abb. 33). Das gesamte Video ist in Schwarzweiß gehalten.⁵⁴⁰

Den ersten Teil nehmen Nahaufnahmen der metallenen Oberfläche der Rasenmäher-Haube ein. In langsamer Fahrt schwebt die Kamera über das von Gebrauchsspuren gezeichnete Objekt. Mit der Vorderseite nach oben gerichtet, erinnert es aufgrund von zwei vorne eingelassenen Lüftungsschlitzen an einen Ritterhelm. Die Oberflächenstruktur wird immer wieder kurz von sanftem Licht erhellt und verschwindet wieder im Dunkeln; der Hintergrund ist schwarz. Begleitet wird dieser erste Abschnitt von sphärischen Klängen der Musikerin Antye Greie-Ripatti, Auszügen aus ihrer Komposition *Drone Theories*.⁵⁴¹ Die dunkle Farbgebung und die akustische Inszenierung evozieren eine sakrale Atmosphäre.

Gemeinsam mit den Sphärentönen erklingt eine Frauenstimme. Gleichzeitig setzt sich das Objekt in Bewegung. Es beginnt, sich wie eine Wassermühle und dann im Kreis um die eigene Achse zu drehen. Der Bildausschnitt zeigt nie das Objekt in Gesamtansicht, sondern immer nur Teile davon. Es folgt eine kurze Sequenz, in der getrocknete Grashalme zu sehen sind, die herabrieseln. Darauf folgen zwei Reihen gleichartiger ‚Helme‘ rechts und links im Bild, die gegenübergestellt an eine Konfrontation zweier Heere erinnern. Das Video endet mit Totalen auf abwechselnd schwarze und weiße Hauben in Frontalansicht, die mit Stroboskoplicht in Szene gesetzt werden. Es folgt die Abschlussequenz. Auf der linken Seite ist der Titel der Arbeit zu lesen, auf der rechten Seite erscheint ein ‚Helm‘, aus dessen ‚Augenschlitz‘ vertrocknete Grashalme kriechen.

⁵⁴⁰ *The Watch* (2017), <https://vimeo.com/204339012> [Letzter Zugriff am 03.12.2021].

⁵⁴¹ Hewitt/Gräfe 2017, S. 25.

Die Haube entstammt dem Rasenmähermodell *Trolli Typ ESM 35/II* (Abb. 34) das von 1962–1989 im VEB Transformatorenwerk Karl Liebknecht in Berlin-Oberschöneweide und ab 1972 auch im VEB Elektromotorenwerk Wernigerode fabriziert wurde.⁵⁴² Obwohl bis zum Ende der DDR über 500 000 Rasenmäher aus den Werken auf den Markt kamen, war die Nachfrage aus der Bevölkerung weitaus größer und der Rasenmäher wurde zu einem begehrten Objekt.⁵⁴³

So wie bei Reinerts Möbelmontagen war es Teil der künstlerischen Arbeit, nicht den vollständigen Rasenmäher auszustellen, sondern eine Vorauswahl zu treffen und schließlich nur die Abdeckhaube weiterzuverarbeiten. Welche Bedeutungsebenen sich in der Videoinstallation durch die Art und Weise der Inszenierung eröffnen, wird in den anschließenden Sektionen schrittweise analysiert und dargelegt.

⁵⁴² Ebd., S. 24; *Amtsblatt Wernigerode* (März 2007), <https://www.yumpu.com/de/document/read/6111232/marz-2007-stadt-wernigerode> [Zugriff am 28.10.2018].

⁵⁴³ Hewitt/Gräfe 2017, S. 24.

4.5.1 Werbe- & Filmästhetik

Die Ästhetik der Filminstallation trägt einen Anachronismus in sich: Die Inszenierung erinnert an iPhone-Werbung aus demselben Jahr sowie vergleichbare Werbevideos für Elektronik-Produkte von Technologie-Monopolen.⁵⁴⁴ Diese Inspiration wird auch von Hewitt im dazugehörigen Begleitheft angeführt.⁵⁴⁵ Das mit Low-Key-Fotografie gestaltete Objekt wird wie in der Werbung langsam gedreht und seine Oberflächenstruktur *en detail* in Szene gesetzt, und das Produkt (Handy bzw. Helm) gegen Ende mit Stroboskop-Licht dramatisch vorgeführt. In *The Watch* wird aber kein neues, elektronisches Gerät ‚beworben‘, sondern ein helmartiges Gebilde, das eher dem Mittelalter zugeordnet werden könnte.

Doch die Ästhetik der schwarz-weißen Sequenzen führen auch weiter, bis an den Anfang des 20. Jahrhunderts, zurück. Der neusachliche Photograph Albert Renger-Partzsch wurde bekannt mit seinen Fotografien großer Industriemaschinen. In seinen Bildern von Maschinenteilen ist meist nur ein Ausschnitt aus der gesamten Anlage zu sehen. Es stechen gestalterische Elemente wie Reihung, Hell-Dunkel-Kontraste und Diagonalen ins Auge. Die Funktion der Dinge und die zu ihrem Gebrauch nötige harte Arbeit sind hingegen abwesend.⁵⁴⁶

Während Renger-Partzsch aufgrund der technischen Gegebenheiten in Schwarz-Weiß fotografierte, ist dieses Stilmittel bei Gräfe und Hewitt eine bewusste Wahl. In den Fotografien aus den Zwanzigerjahren dieses Jahrhunderts kommt ein Glaube an die Technik zum Ausdruck, der in *The Watch* fortgeführt und, wie sich noch zeigen wird, schließlich kritisch gebrochen wird. Angesichts der angeführten Parallelen in der Gestaltung überrascht es nicht, dass Renger-Partzsch auch als Werbefotograf tätig war.⁵⁴⁷

Die Stilmittel von *The Watch* sind nicht nur vergangenen Kunstformen entnommen, sondern spielen auch auf Science-Fiction und Fantasy Filme- und Fernsehserien an. Das langsame Schweben des Helmes vor einem schwarzen Hintergrund, begleitet von mystischer Musik zu Beginn von *The Watch*, weckt Assoziationen an Stanley Kubricks SciFi-Klassiker *2001: Odyssee im Weltraum* (USA

⁵⁴⁴ Siehe iPhone Werbung 8 (2017) Unveiled, <https://www.dantobinsmith.com/search-project/apple-iphone8/?id=2194> [Letzter Zugriff am 08.04.2022].

⁵⁴⁵ Hewitt/Gräfe 2017: „Vermarktungsästhetik von elektrischen/elektronischen Gebrauchsgütern“, S. 21.

⁵⁴⁶ Güssow, Ingeborg: Kunst und Technik in den 20er Jahren, in: Friedel, Helmut/Güssow, Ingeborg (Hg.): Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus, Ausst.-Kat. München 1980, S. 94–107, hier: S. 98–99.

⁵⁴⁷ Güssow 1980, S. 104.

1968) und die weiße Rasenmäherhaube lässt an die Stormtroopers aus George Lucas Filmreihe *Star Wars* (USA 1977–dato) denken. Wie die unterschiedlichen Assoziationen aufzeigen, baut *The Watch* auf die künstlerische Strategie der Verfremdung und der damit einhergehenden Mehrdeutigkeit der demontierten Rasenmäher-Haube. Auf den ersten Blick würde man die Herkunft der mit Gebrauchsspuren versehenen Haube eher aus einem Museum des Altertums vermuten und nicht in der Privatsammlung eines ehemaligen TV-Reparateurs. Durch das Öffnen dieses Assoziationsfeldes wird der DDR-Alltag mit dem Topos der Verteidigung verknüpft. Gräfe spricht von einer „Ikonografie der Bewaffnung, des Kampfes und der Abwehr [...]“.⁵⁴⁸ So wird die Rasenmäher-Haube ihrer ursprünglichen Funktion enthoben und mit neuen Bedeutungen versehen.

Der Titel selbst ist ebenfalls mehrdeutig: Er kann sowohl mit „die Uhr“ als auch mit „die Wache“ übersetzt werden. Die Bedeutung des Titels „die Uhr“ verweist auf den Topos der Zeitlichkeit. Der Abspann der Videoinstallation ist dementsprechend eine Anlehnung an die klassische Vanitas-Ikonographie: Der Helm steht nun, einem Totenschädel gleich, unbewegt auf dem Boden und aus den leeren Augenhöhlen flattert das getrocknete Gras. Er scheint geradezu ein Sinnbild für den Niedergang der DDR und der Vergänglichkeit von Staatengebilden darzustellen.

Das Themenfeld der Überwachung wiederum, welches mit der zweiten Übersetzungsoption angesprochen ist, referiert auf den historisch-politischen Entstehungskontext des Rasenmähers. Doch wer überwacht wen? Und ist dieses Phänomen nur ein Geist der (DDR-)Vergangenheit, oder entspringt er der Gegenwart? Wer sind die Wächter, wer die Überwachten? Hinzu kommen die Anspielungen auf Werbeclips für ein zeitgenössisches iPhone – einem Gerät, dessen Software ohne das Wissen der Nutzer*innen private Daten wie den Standort auswertet und an Firmen weiterleitet.⁵⁴⁹

Die Abdeckhaube als Initiationspunkt der gemeinsamen Arbeit an *Soziale Sollbruchstelle* beschreibt Gräfe wie folgt: „Ein Projekt, in dem sich Darshas Faszination für das implizite Wissen technologischer Strukturen und die alltägliche Präsenz militärischer und geschlechtlicher Paradigmen mit meinem Interesse für die Dispositive der Überwachung in der ehemaligen DDR in einer medialen Archäologie

⁵⁴⁸ Hewitt/Gräfe 2017, S. 24.

⁵⁴⁹ Das iPhone steht in der heutigen Zeit paradigmatisch für das Smartphone. Ähnliche Datenschutz- und Sicherheitslücken haben ebenfalls die konkurrierenden Smartphones mit einem Android-Betriebssystem.

der Gefühle begegnen.“⁵⁵⁰ Entsprechend sei das Close-Up am Anfang ein Testen der Gestalt des Bauteils auf ihren emotionalen Gehalt hin.⁵⁵¹ Der Themenkomplex der Überwachung wird schließlich auf akustischer Ebene angesprochen: So entstanden die *Drone Theories* als Reaktion auf die US-amerikanischen Drohnenangriffe in Pakistan.⁵⁵² Den schwebenden Helmen haften auch Eigenarten einer Drohne an. Dabei wird das Gefühl einer Bedrohung in der Gegenwart verortet. Die „geschlechtlichen Paradigmen“ spielen in *The Watch* selbst keine Rolle, werden aber in einem anderen Teil des Projektes anhand des Bildmaterials der zugehörigen Bedienungsanleitung fokussiert. Dieser Aspekt wird im späteren Textverlauf genauer ausgeführt.

In *The Watch* werden somit mehrere große Topoi aufgemacht und in Beziehung zueinander gesetzt. Einerseits wird mit der Rasenmäher-Haube auf die Pejoration der DDR-Vergangenheit hingewiesen. Der übergeordnete Kontext dieser Verdammung ist die Distanzierung von der SED-Diktatur und dem einstigen, übermächtigen Überwachungsapparat. Zugleich wird der Gegenwart ein Spiegel vorgehalten. Denn auch heute ist der Mensch keineswegs vor Überwachung gefeit. Ganz ohne überwachungsstaatliche Direktiven erteilen wir unseren Alltagsgegenständen die Erlaubnis, unsere Gewohnheiten, unsere Kontakte und unsere täglichen Wege an Firmen weiterzugeben. In dieser Verknüpfung schwingt die Ambivalenz zwischen sogenannten zivilen und militärischen Technologien mit.

Viele technologischen Alltagsgegenstände haben ihren Ursprung in militärischer Forschung und Entwicklung. Die künstlerische Verkehrung eines Rasenmähers in einen Kriegshelm ist so eine Art ironischer Wendung, in der das zivile Gerät zur (visuellen) Kriegsführung genutzt wird. Wie ausgeführt, implizieren Stilmittel und Titel unterschiedliche Bedeutungsebenen und Vorbilder. Im nächsten Schritt gilt es, ins Detail zu gehen und die Gebrauchsspuren auf der Haube genauer zu analysieren.

⁵⁵⁰ Hewitt/Gräfe 2017, S. 23.

⁵⁵¹ Ebd., S. 24.

⁵⁵² Ebd., S. 25. Siehe weiterführend zum US-amerikanischen Einsatz militärischer Drohnen: Benjamin, Medea: drone warfare. Killing by remote control, London 2013.

4.5.2 Die Haube als Portraitbild

Die Spuren auf der Haube lassen unmissverständlich erkennen, dass sie bereits in Benutzung war. Dies regt dazu an, Zweck und Herkunft des fremd erscheinenden Fragments zu entschlüsseln. Mit der gezielten Zurschaustellung der Gebrauchsspuren ordnet sich Hewitt in die bereits erwähnte kunsthistorische Tradition ein, die in der Kunst der Gegenwart unter den Begriffen Spurensicherung oder Spurensuche firmiert.⁵⁵³ Die Spur ist in den Kunstwerken dieser Art ein wesentlicher Beleg für die Geschichte eines Objekts und ein visuelles Indiz für die Authentizität der Erzählung.

Dieser Aspekt lässt sich mit den Überlegungen der Kunsthistorikerin Christine Pack weiterdenken. In *Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst*⁵⁵⁴ stellt Pack die These auf, dass Fotografien von Dingen in der Kunst der Gegenwart nicht mehr zum Ziel haben, „die Eigenständigkeit der Dinge“⁵⁵⁵ hervorzukehren, sondern es „[...] handelt es sich bei diesen fotografierten Ding-Bildern um Menschen-Bilder. Weil die Darstellbarkeit des Menschen in Frage gestellt wird, übernehmen die Dinge eine Stellvertreterfunktion, werden über einen Umweg zum indirekten Porträt oder bringen den Zweifel an einem solchen Bild zum Ausdruck.“⁵⁵⁶ Dass die Dinge in eine Portrait-Funktion überwechseln können, setzt den Gebrauch dieser Dinge voraus:

„Um Dinge als Spuren des Menschen erkennen zu können, müssen sie gebraucht sein, ihre industrielle Einförmigkeit verloren haben. Eine weitere Voraussetzung ist, dass sie aus ihrem täglichen Gebrauchszusammenhang herausgelöst sind, da sie nur dann als Objekte der Betrachtung, nicht nur als solche der Funktion wahrgenommen werden können. In diesem Sinne dienen gebrauchte Alltagsgegenstände auch in Arbeiten der bildenden Kunst als Verweis auf den Menschen.“⁵⁵⁷

Demnach sind die Rasenmäher-Hauben in *The Watch* mit ihren Kerben und Kratzern Portraits der Menschen, denen sie einst gehörten. Ganz ähnliche Ideen formuliert die Kunsthistorikerin Anette Hüsich; sie schreibt in der Einleitung zum Ausstellungskatalog *From Treasure to Trash* (2011) mit Blick auf die künstlerische Verwendung von Fundstücken:

„Die geschichtliche Dimension lässt sich in der direkten Zuschreibung zu einer Person zudem als eine regelrechte Biografie wahrnehmen, die vom

⁵⁵³ Vgl. Metken, Günter: Spurensicherung. Eine Revision, Amsterdam [u.a.] 1996.

⁵⁵⁴ Pack, Christine: Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst, Bonn 2008.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 16.

⁵⁵⁶ Ebd.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 16–17.

Künstler selbst oder einer anderen Person als Produzenten des Weggeworfenen erzählt. Dann werden Künstler und Betrachter zu Voyeuren des eigenen und des Lebens anderer.⁵⁵⁸

So erzählt das Versatzstück des Rasenmähers indirekt von der Lebensgeschichte seines einstigen Besitzers. Verstärkt wird dieses Bild durch die anthropomorphe Inszenierung des Objekts, deren Lüftungsschlitze Augen eines Kopfes gleichen. Doch wer waren die Nutzer*innen der zerlegten Rasenmäher? Und waren ihre Besitzer*innen so uniform wie die helmähnlichen Objekte? Im Kontext dieser Untersuchung scheint hier der Begriff des Zeitzeugen auf. Werden die Dinge im Kunstwerk als Menschen-Bild verstanden, erscheinen die Trolli-Fragmente als stumme Repräsentanten der DDR-Zeitzeugen. Allein auf visueller Ebene wird von einer anderen Zeit erzählt, in der das Wirtschaftssystem und das Warenangebot, der Staat mit seinen Kontrollstrukturen und das Verständnis von Freiheit ein anderes waren.

Den hier angesprochenen zeitgeschichtlichen Dimensionen von *The Watch* legen Hewitt und Gräfe ein eigenes theoretisches Konzept zugrunde, von dem aus sie ihre Videoarbeit deuten, und das auf der Bedienungsanleitung des Trolli-Rasenmähers fußt.

⁵⁵⁸ Hüsck 2011, S. 14.

4.5.3 Die Bedienungsanleitung als Propaganda

Der Fokus bei Produktion und Verkauf des Trolli lag auf seiner gesellschaftlichen und technischen Funktion. Das an Werbung für die Abdeckhaube erinnernde Video in *The Watch* steht in starkem Kontrast dazu – die Form steht über der Funktion. Präsentiert werden allein die Oberfläche und die Formgestaltung des Objekts. Die Funktion hingegen ist nicht nur nicht mehr im Vordergrund, sondern durch die Demontage völlig obsolet.

Die Funktion und die geschlechterspezifische Vermarktung des Rasenmähers taucht in einem anderen Werk des Projekts *Soziale Sollbruchstelle* als eigenes Thema auf, das schon kurz angesprochen wurde. In der Collage *Operation Manual* (2018) befragen Hewitt und Gräfe das Bildmaterial der Bedienungsanleitung hinsichtlich der darin abgedruckten Frauenbilder. Diese Bildmontage wird hier nicht weiter besprochen, sondern der Fokus auf den Text der Bedienungsanleitung gelegt. Den Einstieg in die bunt bebilderte Broschüre des Trolli-Rasenmähers Typ ESM 35/II machen folgende Zeilen:

„Neben einer richtigen Anlage, geeignetem Saatgut sowie ausreichender Düngung und Beregnung sorgt ein regelmäßiger Schnitt für die Bildung und Erhaltung eines repräsentativen Zierrasens. Ein guter Rasen soll mindestens 15mal im Jahr geschnitten werden, wobei die optimale Schnitthöhe bei etwa 3 cm liegt.“⁵⁵⁹

Mit den Hinweisen zur korrekten technischen Handhabung wurde somit gleich eine Handlungsanweisung mitgegeben. Aufgrund der staatlichen Kontrolle der Wirtschaft in der DDR ist die Bedienungsanleitung als Propaganda zu werten. Unter Propaganda (vom lateinischen *propagare*, weiter ausbreiten, ausbreiten, verbreiten) verstehe ich in diesem Kontext die gesteuerte Beeinflussung der öffentlichen Meinung. Während dieser Begriff heute weitgehend negativ aufgefasst wird, definierte beispielsweise Meyers Universallexikon von 1980 die Propaganda unter den Vorzeichen des Kalten Krieges:

„Propaganda [<lat.] f: allg. systemat. schriftl. bzw. mündl. Beeinflussung der Öffentlichkeit insbes. Verbreitung u. Erläuterung von polit. Ideen, Lehren u. Grundsätzen einer Weltanschauung. Im Ggs. zur P. des Imperialismus, die der Verschleierung der wirkl. Ziele der Politik der Monopolbourgeoise u. der Verdummung der Volksmassen dient, ist die marxist.-leninist. P. die vertiefte Darlegung u. Erläuterung der wiss. Weltanschauung u. revolt. Theorie der

⁵⁵⁹ Aus der Bedienungsanleitung DEWAG WERBUNG Erfurt (N:N): Elektrischer Rasenmäher „Trolli“ Bedienungsanleitung für den Typ ESM 35/II, Berlin VEB Transformatorenwerk „Karl Liebknecht“, S. 2 zitiert nach Hewitt/Gräfe 2017, S. 24.

Arbeiterklasse u. ihrer Anwendung bei der Veränderung des gesellschaftl. Lebens [...] ⁵⁶⁰

Als weiteres Indiz für die These, dass es sich bei der Bedienungsanleitung um Propaganda handelt, kann gesehen werden, dass die Anleitung von der *Deutsche[n] Werbe- und Anzeigengesellschaft* (DEWAG) stammt – dem SED-eigenen Monopolbetrieb für Werbung in der DDR.⁵⁶¹ Wie eng Propaganda-Druck und Waren-Vertrieb organisiert waren, zeigen die Zuständigkeiten der DEWAG: „Zu den Aufgaben dieser Betriebe [...] gehörten Werbeberatung, Regie, Gestaltung und Herstellung von Werbemitteln sowohl für die Wirtschaftswerbung wie für die politische, ökonomische und kulturelle Agitation und Propaganda.“⁵⁶²

Ein stichprobenartiger Vergleich mit einer Bedienungsanleitung für Rasenmäher aus derselben Zeit in Westdeutschland offenbart die kleinen, aber wesentlichen Unterschiede in der Art und Weise der Formulierung und Ansprache der Leser*innen. Nach der Erläuterung, wie die Schnitthöhe einzustellen ist, folgt in der westdeutschen Beigabe zum Rasenmäher SOLO piano 581: „Ein kurzgeschnittener Rasen ist natürlich am schönsten, jedoch muß [sic] die Schnitthöhe bei unebenem Boden größer sein als bei ebenem.“⁵⁶³ Diese Aussage ist mit mehr Spielraum in der eigenen Entscheidung zur Rasengestaltung formuliert, während das ostdeutsche Äquivalent sehr präzise Vorgaben macht.

Entscheidender für die grundsätzliche Frage, inwieweit sich bereits in einer Bedienungsanleitung propagandistische Elemente ablesen lassen, ist hier die Platzierung der zitierten Sätze sowie die Gesamtgestaltung. Der Trolli wurde zusammen mit einem bunten Heft mit Farbfotografien ausgeliefert, bei dem die oben zitierte Formulierung den Einstieg in die Lektüre darstellt. Die Formulierung ist damit als Leitwort für die folgenden Hinweise zu verstehen. Die westdeutsche Anleitung hingegen ist weitaus schlichter und weniger ästhetisch gestaltet. Grund für die weniger attraktive Gestaltung ist womöglich, dass im Westen Werbung im Außenraum und im Fernsehen sehr viel verbreiteter war, während in der DDR die Bedienungsanleitung vermutlich selbst zugleich als Werbeprospekt diente.

⁵⁶⁰ Meyers Universallexikon, Leipzig 1980, Schlagwort Propaganda, S. 487.

⁵⁶¹ Herbst, Andreas/Ranke, Winfried/Winkler, Jürgen: So funktionierte die DDR, Band 1 Lexikon der Organisationen und Institutionen: Abteilungsgewerkschaftsleitung – Liga für Völkerfreundschaft der DDR, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 225.

⁵⁶² Ebd., S. 225.

⁵⁶³ Bedienungsanleitung SOLO piano 581 D 9581 105, S. 3. Weiterführend wäre an dieser Stelle ein Vergleich des Bildmaterials des 1980 publizierten, fast 40-seitigen Werbeheftes Solo: Ein Unternehmen stellt sich vor, Sinzig 1980.

Das Titelblatt des westdeutschen Exemplars ist mit einer skizzenhaften Darstellung des Rasenmähers und der Benennung seiner Einzelteile versehen. Auf der zweiten Seite folgt eine Bildfolge von elf Zeichnungen, die vereinfacht die Inbetriebnahme des Rasenmähers veranschaulichen. Erst auf der dritten Seite befindet sich Text, wobei zuvor ein Kästchen mahnt: „Zuerst diese Bedienungsanleitung lesen, bevor Sie anfangen zu arbeiten.“. Es folgt ein Absatz mit Sicherheitshinweisen, bevor eine verschriftliche Erklärung zur Inbetriebnahme abgedruckt ist. Erst dieser Absatz endet mit den oben zitierten Worten zum Vorzug eines ebenmäßigen Rasens, worauf weitere technische Erläuterungen zur Handhabung, Wartung und Pflege folgen.⁵⁶⁴ Auf eben diese politischen Bedeutungen der Alltagsdinge in der DDR weist Ludwig hin:

„Die Frage nach dem Politischen in der materiellen Kultur der DDR wäre Zeitgenossen unmittelbar evident gewesen, denn häufig wurde die Produktion banaler Konsumgüter und deren Markteinführung in Zeitungen und Zeitschriften wahlweise als Erfüllung des Volkswirtschaftsplans, als Erfolg des Sozialismus, als Beitrag zum Friedenskampf bezeichnet oder mit ähnlichen propagandistischen Formulierungen in Verbindung gesetzt.“⁵⁶⁵

Aus heutiger Sicht hingegen müssen diese teils subtilen und unsichtbaren Bedeutungsebenen unter Hinzunahme des historischen Kontextes erst wieder hergestellt und nachvollziehbar gemacht werden. Um das Politische in den Gegenständen des Alltags herauszuarbeiten, unterscheidet Ludwig zwischen zwei Kategorien: den politischen Objekten und den politisierten Objekten.⁵⁶⁶

Erstere Kategorie – die politischen Objekte – umfassen „Träger von Symbolen des Staates, der Parteien und Massenorganisationen und der offiziellen Anlässe.“⁵⁶⁷ Konkret sind das beispielsweise „Fahnen, Wimpel, Plakate, Gastgeschenke und Auszeichnungen“.⁵⁶⁸ Häufig tragen sie das Staatswappen mit Hammer, Sichel und Ährenkranz oder sind in der Farbe Rot gehalten, „als Symbol für die revolutionäre Arbeiterbewegung.“⁵⁶⁹ Ihnen gemein ist ihre Verwendung in einem „konkreten

⁵⁶⁴ An dieser Stelle würde es zu weit führen, die Propaganda im Kalten Krieg auf westdeutscher Seite zu analysieren. Siehe weiterführend: Diesener, Gerald/Gries, Rainer (Hg.): Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert, Darmstadt 1996.

⁵⁶⁵ Ludwig, Andreas: Politische Objekte – Politisierte Objekte. Historische Kontexte und Bedeutungszuweisungen der materiellen Kultur in der DDR, in: ders. (Hg.): Zeitgeschichte der Dinge. Spurensuchen in der materiellen Kultur der DDR, Wien Köln Weimar 2019, S. 47–64, hier S. 48.

⁵⁶⁶ Ludwig 2019, S. 47–64.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 48–49.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 48.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 50–51.

zeremoniellen Zusammenhang⁵⁷⁰: „An Staatsfeiertagen, auf Parteitagen oder anlässlich der Übergabe von Auszeichnungen verbanden sich Objekt und Handlung.“⁵⁷¹

Nach der Analyse einzelner Objekte dieser Kategorie aus der Sammlung des Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR in Eisenhüttenstadt fasst Ludwig zusammen: „Politische Objekte‘ sind also Materialisierungen von Herrschaft in einem konkreten historischen Kontext. Sie wurden von der Herrschaftsebene in großen Stückzahlen produziert und distribuiert und ihre Herstellung ist ein eigenes Produktionssegment.“⁵⁷² Umfasst werden damit also jene Dinge, die auch für den Laien als Propaganda lesbar sind.

Die zweite Kategorie der politisierten Objekte bezeichnet Gegenstände der DDR, die nicht auf den ersten Blick als dezidiert politische erkennbar sind. Erst aufgrund ihrer Herstellung, ihrer Beschriftung und ihrem Auftraggeber, dem Staat, ist ihre ideologische Funktion zu erkennen. Der Zeithistoriker Ludwig erklärt: „Ihr Symbolgehalt ist weniger deutlich, ihre Integration in die Alltagswelt gestaltet sich subtiler und oftmals sind sie erst durch die zeitgenössische Formulierung eines politischen Kontextes als ‚politisierte Objekte‘ identifizierbar.“⁵⁷³ Das bedeutet, dass zu DDR-Zeiten die Dinge nicht automatisch in dieser Funktion wahrgenommen wurden, sondern erst mit der Musealisierung und Erforschung des DDR-Alltags nach ‘89 als solche kategorisiert und präsentiert werden.⁵⁷⁴ In diese Kategorie ist der Trolli-Rasenmäher einzuordnen. Natürlich lässt sich heute die Identifikation ideologischer Gehalte von Alltagsgegenständen auch auf das Smartphone und auf die Werbung für hochpreisige elektronische Produkte anwenden. Erst mit Reflexion – wie sie durch *The Watch* angeregt wird – wird der darin enthaltene Ausdruck neoliberalen Denkens sichtbar.

Das Wissen über die politische Bedeutung der Alltagsdinge im Allgemeinen wie ihrer Bedienungsanleitungen im Besonderen dient als Grundlage zum Verständnis des theoretischen Konzeptes, welches die Künstlerinnen dem Projekt *The Watch* zugrunde legen.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 49.

⁵⁷¹ Ebd. Ludwig stützt seine Ausführungen zu diesem Aspekt auch auf Rainer Gries: Dramaturgie der Utopie. Kulturgeschichte der Rituale der Arbeiter-und-Bauern-Macht, in: Hübner, Peter/Kleßmann, Christoph/Tenfelde, Klaus (Hg.): Arbeiter im Staatssozialismus. Ideologischer Anspruch und soziale Wirklichkeit, Köln Weimar Wien 2005, S. 191–214.

⁵⁷² Ludwig 2019, S. 54.

⁵⁷³ Ebd., S. 55.

⁵⁷⁴ Vgl. Ludwig 2019, S. 55.

4.5.4 Hewitt und Gräfes Konzept des „psychischen Raums obsoleter Technologien“⁵⁷⁵

The Watch entstand, wie bereits erwähnt, als Teilprojekt einer längeren Auseinandersetzung mit dem Trolli-Rasenmäher unter dem symbolträchtigen Titel *Soziale Sollbruchstelle*. Wie Gräfe erläutert, begann die Arbeit daran bereits ein Jahr zuvor: „Gemeinsam mit der Künstlerin Darsha Hewitt überlege ich seit 2016, wie sich der psychosoziale Raum obsoleter Technologien rekonstruieren ließe.“⁵⁷⁶ Die künstlerisch-wissenschaftliche Erforschung der Abdeckhaube zielte somit darauf ab, die gesellschaftlichen, historischen und politischen Dimensionen des Objekts zu seiner Gebrauchszeit sichtbar und erfahrbar zu machen.

Zur Erläuterung ihres Konzeptes führt Gräfe die kanadische Physikerin Ursula Franklin an. So befasst sich Franklin mit der Rechtfertigung von Ausgaben öffentlicher Gelder für die Rüstungsindustrie: Sei ein Staat daran interessiert, die Waffenproduktion im Land als Infrastruktur zu nutzen, in der neue Technologien entwickelt werden, müsse er neben einem zuverlässigen Geldfluss auch langfristig die Präsenz eines glaubwürdigen Feinds garantieren.⁵⁷⁷ *The Watch* untersucht die „Spuren dessen, was Franklin mit der allgegenwärtigen Präsenz eines ‚glaubwürdigen Feindes‘ während des Kalten Krieges beschrieben hat [...]“, so Gräfe⁵⁷⁸ Beispielsweise war stets der imperialistische Feind die Rechtfertigung für den Bau der Mauer mit seinem technisch hochgerüstetem Todesstreifen und den Kosten von ca. 100 Millionen DM.⁵⁷⁹ Dass der ‚antifaschistische Schutzwall‘ tatsächlich vielmehr die eigenen Bürger*innen vor ihrer Auswanderung abhalten sollte, war hingegen kein von öffentlicher Stelle geäußertes Argument. Implizit schwingt durch die Inszenierung der zunächst harmlosen Abdeckhaube die Machtpolitik der SED mit.

Die durch die Videoinstallation evozierte Gefahrensituation bezieht sich nicht nur auf das Klima des Kalten Krieges, in dem letzten Endes die Angst vor einem nuklearen Angriff auf beiden Seiten der Mauer den Alltag begleitete. Die gewählte

⁵⁷⁵ Hewitt, Darsha/Graefe, Sophia: *Soziale Sollbruchstelle*, Vol I, PDF-Publikation (2017), https://darsha.org/wp-content/uploads/2019/06/DarshaHewitt_SozialeSollbruchstelle_DE_Version.pdf [Letzter Zugriff am 19.12.2022].

⁵⁷⁶ Hewitt/Gräfe 2017, S. 22.

⁵⁷⁷ „In the real world of technology, there are then two tasks for the state, if governments wish to use arms production as an infrastructure for the advancement of technology: the state has to guarantee the flow of money, and the state has to guarantee the ongoing, long-term presence of a credible enemy, because only a credible enemy justifies the massive outlay of public funds.“ Franklin (1999) zitiert nach Hewitt/Gräfe, S. 24.

⁵⁷⁸ Hewitt/Gräfe 2017, S. 24.

⁵⁷⁹ Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg: *Bau der Berliner Mauer 1961*, <https://www.lpb-bw.de/mauerbau#c75535> [Letzter Zugriff am 21.10.21].

Ästhetik der Werbeindustrie lenkt auf unheimliche Weise die Bedrohungen der Vergangenheit auf die Gegenwart, wie Gräfe ausführt:⁵⁸⁰

„Gerade die ironisierende Referenz des Videos auf die sakrale Atmosphäre zeitgenössischer Werbefilme für Designobjekte, lotet den psychischen Raum derjenigen Ermächtigungsfantasien aus, welche technologischen Fortschritten allgegenwärtig anhaften und die stets auf ein natürliches Bedürfnis der Vorsorge vor sozialer Ausgrenzung oder gar Entrechtung rekurren.“⁵⁸¹

Demnach wird durch *The Watch* eine Parallele zwischen der Propaganda und Politik der SED und heutigen Werbestrategien offengelegt. Sowohl die SED als auch die gegenwärtigen großen Firmen verfolg(t)en mit den hergestellten Produkten ideologische Ziele. Der SED schwebte das Ideal einer sozialistischen Gemeinschaft vor Augen, in welcher der Rasenmäher zur Pflege des gemeinschaftlichen Rasens in den Innenhöfen diene. Wie in der Bedienungsanleitung deutlich abzulesen ist, gab es für die Nutzung genaue Vorgaben, an die es sich zu halten galt. Dabei handelt es sich um eine Form der Kontrolle über die Bürger*innen, wohinter sich die von Gräfe benannten „Ermächtigungsfantasien“ verbergen.⁵⁸² Wesentlich ist dabei, dieses Ideal des Rasens als gesellschaftliche Norm zu etablieren, sodass die Bürger*innen letztlich selbst die Aufgabe der Kontrolle über das Einhalten dieser übernehmen. In dieser Logik gilt jeder ohne Rasenmäher als asozial, da er der Gemeinschaft nicht dienen kann.

Auch die heutigen Hersteller von Design-Produkten versuchen den Besitz ihrer Güter als Norm zu etablieren. Das geschieht, indem der Besitz des Produkts mit dem Wert einer Person gleichgesetzt wird. Der gesellschaftliche Beitrag ist nun sekundär, denn das Geld zum Erwerb muss vorerst zumindest theoretisch verdient werden. Dass tatsächlich Reichtum und Arbeit nur bedingt miteinander im Verhältnis stehen, wird in der Werbung verschleiert. Und schließlich tragen die Firmenstrukturen wesentlich zum Erhalt des Systems bei, beispielsweise, indem globale Konzerne wie Apple in Ländern mit niedrigem Einkommen unter fragwürdigen Umständen produzieren lassen und mit maximalem Profit an Wohlhabendere weiterverkaufen.⁵⁸³

Die „Ermächtigungsfantasien“ großer Firmen bestehen darin, dauerhaft das Gefühl eines Mangels zu verbreiten, welcher vermeintlich allein mit dem Kauf ihres Produktes aufgehoben werden kann.⁵⁸⁴ Die Inszenierung der Rasenmäher-Haube greift

⁵⁸⁰ Vgl. Hewitt/Gräfe 2017, S. 24.

⁵⁸¹ Ebd.

⁵⁸² Vgl. Ebd.

⁵⁸³ Siehe weiterführend beispielsweise: Werner-Lobo, Klaus/Weise, Hans: Schwarzbuch Markenfirmen. Die Welt im Griff der Konzerne, Wien 2014.

⁵⁸⁴ Vgl. Hewitt/Gräfe 2017, S. 25.

jene Ästhetik auf, welche die Dinge in der Werbung zu Sehnsuchtsobjekten stilisiert. Gleichzeitig ist der DDR-Rasenmäher angesichts technisch fortschrittlicherer Produkte obsolet geworden und seine Produktion wurde eingestellt. Die Videoinstallation *The Watch* fragmentiert und entfremdet ihr Objekt – den Trolli-Rasenmäher. Während im klassischen Heimatkundemuseum die Artefakte der Vergangenheit vollständig und oft funktionsfähig erhalten werden, inszenieren Hewitt und Gräfe den Funktionsverlust. Ohne Motor und Messerklinge ist die Haube kaum als Rasenmäher zu erkennen, geschweige denn zu verwenden. Erst dieser vordergründige Funktionsverlust öffnet die verschiedenen Bedeutungsebenen.

4.5.5 Im Vergleich – Liz Bachhuber: *Kristall* (2009)

Obsoleete Gegenstände sind ein wesentliches Arbeitsmaterial Liz Bachhubers. Insbesondere ihre Arbeit *Kristall* (2009) bietet sich für einen Vergleich zu Hewitts und Gräfes *The Watch* an. Auf ihren Wegen durch die Stadt fand sie an Straßenrändern ein Bild vor, welches sie zu einer ganzen Reihe an Installationen und einem Aquarell bewegte: Dort standen immer wieder Kühlschränke der Marke „Kristall“. Sie waren zur Abholung für den Sperrmüll hinausgestellt und ihre Türen dafür abmontiert und neben die Geräte gestellt worden. Die Künstlerin begann, die Kühlschränktüren zu sammeln und zu verarbeiten.

Die Kühlschränktüren stammen von Kühlschränken aus dem VEB DKK Scharfenstein bei Chemnitz.⁵⁸⁵ Nach der Maueröffnung entwickelte der Betrieb mit Unterstützung der Umweltorganisation Greenpeace den allerersten FCKW-freien Kühlschrank der Welt.⁵⁸⁶ In Anlehnung an Hewitt und Gräfes Überlegungen stellt sich die Frage, inwieweit mit der Verarbeitung der ausrangierten Technologie deren „psychosozialer Raum“⁵⁸⁷ im Werk inkorporiert ist. 1997 entsteht die erste Arbeit mit dem Titel *Kristall*. Sie besteht aus einer einzelnen, weiß lackierten Kühlschränktür, die an die Wand gehängt wurde. In der unteren Hälfte der Tür ist die Silhouette einer Krähe ausgesägt. Die Flügel des Vogels sind weit ausgebreitet als sei er gerade losgeflogen. Versteckt hinter der Kühlschränktür ist eine Leuchte angebracht, sodass die Silhouette von Schatten und Licht geprägt ist. Im Jahr 2002 vergrößert Bachhuber den Maßstab und hängt an eine Wand 24 Kühlschränktüren in vier Reihen à sechs Stück (330 x 383 x 14 cm) (Abb. 35) unter dem Titel *Krähenwald*. Diesmal beleuchtet eine Halogen-Lichtspirale die Türen, die von bis zu drei Vogelsilhouetten durchbrochen sind. Bei dieser Variante sind die Türen in ihrem Original-Zustand mit Kratzern, Verfärbungen und Aufklebestickern direkt ins Kunstwerk übernommen worden.

2009 erstellte Bachhuber eine weitere Version, die hier genauer in den Blick genommen werden soll. Die Wandinstallation, die ebenfalls den Titel *Kristall* trägt, setzt sich aus zwölf weiß lackierten Kühlschränktüren in drei Reihen à vier Stück (235 x 225 x 12 cm) zusammen (Abb. 36). In der linken Ecke prangt wieder der Markenname

⁵⁸⁵ Siehe Stiftung Deutsches Historisches Museum: *Elektrokühlschrank „Kristall“ mit Bedienungsanleitung*, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/5KTZO76KVNDL27Q5624G2HDEZT5EB32J> [Letzter Zugriff am 06.12.2021].

⁵⁸⁶ Kochale, Sven: *Der erste FCKW-freie Kühlschrank der Welt* (18.09.2021), <https://www.mdr.de/nachrichten/deutschland/wirtschaft/treuhand/fckw-freier-kuehlschrank100.html> [Letzter Zugriff am 27.09.2021].

⁵⁸⁷ Hewitt/Gräfe 2017, S. 22.

„Kristall“ in silbern glänzender Schrift. Aus jeder Tür wurden bis zu vier Vogelsilhouetten im Flug ausgestanzt.

Hinter den Türen verborgen sind LED-Lichter installiert. Sie lassen die Vogelsilhouetten in einem eigenen Rhythmus hell erleuchten und verdunkeln.⁵⁸⁸ Einmal wandert das Licht von links unten nach rechts oben, dann leuchten gleich einer Werbereklame abwechselnd einzelne Türen auf. Das Wabern und Flackern des Lichtes animiert die Vogelsilhouetten und setzt ihre Flugbewegung in tatsächliche Bewegung um. So erscheint je nach Fokus in der Rezeption einmal der Gegenstand in seiner ursprünglichen Funktion und Geschichte, ein andermal das ästhetische Licht- und Formenspiel auf der gestalteten Wandfläche auf.⁵⁸⁹

Einerseits eignet sich Bachhuber das Material an und macht es zum Werkstoff für ihre Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Technik und Natur. In ihrem Œuvre lotet sie immer wieder kritisch neu aus, welche Rolle technische Innovationen im Verhältnis zu Natur und Umwelt spielen.⁵⁹⁰ In dieser Lesart stehen die ausrangierten Kühlschränktüren für das Ende des FCKW-Kühlschranks, dessen umweltschädliche Entsorgung das Ozonloch mitverantwortete. Die Vögel repräsentieren im Kontrast dazu den bedrohten Lebensraum von Mensch und Tier.

Andererseits bewahrt Bachhuber durch ihre Verwendung der Alltagsobjekte ein Stück DDR-Design-Kultur, wie Lüthy beschreibt:

„Die Kühlschränkarbeiten *Krähenwald* (2002) und *Kristall* (2009) wiederum erinnern an die Begegnung mit den Konsumschutthalden in jenem Weimar, das sie 1993 anlässlich ihrer Berufung an die Bauhaus-Universität als einen Ort kennenlernte, der damit beschäftigt war, die Erzeugnisse der eben erst verschwundenen DDR loszuwerden.“⁵⁹¹

Ähnlich wie die Abdeckhaube bei Hewitt und Gräfe in mehreren Installationen im Rahmen des übergeordneten Projekts *Soziale Sollbruchstelle* verarbeitet wurde, erscheint die Kühlschränktür als Objekt bei Bachhuber in leicht abgewandelten Varianten immer wieder neu.⁵⁹² Während Hewitt und Gräfe in einem zeitlich abgesteckten Zeitraum die Abdeckhaube in verschiedenen Medien ergründen, ist bei

⁵⁸⁸ Homepage von Liz Bachhuber: *Selection 2001 – 2009*, <http://www.liz-bachhuber.com/selection/2001%E2%80%932009/> [Letzter Zugriff am 28.04.2022].

⁵⁸⁹ Vgl. Lüthy, Michael: *Upcycling*. Liz Bachhuber's Interweavings, in: ACC Galerie Weimar (Hg.): *Liz Bachhuber. School's Out*, Ausst.-Kat., Bielefeld 2020, S. 3–7, hier S. 6 Schlagwort „Wahrnehmungswechsel“.

⁵⁹⁰ Vgl. bspw. Hoormann 2002, S. 10.

⁵⁹¹ Lüthy 2020, S. 6.

⁵⁹² *Kristall* (1997), *Polar* (2008), *Krähenwald* (2002), *Kristall* (2009), *Nordstern* (2019).

Bachhuber die Kühlschrankschranktür im Abstand von mehreren Jahren in immer leichter Abwandlung wieder- und weiterverarbeitet.

Bachhuber lässt die Kühlschrankschranktür zum Bildträger werden, den sie lackiert und mit der Säge bearbeitet. Dennoch bleibt das Objekt als Kühlschrankschranktür erkennbar. In *The Watch* hingegen war das Rasenmäher-Fragment nicht bearbeitet worden, wurde aber durch seine Inszenierung verfremdet und ästhetisiert.

Durch seine Wiederverwendung im Kunstwerk als DDR-Relikt wird der Kühlschrank zu einem politisierten Objekt (Ludwig) durch Musealisierung.⁵⁹³ In der DDR haftete der Kühlschrankschranktür also keine dezidiert politische Bedeutung an. Erst als Zeitzeugnis der DDR und durch den Transformationsprozess kehrt sie in das Museum oder in die Galerie zurück und wird zum Bedeutungsträger dieser Geschichte.

Weitere gemeinsame Merkmale von *The Watch* und *Kristall* sind die elementare Bedeutung von Licht als Gestaltungselement und die Ästhetisierung banaler gebräuchter Gegenstände. Das Licht flackert und wabert über bzw. hinter dem Objekt. In Anlehnung an *The Watch* kann die Wandinstallation also auch als Aufgreifen einer Werbetafel interpretiert werden. Die fliegenden Vögel als Symbol der Freiheit lassen angesichts der Herkunft der Kühlschrankschranktüren an das Alltagsleben in der DDR und dessen Ende denken. Schließlich war das Bedürfnis nach größerer Freiheit eine der Hauptmotivationen für das Öffnen der Grenze.

Die Ikonographie der Rabenkrähe ist weitaus älter als die Kunst des 20. Jahrhunderts. Als Symbol des Todes „erscheinen Raben, meist mehrere und fliegend, Ende des 15. Jahrhunderts bis Mitte des 17. Jahrhunderts in Szenen der Kreuztragung, der Kreuzigung, mit Heiligen und auf Memento-Mori-Darstellungen.“⁵⁹⁴ So verweisen beispielsweise vier fliegenden Krähen in *Die Kreuztragung Christi* (1564) von Pieter Bruegel d. Ä. auf das bevorstehende Ende des Lebens Jesu Christi.⁵⁹⁵ Die Todessymbolik kann hier also auch mit dem Ende der DDR verknüpft werden. Aus der Entfernung wirken die Kühlschrankschranktüren unter dieser Deutung fast wie Grabplatten. Die glatten, weißen Oberflächen mit ihren ornamental anmutenden Vogelsilhouetten erscheinen ästhetisch ansprechend und können sogar einen dekorativen Charakter annehmen. Demgegenüber bleibt die Inszenierung der Rasenmäher-Haube in *The Watch* durch ihren martialischen Gesamteindruck im Gedächtnis.

⁵⁹³ Ludwig 2019, S. S. 47–64.

⁵⁹⁴ Dittrich, Sigrid und Lothar: Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts, Petersberg 2005, S. 376.

⁵⁹⁵ Ebd.

4.5.6 Versinnlichung und Verfremdung

The Watch thematisiert die DDR nicht mit bekannten, politischen Symbolen, sondern spricht generelle Motive und Gestaltungsstrategien an, wie Werbeästhetik, Kampf und Technikrelikt. Nichts im Video oder am Titel informiert über den Ursprung der mysteriösen Haube. Erst das übergeordnete Projekt *Soziale Sollbruchstelle* und die Begleitlektüre eröffnen den Zugang zur DDR-Vergangenheit. Dafür greift das Duo auf die künstlerische Strategie der Verfremdung von Alltagsobjekten zurück, deren Effekt die Kunstwissenschaftlerin Agnes Bube wie folgt erläutert:

„Das Potenzial der Kunst in der Wirkung und Einflussnahme auf das Alltägliche liegt vor allem im Vollzug eines anderen Erlebens von Alltagsabläufen. Im konkreten Bezug zur Alltagserfahrung, in der wirkungsvollen Erfahrung der Abweichung vom Gewohnten am Gewohnten, beginnt man über das Gewohnte nachzudenken und als Ausschließliches in Frage zu stellen. Dabei überträgt sich die in der Kunst erfahrene Offenheit auf das Wirklichkeitsbegreifen. Dadurch, dass wir die Wirklichkeit über die künstlerische Verfremdung mehrdimensional erleben, begreifen wir sie entsprechend auch wie sie uns konkret begegnet – im Modus des Potenziellen.“⁵⁹⁶

So können die Kratzer und Verfärbungen als Biographien der einstigen Besitzer*innen gelesen werden – das Video wird zum Portraitbild. Die genauere Analyse der Bedienungsanleitung zeigt auf, dass es sich beim Trolli-Rasenmäher um ein politisiertes Objekt handelt. Aufgrund der engen Verbindungen zwischen der Führungselite, ihrem Propagandaapparat und den Zuständigkeiten für Wirtschaftswerbung repräsentiert insbesondere die Bedienungsanleitung des Rasenmähers indirekt die ideologische Einflussnahme der SED. Diese Verquickung von Alltag und Diktaturerfahrung schreiben auch Hewitt und Gräfe dem Objekt zu. Sie verknüpfen sie mit zeitgenössischer Werbeästhetik und einer militärisch anmutenden Formen- und Klangsprache. In einem großen Bogen wird so das Bedrohungsgefühl mit einer sehr allgemeinen Gegenwartskritik verbunden – sowohl in Bezug auf den Umgang mit der DDR-Vergangenheit als auch in Bezug auf die Unsichtbarkeit von Machtverhältnissen der Gegenwart.

Gerade die Gegenüberstellung der beiden Regimes – DDR und heutiges Deutschland – ist innerhalb der hier untersuchten Kunstwerke einzigartig und provokativ. Im selben Zug wird die Werbeästhetik der Gegenwart ironisiert und

⁵⁹⁶ Bube, Agnes: Das Vertraute als das Fremde. Über die Relevanz künstlerischer Verfremdungen des Alltäglichen, in: Fitzner, Werner (Hg.): Kunst und Fremderfahrung. Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen, Bielefeld 2016, S. 39–58, hier S. 56.

zugleich mit dem Drohnenkrieg in Pakistan in Zusammenhang gebracht. Dieser letzte Punkt wird erst unter Hinzunahme der Konzeptschrift deutlich. Die konkreten Zusammenhänge zwischen den großen Topoi bleiben letztlich nur angedeutet und in unaufgelöster Spannung bestehen.

The Watch führt exemplarisch vor, dass die Deutung von Gegenständen kontextabhängig ist. Die Offenheit und Ambiguität in der Interpretation der Videoinstallation kann demnach auch als Kommentar auf die Präsentation der Objekte im Heimatkundemuseum verstanden werden. Dort wird versucht, in historischem Maßstab eine gerade erst abgeschlossene Epoche der deutschen Geschichte zu historisieren und anhand ausgewählter Gegenstände in ein Narrativ einzubinden. Dieser Prozess ist per definitionem darauf angewiesen, zusammenzufassen und zu homogenisieren. Zwangsläufig werden einzelne Positionen davon ausgeschlossen und die Gefahr, etablierte Narrative zu reproduzieren, ist hoch. Die DDR-Relikte stehen repräsentativ für die DDR-Geschichte. Ein Blick in die Feuilletons zeigt, dass diese kollektive Arbeit an immer wieder neuen Themen erneut erstritten und umgeschrieben wird.⁵⁹⁷ Kunstwerke wie die von Hewitt erweitern diesen Diskurs als Reflexionsmedium, welches jedes neu etablierte Narrativ verunsichert und dadurch Raum für Veränderungen offenhält.

⁵⁹⁷ Hier nur eine kleine Auswahl von unzähligen Artikeln zum Thema aus den Feuilletons der letzten dreißig Jahre: Hürtgen, Renate: *Vierzig Jahre Schweigen. Linke Mythen bremsen die Aufarbeitung der DDR-Geschichte* (08.01.2021), <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1146748.ddd-geschichte-vierzig-jahre-schweigen.html> [11.02.2022], Wolter, Stefan: Geschmähte Erinnerung. Kommentar, Ausgabe 9307, *taz* am Wochenende vom 2.10.2010, S. 36; Finger, Evelyn: Was war die DDR?, in: *Die Zeit*, Nr. 27/2006.

4.6 Wertewandel durch Upcycling

Raffael Rheinsbergs *Gebrochen Deutsch*, die Installationen Liz Bachhubers, Inken Reinerts Möbelkunst sowie Darsha Hewitts und Sophia Gräfes Projekt *Soziale Sollbruchstelle* belegen, dass Alltagsgegenstände der DDR seit dreißig Jahren durchgängig das Interesse von Künstler*innen unterschiedlichster Herkunft und Sozialisation geweckt haben.

Das früheste hier besprochene Werkbeispiel stammt von Rheinsberg. Für seine Bodeninstallation aus Straßenschildern widmete er sich als ehemaliger Westberliner den Überbleibseln im Osten der Stadt. Ein ähnliches Vorgehen betrieb Bachhuber in den Neunzigerjahren. Ihre Installationen *Hochwasser an der Ilm: Pegelstand*, *Schatzkammer* und die zum Vergleich herangezogene Arbeit *Kristall* bestehen aus Fundstücken in den Städten Chemnitz und Weimar. Ohne selbst in der DDR gelebt zu haben, erforschen die Künstler*innen diese in Teilen plötzlich verschwundene Kultur anhand ihrer Überreste. Die Gegenstände sind entweder überhaupt nicht bearbeitet oder nur gereinigt, poliert oder vergoldet worden. Ihre Form war bei Rheinsberg schon beim Auffinden zerbrochen und von Bachhuber wurde sie nicht verändert, sondern nur arrangiert.

Vollkommen anders geht Reinert vor, die ihr Material bereits aus Kindheitstagen kennt. Sie begann erst im Jahr 2001, sich künstlerisch mit den DDR-Hinterlassenschaften auseinanderzusetzen. Die für ihre Skulpturen verwendeten gebrauchten Schrankwandmodule löst sie aus ihrer ursprünglichen Geschlossenheit und Funktionalität. Im Anschluss ordnet sie die Elemente neu an, wobei sie manchmal erst auf den zweiten Blick überhaupt als einstige Möbelstücke erkennbar sind. Die mit Holzfurnier überzogenen Oberflächen hingegen belässt sie ebenso unbearbeitet wie die teils mit Stockflecken versehenen Rückwände. Ihre Vorgehensweise lässt sich als die Strategie des künstlerischen Upcyclings beschreiben. Durch ihre Herkunft repräsentieren die Möbelstücke unweigerlich ihre einstigen Besitzer*innen. So erscheinen die Möbel-Collagen immer auch als eine Art Gruppenportrait jener Menschen, die in der DDR gelebt haben.

Das zuletzt analysierte Kunstwerk von 2017 ist zugleich das jüngste. Die Idee zum Projekt *Soziale Sollbruchstelle* entstand bei der Entdeckung des für Hewitt fremden Trolli-Rasenmähers während ihres Aufenthalts in Thüringen. Gemeinsam mit Sophia Gräfe inszeniert sie die an einen Helm und an einen Kopf erinnernde Rasenmäher-Haube in diversen medialen Dispositiven. In der Videoinstallation *The Watch* erscheint

– aufgrund der anthropomorphen Form – das DDR-Relikt als eine Art Zeitzeug*innen-Portrait. Im Vergleich mit den anderen hier erörterten Kunstwerken tritt besonders die sinnliche Qualität des Videos zutage: Das Medium Video überführt das dreidimensionale Objekt in eine glatte, zweidimensionale Oberfläche. Der banale Alltagsgegenstand wird mithilfe von Detailaufnahmen und sphärischer Musik wie ein hochwertiges Designprodukt inszeniert. Hier konnte eine Parallele zur 2019er Version von Bachhubers *Schatzkammer* und der Wandinstallation *Kristall* ausgemacht werden: Durch die gewählten Bearbeitungen wie Polieren, Vergolden, Lackieren oder, im Video, durch die Inszenierung mit gezielter Lichtführung, Kameraperspektive und -fokus werden die gebrauchten und alten Gegenstände sinnlich aufgewertet und erscheinen im Kunstwerk wertvoll und außergewöhnlich.

In der Zusammenschau aller Kunstwerke wird deutlich, dass die Künstler*innen niemals nur eine Arbeit aus dem jeweiligen Gegenstand erschufen. Die Zeitspanne reicht dabei von zwei intensiven Jahren der Beschäftigung bis zur Abarbeitung an bestimmten Objekten über mehrere Jahrzehnte. Die Werkgruppen können innerhalb der *Œuvres* der Künstler*innen als Variationen oder Serien gefasst werden. Ein Grund dafür ist sicher, dass die Objekte selbst in großer Stückzahl produziert wurden und ohne großen finanziellen Aufwand erworben werden konnten. Wie in der Analyse der mehrfach überarbeiteten Installation *Schatzkammer* herausgestellt wurde, reagiert die Künstlerin mit den Wiederaufführungen auf die Art und Weise, mit der sich der Umgang mit der Vergangenheit im Laufe der Zeit verändert. Ebenso können monetäre Gründe hinter dem seriellen Charakter stecken. So arbeiteten beispielsweise Hewitt und Gräfe gemeinsam an einem Projekt, das vermutlich zeitlich begrenzt war. Ein erfolgreiches Kunstwerk wird oft von Ausstellungsmacher*innen mehrfach angefragt. So entwickelte Reinert beispielsweise jüngst eine ortsspezifische neue Schrankwand-Skulptur im Schloss Biesdorf in Berlin für die Ausstellung *Zeitumstellung. Werke aus dem Kunstarchiv Beeskow im Dialog mit zeitgenössischen Positionen* (23.03.2021–21.08.2021).⁵⁹⁸

Die Alltagsgegenstände der DDR sind nicht mehr neu. Es handelt sich um ausrangierte Haushaltsgegenstände und Mobiliar sowie um Müll, den die Künstler*innen nach dem Mauerfall in den Straßen eingesammelt hatten. Heute ist die Verwendung solcher Materialien längst eine etablierte künstlerische Strategie und

⁵⁹⁸ Siehe weiterführend: Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf von Berlin (Hg.): *Zeitumstellung. Werke aus dem Kunstarchiv Beeskow im Dialog mit zeitgenössischen Positionen*, Berlin 2021.

schockiert nur noch selten. Solche Objekte sind inzwischen ein anerkannter Zugang zur Geschichte, über die sie Zeugnis geben. Sie sind Zeichen für ein untergegangenes System, manchmal für einen Abschnitt des eigenen Lebens. Ludwig beschreibt pointiert das Potential, das sich bereits bei der Analyse von Gegenständen außerhalb der Kunstwerke entfaltet: „Die an den Gegenstand gebundene Erfahrungsgeschichte zeigt, daß die Objektkultur zur Analyse einer Gesellschaft taugt, diese konkret erzählbar macht und nicht nur Abbild der materiellen Warenproduktion ist.“⁵⁹⁹ Die Künstler*innen setzen bei dieser Bedeutungsebene an und entwerfen mit ihren Werken eine alternative, künstlerische Geschichtsschreibung. Diese umfasst einerseits die Erinnerungen an das Leben in der DDR mit spezifischen Designs, die den Alltag prägten. Dass das Leben in der DDR immer auch ein Leben in der SED-Diktatur war, wird in keinem der Kunstwerke direkt angesprochen, schwingt aber durch den Entstehungs- und Gebrauchskontext der Gegenstände immer mit, sei es in Form der Modularität oder in den evozierten Assoziationen.

Andererseits wird mit den Dingen ein kritischer Blick auf die Gegenwart und die Transformationsprozesse seit 1989 geworfen. *Gebrochen Deutsch* entwirft ein Bild für das Gefühl von Verlust und Zerbrochenheit der DDR nach deren Ende, das als Allegorie für die fragmentierten Identitäten von Ostdeutschen zur Werkentstehung führt. In eine ähnliche Richtung tendiert Bachhubers *Hochwasser an der Ilm: Pegelstand* – ein Sinnbild, in dem die gesellschaftlichen Umwälzungen als Naturkatastrophe gedeutet werden. Außerdem ist in ihrer Aneignung des Materials eine Kritik an der ‚Wegwerfmentalität‘ der frühen Neunzigerjahre zu erkennen. *Schatzkammer* stellt die Frage, welchen Wert den Gegenständen der DDR in den 90er Jahren überhaupt noch zugemessen wird. Sie eignet sich dafür das Weggeworfene und Aussortierte an und transformiert es zu kleinen Kostbarkeiten. Sie vollzieht damit eine zur Gesellschaft gegenläufige Bewegung, und auch hier stehen die ausrangierten Objekte sinnbildlich für die ostdeutsche Bevölkerung.

Ebenso liegt Reinerts Upcyclingstrategie die Wertfrage zugrunde. Sie führt vor, wie aus dem Ballast der Vergangenheit etwas Produktives für die Gegenwart geschaffen werden kann. Besonders anschaulich zeigt dies das Cover ihres Werkkatalogs, auf dem in einer Fotomontage verschiedene Holzfuerniere zu einem Edelstein zusammengefügt wurden.

⁵⁹⁹ Ludwig, Andreas: Objektkultur und DDR-Gesellschaft. Aspekte einer Wahrnehmung des Alltags, in: Aus Politik und Zeitgeschichte Band 28 (1999), S.3–11, hier S. 6.

Und schließlich ist die Inszenierung eines banalen Alltagsobjekts als hochwertiges Designstück in *The Watch* ein Verweis auf die Wertediskurse über die materielle Kultur der DDR, deren Argumentationsfiguren sich bis in den Kalten Krieg zurückführen lassen. Hier geht die Wertfrage noch einen Schritt weiter, denn es wird wie in einem Wechselspiel kritisch zurückgefragt, welchen Wert die in der sozialen Marktwirtschaft im Zeitalter globaler Konzerne produzierten Dinge denn haben.

Die eingangs angeführte Deutung der Arbeitsweise Rheinsbergs durch Rönnau trifft – unabhängig vom biographischen Zugang – auf alle Kunstwerke in diesem Kapitel zu: „Der Künstler formiert die Dinge dabei durchaus im moralisierenden Sinne, indem er sie dem Vergessen sowie der gesellschaftlichen Verdrängung entreißt“.⁶⁰⁰ Mit diesem Akt engagieren sich die Künstler*innen im Feld der Erinnerungskultur an die DDR.

Die Analyse der Funktion der DDR-Alltagsgegenstände in der zeitgenössischen Kunst mündet somit im selben übergeordneten Gesellschaftsdiskurs der Gegenwart, wie er sich schon im vorherigen Kapitel abgezeichnet hatte. Wenngleich die DDR-Denkmäler und -Gemälde, die dort in den Kunstwerken rekapituliert wurden, meist eindeutig die von der SED propagierten Werte vermitteln sollten, so gehörten sie gleichzeitig untrennbar der Alltagswelt der Bürger*innen an. Sie standen im öffentlichen Raum, wo sie als Treffpunkte dienten, oder sie hingen im Innenraum als Wanddekoration. Aus dieser Alltagsfunktion erklärt sich die Gemeinsamkeit zur Funktion der DDR-Relikte in diesem Kapitel.

Im nächsten Kapitel werden die *Stasi-Relikte und Bauten der DDR als Werkstoff* in der Gegenwartskunst untersucht. Dort wird eruiert, ob sich der Bezug zum *Wertediskurs* ebenfalls im Zusammenhang mit nicht-alltäglichen Gegenständen wiederfindet, oder ob andere Funktionen an dessen Stellen treten.

⁶⁰⁰ Rönnau 2013, S. 190.

5 Stasi-Relikte und Bauten der DDR als Werkstoff

Das vorliegende Kapitel bewegt sich weg von den im Privaten verorteten Alltagsdingen und hin zu den Bauten der SED und der Stasi.⁶⁰¹ Ziel ist es, zu analysieren, welche Besonderheiten im Umgang mit Bauten der DDR als Werkstoff für zeitgenössische Video-, Foto- und Installationskunst auftreten. Anders als Alltagsdinge, ist Architektur nur schwer zu handhaben und zu bearbeiten. Weniger das sichtbare Material als der Raum dazwischen und die Erinnerungen, die sich an das Material heften, sind Anknüpfungspunkte für die Künstler*innen.

Die Wahrnehmung des sozialistischen Erbes um 1989/1990 im Ostblock beschreiben die Autoren in ihrer Einleitung des Sammelbandes *Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa* wie folgt:

„Die Architektur aus der Zeit des Sozialismus war damals bis auf Ausnahmen so unpopulär wie das überwundene System. Die Bevölkerung begegnete der Masse des Baubestandes mit Geringschätzung bis Ablehnung, politisch besonders kontaminierte Bauten lösten vielfach offene Aggressionen aus. Zugleich verloren unzählige Gebäude im Zuge der politischen und wirtschaftlichen Transformation ihre Nutzer, andere mussten neuen Funktionen oder Rentabilitätsanforderungen angepasst werden.“⁶⁰²

In diesem Milieu des Übergangs, der, wie zu zeigen sein wird, über Jahre andauerte, erforschten Künstler*innen die einstigen Machtorte der DDR-Politik. Die im Folgenden analysierten Kunstwerke lassen sich über diesen Zugriff in zwei Kategorien einteilen: Der erste Teil umfasst Kunstwerke, die aus Relikten der Staatssicherheit entstanden sind. Nach dem Mauerfall wurden Verwaltungsgebäude und ihre technischen Geräte dem Verfall überlassen oder mit neuen Institutionen belebt, während die hinter dem Apparat agierenden Menschen verschwanden.

Der Chemnitzer Künstler Ralph Siebenborn betrat 1990 die leerstehende Bezirksverwaltung seiner Stadt und installierte zwei ortsbezogene Kunstwerke in einem der Büroräume. Das britische Geschwisterpaar Jane und Louise Wilson ergründeten einige Jahre später mit ihrer Kamera die Zentrale der Staatssicherheit der DDR in Ost-Berlin und den Gefängniskomplex Berlin-Hohenschönhausen, woraus sich ihre

⁶⁰¹ Stasi = Abkürzung für Staatssicherheitsdienst der DDR. In der Fachliteratur wird von der Stasi auch mit dem gleichbedeutenden Begriff MfS (Ministerium für Staatssicherheit) gesprochen.

⁶⁰² Bartetzky, Arnold/Dietz, Christian/Haspel, Jörg (Hg.): *Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa*, Köln Weimar Wien 2014, S. 9.

Installation *Stasi-City* (1997) speist. Dieser umfangreichen Videoarbeit ist das zweite Unterkapitel gewidmet.

In diesem Zusammenhang findet ein Vergleich zu einer Fotoserie von Andreas Mühe statt, der ebenfalls Gebäude des MfS mit seiner Kamera ins Auge fasste. Ihn führte es zur Waldsiedlung Wandlitz bei Berlin. Dort lebten die oberen SED-Kader, deren „Schutz und Versorgung“ den Stasi-Mitarbeiter*innen oblag.⁶⁰³ Dieser mythenumwobene Ort wurde zu DDR-Zeiten – ebenso wie die Untersuchungshaftanstalten – vor der Bevölkerung geheim gehalten.

Es folgt ein Exkurs zu einer Videoinstallation der Künstlerinnen Mareike Bernien und Alex Gerbault. In ihrer Arbeit *Sonne unter Tage* (2022) suchten sie nach den radioaktiven Spuren des Uranerzabbaus im Erzgebirge. Auch der Uranerzabbau wurde in der DDR in der Öffentlichkeit verschwiegen, insbesondere, da das strahlende Erz unter anderem zur Entwicklung der sowjetischen Atombombe diente.

Der zweite Teil der sozialistischen Architektur, der sich Künstler*innen zuwandten, betrifft die im staatlichen Auftrag errichteten Repräsentationsbauten. Ähnlich wie die Denkmäler wurden sie bereits mit einer dezidierten Symbolik entworfen, die die Politik der SED propagieren sollte. (Ost-)Berlin als Hauptstadt kam dabei eine zentrale Rolle zu. Hier wurden besonders viele Repräsentationsobjekte errichtet, so etwa der Fernsehturm oder der Palast der Republik. Und so verwundert es nicht, dass sich alle in diesem Kontext untersuchten Werke mit Berliner Bauten auseinandersetzen. Ein weiterer Grund für dieses Phänomen ist zudem eine rege, internationale Kunstszene, die sich mit der Maueröffnung in Berlin herausbildete.

Das erste in diesem Unterkapitel erörterte Kunstwerk ist eine Videoarbeit von Nina Fischer & Maroan el Sani. Deren Interesse gilt dem (inzwischen abgerissenen) Palast der Republik, der mit dem Ende der DDR im öffentlichen Diskurs über die DDR zum Politikum wurde. Das Künstlerduo hält vor dem Hintergrund des bevorstehenden Abrisses mit der Videoarbeit *PDR-Weissbereich* die letzten Spuren des Gebäudes fest. Die Videoarbeit wird mit zwei Skulpturen von Karsten Konrad verglichen, die das Außenministerium und die Kantine des Bauministeriums der DDR in Berlin thematisieren.

Abgerundet wird die Untersuchung zum Umgang mit den Bauten der DDR in der zeitgenössischen Kunst mit dem Blick auf eine Arbeit von Jan Brokof. In seinem monumentalen Holzschnitt *P2* verarbeitet er die Erinnerungen seiner Kindheit im

⁶⁰³ Erler/Knabe 2009, S. 12.

sozialistischen Plattenbau. Auch in diesem Fall ist das Gebäude bereits verschwunden, während es im Gedächtnis des Künstlers nach wie vor fest verankert ist.

5.1 Zwischen Mauerfall und Wiedervereinigung | Ralph Siebenborn: *Flächendeckend* (1989/1990)

Die Assemblage *Flächendeckend* von Ralph Otto Siebenborn (*1947 in Heilbronn) besteht aus einem dicken Rohr, das aufgeschnitten auf einer Landkarte der ehemaligen DDR montiert ist und aus dem ein Bündel schmaler, bunter Telefonkabel herausragt (95 x 57 x 27 cm) (Abb. 37). Die Landkarte wurde auf einer schwarzen Holzplatte befestigt, die wie ein Rahmen um das Bild erscheint.

Auf der Karte ist der westliche Grenzverlauf der DDR mit Stacheldraht abgesteckt, der sich vereinzelt über die Landkarte hinausstreckt. Der Draht umwickelt zudem das Rohr und scheint es auf der Bildfläche zu halten. In der Mitte streben die schmalen Telefonkabel aus der doppelten Ummantelung hinaus und in einer leichten Aufwärtsbewegung in den Raum hinein. Einige der dünnen Kabelstränge sind mit Nägeln auf der Landkarte befestigt. Sie stellen Verbindungslinien zum mittig platzierten Kabelrohr her und erinnern an ein Spinnennetz. Die Befestigungspunkte markieren unter anderem die Städte Jena, Rostock und Nordhausen. Die Linien decken nahezu das gesamte Gebiet der DDR ab. In der linken Ecke – wo Westdeutschland liegt – ist ein Teil der Legende abgedruckt und ein Verweis auf den VEB Touristik Verlag gibt Auskunft über die Herkunft der Karte.

Das Material der Assemblage stammt aus der einstigen Bezirksverwaltung der Stasi in Chemnitz. „Daß [sic] ist ein original Telefonkabel, die wurden herausgerissen und zersägt, um zu zeigen: jetzt ist Schluß [sic] mit dieser Abhörgeschichte!“ so Siebenborn im Rückblick im Jahr 2000.⁶⁰⁴ Die Fundstücke sind damit ein Geschichtszeugnis.⁶⁰⁵ Im Kunstwerk werden sie zu einem Sinnbild zusammengefügt: Der Stacheldraht repräsentiert den Eisernen Vorhang. So war die deutsch-deutsche, 1378 km lange Grenze mit Stacheldraht, der Mauer, Selbstschussanlagen und Tretminen gesichert.⁶⁰⁶ In *Flächendeckend* verläuft die Stacheldraht-Linie durch die Ostsee. Sie verweist auf die Überwachung der Grenzen, die sich über die Landesgrenze hinaus auf die Ostsee erstreckte. Fluchtversuche über diese Grenze waren besonders gefährlich.⁶⁰⁷

⁶⁰⁴ Zitiert nach Stoll, Alexander: Kontinuität und Wandel. Kunst in Chemnitz vor und nach 1989/90, Dresden 2001, Masterarbeit, nicht publiziert, Archiv der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz.

⁶⁰⁵ Siehe auch Kapitel 4.1 Re- und Upcycling von Alltagsgegenständen in der Kunst.

⁶⁰⁶ Grau, Andreas: *Grenzsicherung* (05.01.2021), Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, <http://www.hdg.de/lemo/kapitel/geteiltes-deutschland-modernisierung/reformversuche-im-osten/grenzsicherung.html> [Letzter Zugriff am 24.02.2022].

⁶⁰⁷ Schwank, Thomas/Schmiechen-Ackermann, Detlef/Hauptmeyer, Carl-Hans (Hg): Grenzziehungen. Grenzerfahrungen. Grenzüberschreitungen, Ausst.-Kat., Darmstadt 2011, S. 19.

Die Gesamtkomposition von *Flächendeckend* spiegelt die geopolitische Situation der DDR und den Agitationsraum der Stasi wider. So ist die Grenze zum Westen mittels des Stacheldrahtes fest abgeriegelt, während sie zum Osten hin geöffnet ist. Wie es der Titel *Flächendeckend* programmatisch benennt, verweisen die Telefonkabel darauf, dass der Überwachungsapparat der Stasi das gesamte Land umfasste.

5.1.1 Historischer Kontext: Das Ministerium für Staatssicherheit

Bis heute übt der Staatssicherheitsapparat der DDR gleichermaßen Abscheu wie Faszination aus. Aus der Angst vor Feinden im eigenen Land und unter sowjetischer Führung entwickelte die Stasi ein enges Netz aus Überwachungsmaßnahmen, die jegliche Privatsphäre ignorierten.

Gegründet wurde das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) im Jahr 1950.⁶⁰⁸ Unter der Leitung Erich Mielkes wurde es von 1957 bis zu seiner Auflösung stetig ausgebaut: Zum Ende seiner Amtszeit arbeiteten 91 000 Mitarbeiter*innen hauptamtlich für das MfS. Auf eine/r Stasi-Mitarbeiter*in kamen 180 DDR-Bürger*innen.⁶⁰⁹ Die Quote übertraf sogar die Sowjetunion, wo die Relation von Mitarbeiter*in zu Bürger*in 1: 595 betrug.⁶¹⁰ Jeder der insgesamt fünfzehn Bezirke der DDR hatte einen eigenen Stasi-Sitz mit dazugehörigem Untersuchungsgefängnis.⁶¹¹

Im Zuge der um sich greifenden Proteste im Land Ende der Achtzigerjahre wurde zunehmend Kritik an der Stasi geübt. Ab Oktober 1989 wurde öffentlich die Auflösung der Stasi gefordert. In der Zeit vom 8. Oktober bis zum 20. November sind ca. 150 Demonstrationen, Kundgebungen oder ähnliche Versammlungen vor den Dienststellen der Stasi verzeichnet – zeitgleich bereiteten sich deren Mitarbeiter*innen auf den Ernstfall vor, was tun sei, wenn ihre Gebäude gestürmt werden würden.⁶¹²

Auf politischer Ebene versuchte die SED Ende November, die Proteste zu beruhigen, indem sie das Ministerium für Staatssicherheit in das Amt für Nationale Sicherheit (AfNS) umwandelte und als neuen Minister Wolfgang Schwanitz an seine Spitze setzte.⁶¹³ Dies änderte jedoch wenig an den internen Strukturen, die im Wesentlichen so fortgeführt wurden.⁶¹⁴ Die berechtigte Sorge der Bevölkerung, dass die Stasi-Akten vernichtet werden könnten, führte ab dem 4. Dezember zur Besetzung von Stasi-Dienststellen, begonnen in den Städten Erfurt und Rathenow. Wie der Historiker Ilko-Sascha Kowalczyk kritisch anmerkt, seien diese Besetzungen jedoch meist eher Begehungen, Versiegelungen und Kontrollgänge von Bürgerkomitees in Begleitung von

⁶⁰⁸ Erler, Peter/Knabe, Huberts/Stiftung Gedenkstätte Berlin–Hohenschönhausen (Hg.): Der verbotene Stadtteil. Stasi–Sperrbezirk Berlin–Hohenschönhausen, Berlin 2009, S. 9. Siehe weiterführend bswp. Kowalczyk, Ilko-Sascha: Stasi konkret. Überwachung und Repression in der DDR, München 2013.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 10–11.

⁶¹⁰ Ebd., S. 11.

⁶¹¹ Ebd., S. 15. Hinzu kamen 218 Kreisdienststellen, bei denen ca. 11 000 Angestellte beschäftigt waren. Ebd.

⁶¹² Kowalczyk, Ilko-Sascha: Endspiel. Die Revolution von 1989 in der DDR, München 2015, S. 335.

⁶¹³ Kowalczyk 2013. S. 336.

⁶¹⁴ Ebd., S. 337.

Polizei und Staatsanwaltschaft gewesen.⁶¹⁵ Im Hintergrund konnte so störungsfrei die Aktenvernichtung weiter durchgeführt werden.⁶¹⁶ Bis zur offiziellen Auflösung am 30. Juni 1990 versuchten Mitglieder des MfS bzw. des AfNS vergeblich, ihren Ruf aufzubessern und die unzähligen, belastenden Akten verschwinden zu lassen.⁶¹⁷

Spätestens mit dem offiziellen Ende der Stasi wurden deren Gebäude geräumt und teilweise mit neuen Funktionen versehen. In Chemnitz wurden bereits im Juni 1990 die verlassenen Büroräume der Stasi-Bezirksverwaltung dem neu gegründeten Kunstverein *Neue Chemnitzer Kunsthütte e.V.*, unter Leitung des Kunsthistorikers Werner Ballarin, für deren erste Ausstellung *Knotenpunkt* (22.06–20.07.1990) übergeben.⁶¹⁸ Dafür waren 16 Künstler*innen aus der Partnerstadt Düsseldorf eingeladen worden, gemeinsam mit 16 Künstler*innen aus Chemnitz die Räume zu bespielen.⁶¹⁹ Unter ihnen war, wie schon im letzten Kapitel kurz angemerkt, die Künstlerin Liz Bachhuber. Für die Ausstellung sammelte sie vor Ort liegen gelassene Aktenordner, Garderobenständer und weitere Dinge. Aus dem für sie fremden Material entwickelte sie mehrere ortsbezogene Rauminstallation.⁶²⁰ Kurze Zeit später folgte am selben Ort eine zweite Ausstellung mit dem Titel *Der Weg der Wölfe: Definition Mensch* (15.09.–21.10.1990). Sehr wahrscheinlich entstand in diesem Kontext die Arbeit *Flächendeckend*.⁶²¹

⁶¹⁵ Kowalczyk 2013, S. 341.

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Ebd., S. 347.

⁶¹⁸ Siehe weiterführend Boeger, Peter/Catrain, Elise (Hg.): *Stasi in Sachsen. Die DDR-Geheimpolizei in den Bezirken Dresden, Karl-Max-Stadt und Leipzig*, Berlin 2017; Horsch, Holger: *Für menschliche Würde, Anstand und eine neue Moral*. Die Auflösung der Staatssicherheit im Bezirk Karl-Marx-Stadt, Berlin 2015.

⁶¹⁹ Gespräch Bernd Weise (Galerie Oben, Chemnitz) mit der Autorin (15.09.2021, Chemnitz); H. Hubricht: *Erste Ausstellung der Neuen Chemnitzer Kunsthütte. „Knotenpunkt“ auf dem Kaßberg*, in: *Neueste Nachrichten vom 30. Juni 1990*, PDF-Anhang von *Neue Sächsische Galerie – Stoll* (11.04.2022), Re: Fragen zu Ralph Siebenborn, 28.04.2022.

⁶²⁰ Siehe weiterführend Kunstverein Lingen/Galerie Edith Wahlandt, Stuttgart (Hg.): *Liz Bachhuber. Faux Mouvement*, Metz, Ausst.-Kat., Dillingen/Saar 1992, S. 34–35;39.

⁶²¹ *Neue Sächsische Galerie - Stoll* (11.04.2022), Re: Fragen zu Ralph Siebenborn, 28.04.2022. Es konnte trotz mehrerer Gespräche mit Beteiligten im Rahmen der Forschungsarbeit nicht eindeutig festgestellt werden, bei welcher der beiden Ausstellungen die Arbeit entstand gezeigt wurde. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Arbeit im Rahmen der Ausstellung *Der Weg der Wölfe: Definition Mensch* zu sehen war. Aufbau und Präsentation der Kunstwerke beider Ausstellungen wurden vom Chemnitzer Fotografen Michael Backhaus festgehalten.

5.1.2 Siebenborns Überwachung durch die Stasi

Siebenborn wuchs in der DDR auf, wo er Angewandte Kunst und Formgestaltung in Schneeberg und Halle studierte.⁶²² Seit Mai 1981 wurde er von der Staatssicherheitsbehörde überwacht.⁶²³ In Siebenborns Akte wurde am 25.08.1987 festgehalten: „Der IM bezeichnete den S. [Siebenborn, R.M.] grundsätzlich als Terrorist, dazu äußert sich S. nicht, verbittet sich auch derartige Redensarten nicht.“⁶²⁴ Mit *Flächendeckend* reagierte er auf die Auflösung der Stasi. Wie aus seiner Akte hervorgeht, war er als Oppositioneller für ein sogenanntes Isolierungslager vorgesehen. Das MfS plante im Fall von Aufständen oder Bürgerkrieg, zuvor festgelegte Personen – die Liste umfasste mehr als 10 000 Bürger*innen – unverzüglich in diese geplanten Lager einzusperren. Die Maßnahmen der streng geheimen „Direktive 1/67“ kamen jedoch niemals zur Umsetzung.⁶²⁵

Zum Zeitpunkt der Werkentstehung war Siebenborn Mitglied der Bürgerbewegung NEUES FORUM und engagierte sich für einen Wandel im Land.⁶²⁶ Wann genau Siebenborn mit der Arbeit am Kunstwerk begann, ist nicht mehr eindeutig zu rekonstruieren. Frühester Beleg ist ein Vermerk auf der Rückseite einer Fotografie, die der Fotograf Michael Backhaus von der Installation während der Ausstellung gemacht hat. Dort ist mit Kugelschreiber zu lesen „Ralph A. Siebenborn, Flächendeckend, 1989“.⁶²⁷ Im Archiv der *Neuen Sächsischen Galerie* existiert als Beleg für den Ankauf des Werkes ein Honorarvertrag zur „Fertigstellung des Kunstwerkes“, der auf den 15.04.1990 datiert ist.⁶²⁸

In jedem Fall war die Mauer zur Werkentstehung gerade erst geöffnet worden und die Stasi in ihrer Auflösung begriffen. *Flächendeckend* thematisiert somit die gerade erst Vergangenheit gewordene Geschichte der Staatssicherheit der DDR. Andererseits ist es auch ein Ausdruck der neuen Machtverhältnisse, in denen die alten

⁶²² Chemnitzer Künstlerbund e.V.: *Ralph Siebenborn*, <http://blog.ckbev.de/team-manager/siebenborn-ralf/> [Letzter Zugriff am 10.03.2022].

⁶²³ Akte Ralph Siebenborn des MfS BV Karl-Marx-Stadt Abteilung XX. Der Autorin von Ralph Siebenborn zur Verfügung gestellt.

⁶²⁴ Zitiert aus: Neue Sächsische Galerie (Hg.): Rainer Maria Schubert. Ralph Otto Siebenborn. Hommage à Johann Belz, Ausst.-Kat., Chemnitz 1995, S. 23.

⁶²⁵ Stasi-Unterlagen Archiv: „*Vorbereitung auf den Tag X*“. *Die geplanten Isolierungslager der Stasi*, <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/informationen-zur-stasi/themen/beitrag/vorbereitung-auf-den-tag-x/> [Letzter Zugriff am 29.03.2022].

⁶²⁶ Telefonat der Autorin mit Ralph Siebenborn am 01.09.2022. Siehe weiterführend zum NEUEN FORUM Richter, Michael: *Die Friedliche Revolution. Aufbruch zur Demokratie in Sachsen 1989/90*, Band 1 und 2, Göttingen 2009.

⁶²⁷ Fotografien vom Künstler der Autorin zur Verfügung gestellt.

⁶²⁸ Neue Sächsische Galerie - Stoll (11.04.2022), Re: Fragen zu Ralph Siebenborn, 28.04.2022.

Karten ihre Gültigkeit verloren haben und der Stacheldraht nur noch eine Erinnerung an den Schrecken darstellt.

5.1.3 Die Bedeutung der Landkarte

Die Karte in *Flächendeckend* ist Bildinhalt und Bildhintergrund zugleich. Die Verwendung realer Karten als Element von Kunstwerken führt erneut zurück an die Anfänge der Objektkunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Erste Experimente sind bei Raoul Hausmann, Kurt Schwitters oder Francis Picabia zu verzeichnen. Seitdem arbeiten sich Künstler*innen an der Bedeutung und den Grenzen der Darstellbarkeit von Karten ab.⁶²⁹ Während die Kunstwerke meist die Grenzen der Realitätsabbildung von Karten hinterfragen und neu auslegen, ist die Karte bei Siebenborn Zeitzeugnis und Symbol: Sie ist Symbol eines vergangenen Machtanspruchs in einem Moment der Geschichte, wo noch offen ist, ob die Auflösung des Staatssicherheitsapparats tatsächlich endgültig ist. Gleichzeitig belegt die Arbeit die Vergänglichkeit von Grenzverläufen und die politische Dimension jeder Karte.

Das Thema der Karte ist auch bestimmend für eine zweite Arbeit, die Siebenborn zu Füßen von *Flächendeckend* im ehemaligen Büroraum der Stasi installierte. Die Bodenskulptur *Alle Räder stehen still – wenn...* (120 x 240 x 130 cm) (Abb. 38) besteht aus der gleichen schwarzen, dicken Holzplatte wie der Untergrund von *Flächendeckend*. Während sie in *Flächendeckend* als Rahmen fungiert, bildet sie hier einen wenige Zentimeter hohen Sockel. Darauf liegt ein aus geometrischen Grundelementen zusammengesetzter Spiegel. Während ich aufgrund meines an westeuropäischer und amerikanischer Kunstgeschichte geschulten Blickes darin eine Anspielung an Frank Stellas ikonische Shaped Canvas oder an die Dymaxion-Weltkarte von Buckminster Fuller vermutete, erläuterte mir Siebenborn im Gespräch, dass die Spiegelform die Umrisslinien des Bundeslandes Sachsen nachbildet.⁶³⁰

Auf der Spiegelfläche liegen viele bronzefarbene Zahnräder neben- und übereinander, deren ursprüngliche Funktion nicht mehr erkennbar ist. In einem der Zahnräder steckt eine Stange mit einem Schild, das in den sächsischen Landesfarben grün-weiß bemalt ist. Das Schild hängt schief, so als könnte es leicht zu Boden fallen. Die Farbe scheint mit großem Pinselstrich hastig aufgetragen und ist nicht sauber bis zu den Rändern aufgemalt. Auf dem Schild steht von Hand in schwarzer Schrift der Titel der Arbeit „Alle Räder stehen still wenn...“.

⁶²⁹ Siehe für einen umfangreichen Überblick zum Thema: Brayer, Marie-Ange: Atlas der Künstlerkartographien. Landkarten als Maßstab bildlicher Fiktion in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Bianchi, Paolo (Hg.): Atlas Mapping. Künstler als Kartographen. Kartographie als Kultur, Ausst.-Kat., Wien 1997, S. 21–38.

⁶³⁰ Telefonat der Autorin mit Ralph Siebenborn am 28.02.2022.

Die Ästhetik erinnert einerseits an Plakat-Propaganda, wie sie bei Festzügen zum 1. Mai oder anderen Feierlichkeiten von den Teilnehmer*innen an Stäben getragen wurde. Andererseits ist das Schild mit den Demonstrationen im Herbst '89 verknüpft, denn auch dort spielten Banner und Schriftzüge eine wichtige Rolle. Siebenborns Schild ist kein Fundstück, sondern greift eine Ästhetik auf, die zwischen DDR-Propaganda und den Demonstrationen in Herbst 1989 changiert.

Der Satz auf dem Schild ist zurückzuführen auf das *Bundeslied für den Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein*, einer der Vorläuferorganisationen der heutigen SPD aus dem 19. Jahrhundert.⁶³¹ Dort heißt es:

„Mann der Arbeit, aufgewacht,
und erkenne deine Macht!
Alle Räder stehen still,
Wenn dein starker Arm es will!“⁶³²

Dieser Ausschnitt hat sich seither vom Lied losgelöst verbreitet. In Arbeiterwohnungen war er als ‚roter Haussegen‘ angebracht und ebenso wurden die Zeilen in Form einer Losung bekannt.⁶³³ Siebenborn zitiert nicht die gesamte Passage aus dem Stück, sondern nur eine Zeile. Diese lässt er mit drei Punkten enden, die den Satz von seinem Kontext loslösen und für weitere Bedeutungen öffnen. „Alle Räder stehen still...“ kann so verstanden werden als Verbildlichung eines Zustandes, bei dem die Produktion des Bundesland Sachsen stillgelegt ist. Diese Lesart deckt sich mit den defunktionalisierten Zahnrädern zu Füßen des Schriftzuges.

Ebenso deuten die drei Punkte die nächste Zeile an „Wenn dein starker Arm es will“. Damit wird die arbeitende Klasse darin bestärkt, sich ihrer Macht im herrschenden System bewusst zu werden. Es ist zugleich eine Kampfansage gegen den Kapitalismus. Das Lied selbst ist unmissverständlich mit der DDR-Arbeiter-Ideologie verknüpft, in dessen Kontext es große Popularität erlangt hat.

Zum weiteren Verständnis wird die Berufung auf die sächsische, grün-weiße Landesflagge und die Umrisslinien des Bundeslandes im Werk relevant. Zur Zeit der Werkentstehung war die Wiedergründung Sachsens ein bestimmendes gesellschaftliches Thema. Wie alle Bundesländer wurde auch Sachsen in der DDR in Bezirke aufgelöst und an die Stelle der sächsischen Flagge trat fortan die Flagge der

⁶³¹ Lammel, Inge: Das Arbeiterlied, 3. überarbeitete Auflage, Frankfurt am Main 1980, S. 213–214.

⁶³² Ebd., S. 93.

⁶³³ Ebd., S. 214.

DDR.⁶³⁴ Kurz nach dem 9. November wurde bei einer Montagsdemonstration in Leipzig zum ersten Mal die Neugründung gefordert, woraufhin dies „zur wichtigsten Triebkraft der Massenkundgebungen [wurde].“⁶³⁵ Die Forderung ging so mit dem Wunsch der Annäherung an Westdeutschland einher und war eines der Ziele der Reformbewegungen.⁶³⁶ Als Helmut Kohl am 19. Dezember 1989 nach Dresden reiste, dominierte nicht nur die Deutschlandfahne das Straßenbild, sondern ebenso die sächsische Flagge. In der drauf folgenden Zeit blieb sie im Stadtraum sichtbar: Sie wurde an Hauswände gehängt und Sticker in Landesfarben wurde als Zeichen auf das eigene Auto geklebt.⁶³⁷ Auf verschiedenen Ebenen – wie in den Runden Tischen oder in Arbeitsgruppen – wurde anschließend daran gearbeitet, wie die Wiedergründung realisiert werden könne.⁶³⁸ Nach mehreren Monaten, geprägt von der Neuverteilungen der Verantwortlichkeiten in den drei Bezirken Leipzig, Dresden und Karl-Marx-Stadt/Chemnitz, wurde am 3. Oktober 1990 das Bundesland Sachsen offiziell wiedergegründet.⁶³⁹

Als drittes Element wird ein Arbeiterlied ‚angestimmt‘, welches in der DDR als Ausdruck der propagierten Ideologie verbreitet war, und mit den oppositionellen Gruppen, die sich für eine Neugründung Sachsens einsetzten, in Beziehung gesetzt. Diejenigen, die bisher die Bestärkung der Arbeiterklasse nach außen vertraten, sahen sich Teilen ihres Volkes gegenübergestellt. Die Zeile „Alle Räder stehen still ...“ kann angesichts dieser Konnotation auch als Mahnung an die zur Werkentstehung noch amtierende SED-Regierung oder als Reflexion des sich zu jener Zeit schon vollziehenden Machtwechsels gedeutet werden.

Siebenborn selbst erläutert, dass er mit der Bodeninstallation einen Generalstreik reflektierte, zu dem das NEUE FORUM aufgerufen hatte.⁶⁴⁰ Es gab am 01.12.1989 einen „Aufruf von Vertretern des Neuen Forums in Karl-Marx-Stadt zu einem Generalstreik am 6. Dezember von 13.00 bis 15.00 Uhr. Unter anderem wird eine drastische

⁶³⁴ Sächsische Staatskanzlei: *Freistaat Sachsen. Wappen und Flaggen*, https://www.freistaat.sachsen.de/wappen-und-flaggen-3916.html?_cp=%7B%22accordion-content-4040%3A%7B%22%3Atrue%7D%22previousOpen%3A%7B%22group%3A%22accordion-content-4040%22idx%3A1%7D%7D [Letzter Zugriff am 05.08.2022].

⁶³⁵ Sächsischen Landeszentrale für Politische Bildung: *Montagsdemonstranten fordern Wiedergründung Sachsens*, <https://www.slpb.de/themen/geschichte/friedliche-revolution/die-gruendung-des-landes-sachsen?view=mail> [Letzter Zugriff am 03.08.2022].

⁶³⁶ Vgl. ebd.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ Ebd.

⁶³⁹ Ebd.

⁶⁴⁰ Telefongespräch der Autorin mit Ralph Siebenborn am 01.09.2022.

Reduzierung des Inlandsanteils des Amtes für Nationale Sicherheit (AfNS) und die Rückgabe der entsprechenden Objekte gefordert.“⁶⁴¹

Siebenborns Idee war es, mit dem Werk die Verbindung zwischen Politik und Industrie anzusprechen.⁶⁴² Die Zahnräder als Symbol der Industrie stammen aus einem Chemnitzer Betrieb und wurden von Siebenborn einige Zeit zuvor eingesammelt. Sie repräsentieren das gesellschaftliche Gefüge, in dem jeder Mensch ein kleines Zahnrad im Getriebe ist, und sie visualisieren die zitierte Zeile des Arbeiterliedes: Die Räder sind von ihrem ursprünglichen Zweck entfremdet; sie bewegen keine Maschinen mehr.

Schließlich ist der Spiegel, auf dem die Zahnräder und das ‚Demonstrationsplakat‘ montiert sind, wortwörtlich die Grundlage des Werkes: Die Umrisslinien repräsentieren das kurz vor seiner Neugründung stehende Bundesland Sachsen. Als klassisches Symbol der Selbstreflexion impliziert der Spiegel hier die Fragen einer sich im Wandel befindlichen Gesellschaft: Wer sind wir? In welchen Strukturen wollen wir leben? Wer soll uns regieren? Wer soll Macht haben und wer entmachtet werden?

Die Installation füllt nahezu die gesamte Bodenfläche aus und ist in unmittelbarer Nähe zur Assemblage an der Wand angebracht, sodass die beiden Werke als Pendants betrachtet werden können. Beide wurden auf den gleichen schwarzen Holzplatten montiert, die einen formalen Bezug zwischen den Werken herstellen. Außerdem erscheint in der Betrachtung von *Alle Räder stehen still ...* die Assemblage *Flächendeckend* im Spiegel der ersteren Arbeit (Abb. 39). Symbolisch richten sie sich beide gegen die SED-Diktatur. Die Bespielung der ausgedienten Stasi-Räume ist somit auch als Geste der Aneignung und Rückeroberung zu lesen.

Inhaltlich korrespondieren die Installationen, da sie auf die Auflösung der DDR reagieren und diese historische Umbruchsphase aus einer künstlerischen Position heraus kommentieren. Sie sind eine Reaktion auf die unmittelbare Gegenwart: *Flächendeckend* veranschaulicht das systematische Überwachungsnetzwerk der Stasi, deren Kabel nun gekappt sind und ins Leere führen. *Alle Räder stehen still ...* verweist auf die Reformbewegungen zur Wiedergründung des Bundesland Sachsen und damit der Auflösung der Bezirksverwaltungen der SED. Die alte VEB-Landkarte der SED illustriert das soeben abgeschaffte systematische Überwachungssystem. Demgegenüber

⁶⁴¹ Horsch, Holger: „Für menschliche Würde, Anstand und eine neue Moral“. Die Auflösung der Staatssicherheit im Bezirk Karl-Marx-Stadt, Berlin 2015, S. 72.

⁶⁴² Telefongespräch der Autorin mit Ralph Siebenborn am 01.09.2022.

wird die noch leere Landkarte des Bundeslandes Sachsen gestellt, in der sich sowohl die Vergangenheit wie auch der/die Betrachter*in selbst spiegelt.

Der Künstler als Zeitzeuge, der historisch geprägte Ort und die Hinterlassenschaften der Stasi als Werkstoff sind wesentlich für die Wirkung des Kunstwerkes. Mit einer völlig anderen Perspektive ergründet 1997 das britische Geschwisterpaar Jane und Louise Wilson einen kompletten, leerstehenden Gebäudekomplex der Stasi in Berlin.

5.2 Der Reiz des Unheimlichen | Jane & Louise Wilson: *Stasi-City* (1997)

Für ihr Kunstprojekt *Stasi-City* erkundeten die britischen Zwillingsschwestern Jane und Louise Wilson (*1967 in Newcastle-upon-Tyne, Großbritannien) im Jahr 1997 das ehemalige Verwaltungsgebäude und die zentrale Untersuchungshaftanstalt Hohenschönhausen der Stasi in Berlin. Beide Häuser dienen heute als Gedenk- und Bildungsstätte und als Museum. Zum Zeitpunkt der Werkentstehung standen die Gebäudekomplexe seit mehreren Jahren leer. Der Zahn der Zeit und heimliche Besucher*innen hatten ihre Spuren in den Räumen hinterlassen.⁶⁴³

Im Folgenden wird die Videoarbeit *Stasi-City* in den Blick genommen. Sie entstand als Teil der gleichnamigen Ausstellung *Stasi-City* im Kunstverein Hannover (24.10.1997–25.01.1998).⁶⁴⁴ Zum Projekt zählen außerdem die Fotoserie *Double doors Hohenschönhausen* und zwei rekonstruierten Türen aus dem Stasi-Gebäude.⁶⁴⁵ Die Werke entstanden im Rahmen eines Arbeitsstipendiums des Kunstvereins Hannover und dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD.⁶⁴⁶ Der Titel geht auf einen westdeutschen Journalisten zurück, der den einst gesperrten Stadtteil in Osten Berlins als „Stasi-Stadt“ bezeichnet hatte.⁶⁴⁷

Kernstück des Projekts ist eine fünfminütige, im Loop abgespielte Videoinstallation⁶⁴⁸ mit einer Kamerafahrt durch die beiden, nahezu menschenleeren Gebäude der Stasi. Präsentiert wurde die Videoarbeit erstmals im Kunstverein Hannover in einem 8 qm² großen Raum. Darin waren insgesamt vier Videoprojektionen (jede ca. 210 cm breit) auf Bodenniveau platziert.⁶⁴⁹ Je zwei Projektionen stießen über Eck aneinander und füllten die angrenzenden Wände nahezu vollständig aus. Die beiden Doppelprojektionen waren diagonal zueinander arrangiert, sodass die Betrachtenden fast vollständig von den vier Bildern umgeben waren (Abb. 40 und 41). Die vier Bildspuren sind in einer komplexen Montage zueinander ins Verhältnis gesetzt: Sie zeigen teilweise dieselben Sequenzen in kurzer Zeitverzögerung; mal fährt die Kamera

⁶⁴³ Kunstverein Hannover 1997, S. 8–9; Vgl. Erler, Peter/Knabe, Hubertus: Der verbotene Stadtteil. Stasi-Sperrbezirk Berlin-Hohenschönhausen. Hrsg. v. d. Stiftung Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen, Berlin 2009⁴, Weitergeleitete Angabe des Technikers im Kunstverein Hannover von Silke Boerma (04.03.2022), *Stasi-City*, [Persönliche Email], 31.08.2022.

⁶⁴⁴ Ebd.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 1.

⁶⁴⁶ Ebd.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 3.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 13.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 10. Heute befindet sich die Videoarbeit in der Sammlung des MoMA (Museum of Modern Art) in New York und in der Sammlung der Kunsthalle Hamburg.

denselben Raum rückwärts ab und in manchen Sequenzen ist auf allen vier Projektionen vermeintlich dasselbe Bild zu sehen.

Das Video beginnt auf der einen Seite⁶⁵⁰ mit dem Blick in einen verwüsteten Büroraum – es handelt sich um das Amtszimmer Erich Mielkes, der als Minister für Staatssicherheit wie kein anderer die Kontrolle und den Ausbau des Stasi-Apparates verantwortete.⁶⁵¹ Das Bild ist spiegelsymmetrisch auf einer der Doppelprojektionen zu sehen. Auf der anderen Doppelprojektion werden rechteckige Deckenlampen aus zwei Perspektiven visuell und akustisch gezeigt, die klackend aufleuchten.

Kurz darauf wechseln die Bilder. Auf der linken Seite der erstgenannten Doppelprojektion fliegt auf magische Weise eine flache, orangene Sitzunterlage durch den Raum. Auf der rechten Seite beginnt eine menschliche Figur zu schweben. Wie von Zauberhand heben die Füße langsam vom Boden ab; die Beine sind mit einer DDR-Trainingshose bekleidet.

Auf der anderen Doppelprojektion wechselt in derselben Zeit mehrfach das Bild. Die erste Szene zeigt auf beiden Seiten zwei verschiedene Detailaufnahmen eines ausgehöhlten Baumstammes, in den eine Kamera eingebaut ist. Später folgt auf der linken Seite der Unterkörper einer Figur, die ein blaues Kleid und schwarze Schuhe trägt. Sie tritt vom Tagesbett in Mielkes Büro auf den Boden hinab; dazu ist das Klicken eines Fotoapparates zu hören. Die Figur trägt die blaue Gefangenenuniform weiblicher Inhaftierter des Gefängnisses Hohenschönhausen; um ihre Schulter hängt eine Tasche mit eingebauter Kamera.⁶⁵² Auf der rechten Seite scheint man heimlich einen Blick vom Flur in Mielkes Büro zu werfen. Kurz darauf ist links das leere Tagesbett zu sehen, während im rechten Bild aus nahezu derselben Perspektive das Bett und der Oberkörper der Figur in blauer Uniform ins Bild ragt. Beide Filmbilder sind kurzzeitig wie von einem Blitzlicht erleuchtet. Dazu ist erneut das Klicken eines Fotoapparates zu hören.

Diese detailliertere Beschreibung der ersten zwanzig Sekunden der Videoarbeit soll einen Eindruck der Montageverhältnisse, der Stilmittel und der Atmosphäre des Werkes vermitteln. Im weiteren Verlauf wird der Inhalt zusammengefasst dargestellt und dann in der Analyse auf einzelne Szenen genauer eingegangen.

⁶⁵⁰ Im Abbildungsverzeichnis sind die beiden Doppelprojektionen untereinander in einer Gesamtansicht montiert. Die Werkbeschreibung hier orientiert sich jedoch an der Wahrnehmung und Verortung der Betrachterin im Raum.

⁶⁵¹ Vgl. Kunstverein Hannover (Hg.): Stasi-City. Jane & Louise Wilson; Deutscher Akademischer Austauschdienst, Berliner Künstlerprogramm, Ausst.-Kat., Hannover 1997, S. 3.

⁶⁵² Ravenal, John B.: Outer & Inner Space. Pipilotti Rist, Shirin Neshat, Jane & Louise Wilson, and the History of Video Art, Richmond 2002, S. 80.

So wird anschließend der Blick schwebend durch verlassene Büroräume, Überwachungsinstrumente, lange Flure und einen Paternoster geleitet. Während der Paternoster auf der linken Seite einer Doppelprojektion nach oben fährt, ist zeitlich aus demselben Blickwinkel auf der rechten Seite die Fahrt nach unten gefilmt. Am Anfang, in der Mitte und am Schluss tritt die schwebende Figur im orangefarbenen Trainingsanzug erneut in Erscheinung. Sie wirkt, mit kurzen braunen Haaren, androgyn und bewegt sich wie schwerelos durch das Arbeitszimmer Mielkes und dreht sich langsam um sich selbst.

Manchmal scheinen sich Bilder zu doppelten. Bei genauem Hinsehen jedoch entpuppt sich dies immer wieder als irritierende Täuschung. Denn einige Filmaufnahmen sind zwar ähnlich, unterscheiden sich aber minimal im Kamerawinkel. Neben der visuellen Gestaltung trägt die Geräuschkulisse maßgeblich zur Atmosphäre bei: Man hört das Rattern des Paternosters, das Klicken eines Fotoapparats und das Klacken der Deckenlampen.

Nicht immer sind Ton und Bild kongruent. Doch wie bei der vermeintlichen Ähnlichkeit mancher Aufnahmen ist auch die Tonspur immer wieder minimal abweichend vom Bildinhalt – wodurch in der Gesamtinszenierung die Realität des Gezeigten zunehmenden in Frage gestellt wird. Am Ende des Videos erscheint eine schwebende Thermoskanne im Amtszimmer, fällt abrupt zu Boden und schlägt mit einem blechernen Geräusch auf. In der parallel verlaufenden Projektion endet die Kamera in einem blauen, gekachelten Raum des Krankenhaustraktes von Hohenschönhausen⁶⁵³, der sich von den übrigen Räumen durch kalte Farben unterscheidet.

Die Ästhetik der Videoinstallation erinnert durch den streng symmetrischen Bildaufbau und das langsame Abtasten der Räume an klassische Dokumentarfilme. Die schwebende Figur, die nachrückenden Bilder und gegenläufige Bewegungen, wie die des Paternosters, erzeugen hingegen den Eindruck surrealer Traumsequenzen. Die Vorbilder sind hier weniger in der Kunstgeschichte, als im Bereich des Films anzutreffen. Die Art und Weise, wie die von der Stasi vor Ort geplanten und umgesetzten Taten angedeutet werden, erinnert an das Filmrepertoire der Psycho-Thriller von Stanley Kubrick und Alfred Hitchcock. Eine Sequenz in *Stasi-City* kann als eine Variation des ‚Vertigo-Effekts‘ aufgefasst werden – bekannt geworden durch den

⁶⁵³ Ebd., S. 8.

gleichnamigen Film Hitchcocks.⁶⁵⁴ Dieser bezeichnet eine besondere Kombination von Kamerafahrt und Zoom, die durch eine gegenläufige Bewegung beim Ansehen das Gefühl von Schwindel erzeugt.⁶⁵⁵ In *Stasi-City* werden die gegenläufigen Bewegungen nicht in einem, sondern in einer Doppelung zweier Bilder hervorgerufen, wodurch ein ähnlich schwindelerregender Effekt eintritt: Während auf der linken Projektion die Kamera einen Flur nach vorne abfährt, bewegt sich die Kamera auf der rechten Projektion auf gleicher Höhe rückwärts.

Neben den Bildinhalten erzeugt die Soundkulisse ein unbehagliches Gefühl. Dezent im Hintergrund und doch beständig präsent sind das Surren der Deckenlampen, das Rattern des Paternosters und ähnliche, nicht genauer bestimmbare Geräusche zu hören.

⁶⁵⁴ *Vertigo* (USA 1958).

⁶⁵⁵ Wulff, Hans Jürgen: *Zoom-Fahrt-Kombination*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zoomfahrtkombination-4783> [Letzter Zugriff am 28.02.22].

5.2.1 Historischer Kontext: Die „Stasi-Stadt“ Berlin-Hohenschönhausen

Wie schon angeführt, verweist der Titel auf den Drehort. Berlin-Hohenschönhausen wurde 1939 als Großküche für die Nationalsozialistische Volkswohlfahrt (NSV) errichtet.⁶⁵⁶ Nach der Übernahme der sowjetischen Besatzungsmacht dienten die Kellerräume 1945 für ein Jahr als sogenanntes „Spezlager“, ein Spezial- oder Sonderlager, wie es vom Volkskommissariat für innere Angelegenheiten (NKWD) genannt wurde. Unter menschenunwürdigen Bedingungen wurden dort anfangs hauptsächlich Mitglieder der NSDAP und nahestehenden Organisationen eingesperrt, doch im Laufe der Zeit wurde es zu einem Gefängnis für jegliche „Gegner der sowjetischen Besatzungspolitik“.⁶⁵⁷ 1946 wurde das Gebäude zunächst zum zentralen Untersuchungsgefängnis des sowjetischen Staatsgeheimdienste (MGB) abgeändert und diente schließlich ab 1951 als zentrale Untersuchungshaftanstalt der DDR.⁶⁵⁸

In diesen Jahren war körperliche Gewalt an der Tagesordnung, da sie als probates Mittel von den sowjetischen Beratern vorgegeben wurde: „Systematischer Schlafentzug und monatelange Isolation, stundenlanges Stehen und tagelanger Arrest bei reduzierter Kost, schlimmste Erniedrigungen und Beschimpfungen gehörten in den frühen fünfziger Jahren zu den gängigen Methoden der Geständniserzwingung.“⁶⁵⁹ Erst 1961 wurde mit dem Tod Josef Stalins von sowjetischer Seite ein Ende dieser Form der Folter angeordnet.⁶⁶⁰ Im selben Jahr ersetzte ein dreistöckiger Neubau die nassen und dunklen Keller-Verliese, wodurch die Haftbedingungen verbessert wurden.⁶⁶¹ So gab es in den neuen Zellen „[Z]war [...] kein Fenster im eigentlichen Sinne, doch eine Konstruktion aus Glasbausteinen und Luke ließ immerhin gedämpftes Tageslicht und etwas Frischluft in die Zelle [...]“.⁶⁶²

Im Südflügel des neuen Gebäudes befand sich der Vernehmertrakt mit 120 Verhörräumen. Zur Ausstattung zählten ein Aktenpanzerschrank, ein Bürostuhl und ein Schreibtisch mit Schreibmaschine und Telefon.⁶⁶³ Ein zweiter Schrank beinhaltete eine geheime Abhöranlage.⁶⁶⁴ Die oft mehrstündigen Verhöre konnten sich über Monate wiederholen. Das Ziel der Stasi-Mitarbeiter*innen war stets, ein Schuldgeständnis der

⁶⁵⁶ Erler, Peter/Knabe, Huberts/Stiftung Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen (Hg.): Der verbotene Stadtteil. Stasi-Sperrbezirk Berlin-Hohenschönhausen, Berlin 2009⁴, S. 55.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 55; 56–57.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 56;58.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 58.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 59.

⁶⁶¹ Ebd., S. 61.

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Ebd., S. 64.

⁶⁶⁴ Ebd.

Gefangenen zu erhalten. Anstelle der physisch-gewaltbasierten Verhöre der 50er Jahre, wurden ab den frühen 60er Jahren zunehmend psychische Druck- und Foltermethoden eingesetzt.⁶⁶⁵ Jegliche Maßnahmen sollten „den Häftling in seiner Persönlichkeit [...] destabilisieren und ihm ein Gefühl völliger Ohnmacht [...] vermitteln, um so seine Widerstandskraft zu zerbrechen.“⁶⁶⁶

Auf dem Gelände war zudem das zentrale Haftkrankenhaus untergebracht, dessen Gebäude 1939 als Wäscherei errichtet worden war. Hier wurden die Gefangenen stationär und ambulant behandelt und psychiatrische Gutachten über sie erstellt. Eine ärztliche Schweigepflicht gab es in dieser Einrichtung nicht. Im Gegenteil: Die medizinischen Gutachten und Berichte wurden an die für Ermittlungen zuständige Hauptabteilung IX weitergeleitet.⁶⁶⁷ In diesen von Zerfall und Zerstörung gezeichneten Krankenhausräumen wurden Sequenzen für *Stasi-City* gefilmt, die gegen Ende der Videoarbeit zu sehen sind.

Zweiter Drehort war die Zentrale des Ministeriums für Staatssicherheit in Berlin und dort vor allem das Amtszimmer des ehemaligen Ministers für Staatssicherheit Erich Mielke.⁶⁶⁸ Seine prägende und führende Rolle beim massiven Ausbau der Staatssicherheit wurde bereits in der Einleitung dargelegt. 1990 wurde dort die *Forschungs- und Gedenkstätte Normannenstraße* eingerichtet.⁶⁶⁹ Die Künstlerinnen erläutern im Interview, dass sie die 1997 so vorgefundenen Orte wenig veränderten:

„[...] viele Innenräume sahen vorher ja schon fast genauso aus wie in ihrem heutigen verlassenen Zustand. Bei einigen Räumen war es schwierig zu entscheiden, ob das an der Zeit oder an der Zerstörung lag. Insbesondere in dem Teil des Films, den wir zum Beispiel von dem Krankenhausgebäude in Hohenschönhausen gedreht haben. So ist etwa in einem Raum eine Menge Farbe von der Wand geblättert und liegt nun über den ganzen Boden verstreut: daran war offensichtlich die Zeit schuld, aber in demselben Gebäude haben wir auch ein paar Aufnahmen von zerstörten Telefonen gemacht, und diese Verwüstung sah weit absichtsvoller aus und ist wahrscheinlich zu dem Zeitpunkt geschehen, als die Stasi das Gebäude verließ oder damals, als es nach ihrem Verlassen des Gebäudes Leuten gelungen war, dort einzubrechen und bestimmte Dinge mitzunehmen.“⁶⁷⁰

Das verwüstete Amtszimmer Mielkes verweist deshalb nicht nur auf die aktive Zeit des Ministers, gleichzeitig werden auch die Bilder der Stürmung der Stasi-

⁶⁶⁵ Ebd., S. 65.

⁶⁶⁶ Ebd., S. 65.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 66.

⁶⁶⁸ Kunstverein Hannover 1997, S. 5.

⁶⁶⁹ Vgl. Stasimuseum Berlin, <https://www.stasimuseum.de/index.htm> [Letzter Zugriff am 11.03.2022].

⁶⁷⁰ Kunstverein Hannover 1997, S. 9.

Zentralen im Herbst '89 ins Gedächtnis gerufen, die eine Vernichtung der Akten verhindern sollte.⁶⁷¹

Während die einstigen Mitarbeiter*innen der Stasi in *Stasi-City* nicht sichtbar sind, vermitteln ein laufendes Aufnahmegerät und die rot leuchtende Lampe vor einer Zimmertür das unheimliche Gefühl, dass die Stasi weiter im Geheimen am Arbeiten sein könnte. In der Kunstinstallation *Stasi-City* werden, bis auf den Titel, keine Erläuterungen zu den gefilmten Räumen gegeben. Stattdessen lassen die Wilsons die geschichtsträchtigen Räume für sich sprechen – alternative Lesarten der Geschichte werden erfahrbar. Hierfür erfinden sie außerdem jene Figur, die durch die leerstehenden Räume schwebt.

⁶⁷¹ Vgl. Brautlecht, Nicholas: *Die Erstürmung der Stasi-Zentrale* (13.01.2010), <https://www.bpb.de/themen/deutsche-einheit/deutsche-teilung-deutsche-einheit/43738/die-erstuermung-der-stasi-zentrale/>[Letzter Zugriff am 25.02.2022].

5.2.2 Die schwebende Figur als Allegorie für Begrenzung

Die schwebende Figur im Amtszimmer, die insgesamt drei Mal in kurzen Sequenzen erscheint, ist eine Schlüsselfigur zum Verständnis der gesamten Videoarbeit. Das Schweben der Figur in Mielkes Büro beruht auf dem Einsatz bestimmter Filmtechnik und vermittelt den Betrachtenden den Eindruck, selbst durch die Räume zu schweben. So nutzen die Wilsons ein klassisches Dolly-Schienensystem und einen Jib-Arm⁶⁷², sodass die Kamera gleichmäßig durch die Gänge und in den Innenräumen bewegt werden konnte. Die eigene Ästhetik des Filmbildes resultiert aus der Verwendung einer 4 mm Weitwinkel-Linse, die das Bild leicht verzerrt wirken lässt, und dem Einsatz analoger Filmverfahren. Die Aufnahmen entstanden mit einem 16-mm-Schmalfilm und wurden erst im Nachhinein für die Projektionen im Ausstellungsraum digitalisiert.⁶⁷³

Für die Wilsons repräsentiert die Figur die Situation der DDR-Bürger*innen als Gefangene im eigenen Land. In einem Interview erklären sie:

„Die Gestalt soll sich in einem Vakuum befinden, sie kann sich frei bewegen, vermag aber den Raum nicht zu verlassen. In der DDR gab es den utopischen Traum von der Raumfahrt, man konnte in den Weltraum fliegen, aber nicht nach West-Berlin gelangen. Das Konzept besteht also darin, dass man Tausende und Abertausende Kilometer nach oben fliegen, aber nicht den kleinen Ausflug nach West-Berlin machen konnte, weil es da eine Mauer gab.“⁶⁷⁴

In einer der ersten Filmbilder hebt direkt neben der schwebenden Frau ein Sitzkissen ab. Auch diese Szene wird im Film drei Mal wiederholt. Die Konstellation kulminiert in der schwebenden Thermoskanne, die plötzlich zu Boden fällt. So erscheint das Schweben wie ein Traum, aus dem die Betrachterin mit dem Aufprallen der Flasche zurück auf den ‚Boden der Tatsachen‘ geholt wird.

Die durch den Raum treibende Gestalt referiert nach Aussage der Künstlerinnen auf den Science-Fiction Film *Solaris* (UdSSR 1972) des russischen Filmemachers Andrei Tarkovsky.⁶⁷⁵ Charakteristisch für seine Filme sind lange Kamerafahrten, surreale Filmbilder und der akzentuierte Einsatz von Filmmusik.

Dass der von Jane und Louise Wilson im Interview genannte Bezug zu *Solaris* nicht nur auf einer allgemeinen Ebene der Filmästhetik verortet ist, sondern die

⁶⁷² Begriff aus der Filmtechnik: Ein Krangestell, an dem eine Kamera fixiert und bewegt werden kann.

⁶⁷³ Ravenal 2002, S. 80–83.

⁶⁷⁴ Kunstverein Hannover 1997, S. 9.

⁶⁷⁵ Serpentine Gallery (Hg.): Jane & Louise Wilson. Essay Peter Schiejdahl, Dialogue Jane & Louise Wilson and Lisa Corrin, Ausst.-Kat., London 1999 S. 11; *Solaris* (UdSSR 1972).

Künstlerinnen konkret auf eine Szene des Films referieren, zeigen eine genauere Analyse und der Vergleich der beiden Filmsequenzen.

In der als Inspiration dienenden Szene von *Solaris* schweben der Astronaut Kris und seine Frau Hari Arm in Arm für wenige Minuten durch die Bibliothek einer Raumstation, die im Orbit des Planeten Solaris fliegt. Untermalt wird die Szene durch das Musikstück *Ich rufe zu Dir, Herr Jesus Christ*, BWV 639 von Johann Sebastian Bach. Zwischen den Aufnahmen, welche die beiden Figuren in der Bibliothek zeigen, sind Detailaufnahmen von *Die Jäger im Schnee* (1565) des niederländischen Malers Pieter Breughel der Ältere montiert. Das Gemälde hängt außerdem an einer Wand im Bibliotheksraum zusammen mit weiteren Bildern Breughels. Das Schweben der Protagonist*innen erklärt sich aus dem kurzzeitigen Aussetzen der Gravitationsmechanik. Die Szene endet mit dem abrupten Fallen eines zylinderförmigen, silbern gefassten Glasgefäßes und verweist damit auf die wieder eingesetzte Gravitation auf der Station.

In der Geschichte des Films ist Kris' Ehefrau bereits tot. Nachdem Kris sie wortlos verlassen hatte, nahm sie sich das Leben. Die Frau, mit der er in der Bibliothek spricht, ist ihre Doppelgängerin – geschaffen aus den Gedanken und Erinnerungen des Astronauten von einem intelligenten Wesen, das in Verbindung mit dem Planeten Solaris auftritt. Diese Hari erinnert sich nicht an das gesamte Leben der Frau, dessen Gestalt sie hat, aber sie spürt den Schmerz darüber, dass Kris seine Frau vielleicht nicht wirklich liebte. Die Geschichte wiederholt sich und die Erscheinung begeht Suizid. Jedoch aus Neutrinos geschaffen, wird sie kurz darauf erneut lebendig. Es bleibt bis zuletzt offen, wer oder was das Wesen ist und in welcher Beziehung es zu dem Planeten steht.

In Analogie zu *Solaris* erscheint die schwebende Figur in *Stasi-City* wie ein Geist, der aus der Vergangenheit stammt und zum Leben erweckt wird. Sie ist damit eine Repräsentation der DDR – so wie die DDR gehört auch sie, metaphorisch gesprochen, dem Reich der Toten an. Ihre Verortung in der Vergangenheit geschieht maßgeblich durch den DDR-Trainingsanzug, der mit den Farben der Umgebung korrespondiert.⁶⁷⁶ Für die Wilsons ist ihre Bekleidung eine Uniform, die sie als

⁶⁷⁶ Der Trainingsanzug stammt aus dem Fundus des Filmstudios Babelsberg. Serpentine Gallery 1999, S. 14.

Erweiterung der Architektur begreifen.⁶⁷⁷ Gleichzeitig ist die schwebende Gestalt eine Identifikationsfigur für die Betrachter*innen, die mit ihr aus einer Distanz heraus auf die Relikte der Staatssicherheit blicken.

Der Astronaut Kris, der sich für die auferstandene Hari verantwortlich fühlt, steht am Ende des Films vor einem Dilemma: Als Kreation von Solaris kann Hari nur dort existieren, und so muss sich Kris entscheiden, ob er bei ihr bleibt oder zur Erde zurückkehrt. Ebenso wird, wie aus obigem Zitat hervorgeht, von den Wilsons auch ihre schwebende Figur als Gefangene interpretiert: „[...] sie kann sich frei bewegen, vermag aber den Raum nicht zu verlassen.“⁶⁷⁸ Damit wird durch die historische Referenz einerseits und die filmische Referenz andererseits die Figur als eine Allegorie für diese Begrenzungen inszeniert. Begrenzend ist der Raum – sei es im Kleinen als Gefängnis, wie im Großen als Staat der DDR. Begrenzend ist die Zeit – zum Zeitpunkt der Werkentstehung und -rezeption ist das, wofür die ‚Stasi-Stadt‘ einst erbaut wurde, bereits wieder vorbei – und vorbei sind damit auch die von physischer und psychischer Gewalt geprägten Tage, Monate oder Jahre der Opfer.

Der Film *Solaris* entstand, ebenso wie der Gefängniskomplex Hohenschönhausen, in einem nach marxistisch-leninistischer Ideologie geführten Staat. Während die Haftanstalt Hohenschönhausen nach Vorstellungen und Maßgaben der SED gebaut und gestaltet wurde, ist *Solaris* eine Reflexion über die aus einem solchen System resultierenden Einschränkungen des Menschen durch den Staat. In der Sequenz, in der das Paar frei im Raum schwebt, wird ein kurzer Moment der Freiheit inszeniert und die Begrenzung überwunden. Mit dem Einsetzen der Gravitation wird der Selbstmord der Doppelgängerin ins Bild gesetzt: Im zu Boden fallenden Glaskörper befand sich flüssiger Sauerstoff, den sie in suizidaler Absicht trank. Der Moment der Freiheit, in dem scheinbar alles möglich war, endet mit ihrem Tod.

In *Stasi-City* hingegen endet mit dem Einsetzen der Gravitation die Reise durch die freiheitseinschränkende Vergangenheit. Nicht zufällig wird auf der einen Seite der Doppel-Projektion das Fallen der Thermoskanne gezeigt und auf der anderen Seite aus zwei Perspektiven ein auf dem Boden stehender Medikamentenkasten, erkennbar an seiner weißen Farbe und Rot-Kreuz-Emblem. Die Frage, wie es nach der Überwindung der SED-Diktatur weitergehen kann, steht im Raum. Der Medikamentenkasten verweist

⁶⁷⁷ Serpentine Gallery 1999, S. 14. „A uniform is an extension of the architecture. Dress formalises the space. The colours of the floating figure in Stasi City echo some of the colors of the room it was filmed in. The figure is wearing an original DDR tracksuit hired from the film studio Babelsberg.“

⁶⁷⁸ Kunstverein Hannover 1997, S. 9.

hier symbolisch auf die mit der Friedlichen Revolution einhergehenden Unsicherheiten über die Zukunft in der ostdeutschen Bevölkerung. Das Erschrecken über den Fall der Thermoskanne führt die Betrachter*innen wieder zurück in ihre Gegenwart. Da diese Form der Politik der Vergangenheit angehört, provoziert *Stasi-City* die Frage, welche Begrenzungen aus dem gegenwärtigen Gesellschaftssystem entstehen. *Stasi-City* bewegt sich thematisch somit am Übergang vom realsozialistischen zu einem kapitalistischen Land mit sozialer Marktwirtschaft.

Die beschriebene Szene von *Solaris* enthält den Kern des Themas, das der gesamte Film verfolgt: *Solaris* ist ein Nachdenken darüber, wie der Mensch zu sich selbst findet. Die Astronauten reisen weit hinaus in das Weltall, um fremde Welten zu erforschen. Doch in der Interaktion mit dem Planeten Solaris begegnen sie letztlich im Fremden sich selbst. *Stasi-City* hingegen kehrt dieses Thema um: Mit der künstlerischen Inszenierung spüren die Wilsons einem Ort und einem System nach, wo der Mensch von seiner Individualität entfremdet werden sollte. In der gewählten Bild- und Tonsprache versucht *Stasi-City* erfahrbar zu machen, welches Ausmaß die SED in ihrem Machtanspruch umfasste.

5.2.3 Überwachungsdispositive

Die Wilsons filmten ausschließlich in Innenräumen, die keinerlei Auskunft über den Aufbau des Gebäudes, geschweige denn des gesamten Geländes des Gefängnisses geben. Hierin ist eine Parallele zur Stasi-Methode zu erkennen, Gefangene vor ihrer Inhaftierung durch stundenlange Fahrten in einem Lieferwagen ihrer Orientierung zu berauben.⁶⁷⁹ Einzig der Titel *Stasi-City* verweist auf die Größe und die Struktur der Anlage, die vor der Maueröffnung für DDR-Bürger*innen nur als Sperrbezirk und weißer Fleck auf der Landkarte erahnt werden konnte.

Aufgrund der Doppelungen und gegenläufigen Bewegungen der Filmbilder wird einerseits das Gefühl der Desorientierung erzeugt. Gemeinsam mit der Soundkulisse und dem Ausstellungsdispositiv scheint sich nie ein übersichtliches Bild zusammenzufügen. Andererseits werden die Betrachtenden durch ihren Standpunkt im Zentrum der vier Leinwände dem Kunsthistoriker John B. Ravenal zufolge zu einem „all-seeing agent“.⁶⁸⁰ Er resümiert in seiner Werkanalyse: „Appropriating the means of oppression the camera’s relentlessly penetrating vision echoes the omnipresent eye of state control, so that seeing and point of view becomes as much the work’s subject as the psychology of the spaces being surveyed.“⁶⁸¹ Indem die Künstlerinnen Überwachungsmechanismen der Stasi adaptieren, werden Sehen und Perspektive als Akt gleichermaßen zum Thema der Installation wie die Psychologie der Räume, die sie erforschen.

Der Stasi-Komplex Hohenschönhausen ist zugleich Zeitzeugnis und Symbol der staatlich organisierten Überwachung. Weniger der architektonische Aufbau selbst als ihre Funktion und ihr Zerfall sind es, die den Tonus von *Stasi-City* bestimmen. Die Überwachung als modernes Phänomen der Bestrafung wurde von Michel Foucault in seiner Schrift *Überwachen und Strafen* dargelegt.⁶⁸² Darin beschreibt er die Entwicklung der Strafe als gesellschaftliche Kontrollinstanz, die sich seit dem Mittelalter von der körperlichen Verletzung und Tötung auf ein System der Überwachung verlagert hat. Indem das Gefühl ständigen Überwacht-Werdens erzeugt wird, zielt diese Form auf die Psyche des Menschen. Dies illustriert Foucault am

⁶⁷⁹ Deutsches Historisches Museum: *Welcome to Stasi City – Jane and Louise Wilson*, <https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/verfuehrung-freiheit/blog/vf/news/welcome-to-stasi-city-jane-und-louise-wilson/zeit/2012/11/09.html> [Letzter Zugriff am 17.07.2019].

⁶⁸⁰ Ravenal 2002, S. 83.

⁶⁸¹ Ebd.

⁶⁸² Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen* (1975), in: ders.: Michel Foucault. Die Hauptwerke, Frankfurt am Main 2016⁴, S. 701–1020.

Gefängnisbauplan des Panopticons, entworfen vom Philosophen Jeremy Bentham, mit dem sich auch die Wilsons beschäftigt haben.⁶⁸³ Kern der Anlage ist ein Überwachungsturm, um den herum kreisförmig die Gefängniszellen angelegt sind. Da sich die Position des Gefängniswärters oberhalb der Zellen und im Dunkeln befindet, wissen die Gefangenen nie, ob sie beobachtet werden oder nicht. Zudem sind an Vorder- und Rückseite des Gefängnisses keine sichtschtzenden Wände, sodass durch von außen einfallendes Tageslicht der Gefangene in seiner Zelle stets zu sehen ist. Die Strafe besteht in diesem Modell demnach nicht nur im Eingesperrt-Sein, sondern auch im allgegenwärtigen Gefühl, der Beobachtung ausgesetzt zu sein.⁶⁸⁴

Im Katalog der Ausstellung *Artists and Agents*, die 2019 in der Dortmunder Kunsthalle das Verhältnis zwischen Künstler*innen und den (osteuropäischen) Geheimdiensten thematisierte, schreiben die Autorinnen Kata Krasznahorkai und Sylvia Sasse:

„Wollte man Michel Foucaults berühmtes Buch Überwachen und Strafen für Osteuropa im Kalten Krieg fortsetzen, könnte man es getrost Überwachen und Zersetzen nennen, um zu unterstreichen, dass die ‚Zersetzung‘ eine verdeckte und präventive Praxis des Strafens darstellt. Das ‚Zersetzen‘ ist ein Strafen außerhalb des Gesetzes, es verweist auf das staatliche/geheimpolizeiliche Agieren im Schatten gegen die eigene Verfassung und das Gesetz im Namen des Gesetzes.“⁶⁸⁵

Die Zersetzung wurde vom MfS häufig gegen oppositionelle Friedens-, Umwelt- und Menschenrechtsgruppen, Ausreiseantragsteller*innen und aktive Christen angewandt.⁶⁸⁶ Die ausgewählten Personen sollten ihr Vertrauen in all ihre Bekannten und Freunde und in sich selbst verlieren, sodass sie zu keiner staatsfeindlichen Aktivität mehr imstande waren. Das geschah beispielsweise durch gezieltes Streuen von diskreditierenden Gerüchten oder dem Schüren von Rivalitäten.⁶⁸⁷

Die Wilsons machen diese Hintergründe in *Stasi-City* nicht konkret. Der Blick durch das Kameraauge auf die Instrumente der Überwachung und die Verortung der Betrachter*innen beschwören jedoch indirekt die Praktiken der Stasi herauf, sowohl aus Perspektive der Akteur*innen als auch aus jener der Opfer. Zersetzung ist in den gestalterischen Mitteln widergespiegelt, die das Gefühl von Sicherheit in der

⁶⁸³ Foucault 1975, S. 905–910; Serpentine Gallery 1999, S. 12.

⁶⁸⁴ Siehe weiterführend zum Thema der Überwachung in der zeitgenössischen Kunst: Levin, Thomas Y./Frohne, Ursula/Weibel, Peter: CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, Ausst.-Kat., Karlsruhe 2002.

⁶⁸⁵ HMKV: Artist and Agents. Performance Art and Secret Service, Online-Publikation, S. 18.

⁶⁸⁶ Stasi-Unterlagen Archiv: MfS Lexikon *Zersetzung*, <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/mfs-lexikon/detail/zersetzung/> [Letzter Zugriff am 05.08.2022].

⁶⁸⁷ Siehe ebd.

Betrachtung untergraben. Die gegenläufigen Filmbilder, das Schweben durch die labyrinthartigen Korridore und die plötzlichen Wechsel der Räume erzeugen stattdessen Gefühle der Desorientierung und Verunsicherung. Verstärkt werden die Effekte auf der visuellen Ebene durch Geräusche wie Surren und Klacken, die nicht eindeutig zugeordnet werden können. In der Enge der Videoinstallation zwischen den vier Leinwänden eingesperrt, provozieren diese bei den Betrachtenden eine Suche nach ihrer Quelle. Nie können jedoch alle vier Bilder gleichzeitig angesehen werden und stets ist der Eindruck präsent, Unheimliches gehe hinter dem eigenen Rücken vor sich. Gleichzeitig wird man selbst in die Position eines Beobachters gesetzt, der von einer Unbekannten Fotografien anfertigt und ihre Schritte verfolgt.

5.2.4 Ästhetik des Unheimlichen

Die bis hierher analysierten und interpretierten Gestaltungsmittel erzeugen in der Rezeption ein Gefühl des Unheimlichen. Diesem Eindruck widmet sich die Kunsthistorikerin Helga Lutz in ihrem aufschlussreichen Beitrag *Zur Inszenierung von Unheimlichkeit in den Arbeiten von Jane und Louise Wilson* (2006).⁶⁸⁸ Ihren Ausführungen zufolge war der Psychoanalytiker Sigmund Freud mit seinem Text *Das Unheimliche*⁶⁸⁹ der erste, der sich einer näheren Bestimmung des Begriffs annimmt.⁶⁹⁰ In seiner Theorie inkorporiert das Unheimliche im Kern etwas zutiefst Vertrautes, welches „[...] durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.“⁶⁹¹ Auch Freud untersuchte das Unheimliche anhand von Kunst, so Lutz. Er übergang jedoch in seiner Analyse einen wesentlichen Aspekt, nämlich jenen der „künstlerisch-medialen Inszenierung des Unheimlichen“.⁶⁹²

Das Unheimliche verweist nach Freud von seiner Wortbedeutung her auf das *Heimliche* als sein Konterpart.⁶⁹³ Auch das Wort *heimlich* selbst ist ambivalent, da es sowohl das im Geheimen als auch das im Heim und damit im Vertrauten Stattfindende bezeichnet.⁶⁹⁴ Bereits das Gefängnis als Drehort von *Stasi-City* steht konträr zum vertrauten Heim. Doch selbst das eigene Zuhause wurde von der Stasi ‚unheimlich‘ gemacht, indem sie es mit geheimen Mikrofonen ausstattete und private Alltagsgespräche mithörte oder in der Abwesenheit der Bewohner*innen die Wohnung betrat, durchsuchte und fotografierte.⁶⁹⁵ Darauf verweisen in *Stasi-City* die Instrumente zur Überwachung wie der präparierte Baumstamm als Versteck für eine Kamera.

Freud führt in seinem Aufsatz aus psychoanalytischer Sicht aus, wie das Heimliche und das Unheimliche in ihrer Bedeutung zusammenfallen.⁶⁹⁶ So steht das Geheime in Verbindung mit dem Unheimlichen; gleichzeitig geht er davon aus, dass das Unheimliche dem Menschen Vertrautes in sich birgt.⁶⁹⁷ Was eigentlich erschreckend wirkt und als unheimlich wahrgenommen wird, ist die Begegnung mit diesem, dem

⁶⁸⁸ Lutz, Helga: Zur Inszenierung von Unheimlichkeit in den Arbeiten von Jane und Louise Wilson. In: Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld 2006, S. 116-129.

⁶⁸⁹ Freud, Sigmund: *Das Unheimliche* (1919), hrsg. Von Oliver Jahraus, Stuttgart 2020.

⁶⁹⁰ Lutz 2006, S. 116-117.

⁶⁹¹ Freud zitiert nach Lutz, S. 117.

⁶⁹² Lutz 2006, S. 121.

⁶⁹³ Freud 1919, S. 7.

⁶⁹⁴ Ebd.

⁶⁹⁵ Siehe weiterführend Kowalczyk 2013.

⁶⁹⁶ Ebd.

⁶⁹⁷ Ebd.

Menschen tief innewohnenden Vertrauten. In Bezug auf *Stasi-City* lässt sich das Unheimliche also als die Erkenntnis beschreiben, dass auch die SED-Diktatur von Menschen erdacht und umgesetzt worden ist. So wirken die Büroräume, Flure und Paternoster bekannt und alltäglich, während die psychische und physische Gewalt unsichtbar bleibt.

Schon im Jahr 1919, als Freud seinen Text verfasste, war vermutlich die Erfahrung von Unheimlichkeit in der Gegenwartskunst eher in den Filmen und Fotografien verortet, während die Literatur der Schwarzen Romantik „[...] nur noch ein distanzierendes und erstarrtes Erleben von Unheimlichkeit zu vermitteln vermochte.“⁶⁹⁸ In ihrem Aufsatz verfolgt Lutz daran anknüpfend das Ziel „[...] zu zeigen, dass und wie der Eindruck von Unheimlichkeit an diese Wirklichkeitsreferenz gebunden ist [...] [und] nur aus dieser spezifischen Medialität verstanden werden kann.“⁶⁹⁹ Im weiteren Verlauf bezeichnet sie diesen Komplex als „die Frage nach dem medialen Apriori des Unheimlichen.“⁷⁰⁰

Zur Belegung ihrer These dient ihr die Videoinstallation *Stasi-City* der Wilson Geschwister als Paradebeispiel. Sie führt aus, dass die Kamera zwischen zwei Darstellungsmodi wechselt, nämlich zwischen dem „Eindruck von Schwerelosigkeit“ und einer dokumentarisch-analytischen Kameraführung.⁷⁰¹ Daraus folgt nach Lutz:

„Unheimlichkeit stellt sich ob dieser Wechsel des Darstellungsmodus ein. Nachdem man sich einem fast dokumentarisch zu nennenden Stil, bestimmt vom Primat des Zeigens, anvertraut hat, gibt die Kamera plötzlich die Rolle des souveränen Agens auf, um sich selbst erschrecken zu lassen von den Bildern, die plötzlich zurückschauen.“⁷⁰²

Grundsätzlich stimme ich mit Lutz Analyse überein, dass die zwei Darstellungsmodi bestimmend für die Rezeption sind. Jedoch möchte ich dem entgegensetzen, dass die Darstellungsmodi nicht einander abwechseln, sondern gerade durch ihre Gleichzeitigkeit den Eindruck von Unheimlichkeit erzeugen.

„Die Inszenierung von Unheimlichkeit gelingt genau dort, wo mittels der Illusion von ‚Wirklichkeit‘ der das Subjekt strukturierende Verlust für einen Moment aufgehoben scheint, um im nächsten Augenblick umso beängstigender zu Tage zu treten.“⁷⁰³, erläutert Lutz im weiteren Textverlauf. Damit beschreibt sie die *Stasi-City*

⁶⁹⁸ Lutz 2006, S. 122.

⁶⁹⁹ Ebd., S. 123.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 124.

⁷⁰¹ Ebd., S. 126.

⁷⁰² Ebd.

⁷⁰³ Ebd., S. 127.

durchziehenden Wechsel nochmals auf der Ebene der künstlerischen Inszenierung. Während man beispielsweise in einem Moment meint, man sehe zwei Mal dasselbe Bild des Büroflures, entlarvt sich dieser Eindruck im nächsten als Täuschung – tatsächlich ist das Bild zweimal aus leicht verschobener Perspektive aufgenommen. Lutz fasst dieses Phänomen der extradiegetischen Montage der Bilder als „[...] Prinzip des gegeneinander Verschiebens, Verzögerns und Verpassens [...]“.“⁷⁰⁴

Ähnliches geschehe auf der Ebene des Ton-Bild-Verhältnisses, denn es sei nicht möglich „[...] Bilder und Geräusche in ein vertrautes Ursache-Wirkungs-Verhältnis zu bringen.“⁷⁰⁵ Während in der Anfangssequenz das Klacken und Summen der Deckenlampen mit dem Filmbild übereinstimmt, erklingt es an späterer Stelle, ohne dass dafür eine Quelle ausgemacht werden könnte.⁷⁰⁶ Ravenal beschreibt seine Assoziationen beim Hören wie folgt: „Although no dialogue or voice-over frames the images, clanging, buzzing, and clicking sounds [...] create an ambient soundtrack whose slightly disconnected relationship to the images suggest that something is always going on behind your back.“⁷⁰⁷ Hier zeigt sich die Verwandtschaft zwischen dem Unerklärlichen und dem Unheimlichen, die letztlich beide auf das Unbekannte verweisen.

Lutz hat vornehmlich die formalen Stilmittel im Blick. Ihre Überlegungen möchte ich mit inhaltlichen Motiven weiterverfolgen und ergänzen. Sie erklären nicht, weshalb eine Figur schweben kann, und auch, warum zum Ende des Videos die fliegende Thermosflasche plötzlich wieder der Schwerkraft erliegt. Unheimlich erscheint außerdem die Gegenüberstellung zwischen dem Ruinösen, wie der abgeblättern Tapete oder der verwüsteten Büroräume, und dem Schein der fort dauernden Betriebsamkeit in Gestalt des laufenden Tonbandes und der angeschalteten Lampen. Ihren Aufsatz schließt Lutz mit folgendem Resümee:

„Das, was bleibt, ist die unauflösbare Dissonanz, ein traumatischer Kern, eine als unheimlich erfahrene Differenz. Das verzweifelte Bemühen der Betrachterin, diese Brüche auszugleichen, die vereinheitlichenden Bilder anzunehmen, die die eigene Identitätskonstitution sichern und den ursprünglichen Verlust beheben könnten, erweist sich im letzten Moment doch immer wieder als schmerzlich-trügerisches Unterfangen – eben als unheimlich.“⁷⁰⁸

⁷⁰⁴ Lutz 2006, S. 128.

⁷⁰⁵ Ebd.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Ravenal 2002, S. 80.

⁷⁰⁸ Lutz 2006, S. 129.

Grundsätzlich folge ich dieser Interpretation, jedoch greift sie meines Erachtens zu kurz. All die aufgebaute Verunsicherung, die keine Kongruenz erlaubt, wird mit dem Fallen der Thermosflasche beendet. Denn diesmal sind das Aufschlagen der Thermosflasche im Bild und das dazugehörige Scheppern beim Aufprall kongruent. Diese formale Erscheinung deckt sich mit der weiter oben herausgearbeiteten inhaltlichen Bedeutung der Szene, die an Tarkovkys *Solaris* angelehnt den Tod des Wesens – und damit das Ende des Spukes – suggeriert. Nach der irritierenden und unheimlichen Reise durch die Vergangenheit der SED-Diktatur kehrt der/die Betrachter*in zurück in die Gegenwart, es sei denn, man entscheidet sich zu bleiben und im Endloop erneut in das Werk einzutauchen.

Die psychoanalytisch, kulturwissenschaftlich und medientheoretisch perspektivierte Interpretation von *Stasi-City* gibt ein Verständnis davon, wie der diffuse Eindruck des Unheimlichen auf formaler und rezeptionsästhetischer Ebene analytisch zu fassen ist. Die von mir vorgeschlagene Interpretation weist darauf hin, dass eine solche Herangehensweise zum umfassenden Werkverständnis einer kunst- und bildwissenschaftlichen Analyse und Interpretation bedarf.

Das Thema der Überwachung ist nicht nur für *Stasi-City* bestimmend, sondern auch für die im letzten Kapitel erörterte Videoinstallation *The Watch* von Darsha Hewitt und Sophie Gräfe. Deren Inszenierung von Rasenmäher-Hauben, die wie militärische Helme erscheinen, hat ebenfalls Anleihen an eine Ästhetik, die das Unheimliche evoziert. Das dem vertrauten Heim Zugehörige ist nicht mehr wiedererkennbar und wird im Kunstwerk unheimlich.

Es ist markant, dass sich in den bis hier untersuchten Kunstwerken eben jene Künstlerinnen bei der Annäherung mit den Relikten der DDR einer Ästhetik des Unheimlichen bedienen, die weder in Deutschland aufgewachsen noch in der DDR sozialisiert sind. Auch die Entstehungskontexte sind ähnlich: Jane und Louise Wilson erhielten ein Jahresstipendium des DAAD für ein Projekt in Berlin und Hannover, Darsha Hewitt war im Rahmen ihrer Gastprofessur für eine begrenzte Zeit nach Deutschland gekommen, wo sie offen für die Geschichte ihrer temporären Bleibe war. Es scheint somit zumindest naheliegend, dass sich in den Kunstwerken eine Außenperspektive auf eine fremd erlebte Geschichte widerspiegelt. Wie sich in der Analyse des nächsten zum Vergleich herangezogenen Kunstwerks herausstellen wird, ist die Inszenierung des Unheimlichen jedoch auch in den Werken eines in Karl-Marx-Stadt geborenen Künstlers anzutreffen.

5.2.5 Im Vergleich – Andreas Mühe: *Wandlitz* (2011)

Der Fotograf Andreas Mühe (*1979 in Karl-Marx-Stadt/Chemnitz) begab sich 2011 auf Erkundungstour in die Waldsiedlung Wandlitz, wo bis 1989 führende SED-Politbüromitglieder mit ihren Familien lebten. Bis dahin war die Siedlung Sperrgebiet und Projektionsfläche für Mythen und Legenden über das Leben der Politiker*innen gewesen.⁷⁰⁹ Mühe illustriert: „Da haben sie gewohnt, haben die Mauern von innen grün gestrichen, und die Bürger der DDR dachten, bei denen käme der Champagner aus goldenen Wasserhähnen.“⁷¹⁰

Aus der Angst vor Feinden im eigenen Land entwickelte die Stasi ein enges Netz aus Überwachungsmaßnahmen, die jegliche Privatsphäre missachteten. Wie die Waldsiedlung Wandlitz belegt, kapselten sich die dafür verantwortlichen Politiker aus Angst vor den eigenen Bürger*innen räumlich ab. Abgelegen und in sicherer Entfernung zum gemeinen Volk lebten in der Waldsiedlung insgesamt 23 Familien, unter anderem Margot und Erich Honecker sowie Egon Krenz. Das abgeschottete Wohngebiet wurde permanent von Sicherheitsoffizieren des MfS bewacht. Dort konnten die Bewohner*innen in einen für DDR-Verhältnisse übermäßigen Luxus leben: das sogenannte Ladenkombinat bot eine breite Palette an Produkten aus dem Westen, es gab ein Kino, ein Schwimmbad und eine Poliklinik. Insgesamt 650 Mitarbeiter*innen sorgten für das Wohl der Parteimitglieder.⁷¹¹ Der Lebensstandard lag weit über dem der restlichen Bevölkerung, aber es gab nur wenig menschliches Miteinander. Sozialkontakte außerhalb der Arbeitszeiten wurden kaum gepflegt.⁷¹²

Als Mühe 2011 Wandlitz besichtigt, beherbergen die (zwischenzeitlich renovierten) Gebäude auf dem Areal Privatunternehmen, soziale Einrichtungen und eine Klinik. Die Wohnhäuser waren fast vollständig renoviert und neu vermietet worden; die

⁷⁰⁹ Tourismusverein Naturpark Barnim e. V.: *Waldsiedlung Wandlitz*, <https://www.machmalgruen.de/sehen-und-erleben/waldsiedlung-wandlitz/> [Letzter Zugriff am 03.03.22].

⁷¹⁰ Danicke, Sandra: *Künstler Andreas Mühe: „Blauer Himmel, Sonnenschein, der Diktator lädt zu Kaffee und Kuchen“* (15.02.2022), <https://www.fr.de/kultur/kunst/kuenstler-andreas-muehe-blauer-himmel-sonnenschein-der-diktator-laedt-zu-kaffee-und-kuchen-91350593.html> [Letzter Zugriff am 04.08.2022].

⁷¹¹ Malycha, Andreas: *Die SED in der Ära Honecker. Machstrukturen, Entscheidungsmechanismen und Konfliktfelder in der Staatspartei 1971 bis 1989*, Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte (Hg. Vom Institut für Zeitgeschichte), Band 102, München 2014, S. 21.

⁷¹² <https://www.machmalgruen.de/sehen-und-erleben/waldsiedlung-wandlitz/> [Letzter Zugriff am 03.03.22]. Siehe auch Malycha 2014, S.28–29.

Fassaden waren unter Denkmalschutz gestellt worden.⁷¹³ In der Waldsiedlung war zu diesem Zeitpunkt noch keine geschichtsdidaktische Aufbereitung vorgenommen worden. Erst 2017 wurden vor den Häusern Infotafeln über die ehemaligen Bewohner*innen und zur DDR-Geschichte angebracht.⁷¹⁴

Mühes Serie *Wandlitz* (2011) umfasst zwanzig Fotografien von je einem der Wohnhäuser (Abb. 42). Die Serie wurde mehrfach gedruckt, die Größe der Abzüge variierte je nach Ausstellung.⁷¹⁵ Für die vorliegende Analyse wurde von der Präsentation der Ausstellung *Der Dritte Blick* (11.3.–8.05.2016) in der Stadtgalerie Kiel ausgegangen. Dort hatten die Abzüge ein Kleinformat von ca. 10 x 12 cm und waren von einem mehrfach größeren, weißen Passepartout gerahmt. Der Künstler adaptierte damit die Maße der Negative, die bei seinen Aufnahmen mit einer Großformatkamera entstanden.⁷¹⁶

Die Häuser wurden sämtlich von der Seite, bei Nacht und aus derselben Distanz fotografiert. Sie wirken auf den ersten Blick nahezu identisch: Alle Gebäude sind zweigeschossig mit Satteldach mit Lüftungsöffnungen im Giebel. Einige Häuser haben eine überdachte Veranda, andere einen Anbau mit überdachtem Balkon. Die Lüftungsschlitze sind teilweise schmal und länglich, teilweise bestehen sie aus fünf im Oval angeordneten Löchern. Die Häuser sind aus einigen Metern Abstand aufgenommen und nehmen etwas weniger als die Hälfte der Höhe der Fotografie ein.

Vor den Häusern breitet sich eine ausgedünnte Rasenfläche aus, die meist von hochragenden Baumstämmen mit wenig oder keinem Blattwerk flankiert wird. Die Bäume ragen häufig über den Bildrand hinaus und erzeugen so gitterähnliche Linien vor und neben den Häusern. Dahinter spannt sich ein tiefschwarzer, sternenfrierer Nachthimmel und bildet einen Kontrast zu den mit einem Lichtballon ausgeleuchteten weißen Häuserfassaden.⁷¹⁷

Die Serialität – insbesondere der in diesem Fall größeren Abzüge der Serie bei der Präsentation im Frankfurter Städel im Jahr 2022 – erinnern an die frühen Arbeiten

⁷¹³ Danicke (2022); Tourismusverein Naturpark Barnim e. V.: *Waldsiedlung Wandlitz*, <https://www.machmalgruen.de/sehen-und-erleben/waldsiedlung-wandlitz/> [Letzter Zugriff am 03.03.22]. Siehe weiterführend zum Areal und seiner Geschichte: Danyel, Jürgen/Kimmel, Elke: *Waldsiedlung Wandlitz. Eine Landschaft der Macht*, Berlin 2016.

⁷¹⁴ Vgl. ebd.

⁷¹⁵ Andreas Mühe. *Stories of Conflict* (16.02. – 19.06.2022), Städel Frankfurt am Main.

⁷¹⁶ Perspektive hoch 3/Sven Gatter: *Andreas Mühe*, <https://der-dritte-blick.de/portfolio/andreas-muehe/> [Letzter Zugriff am 20.10.20].

⁷¹⁷ Ebd.

des Fotografen-Ehepaars Bernd Becher (1931–2007) und Hilla Becher (1934–2015).⁷¹⁸ Das Künstlerehepaar fotografiert von 1959 bis 1978 Fachwerkhäuser, die in dieser Bauweise nur im Siegerland errichtet wurden.⁷¹⁹ In den Serien sind die Gebäude meist, wie für die Arbeitsweise des Künstlerpaares typisch, frontal abgelichtet. Obwohl alle Fassaden ähnlich erscheinen, gleicht doch keine der anderen, und es beginnt ein Suchen nach den jeweils einzigartigen Gestaltungskriterien eines jeden Gebäudes. Die Bechers lichteten die Häuser am Tag ab und entwickelten daraus schwarz-weiße Abzüge, sodass der cremeweiße Himmel im Weiß des Passepartouts aufzugehen scheint. Diese ästhetische Entscheidung ist mitverantwortlich für den nüchtern-dokumentarischen Eindruck der Fotografien.

Während Kameraperspektive und Bildmotiv möglicherweise als Vorbild für *Wandlitz* diente, entfaltet Mühes Inszenierung des tiefschwarzen Himmels eine ganz andere Wirkung: In diesen menschenleeren Fotografien klingt das Motiv des „verlassene[n], gespenstische[n], mythenumwobene[n] Haus[es]“, welches „seit den Anfängen der Schauerromantik [...] zu einem *der* Topoi zählt, an denen die Inszenierung des Unheimlichen sich – bis heute – entzündet [...]“.⁷²⁰ Wenngleich die Häuser und der Rasen gepflegt wirken, brennt nirgends Licht, und bis auf die Vorhänge verrät nichts im Bild, ob tatsächlich jemand dort wohnt.

Fotografische Distanz und Tageszeit erzeugen ein Gefühl, als befinde man sich in einer voyeuristischen Situation. Wie ein Eindringling steht man im Dunkeln und blickt auf das Haus. Zu sehen ist nicht viel, da alle Fenster mit Vorhängen verdeckt sind oder durch die Beleuchtung schwarz erscheinen. Im Interview beschreiben Andreas Mühe und Sandra Danicke ihre Eindrücke von der Szenerie:

„[SD] Die Häuser wirken seltsam gruselig, wohl weil es Nachtaufnahmen sind, die zudem im Winter aufgenommen wurden.

[AM] Vor allem, weil alle Gardinen zugezogen sind. Das hat eine durchgehende Stringenz, dadurch hat es etwas Deutsches, etwas Böses.

[SD] Und zugleich ist es völlig banal.

⁷¹⁸ Museum für Gegenwartskunst Siegen/Memmert, Nora: *Bernd und Hilla Becher* (2020), <https://www.mgksiegen.de/de/entdecken/3476/bernd-und-hilla-becher-fachwerkhauser-des-siegerindustriengebietes> [Letzter Zugriff am 04.08.2022].

⁷¹⁹ Museum für Gegenwartskunst Siegen/Memmert, Nora (2020).

⁷²⁰ Lutz 2006, S. 121.

[AM] So sind die Häuser ja auch. Meine Idee war, dass es aussehen soll wie Pappwände. Es soll durch die Beleuchtung so wirken, als könne man sie umschubsen⁷²¹

Hier klingt Hannah Arendts Begriff der ‚Banalität des Bösen‘⁷²² an, ohne die NSDAP mit der SED gleichsetzen zu wollen: *Wandlitz* entblößt die einstigen, von Mythen umrankten Refugien der SED-Elite als schlichte Kulisse. Selbst die Fantasien des Volkes vom unrechtmäßigen Leben im Luxus der Herrschenden werden als kleinbürgerliches Mittelmaß entlarvt. Das Herausstellen der glatten und hellen Häuserfassaden, hinter denen sich schon zu DDR-Zeiten letztlich nichts Außergewöhnliches verbarg, weckt Assoziationen an den Begriff der Potemkin’schen Dörfer. *Wandlitz* wird hier zur Metapher für die bittere Erkenntnis in der deutschen Geschichte, dass hinter dem Schein der Propaganda einer Diktatur ein wenig pompöser, von Menschen gemachter Bürokratieapparat steht.

Die Serialität der Bilder, ihre Atmosphäre der Unheimlichkeit und die Beobachterposition evozieren angesichts des historischen Kontextes der abgeblendeten Orte Erinnerungen an Überwachungsfotografien der Stasi. Die Bilder generieren eine Spannung zwischen der Banalität des Bildgegenstandes und seiner dramatischen Inszenierung in starken Hell-Dunkel-Kontrasten. In dieser schwingt die DDR-Historie der Waldsiedlung mit, die bedrohlich wie der schwarze Nachthimmel über den Häusern schwebt. Die Fotografien der Serie *Wandlitz* geben nur wenig Auskunft über das tatsächliche Leben der Führungsriege in der DDR. Vielmehr fangen sie die unheimliche Aura des geschichtsaufgeladenen Ortes ein, die sich zwischen den heute bekannten, realen Begebenheiten und den Mythen um die Luxussiedlung entspannt. Zugleich ist das unspezifische Exterieur der Häuser in *Wandlitz* auch eine Erinnerung an die Möglichkeit der Dekonstruktion heutiger Fassaden der Herrschenden, denen dadurch ein Stück ihrer Macht genommen werden kann.

Wandlitz und *Stasi-City* ergründen Orte, die der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren und um die sich Mythen rankten. Beide Werke adaptieren dafür spezifische Blickregimes des Staatssicherheitsdienstes, wie das heimliche Überwachen, und greifen Motive einer Ästhetik des Unheimlichen auf. In *Wandlitz* ist dies der Betrachterstandort im Dunkeln, der Betrachtende selbst zu Beobachtenden werden lässt. Dieses Machtverhältnis kehrt sich jedoch um, wenn die Häuser als Kulisse entlarvt werden und

⁷²¹ Danicke (2020).

⁷²² Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York 1963.

die Möglichkeit aufsteigt, selbst aus dem Dunkeln heraus hinter einem der zugezogenen Vorhänge beobachtet zu werden.

In *Stasi-City* werden die Betrachtenden dezidiert dem Gefühl des Überwachtens ausgesetzt, aber gleich darauf wird ihnen die Position eines/r Überwacher*in eingeschrieben. Ähnlich wie in Mühes Serie geht es nicht um eine korrekte Rekonstruktion der Vergangenheit. Stattdessen werden Erfahrungsräume entworfen, die über ästhetische Parameter die (DDR-)Geschichte der Orte nachspüren.

Die SED hinterließ nicht nur geheime Wohnhäuser und Geheimdienstzentralen. Unter ihrer Führung und jenseits der Öffentlichkeit wurde auch der großflächige Abbau von Uranerz orchestriert. Der folgende Exkurs bewegt sich an den Grenzbereichen der Hinterlassenschaften der SED: Bis heute ist in den Bodenschichten der Lausitz radioaktive Strahlung messbar, die ein Relikt der DDR-Wirtschaft ist. Diesem mit den Sinnen nicht erfassbaren Phänomen gingen Mareike Bernien und Alex Gerbaulet in einem künstlerischen Forschungsprojekt nach, welches in der Videoarbeit *Sonne unter Tage* (2022) mündete.

5.3 Radioaktive Strahlung der DDR | Mareike Bernien und Alex Gerbaulet: *Sonne unter Tage* (2022)

Sonne unter Tage ist eine 39-minütige künstlerische Reflexion der Filmemacherinnen Mareike Bernien (*1979) und Alex Gerbaulet (*1977 in Salzgitter) über die Urangewinnung in der DDR. Fast alle Aufnahmen wurden bei Nacht gedreht. Die Hauptfigur ist mit einer Taschenlampe ausgestattet, die sich langsam durch dunklen Wald, Wiesen, Äcker und Bergstollen bewegt. Sie besucht ein Bergwerks-Museum bei Nacht, und unter dem Licht ihrer Lampe scheinen die ausgestellten Steine radioaktiv zu strahlen (Abb. 43). Hierfür verwendeten Bernien und Gerbaulet unter UV-Licht fluoreszierende Flüssigkeiten.⁷²³ Parallel zu diesen Bildern wird die Geschichte des Urans und seiner Entdeckung erzählt.

Sonne unter Tage ist eine Montage aus diesen eigenen Aufnahmen und Archiv- sowie Filmmaterial. Wie im Abspann zu lesen ist, wurden Filmaufnahmen und Fotografien aus dem Archiv der Wismut GmbH, dem Archiv der Bürgerbewegung Leipzig e.V. und den Privatarchive von Reinhard Poltsch sowie Charlotte Prasse und Maritta Prate in die Videoarbeit integriert. Zudem wurden Szenen aus dem Spielfilm *Sonnensucher* (DDR 1958/1972) von Konrad Wolf eingebettet. Der DEFA-Film⁷²⁴ erzählt eine fiktive Liebesgeschichte, deren Spielort die SDAG (Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft) Wismut der 50er Jahre ist. Entsprechend ist der Titel von Bernien und Gerbaulets künstlerischem Filmessay *Sonne unter Tage* ein Verweis auf das historische Filmmaterial.

Während aus dem Wismut-Archiv mehrere Sekunden bis Minuten Filmmaterial übernommen wurden, besteht die Einbettung von Aufnahmen aus dem Film *Sonnensucher* in einer mehrfachen Bearbeitung des Filmmaterials. So wurden aus dem Film einzelne Filmstills auf Papier gedruckt. Diese werden in *Sonne unter Tage* von einer Person außerhalb des Filmbildes mit der Hand nacheinander auf einen Tisch gelegt, bis der Druck die gesamte Bildfläche einnimmt. Manchmal überlappen sich dabei die verschiedenen ausgedruckten Bilder. Mehrere Sequenzen zeigen die Protagonistin aus *Sonnensucher* bei ihrer Arbeit als Radiometristin, deren Aufgabe es ist, die Strahlung im Stollen zu messen. Über diese Filmstills wurde ein Blaufilter gelegt. Hier fand somit eine mehrfache Bearbeitung des Filmmaterials statt. Der Film

⁷²³ Arsenal Institut für Film und Videokunst e.V.: *Nuclear Radiation Künstler*innengespräch* (10.02.2022), <https://www.arsenal-berlin.de/en/forum-forum-expanded/forum-expanded-program/films/surface-rites/interview/> [Letzter Zugriff am 09.03.2022].

⁷²⁴ Abkürzung für Deutsche Film AG, der staatlichen Filmagentur in der DDR mit Sitz in Berlin-Potsdam.

wurde zum Foto wurde zum Film, ließe sich verkürzt sagen. Die Fixierung auf Standbilder erzeugt eine Verlangsamung und Verdichtung des Ausgangsmaterials. Die gesamte Sequenz steht symbolisch für die künstlerische Recherche: Die Hände, die das Material auf den Tisch legen, verweisen auf die Arbeit des Sichtens und Sortierens im Archiv. Die Künstlerin ist als Forscherin am Werk, wobei die Vorarbeit zum Film zugleich reflexiv in das Kunstwerk eingebunden ist.

Das zweite bestimmende Thema – und zugleich Ausgangspunkt ihrer Arbeit – ist der umweltaktivistische Widerstand in der DDR, der versuchte, die schädlichen Folgen der Urangewinnung für Mensch und Natur zu belegen und an die Öffentlichkeit zu bringen. Basierend auf Interviews werden die Methoden des Widerstands, die Ängste angesichts der radioaktiven Verseuchung und allgemeinere Fragen nach dem Zustand von Mensch und Natur von Sprecher*innen aus dem Off nacherzählt.

Die ersten Vorstudien zu *Sonne unter Tage* begannen 2018 im Rahmen des Projekts *Wildes Wiederholen. Material von Unten. Künstlerische Forschung im Archiv der DDR-Opposition*.⁷²⁵ Über mehrere Jahre entstanden das Zine⁷²⁶ *Entlang der Silberstraße* (2019), die Videoarbeiten *Ghostly Extractions* (2020), *Die Sonne liegt im Erdinneren* (2021) und schließlich *Sonne unter Tage* (2022). Die letzte Videoarbeit feierte auf der 72. Berlinale ihre Premiere.

Finanziert wurde das Projekt durch das *Berlinförderprogramm Künstlerische Forschung*, die *Senatsverwaltung für Kultur und Europa* in Berlin, die *Stiftung Kunstfonds* und die *FFA*⁷²⁷. Kathrin Busch, Mitbegründerin des Berliner Förderprogramms für künstlerische Forschung, in dessen Kontext das Projekt entstand, benennt die thematischen Schwerpunkte des Vorläufers *Ghostly Extractions* (2020) wie folgt: „Das Erzgebirge als zentrale politische Landschaft des Kalten Krieges gerät ebenso in den Blick wie eine Mediengeologie bild- und farbgebender Gesteine, eine im Untergrund agierende Umweltbewegung und das ‚Gespenst des Kommunismus‘“⁷²⁸.

⁷²⁵ Rosenfeld, Elske: *Wildes Wiederholen. Material von Unten. Künstlerische Forschung im Archiv der DDR-Opposition* (2018), <https://elskerosenfeld.net/practice/wildes-wiederholen-material-von-unten/> [Letzter Zugriff am 09.03.2022].

⁷²⁶ Kurzform des englischen Worts *Magazine*. Es handelt sich dabei um eine eigenständig erstellte und publizierte kleine Zeitschrift. Typisch ist die Vervielfältigung und Verbreitung mittels Fotokopie. Vgl. Schmack, Lena: *Zines – Alles über das trendige Illustrations-Medium!* <https://www.lenaschmack.de/single-post/2018/05/21/zines-alles-c3-bcber-das-trendige-medium> [Letzter Zugriff am 09.03.2022].

⁷²⁷ Deutsche Filmförderanstalt.

⁷²⁸ Busch, Kathrin: Das Gespenst der künstlerischen Forschung. Ein Bildessay von Kathrin Busch, in: *Kunstforum international*, Leonardo im Labor. Kunst & Wissenschaft im 21. Jahrhundert, Band 277 (2021), S. 108–119.

Wie an der Beschreibung abzulesen ist, sind in der Vorstudie bereits die großen Bögen von *Sonne unter Tage* angelegt.

Bevor *Sonne unter Tage* anhand einzelner Szenen im Detail analysiert wird, soll vorab ein kurzer Einblick in die Geschichte und den Erinnerungsort *SDAG Wismut* gegeben werden. Unter diesem Decknamen wurde in der DDR bis zu ihrem Ende die Urangewinnung durchgeführt.

5.3.1 Historischer Kontext: Die SDAG Wismut

Die Urangewinnung begann kurz nach Kriegsende unter Leitung und Kontrolle der sowjetischen Besatzungsmacht im Jahr 1946/1947.⁷²⁹ Doch *Sonne unter Tage* referiert nicht auf nur den Uranerzabbau und den Widerstand dagegen. Hinter dem Begriff Wismut verbirgt sich weit mehr, wie der langjährige Mitarbeiter Karl-Heinz Bommhardt im Rückblick zusammenfasst:

„**Wismut** ist ein chemisches Element. **Wismut** war auch der Deckname eines großen sowjetisch bzw. sowjetisch-deutschen Unternehmens zur Uranerzgewinnung und -verarbeitung. [...] **Wismut** war aber auch für viele Tausend Werktätige ein Identifikationsbegriff für ihre berufliche Entwicklung. **Die Wismut**‘ stand für alle Betriebe des großen Bergbauunternehmens. Mit dem Decknamen identifizierten sich die vielen Tausend Mitarbeiter des Unternehmens und entwickelten einen stark ausgeprägten Berufsstolz.“ [Hervorhebungen original]⁷³⁰

Mit der Benennung des Unternehmens nach dem chemischen Element Wismut – welches nicht für die Gewinnung radioaktiven Materials geeignet ist – wurde versucht, die Urangewinnung zu verschleiern. Das Wort „Uran“ war bei der Arbeit quasi verboten.⁷³¹ Das vorbehandelte Uran wurde als Reparationszahlung an die Sowjetunion ausgeliefert, wo es zur Herstellung von Atombomben verwendet wurde.⁷³² Die offizielle Lesart war hingegen, dass das Uranerz der Stromgewinnung, dem Frieden und dem gesellschaftlichen Wohl diene.⁷³³ Bommhardt erinnert sich daran, dass in seiner Kindheit dennoch jeder zumindest theoretisch sich hat erschließen können, dass das Erz zur atomaren Aufrüstung beitrug. So war ihm aus dieser Zeit auch der Ausdruck „Friedenserbomben“ für die Atombomben geläufig.⁷³⁴

Gleichzeitig entstand, wie Bommhardt berichtet, eine starke Identifikation mit der SDAG Wismut. Diese resultierte aus gezielten Kampagnen und Maßnahmen der SED zur Steigerung der Wertschätzung des Bergarbeiter-Berufs. Auch wenn in der Region des Erzgebirges auf eine bis ins 12. Jahrhundert zurückreichende Geschichte des Bergbaus zurückgeblendet werden kann, existierten zum Zeitpunkt der Gründung der SDAG Wismut keine Rituale oder Symbole innerhalb der sehr heterogenen Gruppe der

⁷²⁹ Bommhardt, Karl-Heinz: Uranbergbau Wismut 1946 – 1990 in der sowjetischen Besatzungszone und in der DDR, Nürnberg 2011, S. 403.

⁷³⁰ Ebd., S. 5.

⁷³¹ Ebd.

⁷³² Jahn, Kristin: „Friedliche Nutzung der Atomenergie“. Dokumentation zu dem Wandbild Werner Petzolds, Altenburg 2009, S. 34–35.

⁷³³ Ebd.

⁷³⁴ Bommhardt, 2011, S. 5.

Arbeiter*innen.⁷³⁵ Die SED ersann deshalb eine besonders hohe Entlohnung, ein eigenes Ehrenkleid für Festtage und symbolische Ehrenzeichen, die allesamt das Solidaritätsgefühl stärken sollten.⁷³⁶ Ein Plakat des Grafikers Klaus Wittkugel aus dem Jahr 1953 drückt dieses neue Identifikationsgefühl aus. Es zeigt einen fröhlichen jungen Bergarbeiter, der einen Bergarbeiterhelm trägt und dessen Gesicht und sein nackter Oberkörper vom Staub schmutzig eingefärbt sind. Seine Augen und seine weißen Zähne treten im Bild leuchtend hervor. Der Hintergrund ist in strahlendem Blau gehalten und dicht über dem Kopf der Figur strahlt eine Grubenlampe gelb, die in dieser Anordnung an eine Sonne erinnert. Über dem Bergarbeiter steht in weißen Lettern: „Ich bin Bergmann!“ und darunter die Frage „Wer ist mehr?“ Die beiden Zeilen sind ein in dieser Zeit geläufiger Ausspruch, der mutmaßlich auf den Ministerpräsidenten Otto Grotewohl zurückgeht.⁷³⁷

Die SDAG Wismut wuchs zu einem der größten Unternehmen der DDR heran. Sie unterhielt Bergwerke in Thüringen und Sachsen zur Förderung der Uranerze, Werke zur Weiterverarbeitung des Roherzes, eigene Krankenhäuser und Ambulanzen, eigene Läden für die Mitarbeiter*innen der Betriebe sowie eigene Feriendomizile an der Ostsee.⁷³⁸ Für die Arbeit in der SDAG Wismut strömten Menschenmassen in die gering besiedelten Gebiete im Thüringer Wald und im Erzgebirge. Manchmal wurde jedoch auch Verurteilten das Angebot gemacht, statt im Gefängnis ihre Zeit durch die Arbeit in der SDAG Wismut abzusitzen – so wie der Protagonistin des Films *Sonnensucher*.

Die körperlich anstrengende und gefährliche Arbeit unter Tage in radioaktiv strahlender Umgebung führte zu vielen Erkrankungen. In der DDR wurden zwischen 1952 und 1990 14.529 Fälle von Silikose (Quarzstaublunge) und 5.275 Bronchialkrebserkrankungen aufgrund ionisierender Strahlung offiziell als Berufskrankheit anerkannt.⁷³⁹ Zugleich fügte die Erzgewinnung und -aufbereitung der Natur immensen Schaden zu. Das Aufgraben der Erde zerstörte Lebensräume und

⁷³⁵ Schütterle, Juliane: Kumpel, Kader und Genossen. Die Wismut AG, Boston 2010, S. 180 sowie Welterbe Montanregion Erzgebirge e.V.: *Die Bergbauperioden im Erzgebirge auf einen Blick*, <https://www.montanregion-erzgebirge.de/welterbe-erfahren/wissenswertes-montanregion/bergbaugeschichte.html> [Letzter Zugriff am 05.08.2022].

⁷³⁶ Schütterle 2010, S. 179–180.

⁷³⁷ Ebd., S. 182.

⁷³⁸ Zum ganzen Umfang der SDAG Wismut siehe Bommhardt 2011; Online-Publikation Wismut GmbH (Hg.): *Chronik der Wismut, Mit erweitertem Sanierungsteil 1998–2010*, publiziert (1999).

⁷³⁹ Bommhardt 2011, S. 69. Siehe auch Schütterle 2010, S. 141–162.

zusammenhängende Ökosysteme, die Abfallprodukte der Erzaufbereitung kontaminierten den Boden und das Grundwasser.⁷⁴⁰

Zum 31.12.1990 wurde der Betrieb eingestellt und in die heutige Wismut GmbH umgewandelt. Diese ist seither für die Sanierung und Renaturierung der Bergwerke und Halden zuständig.⁷⁴¹ Die SDAG Wismut ist somit heute einerseits ein Sinnbild für die rücksichtslose Ausbeutung von Mensch und Natur zur Führung des atomaren Wettrüstens während des Kalten Krieges. Andererseits verbinden einstige Kumpel wie Karl-Heinz Bommhardt mit ihr eine spannende und herausfordernde Arbeit in den Minen und der Erzverarbeitung, gebündelt mit einem positiven Zugehörigkeitsgefühl zum drittgrößten Uranproduzenten in den Jahren 1946–1990.⁷⁴² Diese Geschichten sind es, die den größeren Kontext von *Sonne unter Tage* bilden.

⁷⁴⁰ Chronik der Wismut 1999, 1.8.2, S. 2. Zur konkreten Umweltbeeinflussung durch die SDAG Wismut siehe weiterführend ebd., S. 25–28.

⁷⁴¹ Chronik der Wismut 1999, S. 1.

⁷⁴² Bommhardt 2011, S. 1.

5.3.2 Die Geisterfigur und die Legende der Hüpfemänner

In *Sonne unter Tage* erscheint in mehreren Szenen eine geisterhafte Figur. Sie hat menschliche Umrisse, leuchtet aber in künstlichem Weiß oder Orange im Dunkeln. Das fremdartig wirkende Wesen durchstreift die in tiefer Nacht gelegene Landschaft. Das Bild erinnert an den Blick durch ein Nachtsichtgerät. Es suggeriert, man befinde sich auf einem Beobachterposten. Nur schwer ist auszumachen, wer dort durch das Gelände schleicht. Die Figur wirkt wie ein Geist, zusammengesetzt aus radioaktiver Strahlung, die das Gelände heimsucht und gleichzeitig aus ihm hervorgegangen ist. Zum ersten Mal erscheint sie, indem sie sich aus einer zusammengekauerten, im Gras liegenden Haltung erhebt. Erst ist nur ein Haufen zu sehen, der ebenso ein Stein sein könnte. Dazu rauscht und klickt ein Geigerzähler. Erst als sie aufsteht, wird die menschliche Gestalt des leuchtenden Wesens deutlich. Es entsteht der Eindruck, sie komme direkt aus der verseuchten Erde.

Der Journalist Tom Mustroph sieht in der Vorgängerversion *Ghostly Extractions*, in der diese Figuren erstmals vorkommen, einen Verweis auf die lokale Legende des Springteufels.⁷⁴³ Diese mythische Figur ist durch Erzählungen überliefert, hat aber kaum Eingang in die Literatur gefunden. Eine der wenigen Quellen hierzu ist das Radiofeature *Als die Hüpfemänner kamen*, das 2018 im SWR2 gesendet wurde.⁷⁴⁴ Das Feature enthält Interviews über verschiedene Varianten und Erscheinungsformen der Springteufel, die Anfang der 50er Jahre in Thüringen und Sachsen gesichtet worden seien. Mustroph erläutert:

„Sie [Mareike Bernien und Alex Gerbaulet, R.M.] fanden in der mythischen Figur des Springteufels eine so ungewöhnliche wie ausdrucksstarke Form, das ansonsten kaum fassbare Phänomen der Radioaktivität darstellbar zu machen. Lokalen Überlieferungen zufolge handelt es sich bei Springteufeln um dunkle Gestalten, die sich nachts mit großen Sprüngen fortbewegen.“⁷⁴⁵

Im Volksmund kennt man sie – so das Radiofeature – unter anderem als Springteufel, Hüpfemänner, Huppmänner, Hübbemänner, Spiralfedermenschen oder Stoppelhopser. Belege für ihre tatsächliche Existenz gibt es nicht. Die Hüpfemänner werden als Menschen mit Spiralen an den Füßen beschrieben, die bis zu zwanzig Meter in die Höhe springen könnten. In der Dämmerung und bei Nacht erschreckten sie die

⁷⁴³ Mustroph, Tom: Wissen ist das Medium, in: taz Ausgabe 12743 (2022), S. 24.

⁷⁴⁴ Hohberg, Rainer: *Als die Hüpfemänner kamen* (DLF 2017), S. 26, <https://www.swr.de/-/id=21642638/property=download/nid=659934/1dporqk/swr2-feature-am-sonntag-20180617.pdf> [Letzter Zugriff am 16.03.2022].

⁷⁴⁵ Mustroph 2022, S. 24.

Menschen, Manche erzählen von Angriffen, Andere von Diebstählen. Weiterhin kursieren zweierlei Beschreibungen ihrer Kleidung: „Dunkles Trikot mit aufgemaltem Phosphorgerippe und darüber ein langer schwarzer Mantel, eventuell ein spitzer Hut. Oder aber mit Masken und Betttüchern ganz in weiß.“⁷⁴⁶

Die Erzählung, die im Zusammenhang mit *Sonne unter Tage* steht, bezieht sich auf die Entstehungszeit des Uranerzabbaus. So wurden vor dem Anlegen der Schächte zunächst an zahlreichen Orten Probebohrungen durchgeführt. Nicht jede/r der dortigen Anwohner*innen wollte vor seiner Haustür ein Bergwerk errichtet sehen, und so seien möglicherweise ‚Hüpfemänner‘ beauftragt worden, die Uransuche zu sabotieren.⁷⁴⁷ So berichtet ein Anderer: „Und was ich als Kind gehört habe, sollte die Bevölkerung verunsichert werden und möglichst von diesen Stellen, an denen gesucht wurde, ferngehalten werden.“⁷⁴⁸ Aufgrund der neuen Bergwerke zogen über 10 000 Arbeiter*innen in die vorher nur gering besiedelte Region. Dies begünstigte das Aufkommen von Gerüchten.⁷⁴⁹ Mustroph interpretiert die Figur des Springteufels in *Ghostly Extractions* deshalb wie folgt:

„Der helle Springteufel, der jetzt durch die vom Uranabbau geprägten Landschaften tanzt, hat gespenstische Wirkung. Er personifiziert die Heimsuchung, die nicht nur die Strahlung für die Bewohner und Arbeiter – in Form von Krankheitsbildern und vorzeitigem Sterben –, sondern auch der Bergbau mit seiner Erdschichten umwälzenden Gewalt für die gesamte Landschaft bedeutet hat.“⁷⁵⁰

Mustroph deutet die künstlerische Interpretation des Springteufels als Personifikation der Heimsuchung, womit er die schädlichen Folgen der Uranerzgewinnung für Mensch und Umwelt einfasst. Es sind eben diese ‚Heimsuchungen‘, gegen die sich schon die Umwelt-Aktivist*innen engagierten, die für *Sonne unter Tage* interviewt worden sind.

⁷⁴⁶ Hohberg (2017), S. 26, [Letzter Zugriff am 16.03.2022].

⁷⁴⁷ Ebd. S. 8.

⁷⁴⁸ Ebd. S. 9.

⁷⁴⁹ Vgl. ebd., S. 6.

⁷⁵⁰ Mustroph 2022, S. 24.

5.3.3 Licht und Schattenwurf der Taschenlampe

Die Aktivist*innen werden in der Videoinstallation durch die am Anfang vorgestellte Figur mit Taschenlampe verkörpert, der sich im Laufe des Films zwei weitere Menschen hinzugesellen. Die Aktivist*innen bilden eine Art Gegenbild zum leuchtenden Springteufel. So werden die geheimen Tätigkeiten der Umweltaktivist*innen in der dunklen Landschaft re-inszeniert. Im Kontrast zur hellen Geisterfigur erheben sich ihre Silhouetten nur als schwarze Gestalten im Schein des vorausseilenden Lichtkegels der Taschenlampe.

Der Einsatz von Licht ist in *Sonne unter Tage* sehr begrenzt und ausgewählt. Ein wiederkehrendes Mittel ist der Schein der Taschenlampe, welcher im Vergleich zum surrealen Leuchten der Geisterfigur eine natürliche Wirkung hat. Der kleine Lichtkegel erhellt Bäume mit ihrem Blattwerk, einen Ackerboden oder Felsgestein – vermutlich in einem Stollen. Das dezidierte Hervorheben einzelner Bildpartien aus einer dunklen Hintergrundfläche erinnert an den *Film noir* sowie an die Chiaroscuro-Technik der Malerei im 16. und 17. Jahrhundert.⁷⁵¹

Eine Sequenz behandelt ein Wandbild von Werner Petzold, welches schon in der im dritten Kapitel analysierten Fotoserie von Margret Hoppe ein Thema war.⁷⁵² Hoppe fotografierte die Leerstelle an der Fassade auf dem Wismut-Gelände, an der das Emaille-Bild *Friedliche Nutzung der Atomenergie* (1972–1974) einst hing. In *Sonne unter Tage* hingegen erscheint im Licht der Taschenlampe das monumentale und neu im Freien aufgestellte Bild (Abb. 44). Aus dem Dunkel werden einzelne Bildpartien sichtbar und verschwinden wieder, wenn das Licht weiterwandert. Es folgen Sequenzen aus dem Archivmaterial der Wismut GmbH, in denen das Anbringen der Emaille-Kacheln auf dem Gebäude filmisch festgehalten sind. Darauf folgen erneut Aufnahmen der Künstlerinnen, diesmal näher herangezoomt und deutlicher erkennbar.

Petzolds Bild repräsentiert den damaligen Glauben an die Atomenergie als Weg in den Kommunismus, unter dessen Vorzeichen der gefährliche Uranabbau vorangetrieben und glorifiziert wurde. Der Rückblick anhand des Archivmaterials stellt eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart dar. Es ist sinnbildlich zu verstehen, dass das heutige Bild nur ausschnittsweise beleuchtet wird. Die Vergangenheit kann in der Rückschau nur aus Fragmenten zusammengesetzt werden –

⁷⁵¹ Siehe weiterführend beispielsweise zum Film noir: Grob, Norbert (Hg.): *Film noir*, Stuttgart 2008.

Zur Chiaroscuro-Technik: Lehmann, Claudia/Gramaccini, Norberto/Röbler, Johannes/Dittelbach, Thomas (Hg.): *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550*, Berlin 2018.

⁷⁵² Siehe Kapitel 3.4.3 Margret Hoppe: *Die verschwundenen Bilder* (2005 – 2010).

ein Prinzip, das den gesamten Film bestimmt. So gibt es zwar Protagonist*innen, aber keine lineare Narration, vielmehr Gedanken-Fragmente und Themen-Stränge, die lose miteinander verwoben sind.

Neben der Hervorhebung einzelner Bildpartien durch den Lichtkegel der Taschenlampe dient ein UV-Licht der Erzeugung von Lichteffekten auf der dunklen Leinwand. In den schon eingangs erwähnten Szenen im Museum beleuchtet die Protagonistin Steine, die grellgrün zurückstrahlen. Im Kontext des Filmes werden harmlose Steine so zu Repräsentanten radioaktiven Uranerzes.

Zwischen die vielen Nachtaufnahmen montierten die Künstlerinnen einzelne Tageslichtaufnahmen. Im Hellen sind in einer Panoramaeinstellung Waldflächen und Wiesen und die Siedlung Bad Schlema gefilmt worden. Der Himmel ist blassrosa verfärbt, die Wiesen und Bäume scheinen trotz kräftigem Blattwerk schneeweiß. Für die Szenen wurde eine Infrarot-Kamera mit einem anderen Lichtspektrum verwendet wurde, was den Grund für die unnatürliche Farbgebung darstellt.⁷⁵³ Auf diese Weise scheinen nicht nur einzelne Gegenstände und Figuren, sondern die ganze Land- und Ortschaft radioaktiv zu strahlen.

Die Inszenierung einer radioaktiven Zone mittels monotoner Farbgebung erinnert an den Science-Fiction Klassiker *Stalker* (UdSSR 1979) des schon im vorherigen Kapitel erwähnten russischen Regisseurs Andrei Tarkovsky. Einige Monate vor der Reaktorkatastrophe in Tschernobyl dreht er dort einen Film über eine mysteriöse und lebensgefährliche Zone, durch die nur ein sogenannter Stalker führen kann.⁷⁵⁴ In der Mitte der Zone lebt der Wunschgönner, welcher jede/r Besucher*in den tiefsten Herzenswunsch erfüllt. Aus heutiger Sicht scheint der Film eine Art Prophezeiung für die radioaktive Verseuchung, die kurz darauf folgte.

Der Einsatz von Licht und Dunkelheit ist in *Sonne unter Tage* eines der wichtigsten Gestaltungsmittel, und kann hier nur an einigen Beispielen analysiert werden. Das Licht der Taschenlampe zeigt Fragmente der Vergangenheit, die bis in die Gegenwart erhalten wurden. Zudem greift der suchende Kegel der Taschenlampe in mehreren Szenen den Rechercheprozess um das Werk auf. Die UV-Lampe hingegen erweckt die Illusion von Radioaktivität und macht damit das unsichtbare Phänomen sichtbar. Dieselbe Funktion haben die Infrarot-Aufnahmen. Während unter der UV-Lampe scheinbar radioaktiv strahlende Steine wie etwas Kostbares und Mystisches

⁷⁵³ Nuclear Radiaton Künstler*innengespräch (2022).

⁷⁵⁴ Im Hintergrund einiger Szenen ist das damals noch vollständig funktionstüchtige Atomkraftwerk zu sehen.

inszeniert werden, wirken die grell-strahlenden Landschaften der Infrarotbilder wie Warnsignale und erzeugen das Gefühl, selbst verstrahlt zu werden.

5.3.4 Das Ticken des Geigerzählers

Das letzte Stilmittel, das in diesem Exkurs angesprochen werden soll, ist das akustische Knistern, Rauschen und Knacken des Geigerzählers. Als Geräusch wiederholt es sich im Kunstwerk an verschiedenen Stellen. Die Erzählerstimmen greifen es lautmalerisch mit „Tick, tick“ und „Klack, klack“ auf. Sie sprechen die Worte mal alleine, mal gemeinsam. Diese Wiederholungen erklingen wie ein Echo des Geigerzählers. Eine weitere Korrespondenz besteht zu einer kurzen Sequenz, in der jemand zwei Steine aufeinander schlägt. Diese scheinen manchmal ebenfalls radioaktiv aus dem Dunkel aufzuleuchten. Das Aufeinandertreffen der Steine erzeugt ein akustisches Klack-Geräusch, das an verschiedenen Stellen auch den Wechsel zwischen verschiedenen Filmbildern rhythmisch untermalt.

Ein Geigerzähler ist ein Gerät, das die radioaktive Strahlung der Umgebung misst. Das Messergebnis wird auf einem Display wiedergegeben und mittels der charakteristischen Geräusche auch akustisch mitgeteilt. Die Sprecher*innen spielen mit den Wortlauten, indem sie fragen „Wie tickt die Landschaft? Wie ticken die Leute?“ [00:33:47]. Es wird ein Bezug zwischen der Gemütsverfassung der Gesellschaft und der energiereichen Strahlung hergestellt. Außerdem verweist das Messen der Strahlung auf die Aktivitäten der Umweltgruppe.

Mehrere Sequenzen der Videoarbeit inszenieren eine Forschungsreise auf dem heutigen Gelände der Wismut GmbH, zu der auch die schon erwähnte Sequenz mit Aufnahmen von Bad Schlema zählen. Gegen Ende der Videoarbeit läuft ein Mensch mit einem Geigerzähler in der Hand durch den Wald. Eine Stimme aus dem Off fragt „Was hörst du?“, eine andere Stimme antwortet [00:32:18–33:03]:

„Ein kosmisches Rauschen. Darüber das Signal unseres Geigerzählers. Tick, Tick. Je höher der Hügel, desto lauter das Rauschen. Ganz oben ist es am lautesten. Wir recherchieren beim Gehen auf dem Handy Grenzwerte und Normalwerte. Die zugelassenen Strahlenhöchstwerte sind hier fünfmal so hoch wie im Westen. Das wird aus der DDR beibehalten. Das spart Kosten bei der Sanierung. Tick, tick.“

Was von der DDR bleibt, wird hier in zweifacher Weise ausgesprochen: Nicht nur die Strahlung ist über dreißig Jahre später noch messbar, auch eine Regelung zu den zugelassenen Strahlenhöchstwerten wurde in der Gesetzgebung im wiedervereinigten Deutschland für diesen Teil des Landes beibehalten. Auch diese Sequenzen behandeln die Vorarbeit der Künstlerinnen – die Erkundung des Ortes und seine Geschichte –, indem sie sie nachstellen.

Wie diese kurze Analyse deutlich gemacht hat, sind auch auf akustischer Ebene unterschiedliche Motive anzutreffen: Das wiederkehrende Ticken des Geigerzählers ist gleichzeitig Geräusch und Symbol für Radioaktivität. Das menschliche Echo greift das Motiv auf und überführt dieses Klangbild in ein Sprachbild.

5.3.5 Sichtbarmachung des Unsichtbaren

Das breite Spektrum an Stilmitteln in *Sonne unter Tage* ist einer gemeinsamen Idee untergeordnet: Der Sichtbarmachung der Urangewinnung und -aufbereitung, ihre Geschichte und ihre schädlichen Folgen für Mensch und Natur sowie die Geschichte des Widerstandes dagegen. Eindrücklichste künstlerische Strategie ist dabei der gezielte Einsatz von Licht in dunkler Nacht. Die Dunkelheit hat eine ambigue Symbolik. Sie steht für das Unwissen, in dem die Bevölkerung über Ziel und Umfang des Uranerzabbaus in der DDR gelassen wurde. Sie verweist außerdem auf den Schutz, den die Dunkelheit aktivistisch agierenden Gruppen bietet. Sie vermittelt weiterhin den Schrecken und das Unheimliche der radioaktiven Strahlung. Diese Bedeutung spiegelt sich im Hüpfemann, dessen Territorium die Nacht ist.

Die Dunkelheit symbolisiert auch die Arbeit der Kumpel, die bei ihrer anstrengenden Tätigkeit kein Tageslicht zu sehen bekamen. Und schließlich bringen Bernien und Gerbaulet mit ihrer behutsamen Bergung der Geschichte wortwörtlich Licht ins Dunkel und damit an jene Orte, die die SED über Jahre geheim hielt.

Dies tun sie mit dem gezielten Einsatz vielfältiger Lichtquellen. Die Taschenlampe ist das Erkennungszeichen der Umweltbewegung. In ihrem Schein verbinden sich die Aktivitäten der Vergangenheit und die künstlerische Bestandsaufnahme der Gegenwart. Die radioaktive Strahlung hingegen wird auf mehrere Weisen verbildlicht. Sie wird mit giftig-grün leuchtenden Steinen visualisiert. In den Tageslichtaufnahmen des Wismut-Geländes tragen die Bäume und Wiesen gespenstisch helle künstliche Farben als wollten sie vollständig zu strahlen beginnen. Im Kontrast zu den weitgehend dunkel gehaltenen Filmbildern – von denen man im dunklen Vorführraum umgeben ist – ist die Helligkeit eine geradezu schmerzhaft Erfahrung.⁷⁵⁵

In *Sonne unter Tage* wird nicht nur radioaktive Strahlung in visuelle und akustische Metaphern übersetzt, sondern auch große und kleine Geschichten miteinander verwoben. Dies ist die Geschichte der Entdeckung des Elements Uran durch die Menschheit, die Entstehungsgeschichte der SDAG Wismut, die Geschichte des umweltpolitischen Widerstandes in der DDR, seiner Verfolgung durch die Stasi, die Geschichte der Wiedervereinigung und Transformation der Landschaft und schließlich

⁷⁵⁵ In diesem Ausstellungsdispositiv war der Vorläufer *Die Sonne liegt im Erdinneren* (2021) in der Ausstellung *The Garden. Kinematografien der Erde*, 22. Juli–22. August 2021 im silent green Kulturquartier, Berlin zu sehen.

die Geschichte zweier Künstlerinnen, die sich auf eine künstlerische Forschungsreise begaben.

5.4 Zwischenfazit: Spurensicherung der DDR-Vergangenheit

Im ersten Teil dieses Kapitels wurden Werke von unterschiedlichen Künstler*innen wie Ralph Siebenborn, Jane & Louise Wilson, Andreas Mühe sowie Mareike Bernien und Alex Gerbaulet analysiert und verglichen. Bei allen Künstler*innen beginnt die Arbeit an einem Ort, der noch Spuren der DDR-Vergangenheit in sich trägt. Den Kunstwerken ging stets eine Ortsbegehung und -erkundung voraus, sei es mit der Suche nach Baumaterial (Siebenborn), nach auratischen Räumen und Motiven (Jane & Louise Wilson und Mühe) oder nach sichtbaren wie unsichtbaren Spuren (Bernien und Gerbaulet). Die hier gemeinsam in den Blick genommenen Künstler*innen interessieren die problematischen und jenseits der Öffentlichkeit stattgefundenen Aspekte der DDR-Geschichte.

Die Künstler*innen forschen, graben aus und machen sichtbar. Wie schon in den vorangegangenen Kapiteln kann ihre Arbeitsweise mit der Kategorie der Künstler*in als Archäolog*in erfasst und im Bereich der Künstlerischen Forschung verortet werden. Erneut geht hier aus den Analysen hervor, dass die Oral History für künstlerische Zwecke adaptiert wurde. So interviewten Bernien und Gerbaulet für ihre Videoarbeit Zeitzeug*innen. Anders als Sophie Calle in ihrem künstlerischen Reiseführer durch Berlin – für den sie Passant*innen nach ihren Erinnerungen an verschwundene Denkmäler befragte – legen Bernien und Gerbaulet die Namen ihrer Interviewpartner*innen im Abspann des Filmes offen.

Während Siebenborn das durch seine Geschichte aufgeladene Material verwendet, um ein klares Zeichen gegen die Grenzpolitik der Stasi zu setzen, sind die anderen drei Arbeiten bedeutungsoffener in ihrer Aussage. *Stasi-City*, *Wandlitz* und *Sonne unter Tage* ist gemein, dass sie die historisch ‚kontaminierten‘ Orte in einer Atmosphäre des Unheimlichen inszenieren. Die künstlerischen Strategien dafür sind beispielsweise die gezielte Desorientierung der Betrachtenden und die minimale Inkongruenz von Bild und Tonspur (Wilson), das Filmen und Fotografieren in der Dunkelheit (Mühe, Bernien und Gerbaulet) sowie die schwebenden oder leuchtenden Gestalten (Wilson, Bernien und Gerbaulet). Die Unheimlichkeit tritt so als ästhetische Kategorie hervor. Sie dient der Sichtbarmachung des Unsichtbaren – der Geschichte und ihrer Einschreibung in Räume und Landschaften.

Im ersten Teil dieses Kapitels umfasste die Überschrift *Stasi-Relikte und Bauten der DDR* die Gebäude der Staatssicherheit und ihr Inventar, wie die Stasizentrale Chemnitz und der Gefängnis Komplex Hohenschönhausen. Die in diesem

Zusammenhang untersuchten Werke ergründen anhand der Relikte der Stasi und der SED deren Machtstrukturen, Arbeitsweisen und Nachwirkungen. Heute sind diese Orte Museen oder Gedenkstätten, an denen die Geschichte aufgearbeitet und konserviert wird. Im zweiten, nachfolgenden Teil wird der Fokus auf künstlerische Strategien gelegt, die demgegenüber in Auseinandersetzung mit Repräsentations- und Zivilbauten der DDR entwickelt wurden.

5.5 Architekturen als Erinnerungsträger

Während die SED-Geheimbauten so unauffällig und unsichtbar wie möglich sein sollten, traf für die neu errichteten Repräsentationsgebäude und Wohnbauten das Gegenteil zu: Sie sollten den neuen sozialistischen Zeitgeist verkünden und das gesellschaftliche Miteinander fördern. Mit dem Ende der DDR wurden diese ideologischen Repräsentationsformen obsolet. Parallel zur Frage, wie mit den repräsentativen DDR-Denkmalern zu verfahren sei, wurde in den ersten zwanzig Jahren über den Abriss oder Erhalt der Bauten gestritten. Das bis dato bekannteste und umfangreichste Beispiel für die Verhandlung von DDR-Architektur ist die lange Geschichte und Debatte um den Palast der Republik. Als vielfach aufgeladener Bedeutungsträger, der sowohl politische Symbolkraft hat, als auch private Erinnerungen und Erfahrungen inkorporiert, reizt er immer wieder das Interesse zeitgenössischer Künstler*innen.⁷⁵⁶

Im folgenden Abschnitt werden die künstlerische Begleitung und Interpretation des Palastes und seiner ‚Nachwende‘-Geschichte durch Nina Fischer & Maroan el Sani vorgestellt. Die künstlerische Auseinandersetzung mit der noch existierenden Architektur wird drei Werken gegenübergestellt, die sich mit bereits abgerissenen Gebäude befassen, nämlich zwei Skulpturen von Karsten Konrad, die eine Reminiszenz an ikonische Berliner DDR-Bauten darstellen, und ein monumentaler, ins skulpturale strebender Holzschnitt Jan Brokofs, mit dem der Künstler persönliche Erinnerungen an seinen Wohnblock einfängt.

⁷⁵⁶ Siehe auch Kapitel 3.2.3 Sophie Calle: Die Entfernung (1996); Siehe weiterführend Kunsthalle Rostock/Neumann, Elke (Hg.): Palast der Republik. Utopie, Inspiration, Politikum, Ausst. Kat., Halle 2019; Berliner Festspiele 8.03.-10.03.2019 Immersion. Palast der Republik. Kunst, Diskurs & Parlament, siehe dazu auch das komplette Programm unter https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_278037.html [Letzter Zugriff am 19.11.2020]. Anlässlich des bevorstehenden Abrisses fand im Hamburger Bahnhof Berlin vom 25.05.2006-27.08.2006 eine Ausstellung unter dem Titel *Palast der Republik. Sophie Calle, Tacita Dean, Nina Fischer & Maroan el Sani, Thomas Florschuetz* statt.

5.5.1 Nina Fischer & Maroan el Sani: *Palast der Republik – Weißbereich* (2001)

Die Videoinstallation *Palast der Republik – Weißbereich* (2001) des Berliner Künstler*innenduos Nina Fischer (*1965 in Emden) & Maroan el Sani (*1966 in Duisburg) besteht aus zwei nebeneinander projizierten siebenminütigen Filmspuren.⁷⁵⁷ Auf beiden Videos fährt die Kamera einmal in großem Bogen durch den entkernten Palastbau. Die linke Spur führt den Blick durch die gerasterten und von Asbest-Reinigungsspray milchig eingetrübten Fenster auf den Berliner Dom. Es entsteht ein abstrakt wirkendes Filmbild, geprägt durch den Kontrast zwischen den dunklen Fenstersprossen und den hellen Fenstergläsern. Die Kamera bewegt sich langsam von links nach rechts durch den Raum und schwenkt nach der Hälfte der Zeit in das entkernte Gebäude hinein. Dort bestimmen graue Wandflächen und diagonale Stahlträger-Streben den Bildinhalt. Der riesige, menschenleere Saal wird kurz von einer Gruppe von Bauarbeitern belebt. Diese laufen auf die Kamera zu, manche blicken irritiert in die Kamera und verschwinden wieder über eine Treppe. Das Video endet damit, dass die Kamera wieder am Startpunkt ankommt.

Die rechte Filmspur fängt mit einer Fahrt den entkernten Innenraum ein, der von rechts nach links beginnend in ebenso langsamer Fahrt abgetastet wird. *Weißbereich* enthält keine erläuternden Kommentare oder Musik; die Geräuschkulisse wird durch Hintergrundgeräusche der Baumaßnahmen gebildet. Die Filmästhetik ist einerseits dokumentarisch und nüchtern. Zugleich evoziert die langsame Bewegung durch das riesige, ausgeräumte Gebäude ein Gefühl der Kontemplation und des Nachhalls des einst mit Leben gefüllten Volkshauses. Fischer & el Sanis Arbeit bietet damit eine immense Projektionsfläche, die die langjährigen Kontroversen um den Abriss des Gebäudes einfängt.

Der Blick durch die milchig trüben Fenster führt den Betrachtenden die umliegenden geschichtsträchtigen Gebäude vor Augen: Schemenhaft können die Umriss des Berliner Doms, die St. Marienkirche und der Fuß des Fernsehturms, und die charakteristisch kantigen Umriss des Roten Rathauses erahnt werden. Jedes der Gebäude hat eine eigene Historie und erinnert daran, dass die Epoche der DDR nur ein begrenzter Zeitraum unter vielen in der deutschen Geschichtsschreibung ist. Die Gebäude sind Zeitzeugnisse der einstigen Adelsherrschaft (Berliner Dom), der Entwicklung demokratischer Strukturen (Rotes Rathaus) und dem auch auf

⁷⁵⁷ Nina Fischer & Maroan el Sani: *Palast der Republik. PDR – Weißbereich*, <https://www.fischerelsani.net/film/pdr-weissbereich/> [Letzter Zugriff am 13.12.2022].

symbolischer Ebene geführten Kalten Krieg (Fernsehturm). In den Filmbildern ist das Verhältnis zwischen der älteren und jüngeren Geschichte Deutschlands in Berlin mit dem Blick durch das Fenster von innen nach außen repräsentiert.

Im Gegensatz zu Berniens und Gerbaulets *Sonne unter Tage* wurde hier ausschließlich bei Tageslicht gefilmt. Das Licht dringt bis ins Innere vor und erzeugt ein helles Flimmern. Die Außenwelt ist erkennbar und doch seltsam fern. Lärm und Trubel der Großstadt dringen nicht bis in den Innenraum. Es scheint fast so, als befände man sich an einem Ort jenseits der Geschichte. Diese Sicht nach außen wird kontrastiert mit dem Blick in das ausgehöhlte Gebäude. Breite Fensterrahmen, die als Raster die gesamte Fassade durchlaufen und die Stahlträger strukturieren die Filmbilder.

Der Wechsel zwischen den ins Abstrakte kippenden Filmaufnahmen und den Bildern der historischen Bauten und der Gruppe der Bauarbeiter enthält einen der Streitpunkte in der Debatte um Erhalt oder Abriss des Palastes der Republik, nämlich die Konfrontation zwischen dem Dogma des Sozialistischen Realismus im Osten und der Abstraktion als Kunstideal im Westen. Seit dem Ende der DDR ist der Sozialistische Realismus unzeitgemäß und nicht mehr salonfähig. Stattdessen setzten sich die westlichen Kunstmaßstäbe in der gesamten Bundesrepublik auf dem Markt und in der Kunstkritik durch.

Der Titel *PdR – Weißbereich* verweist auf die Asbestsanierung des Gebäudes, die zur Werkentstehung schon drei Jahre im Gange war und noch zwei weitere andauern sollte.⁷⁵⁸ Im Bauwesen bezeichnet der Begriff „Weißbereich“ jene Teile eines Gebäudes, die von Asbest bereinigt wurden, während die noch von Asbest verseuchten Abschnitte „Schwarzbereich“ genannt werden.⁷⁵⁹ Visuell schlägt sich die Sanierung in den von Asbestspray eingetrübten Fenstern nieder sowie in der fortgeschrittenen Entkernung des Saales. Als Fischer & el Sani 2001 ihre Videoinstallation entwickelten, war bereits beschlossen, dass auf die Sanierung der Abriss folgen wird.⁷⁶⁰

PDR – Weißbereich ist eines von mehreren Werken Fischer & Maroan el Sanis über den Palast der Republik. Während hier der Fokus auf dem Übergangszustand liegt, haben die Künstler*innen sich von 2001 bis 2004 mit dem Jugendklub des Palastes der

⁷⁵⁸ Mürbe 2007, S. 114.

⁷⁵⁹ Prents, Lisa: Musterplatten, Erzählmuster. Erinnerung, Identität und Autobiographie in den Werken zeitgenössischer Kunst zur Architektur der sozialistischen Moderne, in: Bartetzky, Arnold/Dietz, Christian/Haspel, Jörg (Hg.): Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa, Köln Weimar Wien 2014, S. 214-239, hier: S. 215.

⁷⁶⁰ Vgl. Flamm 2001, S. 677–678.

Republik befasst.⁷⁶¹ 2009 entstand nach dem Abriss eine Fotoserie und 2019 widmeten sie sich in der Videoarbeit *Palastlager* (2019) dem übriggebliebenen Inventar des Gebäudes. In diesem Kontext ist *PDR – Weißbereich* als eine Station zu begreifen, auf welcher Fischer & el Sani das Verschwinden des Baus aus dem Stadtraum begleiten.

Der Erinnerungsort Palast der Republik

Sanierung und Abriss sind nur der letzte Teil der kontroversen Geschichte des wohl berühmtesten Repräsentationsgebäudes der DDR, die mit der Videoarbeit aufgerufen wird. Der von Heinz Graffunder entworfene Palast der Republik mit seiner ikonischen bronzefarbenen Glasfassade wurde 1972 in Auftrag gegeben. Das nach sowjetischem Vorbild konzipierte moderne Palastgebäude wurde an dem Standort des ehemaligen Berliner Stadtschlösses errichtet⁷⁶², das im Krieg stark beschädigt und 1950 unter der Führung von Walter Ulbricht aus politischen Gründen gesprengt worden war.⁷⁶³

Der 1976 unter Erich Honecker eröffnete Palast der Republik diente fortan als Kulturhaus für das Volk – mit einem Konzertsaal, einer Theaterbühne, Restaurants, Bars sowie einem Jugendklub. Gleichzeitig war er der Sitz der Volkskammer der DDR.⁷⁶⁴ Sein großer Saal wurde für Zusammenkünfte und Feierlichkeiten der SED, der FDJ und anderer parteinaher Gruppierungen genutzt. Noch am 7. Oktober 1989 wurde dort das 40-jährige Bestehen der Republik gefeiert, während wenige Monate später am selben Ort die ersten freien Wahlen in der DDR abgehalten und dem Einigungsvertrag zugestimmt wurde.⁷⁶⁵

Mit dem Beitritt zur Bundesrepublik Deutschland traten konträre Meinungen zutage, wie mit dem repräsentativen Bau der DDR-Geschichte verfahren werden soll. Bis zu seinem Abriss wurde darüber diskutiert und gestritten.⁷⁶⁶ Ausgangspunkt war die im Jahr 1990 zunächst nur vorübergehend gedachte Schließung des Palastes aufgrund

⁷⁶¹ Nina Fischer & Maroan el Sani: *PDR – Tanzboden Erinnerungen* (2004),

<https://www.fischerelsani.net/selected/tanzboden-erinnerungen/> [Letzter Zugriff am 21.12.2022].

⁷⁶² Ulrich, Andreas: *Palast der Republik. Ein Rückblick/A Retrospective*, München [u.a.] 2006, S. 18.

⁷⁶³ Flamm, Stefanie: *Der Palast der Republik*, in: François, Etienne/Schulze, Hagen (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, Band II, München 2001, S. 667–684, hier S. 679–681.

⁷⁶⁴ Vgl. Ulrich 2006.

⁷⁶⁵ Flamm 2001, S. 667–668.

⁷⁶⁶ Vgl. ausführlicher zur Debatte Flamm, Stefanie: *Der Palast der Republik*, in: François, Etienne/Schulze, Hagen (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, Band II, München 2001, S. 667–684; Schug, Alexander (Hg.): *Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung*, Berlin 2007; Wefing, Heinrich: *Der Palast der Republik*, in: Sabrow, Martin (Hg.): *Erinnerungsorte der DDR*, München 2009, S. 180–187.

erhöhter, gesundheitsschädlicher Asbestwerte.⁷⁶⁷ Überblickt man den sich daraus entsponnenen Diskurs, wird deutlich, dass die Meinungen darüber, ob ein Abriss sinnvoll sei oder nicht, davon abhingen, welcher ästhetische, historische oder symbolische Wert dem Gebäude zugemessen wurde. Die Historikerin Stefanie Flamm erörtert die Bedeutung des Palastes der Republik als „Deutschen Erinnerungsort“.⁷⁶⁸ Sie fasst den jeweiligen Kern der verschiedenen Positionen in der Debatte zusammen und erläutert:

„Die westlichen Kritiker argumentierten gegen die äußere Funktion des Palastes als Prunkbau der Politbürozeit. Seine östlichen Befürworter verteidigten den Palast, obwohl dort auch die Volkskammer und die SED getagt hatten, als zivilen Ort und ‚offenes Haus‘ mit vielen guten und billigen Restaurants, Cafés, Jugendtreffs, Konzertsälen und Bowlingbahnen.“⁷⁶⁹

Hintergrund und Problem der Debatte waren die unterschiedlichen Erfahrungen, aus denen sich die Urteilsbildung speiste. Westdeutsche kannten den Palast der Republik in erster Linie aus der medialen Berichterstattung der SED-Parteitage und verwandten politischen Veranstaltungen. Ostdeutsche Bürger*innen hingegen hatten in den Unterhaltungsstätten des Palastes Geburtstage, Hochzeiten oder Jugendweihen gefeiert.⁷⁷⁰

Die Abrissdebatte wurde am 30. November 1990 durch einen Vorschlag des Publizisten und Historiker Joachim Fest weiter angefacht. So plädierte er in der *FAZ* für einen „Wiederaufbau des Schlüterschen Stadtschlusses“ – dem Berliner Schloss, das unter Walter Ulbricht gesprengt wurde.⁷⁷¹ Dieser Vorschlag war auch der lange Auftakt der Berliner Schlossplatzdebatte, in der über die zukünftige Nutzung des Schlossplatz-Areals diskutiert wurde. Im Auftrag der Bundesregierung wurde schließlich die *Internationale Expertenkommission „Historische Mitte Berlin“* gebildet, welche 2002 einen Abschlussbericht mit Empfehlungen zur Neugestaltung des Platzes veröffentlichte.⁷⁷²

Schnell wurde die Gegenüberstellung der persönlichen Erfahrungen mit einer weiteren Bedeutungsschicht überlagert. Die Bewertung betraf nicht mehr nur das

⁷⁶⁷ Vgl. Flamm 2001, S. 668–669.

⁷⁶⁸ Ebd., S. 668–669.

⁷⁶⁹ Ebd., S. 671.

⁷⁷⁰ Siehe auch Mürbe 2007, S. 112.

⁷⁷¹ Schug 2007, S. 9.

⁷⁷² Schwobada, Hannes (Hg.): *Der Schlossplatz in Berlin. Bilanz einer Debatte*, Berlin 2002.

Weiterführend zur „Schlossplatzdebatte“ bswp. Birkholz, Tim: „Schloss mit der Debatte!“? Die Zwischennutzungen im Palast der Republik im Kontext der Schlossplatzdebatte, Berlin 2008; Hennet, Anna-Inés: *Die Berliner Schlossplatzdebatte im Spiegel der Presse*, Berlin 2005.

Gebäude selbst, sondern wurde zu einem politischen Statement über die Bedeutung der DDR-Vergangenheit im Allgemeinen. Flamm resümiert:

„Am Beispiel dieses prominenten Gebäudes wurden – wissentlich oder nicht – die verschiedensten Möglichkeiten der symbolischen Inbesitznahme der DDR-Hinterlassenschaften durchgespielt: Die SED-Nachfolgepartei PDS und der überwiegende Teil der Ostdeutschen wünschten sich aus unterschiedlichen Gründen seine Wiedereröffnung, die Konservativen verstanden den Palast der DDR auch nach dem Ende der deutschen Teilung als Affront und forderten seine Schleifung, die Söhne und Töchter der Entspannungspolitik suchten lange nach weniger radikalen Lösungen.“⁷⁷³

Am 13. November 2003 wurde endgültig der Abriss beschlossen; fünf Jahre später war der Palast abgebaut. In diesem Zuge wurde für einen Neubau mit einer Rekonstruktion der Berliner Schlossfassade gestimmt, der Ende 2020 fertiggestellt wurde.⁷⁷⁴ In den letzten Ausläufern der Debatte wurde von 2003 bis 2006 der Palast durch den Verein *ZwischenPalastNutzung – Freunde und Förderer e.V.* vorübergehend als kultureller Veranstaltungsort genutzt. Diese Zwischennutzung selbst wurde zum Politikum, da Schlossbefürworter*innen Sorge hatten, dass dies ein Erstarken der Abrissgegner*innen mit sich bringen könnte.⁷⁷⁵

In der Darstellung dieses Diskurses wird deutlich, dass es im Laufe der Zeit immer weniger um die Weiternutzung des Gebäudes selbst ging als um die Frage, was im wiedervereinigten Deutschland erinnerungswürdig ist:

„Je länger um die Zukunft des Palastes gerungen wurde, desto mehr wandelte sich das Haus von einem Sinnbild für eine konkrete, hier verlebte Vergangenheit zu einem Symbol für eine sehr viel abstraktere Ost-Identität, über das nicht mehr verhandelt werden konnte, ohne daß gleich die gesamte Lebenswirklichkeit der DDR auf dem Prüfstand stand.“⁷⁷⁶

Der Palast der Republik wurde also durch die Abrissdebatte zum Repräsentant verschiedener Aspekte der DDR bis hin zur „gesamten Lebenswirklichkeit“ und dem Umgang mit dieser nach 1989. Diese Symbolik schwingt mit, wenn Fischer & el Sani das vor dem Abriss stehende Gebäude minutiös filmen.

⁷⁷³ Flamm 2001, S. 670.

⁷⁷⁴ Förderverein Berliner Schloss e.V, <https://berliner-schloss.de/> [Letzter Zugriff am 15.10.20].

⁷⁷⁵ Duong, Sindy: Zwischennutzung im Palast der Republik. Ein Kreativfeld ohne Ideologische Interessen?, in: Schug, Alexander (Hg.): Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung, Berlin 2007, S. 122–135.

⁷⁷⁶ Flamm 2001, S. 672. Siehe weiterführend zum Thema „Ost-Identität“ und zur Kritik am Begriff Ahbe, Thomas: Die deutsche Erinnerung als Eisberg. Soziologische und diskursanalytische Befunde nach 20 Jahren staatlicher Einheit, in: Goudin-Steinmann, Elisa/Hähnel-Mensard, Carola (Hg.): Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kulturelle Identität, Berlin 2013, S. 27–58.

Zum Zeitpunkt, an dem Fischer & el Sani die Gebäuderuine zum Motiv ihres Kunstwerkes machten, waren in sie – von der Entstehung bis zur Sanierung – vielfache und gegensätzliche Bedeutungen eingeschrieben worden. Auf der einen Seite der zweiteiligen Videoprojektion wird der Palast in seinem Zustand der fortgeschrittenen Zerlegung, ohne Mobiliar und strukturierende Zwischenwände, präsentiert. Er kann keine gesellschaftliche oder politische Funktion mehr erfüllen. Die visuelle Nüchternheit der Betonmauern und Stützträger wirft die Frage auf, wie sich Politik und Geschichte materialisiert. Auf der anderen Seite der Doppelprojektion verhindert der Blick von innen nach außen die Wiedererkennung der ikonischen Glasfassade. Allein die Einbettung in den zentralen Stadtraum und die Entzifferung des Kürzels *PdR* im Titel sind Hinweise auf den Ort des Geschehens.

Im Jahr 2002 entdeckte auch die britische Künstlerin Tacita Dean (*1965 Canterbury, England) während eines DAAD-Stipendium in Berlin den Palast der Republik für ihr Schaffen.⁷⁷⁷ 2004–2005 entstand der Kurzfilm *Palace* und sechs dazugehörige Fotogravuren.⁷⁷⁸ Anders als Fischer & el Sani richtete Dean ihre Kamera von außen auf die bronzefarbenen Glasfenster, in dem sich im untergehenden Sonnenlicht die Kuppel des Berliner Doms spiegelte.⁷⁷⁹ Auch bei Dean sind die Rasterungen der Fenster ein strukturbildendes Element. Sie sind jedoch nicht wie in *PdR – Weißbereich* streng parallel zu den Bildrändern ausgerichtet, sondern schieben sich quer durch die Bilder. Dean wählte einzelne Ausschnitte der monumentalen Fassade aus, es ist jedoch niemals die Fassade in einer Gesamtansicht zu sehen gegeben. Aufgrund der gewählten Perspektive wirkt der Berliner Dom fragmentiert und verzerrt; Palast und Dom verschmelzen zu surreal anmutenden Bildern. Spiegelung und Verzerrung sind hier künstlerische Mittel, die die monarchische Vergangenheit Berlins – repräsentiert durch den Dom – als schwer greifbar inszenieren. Gleichzeitig wird der Palast der Republik lediglich als Spiegelungsfläche sichtbar; seine eigene Gestalt bleibt verborgen. Der Lichteinfall auf die Fenster lässt diese opak erscheinen, der Blick nach Innen auf die Bauruine ist vollkommen versperrt. Spiegelungen sind klassische

⁷⁷⁷ Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv: *Eintrag "Dean, Tacita"*, <http://www.munzinger.de.ezproxy.uni-giessen.de/document/00000025961> [Letzter Zugriff am 27.11.2020].

⁷⁷⁸ Tate London: *Tacita Dean. Palace 2004*, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-palast-t12212> [Letzter Zugriff am 12.08.2020]; Berlinische Galerie: *Tacita Dean*, <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=170603&viewType=detailView> [Letzter Zugriff am 12.08.2020].

⁷⁷⁹ Ebenso ist auch eine Fotografie der Fassade des Palastes der Republik Teil von Sophie Calles partizipatorischem Projekt *Die Entfernung* (1996), siehe Kapitel 3.2.3 Sophie Calle: *Die Entfernung* (1996).

Metaphern der Selbstreflektion und Selbsterkenntnis. So regen die Fotogravüren von Dean dazu an, zu fragen: Wie identitätsstiftend ist ein gesellschaftlich legitimes Gebäude wie der Berliner Dom im Vergleich zum Palast der Republik?

Die Stimmung des Sonnenuntergangs bringt eine melancholische Komponente in das Werk ein. Im Vergleich mit *PdR – Weißbereich* ist besonders der Kontrast zwischen der damals noch intakten Außenfassade im Vergleich zum leergeräumten Innenraum augenscheinlich. Die Aufnahmen der unversehrten Oberfläche gehen mit warmen Braun- und Goldtönen einher. Es war eben jene ästhetische Erscheinung, die Dean auf die Architektur aufmerksam werden ließ:

„For a time, when Berlin was still new to me, it was just another abandoned building of the former East, that beguiled me despite its apparent ugliness, tricking and teasing the light and flattering the sensible and solid nineteenth century cathedral opposite with its reflections. Only later did I learn that it was the Palast der Republik and former government building of the GDR, a contentious place that concealed its history in the opacity of its surface, but had now been run-down, stripped of its trimmings and was awaiting the verdict on its future.“⁷⁸⁰

Dean entdeckt den Palast, ohne einen persönlichen Bezug oder genauere Kenntnisse über die Geschichte zu besitzen. Obwohl er ihr hässlich erscheint, bleibt ihre Aufmerksamkeit an den Lichtspielen der Sonne auf der Fassade hängen.

⁷⁸⁰ Tacita Dean zitiert nach Manchester, Elizabeth: *Tacita Dean. Palast 2004* (September 2009), <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-palast-t12212> [Letzter Zugriff am 13.12.2022]. Originalzitat in: Tate St. Ives (Hg.): *Tacita Dean. Berlin works*, St. Ives 2005, S. 22.

Ein sich ewig wiederholender Zwischenzustand

Fischer & el Sani, die seit den Achtzigerjahren in Westberlin leben, führt ihr Interesse ins Innere.⁷⁸¹ Der desolate Zustand wird in *Weißbereich* überwiegend in kalten Grau- und Blautönen dargestellt. Anders als Deans ästhetisch geleitetes Vorgehen liegt Fischer & el Sanis Fokus auf dem Phänomen des Verschwindens:

„Was uns interessiert hat bei unserer Arbeit, ist der Prozess der Veränderung, der sich schleichend vollzieht. Da der Palast der Republik nicht auf einmal gesprengt wird, sondern man ihn Teil für Teil demontiert, gewöhnt man sich an das Bild einer Ruine, und sobald das Bild einer Ruine entsteht, entsteht auch ein Bewusstsein in der Bevölkerung, dass die Zeit für diese Architektur abgelaufen ist, denn wenn sie eine Ruine ist, muss man sie ja auch abreißen.“⁷⁸²

Es ist die prekäre Momentaufnahme des Übergangs, die in *Weissbereich* festgehalten ist. Der Moment ist jener, in dem die DDR-Vergangenheit endgültig besiegelt, die Zukunft aber noch nicht festgeschrieben ist. Fischer & el Sani erläutern:

„Die Hülle des PdR ist gleichzeitig der Abschluss von einer Sache und der Anfang von etwas Neuem. Diese Hülle war auch für uns der Anlass, den Palast der Republik als Objekt und Situation zu begreifen, quasi den Zwischenzustand, die Vakuumsituation. Dort fing ja die Debatte an. Wird der Palast jetzt von diesem Punkt aus neu definiert?“⁷⁸³

Dean wie auch Fischer & el Sani sind in der Mitte der Sechzigerjahre geboren. Als Studierende wie Fischer & el Sani oder als Stipendiatin wie Dean erlebten sie im wiedervereinten Berlin die Debatte und die rapiden baulichen Veränderungen in der Stadt. Ihr Zugang zur Architektur speist sich aus ihrer Zeitgenossenschaft im Berlin der 90er und 2000er. Ihre künstlerischen Kommentare greifen nicht in die Debatte ein, denn der Abriss ist zum Zeitpunkt der Werkentstehung bereits beschlossen. Stattdessen blicken sie auf das Gebäude mit dem Wissen, dass es bald verschwunden sein wird. Die Bannung des Gebäudes auf Video und Fotografie ist somit eine Art Konservierung einer ästhetischen Erfahrung des Palasts der Republik.

PdR – Weissbereich ist, gemeinsam mit den anderen Kunstwerken des Projekts, eine künstlerische Begleitung des materiellen Verschwindens eines überregional bekannten Zeitzeugnisses der DDR. Fischer & el Sanis Kunstprojekt konservieren den

⁷⁸¹ Goethe-Institut: *Stipendiat/-innen 2011. Nina Fischer % Maroan el Sani*, <https://www.goethe.de/ins/jp/de/sta/kyo/res/sti/s11/nfm.html> [Letzter Zugriff am 05.05.2022].

⁷⁸² Groys, Boris: *Ikonoklasmus und der Palast der Republik*, Berlin. Ein Gespräch zwischen Boris Groys, Nina Fischer und Maroan el Sani (2008), <https://www.fischerelsani.net/texts/palast-der-republik/> [Letzter Zugriff am 10.10.19].

⁷⁸³ Ebd.

konfliktbeladenen Aushandlungsprozess über den DDR-Repräsentationsbau. Damit bieten sie einen Raum, in dem die vielen und teils konträren Erinnerungen sowie die Geschichte nachhallt und zum Nachspüren einlädt. Aus heutiger Perspektive ist der Palastraum, wie er im Video inszeniert wird, nicht mehr existent. Die zweikanalige Videoarbeit führt die Betrachter*innen diesen Zustand in einem endlosen Loop vor Augen und lässt sie damit diese Phase der Vergangenheit immer wieder neu erleben.

5.5.2 Karsten Konrad: *Lost island* (2004) und *DDR [aussen]* (2005)

Während der Abriss des Palastes der Republik in der Öffentlichkeit kommentiert und medial begleitet wurde, verschwanden andere DDR-Bauten wesentlich leiser aus dem Stadtbild, so auch ein einzigartiges Kantinegebäude des Bauingenieurs Ulrich Müther und das weniger spektakuläre DDR-Außenministerium. Ersterem ist die Skulptur *Lost island* (2004) von Karsten Konrad (*1962 in Würzburg) gewidmet (Abb. 45).

Die auf einer 120 x 120 cm großen Spannplatte montierte Skulptur *Lost island* erscheint wie eine Miniaturausgabe der Großkantine des DDR-Bauministeriums auf der Fischerinsel in Berlin. Das zur Werkentstehung bereits abgerissene Kantinegebäude ähnelte von oben betrachtet einem Ahornblatt und erhielt davon diesen Spitznamen. *Lost island* imitiert die umlaufende Glasfront, welche mit je zwei breiten Streifen strukturiert war. Bei genauerem Betrachten sind jedoch elementare Unterschiede zwischen Gebäude und Plastik auszumachen: Anstelle des rechteckigen Übergangs im hinteren Bereich des Gebäudes hat Konrad die Figur zu einem sechszackigen Stern abgeschlossen. Den Absatz mit den Treppenzugängen, der die zackige Gebäudeform aufgreift, vergrößerte Konrad zu zwei monumentalen Sockeln, die die Skulptur selbst wie eine Insel erscheinen lassen. Zwei kleine Treppen in der oberen Sockelzone führen zum Gebäude, doch die darunterliegende Sockelzone führt steil herab und verweigert einen Zugang. Das korreliert mit der Entscheidung Konrads, keine Türen nachzubilden, die Einlass gewähren könnten.

Das dem Werk zugrunde liegende *Ahornblatt* wurde von Gerhard Lehmann, Rüdiger Plaethe und Ulrich Müther entworfen und in Schalenbautechnik errichtet.⁷⁸⁴ Dem Abriss des damals denkmalgeschützten Gebäudes im Juli 2000 ging eine längere Debatte auf Bezirks-, Landes- und Bundesebene voraus, die schließlich der profitablen Bebauung der Fischerinsel den Vorrang gegenüber dem Erhalt der Kantine einräumte.⁷⁸⁵ Doch der Abriss war zugleich der Auslöser für ein Interesse an der Erforschung und Konservierung von Müthers Architekturen, und dies sowohl bei Wissenschaftler*innen als auch bei Müther selbst.⁷⁸⁶ *Lost island* ist damit eine Hommage an den Bauingenieur Müther.

⁷⁸⁴ Fassbender, Guido/Stahlhut, Heinz (Hg.): Berlin 89/09. Kunst zwischen Spurensuche und Utopie, Ausst.-Kat., Berlin 2010, S. 59; Vgl. Pehnt S. 386–387. Zur Geschichte des *Ahornblatts* und seinem Abriss siehe Seeböck, Tanja: Schwünge in Beton. Die Schalenbauten von Ulrich Müther, Schwerin 2016, S. 213–234.

⁷⁸⁵ Seeböck 2016, S. 12; S. 217–230.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 12.

Die Zackenform der Skulptur erinnert an eine mittelalterliche Festungsanlage und weckt dadurch Assoziationen an den barocken Festungswall, der zuvor am Ort der Großkantine stand.⁷⁸⁷ Der Titel *Lost island* bezieht sich einerseits auf den ehemaligen Standort Fischerinsel, wenngleich nicht die Insel sondern das Gebäude verloren ist. Gleichzeitig rekurriert der Titel auf die Erscheinung der Skulptur als Insel. Der im Titel angedeutete Verlust wird nicht als Leerstelle verhandelt – wie beispielsweise bei Margret Hoppes Fotoserie –, sondern durch eine abgewandelte Miniaturisierung.

Als Konrad die Skulptur entwarf, war das Gebäude schon zerstört. Von Beginn der Werkentstehung an handelte es sich damit um eine Rekonstruktion von Vergangenen. Die geschlossene Form und die fehlenden Eingänge können als Symbol für die Abgeschlossenheit der Geschichte des Ahornblatts gedeutet werden. Besonders markant ist die fächerförmige Dachkonstruktion, die in der Skulptur auf wenige Merkmale reduziert wurde. Die abgewandelte Miniatur ist zudem eine Referenz auf das Architekturmodell, welches dem Gebäude vor seiner Errichtung vorausgegangen ist.

Ein ähnlicher Ansatz ist in der ein Jahr später entstandenen Skulptur *DDR [aussen]* (2005) (Abb. 46) zu erkennen, die sich auf das DDR-Außenministerium bezieht. Das monumentale Bürogebäude wurde von Konrad ebenfalls zur Miniatur verkleinert, sodass es kaum einen Meter an Höhe misst. Deutlich wiedererkennbar ist die betonte Sockelzone, die wie im Vorbild mit rechteckigen weißen Platten dekoriert ist. Ebenso wurden die zwei durchgängigen schmalen, dekorativen Bahnen im unteren Bereich vom Gebäude des Außenministeriums adaptiert. Wie es schon bei *Lost island* der Fall ist, gibt es auch hier keinen Eingang. Der Büroblock des DDR-Außenministeriums wurde 1964 bis 1967 von Josef Kaiser, Heinz Aust, Gerhard Lehmann und Lothar Kwasnitza in Berlin entworfen.⁷⁸⁸ Aufgrund neuer Pläne für die Stadtgestaltung wurde er 1995/1996 abgerissen.⁷⁸⁹

Das Ausgangsmaterial für die Skulptur *DDR [aussen]* waren MDF-Platten⁷⁹⁰ aus Möbeln, die Konrad gefunden und zersägt hatte.⁷⁹¹ Der Künstler arbeitet grundsätzlich mit Fundmaterial, welches er seit über zwanzig Jahren in seinem Atelier sammelt und in seinen Skulpturen recycelt. Er ändert dafür die Form des Materials, indem er es zersägt

⁷⁸⁷ Vgl. Fassbender 2010, S. 59.

⁷⁸⁸ Ebd..

⁷⁸⁹ Bundesstiftung Aufarbeitung: *Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten*, <https://deutsche-einheit-1990.de/ministerien/ministerium-fuer-auswaertige-angelegenheiten/> [Letzter Zugriff am 30.11.20].

⁷⁹⁰ Kurzform für Mitteldichte Holzfaserplatte.

⁷⁹¹ Fassbender 2010, S. 59.

oder verbiegt und dann zu Kunstwerken arrangiert.⁷⁹² Beide Skulpturen wirken für sich genommen nüchtern und erinnern an Minimal Art und Architekturmodelle. So scheint es sich auf den ersten Blick um Rekonstruktionen zu handeln, die die abgerissenen Gebäude in Erinnerung behalten sollen. Erst bei genauerem Betrachten fallen Unstimmigkeiten auf, wie das Fehlen der Eingänge oder die Reduktion des Ahornblattes auf einen sechseckigen Grundriss.

Das Interesse an den Monumenten der DDR-Geschichte gründet bei Konrad auf seiner Biographie. Der Künstler studierte in (West-)Berlin, als die Mauer fiel, und erlebte wie Fischer & el Sani die immensen Umbrüche in der Stadtgestaltung. In einem Interview erklärt Konrad:

„A strong impulse for me came with the fall of the Berlin Wall and the accompanying fact that after five years in West Berlin I received a second half to the city which was both familiar yet very foreign. As a result, the nineties in Berlin gave me the chance to use all the empty spaces that appeared in so many ways in a sculptural, installational manner. This was followed at the turn of the millennium by an intensive look at East German modernism, above all in the form of model sculptures that document the disappearance of top grade GDR buildings as ‘monuments’.⁷⁹³

Während Konrad somit Anfang der Neunzigerjahre neue Freiräume in Ostberlin für seine Projekte entdeckte, rückte für ihn in den Zweitausenderjahren die sogenannte Ostmoderne in den Blick.⁷⁹⁴ Er misst den abgerissenen Gebäuden den Wert eines Monuments zu, das den ostdeutschen Modernismus repräsentiert. Die weiteren städtebaulichen Entwicklungen beschreibt er als negative Erfahrung: „It is very frustrating how Berlin has dealt with this historic chance for urban space over the last 25 years. The uninspiring investment architecture that has sprung up all over with its interchangeable facades is living witness to this.“⁷⁹⁵ So können seine Skulpturen als Kritik an den baupolitischen Entscheidungen jener Zeit begriffen werden. Anstelle der eigentümlichen DDR-Bauten oder kreativen Neugestaltungen wurden austauschbare Fassaden gesetzt, die jegliche Inspiration vermissen lassen. Konrad spricht zudem davon, dass seine Werke das Verschwinden der DDR-Architektur dokumentieren. Dokumentation bezeichnet hier nicht das ‚objektive‘ Dokumentieren des Abrisses der Gebäude, sondern es ist eine ästhetische Kategorie. Was dokumentiert wird, ist also eine

⁷⁹² Großmann, Dave/Hartmut, Friedrich: KWER. Magazin der Abstraktion Nr. 2, Berlin 2015, S. 2.

⁷⁹³ Karsten Konrad: *Konrad Interview Katalogtext Ausstellung „Sieben“ Museum Ritter, Waldenbuch* (2014), <http://karstenkonrad.de/publications/> [Letzter Zugriff am 21.12.2022].

⁷⁹⁴ Siehe weiterführend: Escherich, Mark (Hg.): *Denkmal Ost-Moderne. Aneignung und Erhaltung des baulichen Erbes der Nachkriegsmoderne*, Berlin 2012.

⁷⁹⁵ Konrad (2014), [Letzter Zugriff am 21.12.2022].

imaginäre Zeitreise an den Planungstisch der Bauingenieure – und somit ein ‚subjektives‘ Dokumentieren.

Konrads Kunstwerke sind in Anlehnung an die Publikationen von Inge Stephan und Alexandra Tacke zu den „NachBildern“ des Holocausts und zur Wende künstlerische Nachbilder der DDR.⁷⁹⁶ So wie man noch einige Zeit nach dem Blick in eine Lichtquelle Phantombilder sieht, so sind die Skulpturen im metaphorischen Sinne materialisierte Phantombilder der einst gesehenen Gebäude. Auch wenn das ursprüngliche (Licht-) Objekt nicht mehr erfahrbar ist, kann es zumindest fragmentarisch über sein Nachbild wahrgenommen werden.

Auch das letzte Kunstwerk, welches in diesem Kapitel analysiert wird, ist ein ‚Nachbild‘ der DDR. Es wird exemplarisch dafür untersucht, wie der Abriss der Wohnungsbauten der DDR zum Gegenstand in der Kunst nach 1989 wird.

⁷⁹⁶ Vgl. Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hg.): NachBilder der Wende, Köln u.a. 2008; Stephan, Inge (Hg.): NachBilder des Holocaust, Köln u.a. 2007 sowie Young, Edward James: Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur, Hamburg 2002.

5.5.3 Jan Brokof: *P2* (2011)

Der in der DDR geborene Künstler Jan Brokof (*1977 in Schwedt/Oder) schuf im Jahr 2011 einen monumentalen Holzschnitt mit dem Titel *P2* (530 x 451 cm) (Abb. 47). Das auf Bodenniveau an der Wand befestigte Objekt zeigt die Außenfassade eines 11-geschössigen Plattenbaus. In der Mitte des Hauses befindet sich der Eingang mit kleiner Treppe und Überdachung. Das Erdgeschoß ist um ein halbes Geschoß vom Bodenniveau erhöht, sodass das mit kleinen Belüftungsfenstern versehene Kellergeschoß über die Bodenlinie hinausragt. Im Erdgeschoß, im 4., im 7. und im 10. Geschoß sind sieben schwarz verdunkelte Fenster aufgedruckt, die die Flure zu den Wohnungen markieren. Die Wohnungsfenster hingegen sind mit individuell gestalteten Vorhängen – gestreift, gerafft, halbtransparent, deckend, gemustert, zugezogen oder geöffnet – und mit Fensterschmuck oder Blumen dekoriert. Die Bewohner*innen des Hauses sind nicht zu sehen.

Der Titel *P2* verweist auf den in der DDR weit verbreiteten Plattenbautypus desselben Namens. In der ‚Platte‘ zu wohnen, war zu DDR-Zeiten begehrt. Grund dafür war nicht nur die generelle Wohnungsknappheit, sondern der überdurchschnittliche Komfort der Wohnungen. Mit Fernwärme, Thermofenstern und eigenem Bad ausgestattet, waren sie die modernste Form des Wohnens.⁷⁹⁷ In der Nähe von Industriestandorten wie Schwedt, Eisenhüttenstadt oder Halle-Neustadt wurden für die Arbeiter und ihre Familien große Siedlungen auf Grundlage der Plattenbauweise errichtet. Für einen Teil der Bevölkerung war das Leben in einer Plattenbauwohnung in der Großsiedlung Normalität, so auch für Brokof, der in Schwedt aufwuchs und sich in seinem Œuvre intensiv mit der Architektur seiner Heimatstadt und den daran geknüpften Kindheitserinnerungen auseinandersetzt.⁷⁹⁸

Die Soziologin Christine Hannemann erforscht in ihrer Publikation *Die Platte. Industrialisierter Wohnungsbau in der DDR* unter anderem den Kontrast zwischen den ideologischen Grundwerten der Wohnpolitik der SED auf der einen Seite und der Baupraxis und der Lebensrealität in der ‚Platte‘ auf der anderen Seite. Dem Ansatz der ‚Soziologie der Sachverhältnisse‘ folgend beschreibt sie „das Produkt ‚Platte‘ als ein Resultat sozialen Handelns, als einen symbolisch vermittelten

⁷⁹⁷ Burg, Tobias: Engelsstrasse 19-29 oder; Kann man in Schwedt küssen?, in: Museum Folkwang/Leonhardi-Museum (Hg.): Jan Brokof. Concrete Forest. Der Westen war einsam, Ausst.-Kat., Göttingen 2011, S. 13–18, hier S. 13.

⁷⁹⁸ Tannert, Christoph: *Die wahren Gefühle sind die gemischten* (2007), www.galerie-baer.de/kuenstler/jan-brokof/ [Letzter Zugriff am 16.10.2020].

Entstehungszusammenhang“.⁷⁹⁹ Hannemann benennt dafür „[...] drei Ideologeme als bestimmend: 1. Das Kleinfamilienmodell 2. Die soziale Gleichheit und 3. der Glaube an den technischen Fortschritt“.⁸⁰⁰ Wichtig ist, dass diese Ideologeme der SED selbst nicht unbedingt bewusst waren und das Wohnungsbauprogramm trotzdem wesentlich bestimmten.⁸⁰¹ Die Plattenbauwohnung repräsentierte den Wert der Kleinfamilie in der DDR, bestehend aus Vater, Mutter und Kind, für die die Neubauwohnungen ausgelegt waren. Die Familie galt als „kleinste Zelle der Gesellschaft“⁸⁰² und sollte sich in größere Verbände wie dem Hausgemeinschaftskollektiv, dem Arbeitskollektiv oder dem Parteikollektiv einfügen.⁸⁰³

Die Struktur der realisierten neuen Wohnsiedlungen sollte die Vollzeitarbeit für alle volljährigen Familienmitglieder ermöglichen: Schule, Kindergarten, Geschäfte und eine Haltestelle des öffentlichen Nahverkehrs waren deshalb fußläufig erreichbar.⁸⁰⁴ Weiterhin spiegelt sich in den Neubausiedlungen der Versuch des Aufbaus einer Gesellschaft wider, die unabhängig von Klassen und Schichten denselben Standard an Lebensbedingungen genießen kann. In den Plänen für Halle-Neustadt wird dieser Anspruch bzw. das von Hannemann so betitelte „Gleichheitspostulat“ beispielhaft beschrieben:

„Es wohnen der Generaldirektor im gleichen Haus wie der Anlagenfahrer aus dem großen Chemiekombinat, die Oberbürgermeisterin im gleichen Block mit dem Schaltwart aus der Wärmeversorgungszentrale und dem Städtebauer, der die Stadt mitgeplant hat.“⁸⁰⁵

In der Lebensrealität beklagten die Bewohner*innen unter anderem die zu kleinen Kinderzimmer.⁸⁰⁶ Und anstelle der Vielfalt einer Wohngemeinschaft sammelten sich – so vermutet es Hannemann – planungsbedingt in den Wohnsiedlungen jeweils die Arbeiter*innen der nahegelegten Fabrik, für die sie schließlich auch gebaut worden waren.⁸⁰⁷

Während auf theoretischer Ebene der Glaube bestand, durch technischen Fortschritt den Weg zum Kommunismus zu bereiten, bewegte sich auf dem Gebiet des

⁷⁹⁹ Hannemann 2005, S. 107.

⁸⁰⁰ Ebd., S. 108.

⁸⁰¹ Ebd., S. 108–109.

⁸⁰² Ebd., S. 113.

⁸⁰³ Ebd.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 122.

⁸⁰⁵ Zitiert nach Hannemann 2005, S. 111.

⁸⁰⁶ Ebd., S. 115.

⁸⁰⁷ Ebd., S. 136.

Bauwesens nach Einführung der industrialisierten Bauweise relativ wenig.⁸⁰⁸ Die Plattenbauweise und die damit geplanten Großsiedlungen erwiesen sich schnell als monoton, dennoch wurde von Seiten der Politik auf diesen Umstand nur vordergründig reagiert.⁸⁰⁹

Der Sozialismus und damit die Förderung der Kleinfamilie stellte die oberste Leitlinie dar; alternative Lebenskonzepte waren weder vorgesehen noch gewünscht.⁸¹⁰ Das industrialisierte Bauen erschien geeignet, um dringend benötigten Wohnraum zu schaffen und die Techniken der Typisierung und Normierung fügte sich passend in den Fortschrittsglauben ein. Diese Überzeugung führte dazu, dass das Fugenraster an den Fassaden der Plattenbauten zum Sinnbild für den sozialistischen Zeitgeist auserkoren wurde.⁸¹¹

Nach der Wiedervereinigung wurde ein Großteil der Fabriken durch die Treuhand-Anstalt geschlossen. Wer es sich leisten konnte, zog in ein eigenes Haus. Die Plattenbausiedlungen waren zunehmend von Leerstand geprägt; sie verfielen und mutierten zu Problemvierteln. Weniger öffentlich debattiert, doch ebenso folgenreich war die Umstrukturierung ostdeutscher Gemeinden nach deren Schrumpfung und dem damit einhergehenden Abriss von Plattenbauten, Straßenzügen oder ganzen Stadtquartieren. Dies geschah auch in Schwedt, wo 1999 damit begonnen wurde, Wohnblöcke niederzureißen, während ein großer Altbaubestand renoviert wurde.⁸¹² Anders als erwartet, zogen auf diese Weise wohnungslos gewordene Menschen häufig lieber in andere Plattenbausiedlungen und nicht in die sanierten Altbauwohnungen.⁸¹³

Aus erinnerungskultureller Perspektive birgt der Verlust des materiellen Bestandes die Gefahr, sich negativ auf die psychische Gesundheit der Bewohner*innen auszuwirken. Der Umzug aus der gewohnten Umgebung, die starke Umstrukturierung des näheren Wohnumfelds und der Wegzug von Freund*innen und Familie können auf ökonomischer Ebene zu höheren Lebenshaltungskosten aufgrund von steigenden Mieten nach der Sanierung führen oder einen längeren Anfahrtsweg zur Arbeit erfordern.⁸¹⁴ Auf persönlicher Ebene stellt der materielle Verlust in Ostdeutschland nach dem Mauerfall „die individuelle und soziale Sinn- und Identitätskonstruktion

⁸⁰⁸ Ebd., S. 111.

⁸⁰⁹ Vgl. Hannemann 2005, S. 123.

⁸¹⁰ Ebd., S. 115–116.

⁸¹¹ Passe 1994, S. 41. „Ein Werk der sozialistischen Baukunst zeigt innen und außen eine beherrschende Grundordnung (Raster), die sich aus der industriellen Produktion ergibt.“, Hans Hopp zitiert nach Passe 1994.

⁸¹² Burg 2011, S. 13.

⁸¹³ Sievers 2017, S. 148.

⁸¹⁴ Ebd., S. 144-145.

grundsätzlich vor Herausforderungen“.⁸¹⁵ Ein besonderer Konflikt kann sich aus der von außen herangetragenen Abwertung des eigenen Wohnumfelds ergeben. Was zu DDR-Zeiten als gutes Wohnen betrachtet wurde, wird danach zum Sinnbild der SED-Diktatur oder zum Problemviertel deklariert. Ursache davon ist unter anderem die Übertragung der Sicht auf die sozialen Probleme in westdeutschen Großsiedlungen auf die anders beschaffenen Anlagen in Ostdeutschland.⁸¹⁶

Sievers erklärt, welche Folgen die städtebaulichen Maßnahmen für die Bewohner*innen der Gebäude hatte: „Damit [mit dem schnellen Abriss, R.M.] veränderten beziehungsweise verschwanden auch [...] Bezugsorte raumbezogener Bindungen und Bezugsobjekte von individuellen und sozialen ‚Erinnerungsfiguren.‘“⁸¹⁷ Problematisch sei vor allem das Übergehen der vom Abriss oder Umbau Betroffenen. Erst ab 2008 wurden die Stimmen der Anwohner*innen zu geplanten Umstrukturierungsmaßnahmen angehört. Sievers schlägt deshalb den Begriff der Dememoralisierung als eigene Kategorie vor:

„[...] Dememoralisierung [meint] sowohl den materiellen Verlust des Vertrauten als auch das Infragestellen und die Abwertung der eigenen Biografie beziehungsweise Erinnerung – und zwar auch durch eine Prozessgestaltung, die Betroffene durch versagte Mitgestaltung ‚enteignet‘. [...] Bezieht man hier den Vollzug des Stadtumbaus ein, so lässt sich vermuten, dass mit dem Verschwinden der realen materiellen Erinnerungspunkte und die im Prozess erlebte Ohnmacht weder eine aktuell gerahmte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit noch eine daraus positiv besetzte Perspektive ergibt.“⁸¹⁸

Für die Stadtplanung – so fordert es Sievers nachdrücklich – muss die Gruppe der Betroffenen miteinbezogen werden, um auf konstruktive und nachhaltige Weise die Lebensqualität durch die Baumaßnahmen zu verbessern. Sievers erläutert, dass langfristig vorhandenen Stadtstrukturen aus erinnerungskultureller Perspektive gewissermaßen eine Funktion als Speichermedium zukommt.⁸¹⁹

Das Herausbilden einer Identität setzt nach soziologischem Verständnis das Erkennen einer Differenz und gleichzeitig einer Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart voraus: „Mit sich selbst identisch zu sein bedeutet, sich selbst als kontinuierlich in der Zeit verstehen zu können“.⁸²⁰ Sievers schlussfolgert daraus, dass

⁸¹⁵ Ebd., S. 150.

⁸¹⁶ Sievers 2017, S. 148.

⁸¹⁷ Zitat von Sievers 2017, S. 150 mit Verweis auf J. Assmann 1988 S. 12.

⁸¹⁸ Ebd., S.151.

⁸¹⁹ Ebd., S. 143.

⁸²⁰ Sebald, Gerd/Weyand, Jan (2011): Zur Formierung sozialer Gedächtnisse, in: Zeitschrift für Soziologie, 40 (3), S. 174–189, hier S. 180.

„die materielle Struktur eine grundlegende Bedeutung für die individuelle und soziale Sinnkonstruktion [erhält].“⁸²¹ Brechen diese materiellen Strukturen in kurzer Zeit weg, dann kann das die oben genannten psychischen Folgen für die Bewohner*innen haben. In diesem Licht betrachtet, können die Kunstwerke auch als Reaktion auf den Verlust und als Bewältigungsstrategie gedeutet werden. So sind die künstlerischen Rekonstruktionen von Karsten Konrad und Jan Brokof Surrogate von Objekten, die die verlorene Sicherheit zumindest teilweise zurückgeben könnten.

Brokofs ‚Platte‘ ist noch bewohnt und die Fassade scheint in guter Verfassung. Doch die Ockertöne und die raue Oberfläche, der Technik geschuldet, legen einen schmutzigen Schleier über die Darstellung. *P2* erweist sich somit als visualisierte Erinnerung an einen Plattenbau, wie Brokof ihn möglicherweise oft als Kind und Jugendlicher gesehen hat. In einem Interview beschreibt der Künstler:

„[...] Faktisch ist es so und das meine ich überhaupt nicht negativ, sondern nur als Bild: Es gibt meinen Kindergarten nicht mehr, die Schule, die Kaufhalle, wo ich eingekauft habe, mein Wohnhaus nicht mehr. Eigentlich ist dieses komplette Viertel verschwunden. Es gibt also nur noch Punkte, wo du dich hinstellen kannst und vage weißt: hier war es. Du hast Fluchten, wo du ganz weit hinten Perspektivpunkte hast, an die du wieder anknüpfen kannst. Doch du stehst auf dem Acker und musst dir deine Jugend zusammenreimen.“⁸²²

Wesentliches Stilmittel seines Holzschnitts ist das Spiel mit Raumerfahrungen. Das Kunstobjekt mit seinen mehr als fünf Metern Höhe ist um ein Mehrfaches größer als die Betrachter*innen. Gleichzeitig handelt es sich um eine verkleinerte Darstellung des Wohnblocks. Der Hauseingang wäre zu klein, um ihn tatsächlich zu betreten. Damit changiert der Raumeindruck zwischen dem Monumentalen des Kunstobjekts und dem verkleinerten Maßstab des Abgebildeten. Zu groß ist diese verbildlichte Erinnerung, um sie einfach in einer kleinen Kiste im Keller des Gedächtnisses zu verstauen; zu klein, um sie erneut zu bewohnen und sich in ihr zu beheimaten. Wie Alice im Wunderland steht man als Riese vor dem Gebäude und sucht nach dem Verkleinerungstrank.

Im Interview erläutert Brokof, worin sein persönlicher Zugang wurzelt:

„Ich nenne das immer die ‚Rekonstruktion der Dekonstruktion‘. Ich baue das [alles] wieder auf, um ein Gefühl dafür zu bekommen, was es ist. Das Arbeiten daran finde ich auch sehr schön, die Recherche vor Ort, das Unterhalten mit den letzten Bewohnern, wo der Fahrstuhl abgestellt wurde und sie laufen mussten. Einer wollte die Fledermäuse dort schützen, skurrile

⁸²¹ Sievers 2017, S. 143.

⁸²² Brokof 2006 zitiert nach Nippe, Christine: Kunst baut Stadt. Künstler und ihre Metropolenbilder in Berlin und New York, Berlin 2011, S. 150.

Typen, die eine ganz rätselhafte Beziehung zu diesen [Gebäuden] aufgebaut haben.“⁸²³

Die Kulturwissenschaftlerin und Ethnologin Christine Nippe deutet Brokofs Werke deshalb auch als einen Akt des „Freilegen[s] verschwundener, biografisch geprägter Raumerfahrungen [...]“.⁸²⁴ Diese Deutung verhilft ebenso zu einem tieferen Verständnis der modellähnlichen Skulpturen Karsten Konrads. Bei ihm sind es jedoch keine Kindheitserfahrungen, sondern es ist das Erleben Berlins in seiner Studienzeit.

Ein zweites Spannungsverhältnis wird zwischen Reproduktion und Individualität erzeugt. Brokof wählt mit dem Holzschnitt ein technisch-künstlerisches Verfahren, das gewöhnlich zur Reproduktion von Blättern verwendet wird. Hier ist eine Parallele zum Bauverfahren des Gebäudetypus P2 zu erkennen, das entwickelt wurde, um in Serie reproduziert zu werden. Der Plattenbau ist kein einzigartiger Wohnungsbau wie Mies van der Rohes Haus Tugendhat im tschechischen Brünn. Dieser Form, die dem von der Politik angestrebten Kollektivbewusstsein entspricht, setzt Brokof die Individualität und Einzigartigkeit der Gestaltung der einzelnen Fenster gegenüber.

Ein weiterer Gegensatz besteht zwischen der gewählten Technik Brokofs und dem Bildmotiv. Am Holzschnitt ist der individuelle Duktus, sind aber auch die Strukturen und Eigenschaften des gewählten Materials abzulesen. Zudem gilt Holz gilt als „warmes“ und organisches Material, das so in Kontrast zum „kalt, uniform und unpersönlich“ wahrgenommenen Plattenbau tritt.⁸²⁵

Ein drittes Gegensatzpaar betrifft das Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem: Auf der Oberfläche ist die Außenfassade abgebildet, scheinbar objektiv und nüchtern skizziert Brokof, wie ein Wohnblock des Typs P2 ausgesehen hat. Die liebevolle und detaillierte Ausgestaltung der Fenster jeder einzelnen Wohnung sowie der biographische Hintergrund des Künstlers wecken jedoch Assoziationen zum Innenleben des Gebäudes und der Menschen, die darin wohnen. In der Rezeption drängen sich einerseits bekannte DDR-Biographien auf, andererseits die Folgen des Rückbaus der großen Wohnsiedlungen in Ostdeutschland.

Wie der kurze Einblick zeigt, ist das Bedeutungsspektrum der ‚Platte‘ historisch gewachsen und ambig. In der DDR war sie für den Staat ein Instrument, um den

⁸²³ Ebd., S. 152.

⁸²⁴ Nippe 2011, S. 150: „Seine Kunstwerke zielen auf das Freilegen verschwundener, biografisch geprägter Raumerfahrungen ab.“

⁸²⁵ Prents, Lisa: Musterplatten, Erzählmuster. Erinnerung, Identität und Autobiographie in den Werken zeitgenössischer Kunst zur Architektur der sozialistischen Moderne, in: Bartetzky, Arnold/Dietz, Christian/Haspel, Jörg (Hg.): Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa, Köln Weimar Wien 2014, S. 214–239, hier S. 227.

sozialistischen Menschen zu formen – wobei die Sowjetunion das große Vorbild lieferte. Für den Einzelnen war die ‚Platte‘ – meist nach langem Warten – eine Verbesserung der Lebensqualität. Dennoch gab es schon damals Kritik an der Platten- und Zeilenbauweise, die zu Monotonie im Stadtbild führte. Nach dem Mauerfall wurde die ‚Platte‘ zum Sinnbild für den immensen Verlust der Arbeitsplätze aufgrund der Betriebsschließungen in unmittelbarer Nähe der Wohnblöcke. Zu diesen Sichtweisen trat schließlich eine spezifisch westdeutsche hinzu, die die ‚Platte‘ mit Problemen in westeuropäischen Großsiedlungen gleichsetzten. In Brokofs *P2* schwingen all diese Bedeutungsebenen mit und umfassen damit sowohl die gesellschaftlichen Diskurse vor und nach der Wende, als auch seine persönlichen Erinnerungen.

5.6 Heimgesuchte Orte und Orte der Heimat

Am Anfang dieses Kapitels stand die Frage, wie sich die künstlerische Auseinandersetzung mit den Bauten der DDR als Werkstoff in der Video-, Installations- und Fotokunst nach 1989 gestaltet. Davon ausgehend wurden insgesamt sieben Kunstwerke auf ihre Stilmittel, historischen Kontexte und Bedeutungen hin interpretiert. Das Ausgangsmaterial der Werke kann in zwei Oberthemen eingeteilt werden: 1. Geheime Orte und Bauten der DDR und 2. Repräsentations- und Zivilbauten der DDR.

Im ersten Teil wurden die Assemblage *Flächendeckend* (1990) von Ralph Siebenborn, die Videoinstallation *Stasi-City* (1996) von Jane und Louise Wilson und die Videoarbeit *Sonne unter Tage* (2022) von Alex Gerbault und Mareike Bernien einer ausführlichen Untersuchung unterzogen. Die Fotoserie *Wandlitz* (2011) des Fotografen Andreas Mühe wurde vergleichend hinzugezogen. Während Siebenborns Werk ein klares politisches Statement gegen die Grenzpolitik der SED darstellt, bewegen sich die beiden Videoarbeiten und die Fotoserie durch ihre je eigene Ästhetik des Unheimlichen in einem offeneren Bedeutungsspektrum. So reagierte Siebenborn 1990 noch unmittelbar auf die soeben eingesezte Auflösung der Stasi, die Wilsons, Mühe sowie Gerbault und Bernien hingegen stoßen erst einige Jahre bis Jahrzehnte später auf die Hinterlassenschaften der SED-Diktatur. Dennoch ist allen gemein, dass sie die weitreichenden Folgen der SED-Diktatur für den Menschen (und seine Umwelt) in Bild- und Toncollagen sicht-, hör- und spürbar machen: Sei es die Einschränkung der Bewegungsfreiheit (Siebenborn, J. und L. Wilson), seien es die Überwachungsdispositive (J. und L. Wilson, Mühe, Gerbault und Bernien) oder der geheime Raubbau an der Natur im Dienste des Kalten Krieges (Gerbault und Bernien).

Der zweite Teil erforschte die Videoarbeit *PdR – Weißbereich* (2001) von Nina Fischer & Maroan el Sani, die Miniaturskulpturen *Lost island* (2004) und *DDR [aussen]* (2005) von Karsten Konrad und den Monumental-Holzschnitt *P2* (2011) von Jan Brokof. Tacita Deans Fotogravüren *Palace* (2001) dienen vergleichend der Herausstellung bestimmter Aspekte von *PdR – Weißbereich*. Die künstlerischen Beschäftigungen mit den Repräsentationsbauten der DDR bleiben nicht auf der Ebene der Baugeschichte, der öffentlichen Diskurse und den politischen Prozessen stehen. Sie umfassen ebenso individuelle Erinnerungen an die Gebäude und ihr Verschwinden.

Repräsentationsbauten sind per Definition öffentlich. Sie verkörpern den politischen Geist der Regierenden. Ihre Räume dienten in der DDR der Organisation und Verwaltung des Staates (DDR-Außenministerium und Palast der Republik), der

Versorgung der Arbeiter*innen mit einer warmen Mahlzeit (Ahornblatt) und der Unterhaltung (Palast der Republik). Um die verschiedenen Bedeutungsebenen im Gesellschaftlichen wie im Privaten anzusprechen, haben die im zweiten Teil dieses Kapitels vorgestellten Künstler*innen je eigene Methoden in ihren Werken entwickelt. Fischer & el Sani sowie Dean betasteten für ihre Video- und Fotoarbeiten die Innen- und Außenhaut des dem Abbruch geweihten Palastes der Republik. Sie arbeiteten mit dem, was sie vor Ort vorfanden. Fischer & el Sani setzten das Faserbindemittel für die Asbestsanierung auf den Fensterscheiben als Trübungsschicht in Szene, um die Außenwelt in einen dunstigen Nebel zu tauchen. Dean hingegen spielte mit den Spiegelungen und Verzerrungen auf der riesigen Glasfassade. In das Licht der untergehenden Sonne getaucht, scheinen Deans Fotogravüren vom Glanz der vergangenen Tage zu erzählen.

Die Gebäude als Werkstoff haben in den untersuchten Kunstwerken somit sehr unterschiedliche Ausformungen. Anders als bei DDR-Denkmalern oder der architekturbezogenen Kunst ist es rein technisch kaum möglich, Gebäude oder gar eine Stadtstruktur als Ganzes in einen Ausstellungsraum zu verlegen. Daraus ergeben sich in den Kunstwerken verschiedene Varianten, wie der architektonische Raum transformiert wird. Fischer & el Sani übertragen den öffentlichen Raum der Berliner Stadtmitte in den musealen Innenraum: auf Zelluloid gebannt sind die Lichtbilder des Palastes der Republik auf die Größe einer Filmleinwand verkleinert und transportabel gemacht. Auch *Stasi-City* kondensiert den monumentalen Gebäudekomplex auf vier Leinwände, jedoch vermittelt die Arbeit ein Gefühl des Eingesperrt-Seins und der Desorientierung. Einerseits ist man bei der Rezeption von den vier Leinwänden eingeschlossen, andererseits erscheinen die Wände und Böden durch die gleitende und schwebende Kamera nicht greifbar. *PdR – Weißbereich* vermittelt zwar keine Engegefühle, jedoch scheint man auch hier durch den Raum gleitend und gefangen.

Wandlitz und *Sonne unter Tage* versetzten die Betrachtenden in die Position von Beobachtern, die jenseits des Bildes positioniert sind. *Lost island, DDR [aussen]* und *P2* sind im Maßstab stark verkleinert worden, vermitteln jedoch gegensätzliche Raumverhältnisse. Konrads Skulpturen wecken Assoziationen an Architekturmodelle und versetzen Betrachtende in die Rolle von Bauingenieur*innen. *P2* ist ebenfalls in kleinerem Maßstab als das architektonische Referenzgebäude und überragt betrachtende Menschen doch erheblich. Diese gegenläufigen Eindrücke irritieren und verweisen auf

das Erleben des Künstlers, der mit dem Kunstwerk den Abriss seiner Kindheits- und Jugendräume reflektiert.

Wie die Denkmäler der DDR und die Kunst am Bau, wurden auch die Gebäude selbst nach dem Mauerfall ein unliebsames Erbe. Auffällig ist, dass in der Kunst in Deutschland anscheinend ein höheres Interesse am architektonischen Erbe der DDR besteht als in anderen post-sowjetischen Ländern an deren Relikten. Dies haben die Autoren des Bandes *Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa* (2014) beobachtet.⁸²⁶ Das gesteigerte Interesse konnten sie außerdem bezüglich der Aneignung des baukulturellen Erbes in der Denkmalpflege, der Wissenschaft oder den öffentlichen Diskursen feststellen. Gründe dafür seien vermutlich die

„[...] stärkere Position der institutionalisierten Denkmalpflege, die von der früheren Bundesrepublik geerbte Tradition zivilgesellschaftlichen Engagements und damit auch öffentlichen Debattierens, das Nachleben der Protestkultur der DDR-Bürgerbewegung [...], und schließlich die weitgehende Abgeschlossenheit des politischen und wirtschaftlichen Transformationsprozesses in Ostdeutschland, die einen etwas distanzierteren, weniger belasteten Blick auf die Relikte des Sozialismus ermöglicht.“⁸²⁷

So beschreiben sie ihre ersten Erklärungsansätze. In einem zweiten Schritt halten sie es darüber hinaus für möglich, dass „dem baukulturellen Erbe der DDR aber auch gerade vor dem Hintergrund der deutschen Teilung und Vereinigung ein besonders regionales oder eben spezifisch ostdeutsches Identitätspotential eigen“ sei.⁸²⁸ Gerade das „spezifisch ostdeutsche Identitätspotential“, welches möglicherweise einen Grund für die hohe Konjunktur des baukulturellen Erbes der DDR darstellt, ist für die gesellschaftlichen Bezüge in den Kunstwerken besonders interessant. Denn anders als in der Auseinandersetzung mit den Stasi-Bauten geht es nicht um das Hervorkehren der Stasi-Machenschaften, sondern um persönliche, vorwiegend positive Erinnerungen an die DDR. Welches Identitätspotential einem Gebäude innewohnen kann, zeigte sich deutlich an der Abrissdebatte um den Palast der Republik. Wie im Zusammenhang mit Brokofs *P2* erläutert wurde, kann ebenso die schlichte ‚Platte‘ als „materielle Struktur“ (Sievers) identitätsstiftend sein.

So ist eine Funktion der hier untersuchten Kunstwerke, dass sie als materielle Erinnerungsträger dienen. Aufgrund ihrer Eigenschaften als Kunst können sie das

⁸²⁶ Bartetzky/Dietz/Haspel 2014, S. 14.

⁸²⁷ Ebd.

⁸²⁸ Ebd.

spezifische Erleben bestimmter Aspekte der verschwundenen Bauten zum Ausdruck bringen und erhalten – selbst wenn das Gebäude selbst abgerissen wurde. Gleichzeitig regen sie dazu an, baupolitische Entscheidungen nicht nur anhand der Gegenwart, sondern auch mit Blick auf eine fernere Zukunft zu treffen. Den Künstler*innen sprechen die Autor*innen des Sammelbandes ein besonders großes Potential zu, gesellschaftliche Aushandlungsprozesse zu fördern:

„Die Künstler reagieren mit ihren Arbeiten auf den Wandel in der Wahrnehmung [der Bauten der DDR, R.M.], zugleich können sie aber auch eine Pionierrolle als Impulsgeber für eine Aneignung des baukulturellen Erbes auf breiterer gesellschaftlicher Basis übernehmen. Sie sind damit Indikator und zugleich Katalysator der sich vollziehenden Neubewertung.“⁸²⁹

Je nach Gebäudetypus reagieren die Künstler*innen auf unterschiedliche gesellschaftliche Aspekte, die jeweils an die Funktion der Bauten in der DDR gekoppelt ist. Fischer & el Sanis Arbeit über den Palast der Republik verhandelt den Bedeutungswandel eines Erinnerungsortes der DDR. Nach dem Mauerfall konnte der Palast als Denk- und Mahnmal für den untergegangenen Staat dienen, wenngleich er niemals offiziell diesen Status erhalten hat.⁸³⁰ Mit seinem Abriss hingegen wanderte der Erinnerungsort ins Immaterielle und wurde zum Symbol für eine fehlgeleitete Politik der Nachwende-Zeit: Er wurde als „Exempel für die Verschleuderung von Volksvermögen und die gedankenlose Abwicklung des Alten“ wahrgenommen.⁸³¹

Sperrgebiete wie Hohenschönhausen oder die Waldsiedlung Wandlitz waren hingegen nicht Teil der Stadtstruktur, sondern sollten idealerweise überhaupt nicht von der Bevölkerung wahrgenommen werden. Hohenschönhausen war schon zur Entstehung des Werks von Jane & Louise Wilson unter Denkmalschutz gestellt und museal aufgearbeitet. Die Waldsiedlung Wandlitz wurde erst 2017 mit Infotafeln für die Öffentlichkeit ausgestattet.

Der Historiker Justus H. Ulbricht befasst sich in seinem Aufsatz „*Schwierige Orte*“ als „*Erbe der Provinz*“ (2013) mit dem wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Umgang mit dem Nationalsozialismus und der deutsch-deutschen Geschichte sowie deren Gedenkstätten. Er bemängelt, dass diese Orte zu wenig Beachtung erhielten und plädiert dafür, „integrative Konzepte des Orts- und Regionenmarketings zu entwickeln, die Mahnmale und Gedenkstätten weniger deutlich

⁸²⁹ Bartetzky/Dietz/Haspel 2014, S. 14.

⁸³⁰ Mürbe 2007, S. 110.

⁸³¹ Wefing 2009, S. 185.

„links‘ liegen lassen [...].“⁸³² Weshalb dies in den ostdeutschen Bundesländern auf besondere Schwierigkeiten stößt, erklärt er wie folgt:

„Gerade in den immer noch sogenannten ‚neuen Bundesländern‘ sind Heimatgefühle [...] existentielle Anker in einer Epoche des stetigen Wandels, Gegenentwürfe zu den nicht zuletzt nach 1989 radikal veränderten Lebensgewohnheiten und Lebensumwelten. ‚Heimat‘ bleibt [...] eine Utopie gelungenen Lebens, auch und gerade wenn der Alltag vieler Menschen eine andere Signatur trägt. In solche ersehnten ‚heile Welten‘ ausgerechnet diejenigen Orte zu integrieren, die das historische Dementi solcher Sehnsüchte und Hoffnungen verkörpern, ist leichter beschworen als getan.“⁸³³

Die Verarbeitung solcher „schwierigen Orte“ in den Kunstwerken ist deshalb anders zu bewerten als die Beschäftigung mit populärer DDR-Architektur. Die Künstler*innen betreten die einstigen Sperrgebiete und eignen sie sich für ihre Kunst an. In diesem Aneignen öffnen sie die belasteten Orte für eine gesellschaftliche Diskussion und interpretieren die Geschichte neu. Es hat sich gezeigt, dass die Auseinandersetzung mit den Orten meist durch Impulse von außen, wie einer Einladung zu einer Ausstellung in der ehemaligen Stasi-Zentrale Chemnitz (Siebenborn), einem DAAD-Stipendium in Berlin (J. und L. Wilson, Dean) oder einem künstlerischen Forschungsprojekt zur DDR-Vergangenheit (Bernien und Gerbaulet), stimuliert wurde.

Die Arbeit aller in diesem Kapitel behandelten Künstler*innen begann an diesen Orten, die noch Spuren der DDR-Vergangenheit in sich trugen. Den Kunstwerken ging stets eine Ortsbegehung und -erkundung voraus. Die Künstler*innen forschten, gruben aus und visualisierten das Gefundene in ihrer eigenen Bildsprache. Wie schon in den vorangegangenen Kapiteln kann ihre Arbeitsweise in Anlehnung an Mark Godfrey mit der Kategorie der *Künstler*in als Archäolog*in* erfasst werden.⁸³⁴

Siebenborn sicherte vor Ort die Spuren, die er noch von der Stasi vorfinden konnte. Für sein Kunstwerk bog und beschnitt er die Fundstücke, beließ sie aber ansonsten weitestgehend in ihrem Originalzustand. Seine Vorgehensweise ist ähnlich zu jener der Künstler*innen des vorigen Kapitels, die Alltagsgegenstände der DDR in ihre Werke integrierten und damit in der Tradition der Objektkunst zu verorten sind.

Die Wilsons beschneiden mit dem gewählten Kameraausschnitt den Ort, der ihnen als Kulisse und Thema dient. Sie erfanden mit der schwebenden Gestalt Symbol und Identifikationsfigur, die auf abstrakter Ebene die Bedeutung der SED-Politik für die

⁸³² Ulbricht, Justus H.: „Schwierige Orte“ als „Erbe der Provinz“, in: ders. (Hg.): Schwierige Orte. Regionale Erinnerung, Gedenkstätten und Museen, Halle (Saale) 2013, S. 9–24, hier: S. 23.

⁸³³ Ulbricht 2013, S. 22–23.

⁸³⁴ Kapitel 1.2 Ansatz, Methodik und Werkauswahl.

Bürger*innen verkörpern. Gleichfalls wurde in der Fotoserie *Wandlitz* der Bildausschnitt auf die einzelnen Häuser begrenzt. So wie in *Stasi-City* die schwebende Gestalt und der Kontrast zwischen Überwachungsinstrumenten in Aktion und verlassener Ruine auf eine bedrohliche Vergangenheit hinweisen, geschieht dieser Eindruck in *Wandlitz* durch die sterile Oberfläche der Häuser in absoluter Dunkelheit.

Sonne unter Tage untersucht die radioaktive Strahlung, ein Phänomen, das keine sichtbaren Spuren hinterlässt. Die Videoarbeit beinhaltet jedoch mehrere Gestaltungsmittel, die als akustische oder visuelle Metaphern die Radioaktivität nachbilden. Auf Bildebene sind das der Einsatz fluoreszierender Farbe, eine Infrarotkamera und das Leuchten einer menschlichen Gestalt. Auf akustischer Ebene verweist das Geräusch eines Geigerzählers unmittelbar auf die Strahlung. Außerdem wird dies durch Stimmen aus dem Off lautmalerisch aufgegriffen. In der Videoarbeit *PdR – Weißbereich* ist die architektonische Grundstruktur noch erhalten. Dennoch wird hier ebenfalls der Versuch unternommen, etwas erfahrbar zu machen, das nicht (mehr) sichtbar ist. Der entkernte und austauschbar wirkende Innenraum steht der lebendigen und schwierigen Historie konträr gegenüber, die sich an diesem Ort ereignete. Konrad und Brokof befassen sich schließlich mit Bauwerken, die bereits abgerissen worden sind. Sie inszenieren nicht die daraus entstandenen Leerstellen, sondern entwickeln künstlerische Nachbilder. Dafür bilden sie das Aussehen der Oberflächen nach. Gleichzeitig interpretieren sie die Formen und Größenverhältnisse aus der Perspektive der Gegenwart neu.

Im nächsten und letzten Kapitel *Erinnerungen als Werkstoff* wird der Fokus abschließend dezidiert auf die Arbeit von und mit Zeitzeug*innen gelegt und so die Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit nochmals stärker aus der Perspektive jener Menschen betrachtet, die die DDR selbst erlebt haben.

6 Erinnerungen an die DDR als Werkstoff

In diesem letzten Kapitel verschiebt sich der Fokus weg von den Objekten der DDR hin zu den Menschen, die sie erlebt haben. Die Analysen befassen sich sowohl mit Arbeiten, die in der Zusammenarbeit mit Zeitzeug*innen der DDR entstanden sind, als auch mit solchen, bei denen die Künstler*in selbst Zeitzeug*in ist.

Die Zusammenarbeit mit Zeitzeug*innen bzw. Zeitgenoss*innen war bereits im dritten Kapitel in den untersuchten Kunstprojekten *Lenin on Tour* von Rudolf Herz' und von Sophie Calles *Die Entfernung* als wesentliche Werkelemente auszumachen. Beide konfrontierten Menschen im öffentlichen Raum mit demontierten, sozialistischen Denkmälern. Der tote Stein wurde anhand der Aussagen der Teilnehmer*innen durch die Kunst (wieder-)belebt. Während Calle die Erinnerungen an die abwesenden Denkmäler interessierte, inszenierte Herz ein Gedankenspiel mit der Frage: „Meinen Genossen zeige ich Lenin. Und Lenin das 21. Jahrhundert. Wer erklärt es ihm?“.⁸³⁵

Beide veröffentlichten ihre ‚Interviews‘ in Publikationen, die in die Kategorie des Künstler*innenbuches fallen. Die Veröffentlichungen sind also selbst künstlerische Produkte und als solche zu bewerten. Calles Buch gleicht einem Reiseführer für Berlin, Herz' Publikation einem Reisebericht des Denkmals. Während Calle die Interviews anonymisiert, fragmentiert und in eigener Weise montiert, ist bei Herz die Person mit ihrer Aussage, soweit sie bekannt ist, namentlich abgedruckt und teilweise mit Fotoportraits illustriert. Die Interviews haben bei Calle im Werk die Funktion, auf einer abstrakteren Ebene Prozesse von Erinnern und Vergessen in Bezug auf das Ende der DDR und der sowjetischen Einflussnahme zu beleuchten. Herz geht direkter vor, wenn er das Sprechen über die Bedeutung der sozialistischen Vergangenheit in der Gegenwart mit in sein Kunstprojekt integriert.

Der ‚Werkstoff‘ der Kunstwerke dieses Kapitel ist methodisch schwerer zu greifen, da er nicht im eigentlichen Sinne materiell ist. Die Kunstwerke speisen sich aus persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen an die DDR, welche die Künstler*innen in eine eigene Bild- und Formensprache übersetzen. Als ‚Werkstoff‘ kann hier der Körper, oder besser noch das Gedächtnis bezeichnet werden.⁸³⁶

⁸³⁵ Leeb 2009, S. 7.

⁸³⁶ Vgl. zu Perspektiven auf das Verhältnis zwischen Erinnerung, Gedächtnis und Körper die Beiträge in Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2010.

Zu Beginn des Kapitels wird mit Christine Schlegel eine Künstlerin in den Fokus genommen, die selbst in der DDR aufgewachsen ist. In ihrer Fotoserie *Identität* lässt sie die Betrachter*innen an einer intimen Selbstbefragung teilhaben, bei der sie ihr Künstlerinnendasein in eigenen Kindheitsfotos poetisch reflektiert.

Die zweite Analyse erforscht eine kollaborative Arbeit von Tina Bara und Alba D'Urbano. In ihrer Fotoserie *Siegerehrungen* porträtieren die Künstlerinnen ehemalige Leistungsschwimmerinnen der DDR in der Gegenwart. Gemeinsam mit diesen Zeitzeuginnen entwickeln sie Erinnerungsbilder, die jenseits des schwierigen politischen Systems die individuelle Bedeutung des Sieges der Frauen vermitteln.

Im Gegensatz dazu wird abschließend das Kunstprojekt *Die vergessene Mobilisierung* von Luise Schröder beleuchtet, für das sie Zeitzeuginnen der DDR erfindet, die es nie gegeben hat. Durch das Spiel mit der Fiktionalisierung von Geschichte macht Schröder jedoch auf reale Probleme der Wittenberger Erinnerungskultur aufmerksam und sensibilisiert für Machtdispositive im öffentlichen Raum.

6.1 Die Kindheit im Blick | Christine Schlegel: *Identität* (1991–1998)

Christine Schlegel (*1950 in Crossen, DDR) entwickelte ihre Fotoserie *Identität* von 1991 bis 1998. Die Arbeit setzt sich aus acht quadratischen Analog-Fotografien aus ihrer Kindheit und acht Re-Inszenierungen der Szenen im selben Format (je 20,3 x 20,3 cm) aus den Neunzigerjahren zusammen. 2015 publizierte Schlegel die Serie gemeinsam mit weiteren Werken und Textbeiträgen unter dem Titel *Kind der weißen Henne. Reservate der Kindheit*.⁸³⁷ Die Fotografien ihrer Kindheit hatte ihr künstlerisch begabter Vater aufgenommen. Auf den Bildern posiert sie als selbstbewusstes junges Mädchen vor der Kamera. Obgleich die Fotografien im privaten Kontext entstanden, zeugen sie von einer durchdachten Ästhetik in der Bildanlage.

Wie sich Schlegel mit diesem Material auseinandersetzt wird, anhand von zweien der insgesamt acht Bildpaare ausgeführt. Im Anschluss wird, ausgehend von ihrer Kindheit, ihr Weg zur freischaffenden Künstlerin in der DDR und danach nachgezeichnet. Während Schlegel viele positive Erinnerungen an ihre frühen Lebensjahre hat, war für sie ihr erwachsenes Leben als alleinerziehende Mutter bis zu ihrer Ausreise aus der DDR 1984 eine anstrengende Suche nach einem Ort, an dem sie sich frei ihrer Kunst widmen konnte. Doch auch der Versuch, sich im ‚Westen‘ eine neue Karriere aufzubauen, war ein harter und langwieriger Weg. Die Serie *Identität* spiegelt die vielschichtigen Erinnerungen und Erfahrungen ihres Lebens vor der Folie ihres Lebens als Künstlerin.

⁸³⁷ Schlegel, Christine/Schlegel, Antonia (Hg.): *Kind der weißen Henne. Reservate der Kindheit*, Dresden 2015. Die Originalfotografien befinden sich im Depot der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD).

6.1.1 *Picknick mit Stachelbeerkuchen (1956/1991)*

Auf der Farb-Fotografie *Picknick mit Stachelbeerkuchen – Bielatal 1956* sitzt Schlegel, gerade einmal sechs Jahre alt, wie ein Model auf einer rot-gemusterten Picknickdecke (Abb. 48). Der Gesamteindruck ist geprägt von dem Kontrast zwischen grüner Wiese und roter Picknickdecke. Die Beine der Künstlerin sind angewinkelt, in der linken Hand hält sie spielerisch ihre Sonnenbrille, mit der Rechten stützt sie ihren Oberkörper; den Blick hat sie vor sich außerhalb des Bildes gelenkt. Sie trägt ein weißes T-Shirt und einen kurzen braunen Rock. Dazu trägt sie elegante rote Sandalen. Hinter ihr steht eine rote Damen-Ledertasche. Ihre dunklen Haare trägt sie mit einem kurzen Bob und Pony.

Vor ihr im Bildzentrum liegt ein weißes Tuch auf der Picknickdecke ausgebreitet. Darauf ist mittig ein Stachelbeerkuchen arrangiert; rund herum stehen drei Kaffeetassen und ein weiterer Teller mit Gebäck. In der linken Bildecke ragt ein Knie ins Bild, das auf eine weitere Person hinweist. Das Bild ist über eine Diagonale von links oben nach rechts unten zweigeteilt; die Linie bildet der Rand der Picknickdecke und der länglich platzierte Körper des Kindes. Hinter dem Mädchen erstreckt sich eine saftig-grüne Blumenwiese mit hohem Gras und gelben und weißen Blumen.

Auf der re-inszenierten Fotografie mit dem Titel *Picknick mit Stachelbeerkuchen – Dresdner Elbwiesen 1991* sitzt die Künstlerin erneut auf derselben roten, karierten Picknickdecke mit Schottenmuster (Abb. 49). Die Pose mit einer spielerisch in der Hand gehaltenen Sonnenbrille und dem gesenkten Blick eines Models wurde beibehalten. Ebenso trägt sie wieder einen Bob mit Pony, allerdings nun mit rotbraunen Haaren. Auch auf diesem Bild ist ein Tuch mit einem Stachelbeerkuchen, drei Tassen und einem Teller mit Gebäck auf der Picknickdecke ausgebreitet, diesmal von gelber Farbe. Auch sind die roten Sandalen und die Handtasche durch schwarze Varianten ausgetauscht worden. Die durch die Diagonale erzeugte Dramatik der Kindheitsfotografie ist in der re-inszenierten Version zurückgenommen; die Zweiteilung zwischen Decke und Wiese scheint diesmal eher horizontal zu verlaufen.

Die Picknickdecke fand Schlegel, ebenso wie die zugrundeliegenden Dias, 1989 im Gartenhaus der Eltern. Dies‘ erläutert sie in einer ausführlichen Beschreibung am Anfang ihrer Publikation *Kind der weißen Henne*, die mit einem alten schwarzweißen Familienfoto aus dem Jahr 1957 beginnt. Auf der Fotografie, die den Titel *Picknick mit Nürnbergers* trägt, sitzt Schlegel, damals noch ein Kind, mit ihren Eltern und dem befreundeten Ehepaar Nürnberger auf der besagten Picknickdecke. Diese wurde aus einem Stoff aus der großelterlichen Weberei in Glauchau genäht. Schlegel schreibt,

„Die stinkende Nachkriegs-Zellwolle war weder von Motten noch anderen kleinen Tierchen zum Verzehr auserkoren.“⁸³⁸ In der Bildbeschreibung schildert Schlegel auch die Lebenssituation, die sich in der Fotografie widerspiegelt: „Die Decke ist wichtig, da meine Eltern, der Patenonkel und seine Frau elegant gekleidet sind. Die Zeit gilt immer noch als Nachkriegszeit. Die Menschen, auch die Protagonisten auf dem Foto, wollen wieder gut leben, vielleicht wie einst in den zwanziger Jahren.“⁸³⁹ Das Erbstück verweist im Kunstwerk also auf eine lange Familiengeschichte.

Farbigkeit und Bildkomposition beider Fotografien erinnern an ein Gemälde: Auf der improvisierten Tischdecke sind Kuchen und Kaffeetassen wie in einem Stillleben anschaulich arrangiert; Schlegel posiert selbstbewusst vor der Kamera. Das Picknick ist ein klassisches Bildmotiv. Es erinnert an impressionistische Gemälde, auf denen häufig das Bürgertum porträtiert wurde, welches zur Erholung an den Wochenenden in die ländliche Umgebung aus dem von Baulärm und Industriedunst eingehüllten Paris gegen Ende des 19. Jahrhunderts floh.⁸⁴⁰

Für Schlegel hingegen verbindet sich das Picknick mit dem Wohlstand der Nachkriegsjahre und einer unbefangenen Kindheit. Doch sie reist für ihre Reinszenierung nicht zurück an den Originalschauplatz im Bielatal. Stattdessen wählt sie die Dresdner Elbwiesen, ihren Heimatort, wo auch ihre Eltern zuhause sind. Der Ortswechsel ist relevant, denn er wird in den Titel mit aufgenommen. Das Bildpaar *Picknick mit Stachelbeerkuchen* ist somit im Kern eine künstlerische Erforschung des Erinnerungsgehaltes der Pose, die mit der Wiederholung danach fragt, worin die Kohärenz des Individuums in seinem Voranschreiten in der Zeit besteht.

⁸³⁸ Schlegel, Christine: *Picknick bei Nürnbergers*. Eine Bildbeschreibung (2013), in: Schlegel/ders. 2015, o. S.

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ Bekanntestes Beispiel aus dieser Zeit, das zugleich weit über das Porträtieren einer Picknickszene hinausreicht, ist Édouard Manet: *Das Frühstück im Grünen* (1862–63).

6.1.2 Die plastisch figurative Begabung (1960/1998)

Das zweite hier genauer unter die Lupe genommene Werkbeispiel aus der Serie *Identität* trägt den Titel *Die plastische figurative Begabung – Lobbe 1960* und das Pendant *Die plastische figurative Begabung – Eckernförde 1998* (Abb. 50 und 51). Auf der Kindheitsfotografie ist Schlegel im Begriff, am Strand mit ihren Händen eine Figur aus Sand zu formen. Der Kopf der von ihr so bezeichneten Sandnixe besteht aus einer glatt gestrichenen, ovalen Form; der Oberkörper und die Arme sind konturiert herausgearbeitet.⁸⁴¹ Neben dem Kind liegt eine blaue Schaufel. Wenige Meter hinter ihr ist ein zweites Mädchen in selber Körperhaltung – auf die Knie gestützt und nach vorne gebeugt – ebenfalls mit dem Formen einer liegenden Sandfigur beschäftigt.

Das zweite Mädchen im Hintergrund erscheint in der Bildanordnung wie eine Doppelung von Schlegel. Rechts hinter den beiden Mädchen verläuft das Ende des Sandstrandes; darüber erhebt sich ein schmaler grüner Streifen Gras, ein breiterer Streifen dunkelgrüner Bäume und abschließend eine größere Fläche eines mit Wolken bedeckten, blaugrauen Himmels. Die Streifen aus Gras und Bäumen verlaufen leicht ansteigend von links nach rechts und erzeugen ein Keil im Hintergrund, der das Bild in die Tiefe öffnet.

Auf der re-inszenierten Fotografie *Die plastische figurative Begabung – Eckernförde 1998* adaptiert Schlegel wieder ihre eigene Körperhaltung und formt eine liegende Sandnixe. Wenige Meter hinter sitzt ebenso eine zweite Frau, die an einer Sandfigur arbeitet. Und auch in dieser Version schließt der Strand mit einem Grünstreifen ab, hinter dem sich eine Baumreihe erhebt. Anders als bei der Kindheitsfotografie ragen in der Fotografie aus Eckernförde Häuser hinter den Bäumen hervor. Dieses Bildelement erzeugt keinen Keil, sondern einen breiten grünen Streifen, der horizontal das Bild nach hinten abschließt. Die Doppelungen der Figuren vermitteln eine durchdachte Bildkomposition, die wie schon im *Picknick mit Stachelbeerkuchen* weit über ein privates Kindheitsfoto hinausgeht. Beide Mädchen im Kinderbild tragen helle Badeanzüge, was den Verdopplungseffekt noch weiter verstärkt. Im Kontrast dazu sind die Frauen auf der zweiten Fotografie mit schwarzen Badeanzügen bekleidet.

Die Nachinszenierung entstand im Zuge eines Atelierstipendiums in Eckernförde (Schleswig-Holstein). Dort lernte Schlegel die Stipendiaten Angelika

⁸⁴¹ Schlegel/Schlegel 2015, o. S.

Wolpert und Josep-Maria Balanya kennen.⁸⁴² Wolpert formte die „Sandnixen“ und Balanya fotografierte die Szene.⁸⁴³

Das Bild aus der Kindheit gibt ein begabtes junges Mädchen zu sehen. Das Kind spielt altersgemäß am Strand, und ihre Sandfigur scheint ausgesprochen ausgereift für eine Zehnjährige. Auf diese Begabung verweist der Titel. In der Fotografie der Erwachsenen hingegen entspricht die Ausformung der Figur einer gestalterisch begabten Person, doch das Bild zeigt eine im Sand spielende Erwachsene.

Wie bei allen Fotografien kehrte Schlegel auch für diese Nachinszenierung nicht an den historischen Ort zurück. Aufgrund des Mauerfalls, der zwischen den Fotografien liegt, ist der Ortswechsel in *Die plastisch figurative Begabung* besonders bedeutungsvoll. Beide Fotografien entstanden an einem Strand an der Ostsee. Während das Kindheitsbild von 1960 in der damals noch jungen DDR verortet ist, wurde die Eckernfördener Darstellung im Westteil des wiedervereinigten Deutschlands hergestellt. Dazwischen liegt ein Zeitraum, in dem nach dem Mauerbau 1961 ein Reisen zwischen den Orten kaum noch möglich war.

Das Bildpaar reflektiert das künstlerische Schaffen von Schlegel. Der Titel *Die plastisch figurative Begabung* und das Kindheits-Motiv evozieren, dass die Fähigkeit des künstlerischen Schaffens sich bereits im Kindesalter offenbarte. Für den Entstehungskontextes ist auch relevant, dass der fotografierende Vater bereits selbst als Künstler tätig war: So werden mit der Kindheitsfotografie und der Fotografie aus dem Erwachsenenleben die Bilder zweier Kunstschaffender zueinander in Bezug gesetzt.

Das Bildpaar ist eine fotografische Selbstinszenierung. Die künstlerische Selbstreflexion des eigenen Schaffens kann auf eine lange Tradition zurückgeführt werden. Ein wiederkehrender Typus ist der/die Maler*in bei der Arbeit. In den Portraits präsentieren sich die Künstler*innen mit ihren Werkzeugen der Bildproduktion wie Pinsel, Farbe oder Palette.⁸⁴⁴ In Anlehnung daran können in Schlegels Fotografie die Hände und die Schaufel als Attribute gedeutet werden, die die Werkzeuge der Künstlerin symbolisieren.

⁸⁴² Schlegel/Schlegel 2015, S. 13. Siehe weiterführend Angelika Wolpert, <https://www.angelika-wolpert.de/vita/> [Letzter Zugriff am 04.10.2022]; Josep-Maria Balanya, <https://www.balanya.net/bio> [Letzter Zugriff am 04.10.2022]. Andere Nachinszenierungen der Serie entstanden in enger Zusammenarbeit mit Elke Holzrichter, die Schlegel ebenfalls in Eckernförde kennenlernte. Ebd.

⁸⁴³ Schlegel/Schlegel 2015, S. 13.

⁸⁴⁴ Pfisterer, Ulrich/Rosen, Valeska von (Hg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005; hierin beispielsweise Elisabeth Vigée-Le Brun: *Selbstbildnis mit Strohhut* (1782), S. 112.

Eine ähnliche Art der Selbstreflexion ist auch aus dem Bildpaar *Das Spiel mit Attrappen* (1957/1995) (Abb. 52 und Abb. 53) abzulesen. Zu sehen gegeben ist Schlegel als junges Mädchen mit einer Puppe auf dem Arm, zu der sie liebevoll hinabblickt. Auf dem Pendant von 1995 hält sie eine weiße Neutralmaske aus dem Theater in ihrer Hand, mit der sie in ein Zwiegespräch vertieft scheint.⁸⁴⁵ Die Puppe ist für das Kind eine Projektionsfläche. Im Erwachsenenalter wird sie von Schlegel durch die Maske ersetzt, an die assoziativ die Vorstellung der Welt als Bühne und der Menschen als Schauspieler*innen geknüpft sind. Identitätsfindung wird hier dargestellt als eine Hinterfragung der Rollen, die im Leben eingenommen werden.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Schlegel die Bildkompositionen ihres Vaters, seine Kameraperspektive und in großen Teilen seine Farbgestaltung adaptiert. Sie bleibt mit analoger Kameratechnik so nahe wie möglich am Original. Dabei nimmt sie den Ursprungsbildern in den untersuchten Bildpaaren ihre Dramatik, indem Kompositionslinien flacher gesetzt werden. Weiterhin ersetzt sie teilweise die Requisiten. Schlegel geht auch nicht an jene Originalschauplätze zurück, an denen sie ihre Kindheit erlebt hatte. Stattdessen entstehen die neuen Bilder an den Orten, wo sie sich zum jeweiligen Zeitpunkt als Erwachsene befunden hat, nämlich am Wohnort ihrer Eltern in Dresden und am Strand in Eckernförde, ihrem Aufenthaltsort als Stipendiatin. Damit kopiert sie nicht einfach die Kindheitsfotografien, sondern konfrontiert sie mit ihrer Gegenwart. Der Dresdner Publizist Hans-Peter Lühr bringt das übergeordnete Thema der Nach-Inszenierung mit folgenden Worten auf den Punkt:

„Ich bin es/bin es nicht, und hast Du nicht gesehen, bin ich verschwunden und kehre anders zurück. C.S. [Christine Schlegel, R.M.] mit ihren fotografischen Nachinszenierungen zwingt den Blick auf einen archimedischen Punkt: das ICH als wandelbares Wesen. [...] Auch der Blick nach innen kann in dieser doppelten Optik herausfordernd sein. Es ist die alte Frage, und beileibe nicht nur die der Künstler: Wer bin ich?“⁸⁴⁶

Wie in den beiden vorgestellten Bildpaaren deutlich wurde, sind die Fotografien des Vaters eigenständige Bildkompositionen. Wie es zu diesen außergewöhnlichen Kindheitsfotografien gekommen ist und aus welchem Milieu sie hervorgingen, wird im nächsten Abschnitt skizziert. Den Schilderungen der Kindheit der Künstlerin folgt eine

⁸⁴⁵ Die Maske ist Besitz der Theaterkünstlerin Arila Siegert und wurde von Schlegel in ihren 8mm-Videoarbeiten als Requisite verwendet. Schlegel/Schlegel 2015, o. S.

⁸⁴⁶ Lühr, Hans-Peter: Auf meiner bunten Decke. Versteckspiel mit Christine Schlegel (2014), in: Schlegel/Schlegel 2015, o. S.

kurze Übersicht über ihren beruflichen Werdegang, der zu den Nachinszenierungen führte.

6.1.3 Unbeschwerte Kindheit – oppositionelle Erwachsene

Mit den Nachinszenierungen der Kindheitsfotografien greift Schlegel den Blick ihres Vaters auf sie auf. Zur Entstehung der Bilder hat der Vater Werner Hans Schlegel bereits eine von Schicksalsschlägen geprägte Zeit hinter sich. Er wurde 1915 als uneheliches Kind geboren und von der Mutter in jungen Jahren zu einer Pflegemutter gegeben, wo er in Armut aufwuchs.⁸⁴⁷ 1937 wurde er zum Wehrdienst einberufen. Wegen Befehlsverweigerung wurde er in das KZ Buchenwald deportiert. Sieben Monate später erfolgte die Freilassung, nach der er jedoch erneut eingezogen und als Kartograph nach Stalingrad geschickt wurde.

Durch enge Kontakte arrangierte der Vater nach dem Krieg 1956 den Umzug der Familie nach Dresden, heraus aus „dem von der Wismut uranverseuchten Crossen, wo uns allen dicke Schilddrüsen wuchsen.“⁸⁴⁸ Hans Werner Schlegel, der vor dem Krieg an mehreren Orten eine künstlerische Ausbildung genoss, konnte auch danach wieder als Gebrauchsgrafiker, Maler und Bühnengestalter arbeiten. Doch der Krieg hatte seine Spuren hinterlassen, wie Christine Schlegel schreibt: „Mein im Krieg verschütteter Vater, mit Gehirquetschungen und allen daraus resultierenden Schwierigkeiten, nahm meine Mutter völlig in Beschlag: Sie fuhr das Auto, beschaffte Arbeit und rechnete sie ab.“⁸⁴⁹ Und an anderer Stelle: „Für meinen Vater spielte es keine Rolle, wer wen liebt, wovon er träumt oder wofür er sich verzehrt. Für ihn besteht nach Haft im KZ aufgrund einer Befehlsverweigerung und dem Erlebten in Stalingrad das eigentliche Glück darin ‚überlebt zu haben‘.“⁸⁵⁰

An der neuen Schule in Dresden hatte Schlegel es schwer, sich zurechtzufinden. Trost und Zuneigung fand sie bei ihrem Patenonkel Gerhard Nürnberger, einem engen Freund der Familie, der auch auf der einleitenden Fotografie zu sehen ist. Das löste bei ihrem Vater eine Reaktion aus, sie schildert:

„Onkel Gerhard wurde mein Liebling. Fast eifersüchtig schenkte mir mein Vater daraufhin doch seine Aufmerksamkeit. Echte Zuneigung hatte er als Pflegekind nicht kennengelernt und konnte nun auch selbst keine entwickeln. Dieses neue Gefühl suchte nach einem Ausdruck. Die neue Praktisix, die 6x6 ‚DDR-Hasselblad‘, wurde an mir ausprobiert. Es entstand eine Fülle von Dias, ich wurde drapiert und posierte, wann immer es möglich war.“⁸⁵¹

⁸⁴⁷ Schlegel, Christine: Picknick bei Nürnbergers (2013). Eine Bildbeschreibung, in: Schlegel/ders. 2015.

⁸⁴⁸ Ebd.

⁸⁴⁹ Ebd.

⁸⁵⁰ Ebd.

⁸⁵¹ Ebd.

Die Praktisix ist eine einäugige Spiegelreflexkamera des Dresdner Ingenieurs Siegfried Böhm und war gerade erst auf den Markt gekommen. Über mehrere Jahre entstanden zahlreiche Bilder. Heute fangen diese Fotografien für sie eine Atmosphäre ihrer Kindheit ein, die sie als eine besonders schöne Zeit erinnert:

„Beim Betrachten der alten Fotos konnte ich nichts DDR-Typisches entdecken. Wir lebten in einem fast schwebenden Glück und offenkundigem Wohlstand. [...] Mit handgemalter Werbung ließ sich auf Messen und bei DDR-Betrieben viel Geld verdienen. Wie nah war damals das östliche Lebensgefühl noch dem westlichen. Meine Mutter trug Brokat-, Taft- und Seidenkleider, mein Vater Hut und Krawatte. Die Schikane begann erst nach dem Mauerbau, als ich nicht Pionier werden wollte und nicht an der obligatorischen Jugendweihe teilnahm, trotz guter Leistungen kein Abitur machen durfte und fortan stigmatisiert war.“⁸⁵²

Der geliebte Onkel stirbt an Krebs und 1961 wird die Mauer gebaut. Schlegel empfindet Enge sowohl in der Einkapselung der DDR als auch in ihrer protestantischen Familie.⁸⁵³ Damit endet für sie die Zeit des Glücks. Im Rückblick resümiert sie 2014: „In diesen Dias aber war so etwas aufbewahrt wie ein Tusculum, ein Zufluchtsort, ein leuchtendes Reservat der Kindheit.“⁸⁵⁴

Schlegel trat in Dresden in die Fußstapfen ihres Vaters und schlug eine künstlerische Laufbahn ein: Erst absolvierte sie eine Lehre als Dekorateurin, Plakat- und Schriftmalerin, die ihr jedoch wenig Freude machte. Erst später bewarb sie sich an der HfBK (Hochschule für Bildende Kunst) in Dresden, wo sie einen der begehrten Studienplätze im Bereich Malerei/Grafik erhielt und von 1973 bis 1978 studierte.⁸⁵⁵ Während des Studiums und auch danach suchte sie stets ihre Freiräume aus den starren Gesellschaftsstrukturen. Sie war in oppositionellen Kreisen der Kunstszene aktiv und machte ihren eigenen Erzählungen zufolge auch vor den Vertreter*innen des Staates keinen Hehl aus ihrer Verachtung des politischen Systems.⁸⁵⁶

Der Stasi genügte weitaus weniger, um eine Überwachung zu rechtfertigen. Bereits 1973 wurde die erste Akte über sie angefertigt, als sie die Jahrestags-Plaketten der DDR nicht gekauft, und weil sie am 1. Mai nicht die DDR-Fahne aus dem Fenster gehängt hatte.⁸⁵⁷ Viele Jahre später erhielt Schlegel Einsicht in ihre Akten, die über mehrere Jahre über sie verfasst wurden. Sie verarbeitete das Stasi-Material in Text-Bild-

⁸⁵² Schlegel, Christine: Kinderspiel (2013), in: Schlegel/Schlegel 2015, o. S.

⁸⁵³ Ebd.

⁸⁵⁴ Ebd.

⁸⁵⁵ Schlegel, Christine: Eingeschweißte Überwachung. Christine Schlegel. Hautlos, Berlin 2001, S. 54.

⁸⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 40–73.

⁸⁵⁷ Ebd. S. 40.

Collagen und schweißte sie in Klarsichtfolie ein – ein Akt, um wieder Herrin über ihre eigene Geschichte zu werden.⁸⁵⁸

Im Jahr 1984 zog sie nach Ost-Berlin und 1986 reiste sie aus der DDR nach Amsterdam und West-Berlin aus. Wenngleich sie die Ausreise als Glück benennt, war der Wechsel nach West-Berlin von neuen Schwierigkeiten gekennzeichnet. Während sie mit ihrer damals 15-jährigen Tochter in der DDR für wenig Geld in einer heruntergekommenen, aber geräumigen 6-Zimmer Wohnung lebte, konnte sie sich im Westen zu Beginn nicht einmal ein Atelier und Arbeitsmaterialien leisten.⁸⁵⁹ 1986 begutachtete eine Ankaufskommission des Kultursenates ihre Werke. Da Schlegel angab, dass sie in der DDR von ihrer Kunst nicht habe leben können, fiel sie – wie sie vermutet – in die Kategorie einer nicht ankaufswürdigen Laienmalerin.⁸⁶⁰ Viele Jahre später erfuhr sie von einem Kunstwissenschaftler außerdem, dass sie damals „als Ostkünstlerin nicht authentisch genug, weil [...] [sie] westlich beeinflusst [sic] gewesen sei und somit nicht repräsentativ.“⁸⁶¹ Nach dem langen Kampf um Autonomie in der DDR muss diese Abwertung besonders ernüchternd gewesen sein.

Es dauerte zehn Jahre, jene in denen die Fotoserie entstand, bis sie sich selbst wieder als professionell arbeitende Künstlerin wahrnahm.⁸⁶² In diesem Zusammenhang fällt in ihrem autobiographischen Aufsatz auch der Begriff des Reservats: „In Westberlin gelang es mir, auch durch die Kreativ-Übungen in der DDR ‚aus wenig etwas Großes zaubern‘ und durch meine künstlerische Arbeit, bald eine Nische, ein Reservat zu schaffen, in dem das Überleben ohne Selbstverleugnung möglich war.“⁸⁶³ Auch ihre Arbeiten mit den eingeschweißten Stasiakten beschreibt sie als „kleine Reservate für Gedanken und Gefühle“⁸⁶⁴ und resümiert „Alle meine seit Jahren entstandenen Werke sind solche Reservate für meine innere Lebenswelt.“⁸⁶⁵ Nach dem Mauerfall geht Schlegel zurück nach Dresden. Dort entdeckt sie im Gartenhaus ihrer Eltern die Dias im Format 6x6 cm mit ihren Kindheitsfotos, die zum Ausgangspunkt ihrer Fotoarbeit *Identität* wurden.⁸⁶⁶

⁸⁵⁸ Siehe weiterführend Buhrs, Michael/Schmid, Sabine: Von Ferne. Bilder zur DDR, Ausst.-Kat., Köln 2019, S. 421–434, hier, S. 424; Offner, Hannelore: Spurensuche, in: Schlegel 2001, S. 75–78.

⁸⁵⁹ Schlegel 2001, S. 44.

⁸⁶⁰ Ebd., S. 42.

⁸⁶¹ Ebd., S. 42–43.

⁸⁶² Ebd., S. 44.

⁸⁶³ Ebd.

⁸⁶⁴ Ebd.

⁸⁶⁵ Ebd.

⁸⁶⁶ Schlegel/Schlegel 2015, o. S.

6.1.4 Pose und Pendant als Instrumente der Selbstreflexion

Zwischen den Kindheitsfotografien und ihren Nachinszenierungen vergehen über vierzig Jahre. Zu sehen gegeben ist eine erwachsene Frau und dieselbe Frau als Kind. Lühr führt aus: „Vier Jahrzehnte später versetzt sie [Christine Schlegel, R.M.] sich wissend und ernsthaft zurück in die Situation des kleinen Mädchens – ein irritierendes Experiment für unseren logischen Sinn und durchaus verstörend für das Gefühl, denn ein Gag ist das ersichtlich nicht.“⁸⁶⁷ In der Pose werden beide deckungsgleich und wieder zu einer Person – Vergangenheit und Gegenwart fallen in eins.

Die Pose wird verdoppelt und doch nicht exakt wiedergegeben. Als Tochter und junges Mädchen reagiert Schlegel auf ihren Vater, der sie zum Bildobjekt ausgewählt hat. Dieses Bewusstsein über das Fotografiert-Werden spiegelt sich in den selbstbewussten Posen des Kindes. Weitere Überlegungen zur Pose in den Bildkünsten führen in die Fototheorie des 20. Jahrhunderts. Kaja Silverman befasst sich in ihrem kanonischen Aufsatz *Dem Blickregime begegnen* (1997)⁸⁶⁸ mit dem Verhältnis zwischen dem Medium Fotografie und der Pose als Phänomen. Silverman argumentiert, dass im Bewusstsein darüber, im Moment fotografiert zu werden, automatisch eine Pose eingenommen wird, die sich aus „dem kulturellen Bildrepertoire“ speise.⁸⁶⁹ Sie schreibt „Das Subjekt ‚handelt‘ auf Geheiß der Kamera bzw. des Blickregimes; es reagiert auf die Unmöglichkeit, sein/ihr Gespiegeltwerden zu umgehen.“⁸⁷⁰ In der Nachinszenierung wird der Blick des Vaters auf Schlegel verdoppelt: In der Bildkomposition klingt der Blick des Vaters nach, während die Künstlerin gleichzeitig auf den Blick der sie fotografierenden Freunde reagiert. Schließlich werden die Betrachter*innen in der Rezeption der Fotoserie selbst an die Stelle der Fotografen gesetzt.

Die Pose umfasst nach Silverman mehr als nur Mimik und Gestik; durch sie kann ein Raum zu einem Ort und die Bekleidung zum Kostüm werden.⁸⁷¹ Die Kulissen der Fotografien werden in der Serie geradezu zu Vexierbildern: Im Vergleich der beiden Bilder sucht der Blick nach Ähnlichkeiten. War es derselbe Ort wie damals? Bei weiterer Betrachtung erweist sich diese Annahme als Trugschluss. Die Kulissen sind zwar ähnlich, doch verschieden. Bestätigung darüber geben die Titel, die auf unterschiedliche Orte hinweisen. In der Nachahmung der Kleidung aus Kindheitstagen

⁸⁶⁷ Lühr 2014, o. S.

⁸⁶⁸ Silverman, Kaja: *Dem Blickregime begegnen*, in: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64.

⁸⁶⁹ Silverman bezieht ihre Überlegungen auf Lacans Begriff der Mimikry. Silverman 1997, S. 49.

⁸⁷⁰ Ebd.

⁸⁷¹ Ebd., S. 48.

wird die Kleidung der erwachsenen Künstlerin im Bild zum ‚Kostüm‘. Schlegel verkleidet sich als ihr jüngeres Ich, wodurch der paradoxe Effekt eintritt, dass die Unterschiede dadurch besonders hervortreten.

Schlegel stellt mit den Kindheitsfotografien Werke ihres Vaters aus, denen sie ihre eigenen Schöpfungen gegenüberstellt. Diese Verfahrensweise erinnert an Henrike Naumanns Rauminstallation *DDR Noir* (2018).⁸⁷² Naumann arrangierte die Gemälde ihres Großvaters innerhalb ihrer eigenen Möbelbauten. Die Fotografien wie auch die Gemälde repräsentieren einerseits private Erinnerungen der jeweiligen Künstlerin, andererseits tragen sie die Spuren der DDR als politisches System in sich – sei es in Form der Kamera oder des Bildmotives. Beide inszenieren sich als Nachkommen von Künstlern und befragen ihr eigenes Schaffen angesichts der künstlerischen Fähigkeit und Tätigkeit ihrer Vorfahren.

Während die Gemälde von Naumanns Großvater für die Öffentlichkeit kreiert wurden, waren die Fotografien von Hans Werner Schlegel für den Kreis der Familie bestimmt. Naumann setzt ihre Installationen in Beziehung zur Kunst des Großvaters, wobei figurative Malerei auf ihre poppigen Ready-mades im Memphis-Design treffen. Schlegel bewegt sich von ihren üblichen Ausdrucksformen Malerei, Graphik und Video weg. Stattdessen greift sie das Medium des Vaters auf: Die Fotografie, auf der sie selbst Bildobjekt ist.

Damit ist Naumanns Doppel-Präsentation als ein Versuch der Annäherung zwischen Künstler-Großvater und Künstlerinnen-Nichte zu interpretieren. Demgegenüber ist Schlegels Doppel-Porträt-Serie eine zweifache Betrachtung der Künstlerin aus der Perspektive ihres Vaters und aus der reproduzierten Perspektive der Künstlerin auf sich selbst. Entsprechend dieser Selbstreflexion trägt die Serie den Titel *Identität*. Dafür eignet sich das Medium der Fotografie auf besondere Weise. Sie ist ohne großen Aufwand in der Lage, eine Person immer wieder in neuen Posen auf Fotopapier zu bannen und so die Identität der Dargestellten zu hinterfragen.⁸⁷³ So macht sich auch Schlegel das Potential des Mediums Fotografie für ihre Selbstbefragungen zunutze.

In dieser privaten Auseinandersetzung mit den Fotografien ihres Vaters schwingt unweigerlich auch eine weitere, öffentlichere Ebene mit. Mit der Inszenierung ihrer

⁸⁷² Kapitel 3.4.2 Henrike Naumann: *DDR Noir* (2018).

⁸⁷³ Folie, Sabine/Glasmeier, Michael: Atmende Bilder. Tableau vivant und Attitüde zwischen „Wirklichkeit und Imagination“, in: ders. (Hg.): *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Ausst.-Kat., Wien 2002, S. 9–54, hier S. 36.

Kindheit als ihrem „Tusculum“, der sie ihre Situation als Künstlerin in den Neunzigerjahren gegenüberstellt, vermittelt sie ein Gegenbild zur offiziellen Geschichtserzählungen über die Kindheit und das Leben in der DDR. Diese sind geprägt von den starken Einschnitten in das Private durch die SED-Diktatur und von der Mangelwirtschaft, die die Unzufriedenheit im Land im Laufe der Zeit verstärkte.

Die Kindheitsfotos erzählen von der Nachkriegszeit, in der für die Künstlerin kein Mangel herrschte und ein allgemeines Gefühl des Aufschwungs nach Ost- wie Westdeutschland prägte. Später empfand Schlegel das Leben in der DDR derart einengend, dass sie das Land verließ. So sind die Bildpaare ein Kontrast zwischen positiven Erinnerungen an die DDR und den negativen, die sie bis in die Gegenwart geprägt haben.

Die Frage danach, was es bedeutet, Künstlerin zu sein, stellt sich nicht nur in den einzelnen Posen und ihren Nachstellungen. Die Fotografien sind jeweils Einschnitte in die Zeit, deren zeitliche Verortung durch die Jahreszahl in den Bildunterschriften hergestellt wird. Dadurch spannt sich zwischen den Bildern ein Zeitraum auf, der durch den Kalten Krieg und die Wiedervereinigung geprägt ist. In der simultanen Rezeption der multiplen Zeitschichten werden diese größeren historischen Prozesse evoziert, in die die Künstlerin eingebettet ist. So wird nicht nur anhand der eigenen Biographie die Selbstreflexion angeregt, sondern zugleich darüber nachgedacht, was es bedeutet, in unterschiedlichen gesellschaftlichen Systemen künstlerisch tätig zu sein.

Die Befragung der eigenen Biographie vor dem Hintergrund eines Aufwachsens in der DDR ist auch das Thema des nächsten Werkbeispiels *Siegerehrungen* (2003) von Tina Bara & Alba D'Urbano. Die beiden Künstlerinnen hinterfragen sich in diesem Fall nicht selbst, sondern geben ehemaligen Leistungsschwimmerinnen mit ihrer Kunst eine Bühne.

6.2 Zeitzeuginnen als lebendige Denkmäler | Tina Bara & Alba D'Urbano: *Siegerehrungen* (2003)

Die Installation *Siegerehrungen* (2003) entstand aus einer Zusammenarbeit zwischen den Künstlerinnen Tina Bara (*1962 in Klein-Machnow) und Alba D'Urbano (*1955 in Tivoli, Italien). Sie enthält insgesamt zehn Lambda-Drucke⁸⁷⁴ im Hochformat (186 x 70 cm) (Abb. 54 – 58) und ein LED-Schriftlaufband. Jede Fotografie porträtiert eine Frau, die zwischen den 1950er und 1970er Jahren in der DDR professionelle Leistungsschwimmerin war.⁸⁷⁵ Im Ausstellungsraum hängt neben den Ganzkörper-Portraits die LED-Laufschrift, auf welcher die Namen und gewonnenen Wettbewerbe der Schwimmerinnen im Loop angeführt werden.

Jede der Frauen steht – gekleidet in einem modernen roten Schwimmanzug – auf einem gelben Startblock in einer Schwimmhalle in Leipzig.⁸⁷⁶ Ihre Körperhaltungen sind aufrecht, ihre Köpfe geneigt und mit dem Blick nach rechts oben gerichtet. Ihre Körper erzeugen einen Kontrast zur hellblauen Umgebung der Schwimmhalle im Hintergrund. Von der linken Seite fällt Licht auf die Figuren und auf die Wasserfläche hinter ihnen. Der Raum ist von Licht durchflutet; die weiße Wandfläche im Hintergrund scheint fast selbst zu leuchten. Vermutlich handelt es sich um helles Tageslicht, welches über eine große Fensterfläche in die Schwimmhalle einfällt. Ebenso strahlen die intensiven Farben: Das Azurblau des Beckens und der Decke setzt sich ab von den leuchtend roten Badeanzügen und dem zitronengelben Startblock.

Fest verankert und in aufrechter Haltung bilden die Frauenkörper das Bildzentrum. Auf Hüfthöhe befindet sich die Horizontlinie in Form der Schwimmhallenwand. Die Schwimmbojen im glatten Wasser, das Fliesenraster des Bodens und des Schwimmbeckens sowie das rasterförmige Muster der Decke scheinen auf einen Punkt am Horizont zuzulaufen, sodass sich hier der Eindruck einer Zentralperspektive einstellt. Die Bildanlage schiebt optisch die Frauenfiguren in den Vordergrund. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die kräftigen Rottöne der Badeanzüge und den leuchtendgelben Sockel vor dem hellblauen Mittel- und Hintergrund.

Im Hintergrund wirkt der Abschluss des Schwimmbeckens wie ein Steg. Darüber erhebt sich ein Muster aus hell- und dunkelblauen Wandfliesen, das in der Bildkomposition fast wie ein fernes Gebirge erscheint.

⁸⁷⁴ Digitales Druckverfahren.

⁸⁷⁵ Hochleitner, Martin (Hg.): *!Perla_Miseria!_*, Leipzig 2015, S. 215.

⁸⁷⁶ Ebd.

Einerseits wirken die Frauen aufgrund der ähnlichen Posen, dem gleichen Hintergrund und der Farbigkeit wie eine zusammengehörige Gruppe. Selbst die Markenzeichen der Badeanzüge befinden sich bei allen auf Herzhöhe. Andererseits unterscheiden sie sich im Körperausdruck, äußerlichen Merkmalen wie Frisuren und Körperproportionen sowie den Badeanzügen. Informationen über die Frauen erhalten die Betrachtenden über eine rote LED-Laufschrift auf schwarzem Hintergrund, auf der beispielsweise zu lesen ist:

„Eva Maria (ten Elsen) Hartmann: 1950-1961/1952 DDR Meisterin in 200m Lagen/1953: DDR Meisterin in 200m Lagen/1954: DDR Meisterin 400m/1956: Olympia Melbourne 1. Olympiamedaille der DDR Bronze 200m Brust 2:55,1/DDR Meisterin Rekord 200m Brust 2:53,3“⁸⁷⁷

Bei der Präsentation der Serie in Leipzig im Jahr 2003 wurden die Fotografien in einer Reihe nebeneinander gehängt. Die Medaillengewinne wurden auf dem Schriftband chronologisch wiedergegeben.⁸⁷⁸

⁸⁷⁷ Außerdem werden die Erfolge folgender Schwimmerinnen wiedergegeben: Bärbel (Walter) Gregor, Sigrid (Meisgeier) Dreßler, Gisela (Weiss) Engelhardt, Harriet „Maxi“ (Blank) Berger, Heidi (Neubauer) Kutschke, Martina (Grunert) Abresch, Uta (Schmuck) Hoffmann, Elke Semisch und Ulrike (Schmidt) Richter.

⁸⁷⁸ <https://durbano.de/albatina/de/projects/siegerehrungen> [Letzter Zugriff am 14.03.2024].

6.2.1 Weiblichkeit und Vergänglichkeit

Während ihrer Profisportkarriere waren die Schwimmerinnen noch sehr junge Frauen; bei den Aufnahmen sind sie zwischen 40 und 66 Jahre alt.⁸⁷⁹ Mit der Nennung der Jahreszahlen der Profisportkarrieren wird die Vergangenheit im Kunstwerk auf einen bestimmten Lebensabschnitt eingegrenzt. LED-Anzeigen wie diese sind typischerweise auf Wettkämpfen zu sehen. Die LED-Laufschrift symbolisiert jene Vergangenheit, in der die Frauen Profisportlerinnen waren. Sie versinnbildlicht dabei auch das exakte Bemessen der Leistungen und das Funktionieren Müssen im Dienste des Staates.

Die vorangeschrittene Zeit ist in ihre Körper eingeschrieben. Nicht mehr alle haben einen durchtrainierten Körperbau und das Alter hat die Oberflächen ihrer Haut verändert, die durch das einfallende Tageslicht und möglicherweise eine zweite, künstliche Lichtquelle weich modelliert ist.⁸⁸⁰ Zudem ist das Licht hell und hat einen kalt-weißen Farbton, sodass Narben und Falten zwar gut erkennbar, jedoch nicht extrem hervorgehoben sind. Die körnige Bildstruktur mit der darüber liegenden, glatten Plexiglasscheibe vermitteln eine eigentümliche Mischung aus Analogaufnahme und einem Cover eines Hochglanzmagazins.

Letztere Assoziation regt den Vergleich mit Frauenbildern in Werbezeitschriften oder Online-Katalogen an. Dort werden Badeanzüge von jungen, schlanken Frauen in aufreizenden Posen angepriesen. Die Fotografien von *Siegerehrungen* können aus dieser Perspektive als Gegenbilder zu in der Werbung kursierenden Stereotypen von Weiblichkeit gedeutet werden. Diese Lesart deckt sich mit dem Anliegen der Künstlerinnen Bara und D'Urbano, mit ihren Werken stereotype Repräsentationen von Frauen zu dekonstruieren und Gegenbilder zu schaffen. Die Kunsthistorikerin Angelika Richter erläutert „[...] die Gemeinschaftsarbeiten von Bara und D'Urbano [...] stehen paradigmatisch für die Auseinandersetzung mit der eigenen Person, dem weiblichen Körper, dem Bild und dem Abbild der Frau.“⁸⁸¹

Wie zuvor schon angedeutet, korrespondiert die Reihenfolge der Hängung von links nach rechts mit der chronologischen Abfolge der Schwimmerinnenkarrieren. Die Frauen sind wie auf einem Zeitstrahl angeordnet. Im Werk verschränken sich also verschiedene Temporalitäten: Die LED-Laufschrift repräsentiert eine streng

⁸⁷⁹ Hochleitner 2015, S. 215.

⁸⁸⁰ Siehe weiterführend zum Verhältnis von Alter und Repräsentation: Mehlmann, Sabine/Ruby, Sigrd: „Für Dein Alter siehst du gut aus!“. Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels, Bielefeld 2010.

⁸⁸¹ Richter 2015, S. 15.

chronologische Ordnung der Medaillengewinne nach Jahreszahlen. Diese temporale Abfolge spiegelt sich auch in der Hängung der Portraitfotos. Gleichzeitig zeigen die Bilder einen Zeitpunkt im Leben der Frauen, der viele Jahre nach ihren Siegerehrungen liegt. Die Pose selbst verweist wiederum auf die Siegerehrungen und damit auf das jüngere Ich der Portraitierten. In dieser Verweisstruktur entfaltet sich ein Gefühl dafür, wie sich jede Lebenserfahrung in den Körper einschreibt.

Bildaufbau, Farbsetzung und Pose erwecken den Anschein, als seien sie bei allen Frauen gleich. Durch die Serialität von *Siegerehrungen* werden die Frauen als zusammengehörige Gruppe wahrgenommen. In dieser Zusammenschau repräsentieren sie ehemalige DDR-Leistungsschwimmerinnen. Demgegenüber sind die realen und individuellen Biografien in die Blicke und Körper der Frauen eingeschrieben. Manche der Frauen schauen melancholisch, andere konzentriert. Einige stehen gespannt und aufrecht, andere entspannt, und wieder andere sind etwas in sich eingesunken. So entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen der Serialität, der formelhaften Bildanlage und der realen Lebensgeschichte der Schwimmerinnen.

6.2.2 Die Verortung der Siegerpose zwischen kulturellem Bilderrepertoire und individueller Erinnerung

Für die Werkentstehung wurden die Schwimmerinnen gebeten, sich in jene Pose zu begeben, die sie auf dem Siegerpodest damals eingenommen hatten.⁸⁸² In der Gesamtschau erscheinen alle Körperhaltungen relativ ähnlich und wecken Assoziationen an konventionelle Siegerposen. Die Einheitlichkeit verwundert etwas, schließlich hat jede der Zeitzeuginnen eine eigene Erinnerung an ihre Siegerehrung(en).

Der individuelle Ausdruck wird erst bei genauerem Vergleichen offenbar. Denn kein Körper gleicht dem Anderen, und jede Kopf-, Arm- oder Beinhaltung unterscheidet sich in kleineren Details. Bärbel Gregor (Abb. 59) berührt mit ihren Händen ihre Oberschenkel, ihre Beine sind durchgestreckt und ihre Fußunterseiten stehen vollständig auf dem Sockel. Harriet Berger (Abb. 54) hat die Schultern leicht angespannt nach hinten gezogen, doch ihre Arme hängen locker neben ihrem Rumpf, die Hände berühren die Oberschenkel nicht. Ihre Zehenspitzen krallen sich an die Vorderkante des Sockels. Des Weiteren haben einige Frauen helleres, andere dunkleres Haar und jeder Badeanzug hat ein eigenes Muster. In ihrer je eigenen Pose fixiert, erwecken die Schwimmerinnen auf den Startblöcken den Eindruck, lebendige Denkmäler ihrer selbst zu sein.

Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive kann in diesem Akt des Erinnerns von einem in Szene setzen des Körpergedächtnisses gesprochen werden. So haben sich die Erfahrungen und Erinnerungen an die Siegerehrung und die damit verbundene Karriere in die Körper eingeschrieben – der Körper wird zum Träger der Erinnerung.⁸⁸³ In der Fotografie wird dies durch die Art und Weise der Inszenierung sichtbar gemacht. Die Badeanzüge geben den Blick auf Haut und Muskelpartien frei, welche auch lange nach Karriereende noch vom Leistungssport geprägt sind.

Neben dieser offensichtlichen Einschreibung der Vergangenheit in die Körper werden im Akt der Re-Inszenierung der Siegerehrung auf unbewusste Weise Mimiken und Gestiken aufgerufen, die sich im Ausdruck der Fotografien wiederfinden lassen. So haben manche Schwimmerinnen einen siegessicheren Gesichtsausdruck, während andere in ihrem Blick fast schon reflexiv oder reuevoll auf die Vergangenheit zu schauen scheinen. In diesem Changieren zwischen konventioneller Siegerpose und

⁸⁸² Hochleitner 2015, S. 215.

⁸⁸³ Vgl. Beise, Arnd: ‚Körpergedächtnis‘ als kulturwissenschaftliche Kategorie, in: Bannasch, Bettina/Butzer, Günter (Hg.): Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses, Berlin 2007, S.9–25, hier S. 10.

individuellem Körpergedächtnis sind die Porträts eher visualisierte, Gestalt gewordene Erinnerung an die eigene Leistung der Vergangenheit in der Rückschau als exakte Nachstellungen der Siegerehrungen.

Die Posen in *Siegerehrungen* verweisen auf Siegerposen, wie sie in der Skulptur, im Standbild und in der Malerei im Ganzkörperportrait seit Jahrhunderten tradiert sind. Heute werden diese – an die Tradition anknüpfend – bei der medialen Verwertung aktueller Sportereignisse bildhaft in der Siegerpose komprimiert.

Ferner weckt aufgrund des DDR-Kontextes die Siegerpose Assoziationen an den Heldentypus des Sozialistischen Realismus, der mit aufrechtem Stand den Blick fest in die Ferne gen Zukunft gerichtet hat – eine Darstellungskonvention, wie sie unter anderem bei Denkmälern von Lenin, Arbeiterhelden oder Soldaten üblich war. Aufgrund ihrer Allgegenwärtigkeit über die Jahrhunderte hinweg kann die Siegerpose als Pathosformel im Sinne Aby Warburgs interpretiert werden.⁸⁸⁴

Im Abgleich mit anderen, in diversen Kontexten anzutreffenden Siegerposen fällt auf, dass sich die Ähnlichkeiten allein auf die Körperhaltung beziehen, während die Bekleidung üblicherweise nicht körperbetont ist. So tragen Schwimmer*innen bei der Medaillenvergabe oft einen Trainingsanzug und nicht mehr die Badekleidung.

An dieser Stelle ist es lohnenswert, nochmals auf Silvermans Ausführungen über die Pose zurückzukommen. Die Pose umfasst nach Silverman mehr als Mimik und Gestik; durch sie kann ein Raum zu einem Ort und die Bekleidung zum Kostüm werden.⁸⁸⁵ In Bezug auf *Siegerehrungen* bedeutet das, dass die auf die Medaillenvergabe verweisenden Posen die Schwimmhalle als semantisch aufgeladenen Ort herausstellen: Die Schwimmhalle war für die Frauen ein Lebensraum, an dem sie unzählige Stunden verbracht haben. An diesen Ort sind Erinnerungen an quälende Stunden des fast militärischen Drills, an die Überwindung der eigenen Schmerzgrenze, an Hoffnungen, Träume und Niederlagen geknüpft. Und nicht zuletzt wurde in der Schwimmhalle der Wettkampf gewonnen, dessen herausragende Bedeutung mit der Siegerehrung manifestiert wurde.

Auf den Fotografien haben die Frauen diesem Ort den Rücken gekehrt. So liegen die Schwimmbahnen nicht nur räumlich hinter ihnen, sondern auch zeitlich als Erinnerung. Sie haben das Leben der Frauen durch Training und Wettkampf geprägt. So scheint die künstliche Landschaft im Hintergrund und die zentralperspektivische

⁸⁸⁴ Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2019², S. 430.

⁸⁸⁵ Silverman 1997, S. 48.

Bildanlage auf Caspar David Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) anzuspielen und einen Gegenpunkt dazu zu bilden. Auf dem Gemälde im Hochformat steht eine männliche Figur im Vordergrund auf einem Felsen und kehrt dem Publikum den Rücken zu, während ihr Blick auf eine schroffe, felsige Nebellandschaft gerichtet ist. Hier zeigt sich ein deutlicher Unterschied: Während Caspar David Friedrich in dieser Abwendung den Betrachter*innen einen zukünftigen Zielpunkt andeutet, beschäftigt sich *Siegehrungen* mit dem einst Erreichten in der Vergangenheit, die sich besonders in der Mimik widerspiegelt.

Die Gestaltung des Horizonts hingegen zeigt Ähnlichkeiten. Im Dunst des Horizontes erheben sich Berge, analog zum blauen Linienmuster der Wandfliesen. Die Verbläuung des Hintergrundes im Gemälde hallt in den hellblauen Wandfliesen auf den Fotografien von *Siegehrungen* nach. Dabei erhalten beide Kunstwerke eine symbolische Dimension im Bildhintergrund, der die Lebenswege der Protagonist*innen umfasst.

Dadurch bieten die Kunstwerke unterschiedliche Identifikationsmöglichkeiten in der Rezeption. Der Wanderer im Nebelmeer ist als Rückenfigur gestaltet und so ein Angebot, die eigene Zukunft in den Blick zu nehmen. Die Lebenswege der Schwimmerinnen bilden eine Vergleichsebene zum eigenen vergangenen Leben. Beide Betrachtungen regen letztlich dazu an, durch den Blick in die Zukunft aus der Vergangenheit die eigene Position in der Gegenwart zu reflektieren.

Eine weitere Interpretationsebene findet sich im Badeanzug, der nach Silvermans Terminologie als ‚Kostüm‘ interpretiert werden kann. Dieses Kostüm der Schwimmerinnen ist ihre einstige Arbeitskleidung. Den Badeanzügen kommt eine Vermittlerfunktion zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu: Ihr modernes Design ist in der Gegenwart verortet. Als Kleidung der Schwimmerinnen hingegen verweisen sie auf die Vergangenheit, in der diese aktiv tätig waren. In der DDR war der Badeanzug dieser Frauen eine Uniform, die im Dienste einer politischen Ideologie getragen wurde. Der Körper wurde in diesem System als funktionierende Maschine begriffen, die einem übergeordneten Ziel zu dienen hatte. In den Fotografien kommen so zwei Seiten des Sieges zum Vorschein: Auf der einen Seite wurde der persönliche Sieg zum Sieg des Sozialismus umgedeutet. Die Frauen errangen ihn im Dienste des Staates und für die Reputation und Machtdemonstration der DDR in der Weltgemeinschaft. Auf der anderen Seite war der Sieg ein persönlicher Erfolg, in dem sich Hoffnung, Träume, Ehrgeiz und Stolz bündelten.

Auch der Kunstkritiker Craig Owens beschäftigt sich in seinen Schriften über Fotografie mit dem Moment des Posierens, wofür er den Begriff der „Mortifikation“ wählt.⁸⁸⁶ Owens schreibt:

„Was geschieht, wenn ich für eine Fotografie posiere? [...] Ich erstarre [...] als würde ich das Foto schon vorwegnehmen, zu dem ich gerade werde; als würde ich seine Verslossenheit [opacity] nachahmen, seine Unbeweglichkeit, und auf der Oberfläche meines Körpers jene ‚Mortifikation‘ einzeichnen, die durch das Fotografieren an ihm vollzogen wird.“⁸⁸⁷

Owens erläutert hier einen Effekt, der das Fotografieren im Allgemeinen betrifft: Die Bildmotive werden durch das Medium der Fotografie auf einem Objekt – dem Film und dem Fotopapier – fixiert. In der künstlerischen Fotoserie scheinen die Frauen in ihren Posen zu verharren. Sie erinnern in dieser ‚Mortifikation‘ durch das Medium Fotografie an Statuen. Der Startblock, auf dem die Frauen stehen, hat ursprünglich die Funktion, den schnellen Start zu ermöglichen. Die Schwimmerinnen sind hier jedoch von den Schwimmbahnen abgewandt. Damit wird der Startblock in dieser Anordnung zum Podest, auf dem sie die Medaille empfangen haben, und gleichzeitig ein Sockel, auf dem die Frauen zu Denkmälern ihrer selbst werden.

Über die Karrieren der Leistungsschwimmerinnen erfährt man wenig. Das LED-Band verrät die Namen und die Medaillengewinne, die in der Ausstellungssituation – mit einiger Geduld – den einzelnen Fotografien zugeordnet werden können. Nicht zu sehen gegeben wird das streng von der SED kontrollierte Leistungssportsystem, durch das jede der Frauen gegangen ist, und welches seit dem Ende der DDR in den Medien vor allem im Zusammenhang mit der Aufarbeitung des Dopings betrachtet wird.⁸⁸⁸ Obwohl im Bereich des Möglichen, gibt es keine Beweise dafür – weder innerhalb des Kunstwerks, noch außerhalb davon –, dass die Leistungsschwimmerinnen von *Siegerehrungen* selbst Folgeschäden durch Doping erlitten oder persönlich die politischen Richtlinien der Funktionäre vertreten haben. Die Frauen werden nicht als Opfer inszeniert, sondern als Zeitzuginnen, die mit ihrem Körper ein Stück

⁸⁸⁶ Craig Owens zitiert nach einer Übersetzung des Aufsatzes Silverman 1997, S. 47.

⁸⁸⁷ Craig Owens zitiert nach einer Übersetzung des Aufsatzes Silverman 1997, S. 47. „What do I do when I pose for a photograph? I freeze [...] as if, anticipating the still I am about to become; mimicking its opacity, its still-ness; inscribing, across the surface of my body, photography’s ‚mortification‘ of the flesh.“ Owens, Craig: *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, California 1992, S. 210.

⁸⁸⁸ Grüling, Birk: *Frauensport in der DDR. „Sie sollen schwimmen, nicht singen“*, Spiegel Online 18.05.2008, <https://www.spiegel.de/geschichte/frauensport-in-der-ddr-sollen-schwimmen-nicht-singen-a-949235.html> [Letzter Zugriff am 16.09.2022]; Hennings, Alexa: *DDR. Leistungssportsystem. Wie Doping-Opfer bis heute leiden*, *Deutschlandfunkkultur* (06.06.2022), <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ddr-doping-leistungssportsystem-opfer-100.html> [Letzter Zugriff am 16.09.2022].

Vergangenheit sichtbar machen – und gleichzeitig die Begrenztheit des Zugangs zur Vergangenheit aus der Gegenwart aufzeigen. So kommen Themen der Vergangenheit wie das systematische Doping und seine Aufarbeitung gerade dadurch ins Werk, dass sie nicht explizit thematisiert werden. Das Leistungssportsystem der DDR als gemeinsamer Erfahrungshorizont der Zeitzeuginnen wird deshalb im Folgenden kursorisch umrissen.

6.2.3 Historischer Kontext: Leistungssport in der DDR

Von den ersten Nachkriegsjahren bis zur Wiedervereinigung war der deutsche Leistungssport geprägt vom Konkurrenzdenken im Kleinen als Wettkampf zwischen BRD und DDR wie auch im Großen zwischen Kapitalismus und Sozialismus. Hochleistungssport wurde in der DDR nahezu von Anfang an auf mehreren Wegen intensiv gefördert. In der Schule waren Sportlehrer*innen damit beauftragt, körperliche Eignung und Talent ihrer Schüler*innen zu protokollieren.⁸⁸⁹

Die Karriere eines/einer Spitzensportler*in war reizvoll. Sie ging in der DDR mit Privilegien einher, wie finanziellen Vorteilen, Reisen in den Westen oder verkürzten Wartezeiten beim Erwerb von Autos und Wohnungen.⁸⁹⁰ Dafür mussten rigorose Trainingsmethoden und systematisches Doping in Kauf genommen werden, die körperliche Langzeitschäden zur Folge haben konnten.⁸⁹¹

Die SED-Führung hatte eine klare Vorstellung davon, welche Ziele mit den Siegen erreicht werden sollten. Der Historiker Hans Günter Hockerts erklärt: „Der Glanz der sportlichen Erfolge sollte das Ansehen der DDR draußen in der Welt erhöhen, aber auch zur innenpolitischen Stabilisierung beitragen und die gesellschaftliche Akzeptanz der SED-Herrschaft im eigenen Land vergrößern.“⁸⁹² Bei den olympischen Spielen 1972 in München durfte die DDR erstmals mit eigenen Teams auf der Weltbühne antreten, aber bereits 1968 hatte die SED-Führung in einem Beschluss beschworen:

„Die Klassenauseinandersetzung auf sportlichen Gebiet hat ein solches Ausmaß erreicht, dass prinzipiell kein Unterschied zur militärischen Ebene besteht. So wie der Soldat der DDR, der an der Staatsgrenze seinem imperialistischen Feind in der NATO-Bundeswehr gegenübersteht, so muss der DDR-Sportler in dem Sportler der BRD seinen politischen Gegner sehen. Unser Kampf ist so hart, dass er mit voller Abgrenzung, mit Hass gegen den

⁸⁸⁹ Ziemer, Daniel: Staatsziel Medaillen – Die Förderung des Spitzensportes in der DDR, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Wir gegen uns. Sport im geteilten Deutschland, Ausst.-Kat, Darmstadt 2009, S. 76–83, hier S. 79–80.

⁸⁹⁰ Ebd., S. 81–82.

⁸⁹¹ Fischer-Solms 2009, S. 111–121. Vgl. zu den Trainingsmethoden ein Interview mit Uwe Trömer in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Wir gegen uns. Sport im geteilten Deutschland. Begleitbuch zur Ausstellung, Darmstadt 2009, S. 84–85.

⁸⁹² Hockerts, Hans Günter: Wettstreit der Systeme. Sport als Spiegel der deutsch-deutschen Beziehungen, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Wir gegen uns. Sport im geteilten Deutschland. Begleitbuch zur Ausstellung, Darmstadt 2009, S. 15–25, hier S. 17.

Imperialismus und seine Abgesandten, auch gegen die Sportler der BRD, geführt werden muss.“⁸⁹³

Durch diese Beschlüsse in der Vorbereitung der Olympiade 1972 kam in der Bevölkerung Unmut auf, da beim Breitensport und bei Sportarten, die weniger Medaillen einbrachten, Gelder gekürzt wurden, um den kostenintensiven Spitzensport zu fördern.⁸⁹⁴ Doch die Erfolge beruhten nicht alleine auf der vielfältigen Förderung der Leistungssportler*innen. Unter großer Geheimhaltung wurden, systematisch und von obersten Stellen angewiesen, spätestens seit 1984 alle Spitzensportler*innen der DDR gedopt.⁸⁹⁵ Auch in Westdeutschland und in vielen Ländern der Welt fand und findet der Einsatz von illegalen Medikamenten zur Leistungssteigerung der Olympionik*innen statt.⁸⁹⁶ Doch im Vergleich zur BRD wurde in der DDR der „Betrug durch die Nutzung aller staatlichen Ressourcen und abgesichert durch das Treiben des MfS, nahezu perfektioniert.“⁸⁹⁷ Besonders frappant ist die Tatsache, dass bereits Schwimmer*innen und Turner*innen ab dem elften Lebensjahr medizinisch-pharmakologische Präparate zu Studienzwecken und zur Leistungssteigerung verabreicht wurden.⁸⁹⁸

⁸⁹³ Beschluss des SED-Politbüros 1968 zur Vorbereitung auf die Olympischen Spiele in München 1972. Zitiert nach: Martin, Anne: Wir gegen uns. Konzept und Gestaltung der Ausstellung, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Wir gegen uns. Sport im geteilten Deutschland, Ausst-Kat., Darmstadt 2009, S. 9–13, hier S. 9. Siehe auch Geyer, Martin H.: Hymne, Flagge, Nation. Sportbegegnungen im Sog der Politik, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Wir gegen uns. Sport im geteilten Deutschland, Ausst-Kat., Darmstadt 2009, S. 51–73, hier S. 67–70.

⁸⁹⁴ Ziemer 2009, S. 82–83.

⁸⁹⁵ Fischer-Solms 2009, S. 112. Siehe auch: Spitzer, Gislher: Doping in der DDR. Ein historischer Überblick zu einer konspirativen Praxis. Genese – Verantwortung – Gefahren, 5. Aktualisierte und erweiterte Auflage, Hellenthal 2018.

⁸⁹⁶ Siehe weiterführend: Signler, Andreas/Treutlein, Gerhard: Doping im Spitzensport. Sportwissenschaftliche Analysen zur nationalen und internationalen Leistungsentwicklung, Teil 1, Aachen 20074; Latzel, Klaus/Niethammer, Lutz: Hormone und Hochleistung. Doping in Ost und West, Köln Weimar Wien 2008; Giselher Spitzer, Erik Eggers, Holger J. Schnell, Yasmin Wisniewska: Siegen um jeden Preis. Doping in Deutschland. Geschichte. Recht. Ethik 1972–1990, Göttingen 2013; Michael Krüger, Christian Becker, Stefan Nielsen, Marcel Reinold: Doping und Anti-Doping in der Bundesrepublik Deutschland 1950 bis 2007, Hildesheim 2014.

⁸⁹⁷ Fischer-Solms 2009, S. 112.

⁸⁹⁸ 1963 wurde der Sportmedizinische Dienst (SMB) ins Leben gerufen, der fortan für die Leistungssportler*innen des Landes zuständig war. Seit 1964 wurden, erst nur vereinzelt, aber bis 1984 flächendeckend Anabolika verordnet und verabreicht. Unter dem nüchternen Decknamen „Staatsplanthema 14.25“ wurde 1974 vom Zentralkomitee der SED ein staatlich dirigiertes Dopingprogramm eingerichtet. An oberster Stelle und hauptverantwortlich für das Dopingsystem war Manfred Ewald, Präsident des ostdeutschen NOK (Nationalen Olympiade Komitee) und des DTSB. Zweiter Hauptverantwortlicher war der international renommierte Sportarzt Manfred Höppner, der in dieser Zeit zugleich als IM für das MfS tätig war. 1975 wurde er Leiter der geheimen Forschungsgruppe „Zusätzliche Leistungsreserven“, initiiert durch die Leistungssport-Kommission der SED. Eines der Aufgabengebiete der Gruppe waren die „Unterstützenden Mittel“ – einem Euphemismus für die Vergabe von Doping-Präparaten – und die Konzeption sowie Etablierung systematischen Dopings im Spitzensport der DDR. Fischer-Solms 2009, S. 112–113. Siehe weiterführend Stasi-Unterlagen-Archiv: *Geheimakte Doping*, <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/informationen-zur-stasi/themen/beitrag/doping/> [Letzter Zugriff am 28.07.2022].

Die Risiken und Nebenwirkungen der eingesetzten Mittel, z.B. von Anabolika, wurden bei der Verabreichung nicht mitgeteilt. Vielmehr wurden die Wirkstoffe insbesondere vor den Eltern der Sportler*innen als „Vitamine“ oder legale „Ersatzstoffe“ ausgegeben.⁸⁹⁹ Diese Verschleierung ist ein Beleg dafür, dass die verantwortlichen Sportfunktionäre und Ärzte die schädlichen Folgen billigend in Kauf nahmen.⁹⁰⁰ Die Aufarbeitung ist kompliziert und noch nicht abgeschlossen.

Für das Werkverständnis von *Siegerehrungen* muss zwischen der persönlichen Erfahrung der Darstellerinnen, die vielleicht eine erfüllte Sportler*innenkarriere erlebten, und der politischen Instrumentalisierung der Leistungen der Spitzensportler*innen differenziert werden.

Im Kunstwerk wird die Ambivalenz zwischen den beiden Ausdeutungen der Vergangenheit herausgestellt: Die Einspannung der Figuren in das schmale Hochformat und die Gleichförmigkeit der Posen versinnbildlichen die politische Funktion, die die Leistungssportlerinnen in der Vergangenheit zu erfüllen hatten. Es ist ein festes Bild-System, welches den Körpern im Raum einen eindeutigen Platz zuweist. Der individuelle Ausdruck hingegen evoziert einen Denk-Raum, in welchem Fragen der Neuorientierung nach dem Systemwechsel und dem Selbstwert in der Gegenwart reflektiert werden. Damit können die Portraits der Serie als differenziertere Gegenbilder zu den medialen Berichterstattungen mit alleinigem Fokus auf die Doping-Aufarbeitung interpretiert werden.

Das Markenlogo direkt über dem Herzen kann in diesem Zusammenhang als kritisch-ironischer Kommentar gelesen werden. Die Uniformen tragen keine Symbole des Staates mehr, sondern nun jene der global agierenden Konzerne wie Adidas oder Nike. Dies weckt die Frage, wo sich heute in neoliberal ausgerichteten Staatensystemen eine Instrumentalisierung der Bürger*innen zeigen ließe.

⁸⁹⁹ Fischer-Solms 2009, S. 113.

⁹⁰⁰ Siehe weiterführend den Bericht des IM „Klinner“ BStU, MfS, BV Gera, X 231/83, Teil II, Bd. 1, Bl. 105–106. Der Sportjournalist Herbert Fischer-Solms geht davon aus, dass bei ca. 800 – 1000 der insgesamt 10 000 betroffenen Sportler*innen Folgeschäden durch das Doping zu verzeichnen sind. Fischer-Solms 2009, S. 113. Seit 1999 können Betroffene des DDR-Staatsdopings sich beim Doping-Opfer-Hilfverein melden, wo sie Unterstützung beispielsweise bei der Durchsetzung von Entschädigungsleistungen erhalten. Offizielle Homepage des Doping-Opfer-Hilfvereins <https://no-doping.org/> [Letzter Zugriff am 27.07.22].

6.2.4 Zwischen Inszenierung und Authentizität

Nachdem der Fokus auf die innerbildlichen Strukturen, dem Verhältnis zwischen Bild und Text sowie den historischen Kontext gelegt wurde, soll abschließend ein Blick auf das dem Werk zugrundeliegende Verhältnis zwischen Inszenierung und Authentizität geworfen werden. Denn einerseits sind die Fotografien eindeutig inszenierte Bilder. Andererseits handelt es sich bei den Frauen nicht um professionelle Fotomodelle, sondern um Menschen, die im Bild einen Teil ihrer eigenen Lebensgeschichte verkörpern und in diesem somit als authentische Zeitzeuginnen wahrgenommen werden.

Genaugenommen wird die Siegerehrung nicht inszeniert, sondern re-inszeniert. Unter dem Schlagwort der Re-Inszenierung findet sich ein stetig wachsendes Konvolut in der Medienkunst. Diese künstlerische Strategie geht auf die Unterhaltungsform der *Tableaux vivants* in der Mitte des 18. Jahrhundert – der Nachstellung bekannter Gemälde als Freizeitbeschäftigung des Adels – zurück.⁹⁰¹ Wie im *Tableau vivant* verfallen die DDR-Schwimmerinnen für die Fotografie in einen Moment der Starre.

In der Gegenwartskunst fällt der Begriff Re-Inszenierung meist, wenn Bilder des kollektiven Gedächtnisses, wie von Kunstwerken oder in jüngerer Zeit von ikonischen Bildern aus den Massenmedien, nachgestellt und fotografisch festgehalten werden.⁹⁰² Die Serie *Siegerehrungen* ist jedoch keine Nachstellung explizit auszumachender Fotografien oder Gemälde. Vielmehr entspringen die Darstellungen den inneren Bildern der Protagonistinnen aus ihrer eigenen Biographie.

Ein anderer Zweig der Medienkunst, der hier naheliegt, ist das Format des künstlerischen Reenactments. Unter diesem Begriff werden Performances gefasst, in denen historische Ereignisse nachgestellt werden. Das Reenactment wird je nach Konzept entweder von den Künstler*innen selbst vorgenommen oder von Laien-Darsteller*innen oder von Zuschauer*innen bei der Rezeption des Kunstwerkes.⁹⁰³ Wie die Re-Inszenierung wird das Reenactment häufig fotografisch oder filmisch dokumentiert. Abhängig vom künstlerischen Konzept wird entweder nur das Live-

⁹⁰¹ Siehe weiterführend: Joos, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999.

⁹⁰² Klaus Krüger, Matthias Weiß, Leena Crasemann (Hg.): *Re-Inszenierte Fotografie*, München 2011, S. 9–27.

⁹⁰³ Eine Übersicht gibt der einleitende Artikel von Inke Arns in ders. (Hg.): *History will repeat itself. Strategien des Reenactmens in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*, Ausst.-Kat, Frankfurt 2007. Siehe weiterführend außerdem: Engelke, Heike: *Geschichte wiederholen. Strategien des Re-enactmens in der Gegenwartskunst*. Omer Fast, Andreas Geyer und Rod Dickinson, Bielefeld 2017; Baldacci, Cristina/Nicastro, Clio/Sporzini, Arianna (Hg.): *Over and over and over again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Berlin 2022.

Reenactment als eigenständiges Werk aufgefasst oder auch seine mediale Dokumentation in Form von Fotografien, Videos oder Buchpublikationen. Die Kuratorin Inke Arns erläutert:

„Im Unterschied zu popkulturellen Reenactments wie z.B. der Nachstellung historischer Schlachten sind künstlerische Reenactments keine performativen Re-Inszenierungen weit zurückliegender, historischer Situationen und Ereignisse, sondern es werden solche (durchaus traumatischen) Ereignisse wiederholt, die als bedeutsam für die Gegenwart erachtet werden.“⁹⁰⁴

Für *Siegerehrungen* entwarfen D'Urbano und Bara eine Art künstlerisches Reenactment, deren Protagonistinnen die ehemaligen Leistungsschwimmerinnen waren. Damit werden die lang zurückliegenden Medaillengewinne als historisch wichtige Ereignisse erneut in die Öffentlichkeit gebracht. Implizit wird damit der Systemwechsel von der DDR zur Bundesrepublik Deutschland als Zäsur ebenfalls zum Thema gemacht. Mit Arns lässt sich hier fragen, welche Bedeutung diese Siegerehrungen für die Gegenwart haben könnten. Eine mögliche Antwort findet sich ebenfalls bei Arns:

„Künstlerische Arbeiten, die sich der Strategie des Reenactments bedienen, versuchen Kontakt zu einer Geschichte (wieder-)herzustellen, die zunehmend auf medialen Bildern beruht. Das Kurzschließen der Gegenwart mit der Vergangenheit ermöglicht eine Erfahrung der Vergangenheit in der Gegenwart – eigentlich ein unmöglicher Blick auf Geschichte.“⁹⁰⁵

Für wen diese Erfahrung der Vergangenheit gilt, lässt die Kuratorin unbestimmt, und dies ist ohnehin nur hypothetisch zu beantworten. Das Dispositiv war für die Schwimmerinnen eine Möglichkeit, in Kontakt mit ihrer eigenen Vergangenheit zu treten. Die Rezeption des Kunstwerks vermittelt einen spezifischen Blick auf diese Vergangenheit, wobei der Prozess der Vergänglichkeit miteingeschlossen wird.

Die Kunstwissenschaftlerin Heike Engelke versucht sich in ihrer Publikation *Geschichte wiederholen. Strategien des Re-enactmens in der Gegenwartskunst* (2017) an einer genaueren Erfassung des Rezeptionsmomentes:

„Gewissermaßen zielt der Rückgriff immer auf ‚das Image‘ seiner historischen Vorlage und ist immer eine zweite rückwirkende Wertschätzung, die auf den Impuls des Wiedererkennens setzt und zu einer fast reflexartigen Suche nach Abweichungen von dem bekannten Original einlädt.“⁹⁰⁶

⁹⁰⁴ Arns 2007, S. 40–42.

⁹⁰⁵ Ebd., S. 60.

⁹⁰⁶ Engelke, Heike: *Geschichte wiederholen. Strategien des Re-enactmens in der Gegenwartskunst*. Omer Fast, Andreas Geyer und Rod Dickinson, Bielefeld 2017, S. 13.

Im Falle von *Siegerehrungen* läuft die Suche nach dem Original ins Leere und generiert aus der Vorstellungskraft ein Bild der jeweiligen Schwimmerin, wie sie zum Zeitpunkt der erinnerten Siegerehrung ausgesehen haben könnte. Dieses Bild speist sich aus bekannten Bildern von Siegerehrungen und von der Vorstellung, wie sich Alterungsprozesse am Körper vollziehen.

Wie durch die Analyse deutlich wurde, ist *Siegerehrungen* weder eindeutig dem Genre der Re-Inszenierung zuzuordnen, noch ein typisches Reenactment. Stattdessen vereint die Arbeit verschiedene Merkmale beider Strategien in sich: Die Werkentstehung beruht auf einem performativen Akt der Laien-Darstellerinnen, wobei das Reenactment sich in Teilen allein im Inneren der Frauen vollzieht. Re-Inszeniert wird nicht eine konkrete Fotografie, die während einer Medaillenübergabe erstellt wurde. Vielmehr zitieren die Frauen ihre Erinnerung an eine ihrer vielen Siegerehrungen, die – bewusst oder unbewusst – zugleich auf zahlreichen allgemeinen Siegerposen beruht.

6.2.5 Zeitzeuginnen als lebendige Denkmäler

Siegerehrungen ist das Resultat einer Zusammenarbeit von zwei Künstlerinnen – die eine selbst in der DDR aufgewachsen, die andere westeuropäisch sozialisiert – mit DDR-Zeitzeuginnen des Leistungssports. In der Kunstinstallation werden ehemalige Leistungsschwimmerinnen zu Denkmälern ihrer selbst. Sie stehen in der Siegerpose fixiert auf Startblöcken, die den Sockel des lebendigen Denkmals darstellen. Die Zeitzeuginnen verkörpern eine sportliche Laufbahn in einem Staatssystem, das heute nicht mehr existiert. Das klassische, in Stein gehauene Denkmal ist per se auf Dauer angelegt und soll eine historische Persönlichkeit oder ein historisch relevantes Ereignis für zukünftige Generationen in Erinnerung bewahren. Wenngleich es sich hier nicht tatsächlich um steinerne Denkmäler handelt, so haftet den Fotografien durch die Bildkomposition dennoch auf metaphorischer Ebene ein Denkmalscharakter an. Nicht der Moment der Siegerehrung ist ‚in Stein gemeißelt‘, sondern die Erinnerung daran. So erläutert zwar das LED-Laufband die Jahreszahlen und Wettkämpfe, wie sie bei einem Denkmal üblicherweise in den Sockel eingraviert sind, doch die Fotografien erzählen im Einzelnen wie im Gesamten betrachtet viel mehr etwas über den Blick auf die Vergangenheit aus der Gegenwart heraus.

Wie sich gezeigt hat, verweben sich in der Installation verschiedene Zeitebenen. Die LED-Laufschrift symbolisiert die DDR-Vergangenheit ebenso wie die chronologische Hängung der Fotoserie im Ausstellungsraum. Durch das Medium der Fotografie wird das Körpergedächtnis sichtbar. Die abgelichteten Hautoberflächen sind deshalb sowohl von den direkten Spuren der Vergangenheit, wie den Narben, als auch von der Vergänglichkeit, wie den Falten, geprägt.

Die Ähnlichkeiten in der Serialität, der Bildkomposition und der Farbigkeit beschwören das Bild eines Schwimmteams der DDR herauf. In den sozialistisch roten Badeanzügen stehen die Mitglieder in Reih und Glied nebeneinander. Doch durch die Wiederholung der Pose in der Fotografie treten zugleich die Differenzen in der Körperhaltung, der Physiognomie und der Frisur zwischen den Porträtierten hervor. Außerdem konterkariert das Markenlogo auf Herzhöhe die Werte des Sozialismus.

Im Wechselspiel zwischen Ereignis, Erinnerung und Gegenwart entfaltet sich in der Kunstinstallation eine würdevolle Inszenierung der Frauen, die weder nostalgisch noch abwertend ist. Stattdessen wird der Raum dazwischen ausgelotet. Darin ist auf der einen Seite die politische Dimension eingefasst, welche die Laufbahn der Schwimmerinnen bestimmt hat. Doch ist, und dies ist das Entscheidende, zugleich die

individuelle Erfahrung und das eigene Erleben in Ausdruck und Pose auf dem Fotopapier eingebrannt. *Siegerehrungen* zeigt somit weniger die DDR-Vergangenheit selbst, als einen Umgang mit dieser im Jahr 2003. Und dieser Umgang, der die Spannungen zwischen Privatem und Politischem im Kunstwerk konserviert, ist es, der schließlich als Denkmal für zukünftige Generationen erhalten werden soll.

Siegerehrungen beruht wesentlich darauf, dass die fotografierten Personen sich mit ihrer persönlichen Lebensgeschichte zeigen. Wie schon angeführt wurde, ist die Zusammenarbeit mit Zeitzeug*innen zur Aufarbeitung der DDR eine weit verbreitete Methode. Die Kunst folgt freilich eigenen Regeln, und so wird am nächsten und letzten Werkbeispiel herausgearbeitet, wie aus der Arbeit mit Zeitzeug*innen auf fiktionaler Ebene eine ernsthafte Beschäftigung mit der Geschichte der DDR resultieren kann.

6.3 Fiktive Zeitzeug*innen | Luise Schröder: *Die vergessene Mobilisierung* (2017)

6.3.1 Das multimediale Projekt

Kernpunkt des mehrteiligen und partizipativen Kunstprojekts *Die vergessene Mobilisierung* der Künstlerin Luise Schröder (*1982 in Potsdam) ist ein fiktionales Ereignis, welches gegenwärtige Erinnerungspraktiken in die Kritik nimmt. Das Projekt entstand im Rahmen der Ausstellung *Luther und die Avantgarde* (19.05.–01.11.2017) in der Lutherstadt Wittenberg. Schröder arbeitete dafür mit der Politikwissenschaftlerin Sabine Merkel, der Gestalterin Anika Rosen und dem Schriftgestalter Reymond Schröder zusammen.⁹⁰⁷

Die Künstlerin imaginiert für ihre Arbeit einen Generalstreik von Frauen in der Stadt Wittenberg im Jahr 1987. Für den Zeitraum der Ausstellung montierte sie eine Gedenktafel (49 x 72 cm) in den öffentlichen Raum, die an den fiktiven Streik erinnern sollte (Abb. 64). Auf der Emaille-Tafel, die auf einer Eichenholzplatte befestigt war, stand:

„Im Gedenken an den Generalstreik der Frauen Wittenbergs am 4. Mai 1987“

In Vorbereitung auf die Ausstellung startete Schröder in der lokalen Presse einen Aufruf. Sie bat um Vorschläge aus der Bevölkerung für „weibliche Persönlichkeiten der Stadt aber auch Besucherinnen [...], die im öffentlichen Raum mit einer Gedenktafel geehrt werden sollten. Dabei geht es um Frauen aus der Geschichte bis in die Gegenwart hinein.“⁹⁰⁸ Die insgesamt 59 eingereichten Namen präsentierte sie dann in der Ausstellung *Luther und die Avantgarde* in den Räumen des Alten Gefängnisses Wittenberg. Das Video (HD, 16:09) erläutert zu Beginn mit einem Text das Anliegen der Künstlerin:

„In Lutherstadt Wittenberg erinnern über 100 Emailletafeln an bedeutende Persönlichkeiten – gesellschaftlich und ideengeschichtlich Wirkende, deren Schaffen mit der Stadt verbunden ist. Die Gedenktafeln sind im Bereich der Altstadt zu finden, oft an den früheren Wohnhäusern oder Werkstätten der Geehrten. Lediglich zwei dieser Tafeln erinnern an das Schaffen und Wirken von Frauen: Olga Gebauer und Friederike Caroline Neuber. Im Mai 2017 kamen zwei weitere Tafeln für Thea Schleusner und Elisabeth von Meseritz hinzu.“⁹⁰⁹

⁹⁰⁷ Luise Schröder, <https://luiseschroeder.org/works/the-forgotten-mobilization> [Letzter Zugriff am 01.09.2022].

⁹⁰⁸ Nitz, Corinna: *Luther und die Avantgarde. Luise Schröder will mehr Frauen auf Gedenktafeln in Wittenberg* (11.01.2017), <https://www.mz.de/lokal/wittenberg/luther-und-die-avantgarde-luise-schroeder-will-mehr-frauen-auf-gedenktafeln-in-wittenberg-1265761> [Letzter Zugriff am 01.09.2022].

⁹⁰⁹ Filmstill, den Luise Schröder für das Forschungsprojekt zur Verfügung gestellt hat.

Im knapp 10-minütige Video erscheint wie in einer PowerPoint-Präsentation der weiße Text vor einem schwarzen Hintergrund. In der Ausstellung wurde er auf einem Bildschirm präsentiert. Es folgt ein weiterer Text, in dem Schröder für die von der Bevölkerung eingereichten Namen vier Kategorien vorstellt, die diese zusammenfassen:

- 1) Frauen als Opfer der Geschichte
- 2) Frauen, die mit bedeutenden Männern verheiratet waren
- 3) Frauen, die vorgeschlagen wurden, weil sie Frauen sind
- 4) Frauen, die tatsächlich wegen ihres Schaffens hervorgehoben wurden

Im weiteren Verlauf der Videoinstallation werden die Namen einzeln genannt und jeweils eine kurze Begründung für die Nennung wiedergegeben. Die gewählte Schriftart *Friedländer* wurde von Reymund Schröder entworfen und ist eine Hommage an die jüdische Schriftgestalterin Elisabeth Friedländer. Sie arbeitete in den 1930er Jahren in Deutschland und entwickelte für die Bauersche Gießerei eine eigene Schriftart. Auf Anraten ihres Verlegers benannte sie unter NS-Herrschaft ihre Schrift nach ihrem Vornamen „Elisabeth“ an Stelle ihres jüdisch klingenden Nachnamen „Friedländer“. 1936 emigrierte sie ins Ausland, wo sie schließlich in England ihre Karriere als Gestalterin erfolgreich fortführte. In ihrer Abwesenheit wurde dennoch 1938 die Antiqua-Schrift „Elisabeth“ von der Bauerschen Gießerei veröffentlicht.⁹¹⁰

Im Ausstellungsraum war, ebenfalls in der Schrift *Friedländer*, die Frage „Wie weit bist du bereit zu gehen“ auf zwei Wänden über Eck gedruckt (Abb. 65). Die schwarze Schrift auf der weißen Wand erzeugte einen Kontrast zur weißen Schrift auf dem schwarzen Bildschirmhintergrund des Videos. In der Mitte des kleinen Ausstellungsraumes war ein Stapel Poster ausgelegt (96 x 66 cm). In der Gesamtbetrachtung fällt auf, dass das Plakat, die Wandbeschriftung und das Video im Innenraum monoton in Schwarz-, Weiß- und Grautönen gestaltet war.

Gut sichtbar waren auf dem Boden neben dem Plakatstapel die Worte „Take it or leave it“ angebracht, die zur Mitnahme eines Posters aufforderte. Das Konzept erinnert stark an die ebenfalls partizipatorisch angelegten Papierturm-Arbeiten, die sogenannten *stacks*, des US-amerikanisch-kubanischen Künstlers Félix González-Torres (1957–1996).⁹¹¹ Kennzeichnend für seine minimalistisch anmutenden Papierstapel ist, dass die Papierblätter ebenso wie bei seinen bekannteren Candy-Arbeiten vom Publikum

⁹¹⁰ Seit 2005 kann die Schriftart auch digital erworben werden, Luise Schröder <https://luiseschroeder.org/works/the-forgotten-mobilization> [Letzter Zugriff am 21.09.2022].

⁹¹¹ Felix Gonzalez-Torres-Foundation, <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/c/paper-stacks> [Letzter Zugriff am 01.09.2022].

mitgenommen werden können und so das Kunstwerk schließlich verschwindet.⁹¹² Auf den Papierbögen waren Sätze abgedruckt, die zum Nachdenken anregten, oder politisch aufrüttelnde Fotografien, zum Beispiel Portraits von den „während einer einzigen Woche in den USA durch Schusswaffen getöteten Menschen“.⁹¹³

Im Vergleich dazu sind auf Schröders Plakaten Informationen und Fotografien über ein gesellschaftspolitisches Thema zusammengetragen, die der/die Betrachter*in wie ein überdimensioniertes politisches Flugblatt in den Händen halten kann. Anders als bei González-Torres, sind Schröders Poster beidseitig bedruckt. Eine Seite davon zeigt die vergrößerte Aufnahme eines aufgeklappten Buches (Abb. 66). Die beiden Buchseiten sind bedruckt und wecken den Eindruck, es handele sich um eine wissenschaftliche Publikation: Es gibt zwei Textspalten und Zwischenüberschriften, Fußnoten und eine kleine Abbildung der Gedenktafel zur Erinnerung an den Generalstreik der Wittenberger Frauen am 4. Mai 1987. Abgebildet sind die Seiten 62 und 63, was vermitteln soll, dass hier nur ein Ausschnitt aus einem längeren Kapitel abgedruckt sei. Autorin oder Autor des Buchauszugs bleiben unbekannt.

Der Textinhalt vermischt Fakten und Fiktion. Er handelt von der realen Tradition der Gedenktafeln in Wittenberg und ihre Fortführung durch den Rotary Club seit 1994. Kritisch angemerkt wird die Tatsache, dass nur zwei von 100 Tafeln Frauen gewidmet sind; zwei weitere seien in Planung. Um überhaupt für eine derartige Würdigung qualifiziert zu sein, müsse die Person vor mehr als 100 Jahren verstorben sein und ihr Wirken müsse über Sachsen-Anhalt hinaus Bedeutung erlangt haben.⁹¹⁴ In diesem Zusammenhang wird dann die Gedenktafel von Schröder angeführt. Dies geschieht jedoch nicht unter Nennung des Kunstprojekts, sondern sie wird als vermeintlich reale und dauerhaft montierte Gedenktafel in die Reihe der anderen Wittenberger Gedenktafeln eingegliedert.

Es folgt ein längerer Abschnitt über den (fiktiven) Generalstreik der Frauen, in dem die Vorbereitungen und der Ablauf geschildert wird. Dabei kommen (fiktive) Zeitzeuginnen zu Wort, wie die 67-jährige Evelyn Büttner, die im Text die Gründe für den Streik erläutert: „Wir hatten das dringende Bedürfnis, uns darüber auszutauschen, wer wir sind. Wie wir uns selbst sehen und wie wir leben wollen.“. Im letzten Abschnitt

⁹¹² Reichensperger, Petra: „A view to remember“. Bewegungsprozesse voller Verräumlichungen und Verzeitlichungen, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Felix Gonzalez-Torres, Ausst.-Kat., Berlin 2006, S. S. 29–45, hier S. 38.

⁹¹³ Hoffmann, Gabriele: *Papierstapel und Perlenvorhänge* (07.03.2011)

https://www.nzz.ch/papierstapel_und_perlenvorhaenge-ld.1006307 [Letzter Zugriff am 12.09.2022].

⁹¹⁴ Vgl. Rotary Club Lutherstadt Wittenberg, https://lutherstadt-wittenberg.rotary.de/#neues-zwei-neue-gedenktafeln_1=20212022 [Letzter Zugriff am 23.09.2022].

werden die Kernthemen des Streiks unter Berufung auf eine Publikation des ebenfalls fiktiven Soziologen Konrad Hoffer-Schmockert zusammengefasst und das Ende des Streikes geschildert.⁹¹⁵

Auf der anderen Seite des Plakates ist eine Collage abgedruckt (Abb. 67). Die Elemente der Collage sind im rechten Winkel zueinander angeordnet und überlappen sich teilweise. Doch sie sind unterschiedlich ausgerichtet, sodass das Umlaufen des kompletten Stapels notwendig ist, um jedes Element einmal aus der richtigen Perspektive anzusehen. Die größte Fläche nimmt auch hier wieder ein aufgeklapptes Buch ein, wobei diesmal der schwarze Buchrücken mit einem Teil des Titels zu sehen ist. Gemeinsam mit der Rückseite des Plakates wird hier suggeriert, dass es sich um dasselbe Buch handelt. So lautet der nur teilweise lesbare Titel vermutlich „Lutherstadt Wittenberg. Denkmäler und Kunstwerke im öffentlichen Raum.“ Darüber und darunter sind sechs schwarz-weiße Fotografien gelegt, über deren Herkunft sieben beschriftete Notizzettel Auskunft geben. Alle Fotografien entstammen aus dem *Feministischen Archiv FFBIZ Berlin*, das Dokumente zur Frauenbewegung seit 1968 sammelt und der Öffentlichkeit zur Verfügung stellt.⁹¹⁶ Auf den Fotos sind hauptsächlich Frauen bei politischen Zusammenkünften abgelichtet.

Weitere Informationen erhält man über drei fragmentarische Presseartikel zu den Themen Frauenstreik, Frauenstreiktag in Wittenberg und eine kurze Meldung über ein Treffen des Frauenpolitischen Runden Tisches 1995. Der längste Presseartikel berichtet über einen gescheiterten Aufruf zum Frauenstreik in Wittenberg, jedoch gibt es keine Datumsanzeige. Im Angesicht der gesamten Präsentation des Werkes im Ausstellungsraum scheint der erfundene Streik auf dieser Meldung zu basieren, doch ebenso könnte die Pressemitteilung selbst fiktiv sein.

⁹¹⁵ Abbildung 172.

⁹¹⁶ FFBIZ-Archiv: *Selbstverständnis*, <https://www.ffbiz.de/ueber-uns/selbstverstaendnis> [Letzter Zugriff am 06.09.2022].

6.3.2 Bewegungen des Widerstandes

Die vergessene Mobilisierung thematisiert auf verschiedenen Ebenen Widerstandsbewegungen von Frauen, ihren Kampf um Gleichberechtigung und um Sichtbarkeit im öffentlichen Raum. Auf der einen Seite des Plakates werden mit den Fotografien und Zeitungsartikeln feministisch-aktivistische Aktionen der jüngeren deutschen Geschichte ins Zentrum gerückt, auf die im weiteren Verlauf noch genauer eingegangen werden wird. Auf der anderen Seite wird von einem imaginären Widerstandsakt der Frauen in der DDR gesprochen und der Rotary Club Lutherstadt Wittenberg wird als wichtiger Akteur der Erinnerungskultur vor Ort vorgestellt. Ein dritter Themenblock betrifft die Aktion und das Video mit Vorschlägen aus der Bevölkerung für Gedenktafeln für Wittenberger Frauen, deren Würdigung im Stadtraum unterrepräsentiert ist.

Mit dem potentiellen Widerstand von Frauen in der DDR gegen ihre gesellschaftliche Rolle berührt Schröder ein heikles Thema. Die DDR-Parteiführung propagierte das Ideal der gleichberechtigten Frau, die mit ihrer Arbeit dem Mann gesellschaftlich gleichgestellt sei.⁹¹⁷ Diese positive Darstellung reproduzierten die westdeutschen Medien und bis heute wirkt die einseitige Glorifizierung der gleichgestellten Frau in der DDR nach.⁹¹⁸ Doch die Wahrheit ist weitaus komplexer. Tatsächlich waren in der DDR mehr Frauen berufstätig als es in der BRD der Fall war. „Frauen im Osten galten als qualifizierter, ihre selbstverständliche Berufstätigkeit wurde bewundert“, erläutert die Direktorin der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur Anna Kaminsky die westdeutsche Perspektive.⁹¹⁹ Eine weit weniger beachtete Kehrseite der Eigenständigkeit war die kräftezehrende Mehrfachbelastung, denn Frauen blieben für die Haushaltsführung und die Versorgung der Kinder hauptverantwortlich.⁹²⁰ Aus diesem historischen Kontext speist sich der fiktive Widerstandsakt der Wittenberger Frauen.

Der Widerstand ist nicht nur Inhalt des Kunstwerkes, sondern er spiegelt sich auch in der Gestaltung der Elemente des Kunstprojektes wider. Diese folgt einer widerständigen Ästhetik. Auf den ersten Blick wird suggeriert, das gebotene Text- und Bildmaterial erfülle wissenschaftliche Kriterien. Das geschieht durch die Adaption wissenschaftlicher Ästhetiken, wie der Publikation, sowie durch die durchgehend

⁹¹⁷ Kaminsky 2016, S. 10.

⁹¹⁸ Ebd., S. 9.

⁹¹⁹ Ebd., S. 251.

⁹²⁰ Vgl. ebd., S. 98–140.

schlichte und schnörkellose Gestaltung. Doch die Texte und Bilder sind so fragmentiert, dass sie keine eindeutigen Aussagen oder Zusammenhänge zulassen.

Eine ästhetische Verbindung zwischen den verschiedenen Themenblöcken des Kunstprojekts entsteht durch die Verwendung der Friedländer-Schrift. Die daran geknüpfte Lebensgeschichte der Elisabeth Friedländer ist zwar keine Erzählung des Widerstands, doch eine der erzwungenen und überlebensnotwendigen Unsichtbarkeit im Nationalsozialismus. Auch Luise Schröder ist eine Figur des Widerstandes, wenn sie sich als Initiatorin mit ihrem Kunstprojekt für mehr Sichtbarkeit der Leistungen von Frauen im öffentlichen Raum einsetzt. Und schließlich wird der/die Besucher*in selbst mit der Frage konfrontiert „Wie weit bist du bereit zu gehen“. Damit wird der Impuls des Widerstandes gegen vorherrschende Machtstrukturen an das Publikum weitergegeben.

Fiktionales und Dokumentarisches werden im Werk miteinander konfrontiert, um unterschiedliche gesellschaftliche Widerstandsbewegungen gemeinsam in den Blick zu nehmen. Im Text über den fiktiven Generalstreik kommt den Erzählungen der fiktiven Zeitzeuginnen, die direkt zitiert werden, eine authentifizierende Funktion zu. In der Gegenüberstellung mit echten Fotodokumenten aus dem *Feministischen Archiv FFBIZ Berlin* werden Methoden der Geschichtsschreibung hinterfragt. Die sich auf Dokumente berufende Historiographie ist auf die Echtheit und Validität ihrer Quellen angewiesen. Im Kunstwerk kann diese Grundvoraussetzung in ein freies Spiel geraten, wodurch über das ästhetische Verfahren neue Erkenntnisse gewonnen werden.

Solch‘ ein Verhältnis zwischen Fiktion auf der einen und dokumentarischem Material auf der anderen Seite in der Auseinandersetzung mit Geschichte in der Kunst ist auch Kennzeichen der Arbeiten des Künstlerkollektivs The Atlas Group.⁹²¹ Der britische Kunstphilosoph Peter Osborne, so Juliane Rebentisch in ihrem Einführungsbuch über Gegenwartskunst, führt die Video-Arbeit *We Can Make Rain But No One Came to Ask* (2004) als „herausragendes Beispiel für einen aufgeklärten Umgang mit dem Problem der Historiographie [...]“ an.⁹²² Die Arbeit imaginiert eine Kooperation zwischen einem libanesischem Chefinspektor für Autobomben-Anschläge

⁹²¹ The Atlas Group, <https://www.theatlasgroup1989.org> [Letzter Zugriff am 30.09.2022]. Fiktive Zeitzeug*innen, die sich mit der DDR-Geschichte befassen, sind eine künstlerische Strategie des Künstlers Sven Johne. In seiner Fotoarbeit *Kleistners Archiv* (2006) entwirft er einen aus der DDR über die Ostsee geflohenen Mann und in *Tears of the Eyewitness* (2009) hinterfragt er die Rolle von Zeitzeug*innen in den Massenmedien. Sven Johne, <http://www.svenjohne.de/works/> [Letzter Zugriff am 30.09.2022].

⁹²² Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, 2. Korr. Auflage, Hamburg 2014, S. 197.

und einem Fotojournalisten, der mit Videos und Fotografien den Libanesischen Bürgerkrieg (1975–1990) dokumentierte. In der Videoarbeit sind Dokumente wie Diagramme, Notizen, Videomaterial und Fotografien montiert, die sich auf eine Explosion in Beirut am 21. Januar 1986 beziehen.⁹²³ Während der Fotojournalist Georges Semerdjian tatsächlich lebte und 1990 erschossen wurde, ist der Chefinspektor mit dem Namen Yussef Bitar eine Kunstfigur.⁹²⁴

Anders als Luise Schröder ist über den fiktiven Zeitzeugen Yussef Bitar in der Video-Arbeit das Künstlerkollektiv The Atlas Group selbst eine fiktive Gruppe, die auf den amerikanisch-libanesischen Künstler Walid Raad zurückzuführen ist. Während Raad nur eine Gegenfigur zum realen Zeitzeugen entwirft, sind in *Die vergessene Mobilisierung* drei fiktive Typen zu entdecken. Neben den fiktiven Zeitzeuginnen ist ebenfalls der Soziologe Konrad Hoffer-Schmocker eine fiktive Gestalt. Und schließlich ist auch der/die unbekannte Autor*in der Publikation eine weitere fiktive Figur innerhalb des Kunstprojekts.

⁹²³ The Atlas Group: *We can make rain but no one came to ask* 2004, <https://www.theatlasgroup1989.org/makerain> [Letzter Zugriff am 30.09.2022].

⁹²⁴ Osborne, Peter: *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art*, London u.a. 2013, S. 28–29.

6.3.3 Kontrafaktische Geschichtsschreibung

Der fiktionale Streik wird sowohl auf dem Plakat thematisiert als auch auf der Gedenktafel. Angebracht wurde die Gedenktafel am realen Ort Lutherstadt Wittenberg, auf den sich das Ereignis bezieht. Auf der Rückseite des Plakates wird außerdem in zwei Zeitungsartikeln von einem Treffen des Frauenpolitischen Runden Tisches 1995 und einem nicht datierten, gescheiterten Streikaufruf in Wittenberg berichtet. Die Fotografien aus dem Archiv stammen nicht aus Wittenberg, nicht einmal aus der DDR; Sie entstanden im Zeitraum 1967–1982 in der BRD und in Prag.

Die Fotografien dokumentieren politische Zusammenkünfte wie einen Demonstrationzug von Arbeiter*innen, Gewerkschaftsmitgliedern und anderen Unterstützer*innen in Kassel oder einen Redebeitrag einer Frau auf dem Weltkongress der IDFF (Internationale Demokratische Frauenföderation) in Prag 1982. Auf einer weiteren Fotografie sind Fahnen abgelichtet, die während der Sommeruniversität für Frauen geschwenkt wurden. Versammlungen, Demonstrationzüge und Fahnen stehen ikonographisch für politische Ereignisse im öffentlichen Raum. Und so werden sie im Kontext des Kunstprojektes assoziativ mit dem Streik verknüpft. Dies fasse ich mit dem Wort *Möglichkeitsbilder*, das heißt, die Bilder werden im Kunstwerk zu Fotografien, die so hätten entstanden sein können, wenn der Generalstreik stattgefunden hätte.

In einem nächsten Schritt stellt sich der Generalstreik als potentiell vergangenes Ereignis dar. Damit werden zwei Fragen provoziert. Die erste ist, welchen Verlauf die Geschichte genommen hätte, wenn der Streik tatsächlich stattgefunden hätte. Die zweite und wichtigere Frage ist, wie in der Zukunft auf die Gegenwart geblickt werden wird und welche Möglichkeitsräume sich aus dieser Perspektive im Hier und Jetzt entfalten lassen. So sind beispielsweise die gerechte Verteilung von Care-Arbeit, gleiche Löhne und gleiche Bildungschancen für alle Menschen nach wie vor Ziele, die täglich erkämpft werden müssen.

Die Kunsthistorikerin Susanne Leeb erörtert in ihrem Aufsatz *Flucht nach nicht ganz vorn* den künstlerischen Eingriff in die Geschichtsschreibung in filmischen Medien. Sie erläutert, dass in den Kunstwerken Geschichte als ein Diskurs erscheine, in den man intervenieren könne, ohne dabei faktisch korrekt vorzugehen.⁹²⁵ In den von Leeb untersuchten Kunstwerken beobachtet sie verschiedene Ansatzpunkte für solche Interventionen: „[...] an den Inhalten und Formen der historischen Erzählung, den

⁹²⁵ Leeb, Susanne: *Flucht nicht ganz nach vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 76 (2009) S. 28–45, hier S. 33.

Geschichte verwaltenden Institutionen, den Methoden der Historiographie und deren Medien, wozu auch die Zeit zählt.“⁹²⁶ Auch Schröders *Die vergessene Mobilisierung* ist ein solcher Eingriff in die Geschichte, wenngleich sie sich dafür nicht eines filmischen Mediums bedient. Doch adaptiert sie mit der wissenschaftlichen Publikation eine Methode der Historiographie und das dazugehörige Medium. Und auch das Resultat des Eingriffs, nämlich die Entfaltung einer neuen Perspektive auf die Möglichkeitsräume in Vergangenheit und Gegenwart ist eine Parallele zum Umgang mit Geschichte in filmischen Medien: „Mit ihren [den von Leeb analysierten Kunstwerken, R.M.] Bezügen auf Vergangenheit geht es um die retrospektive Injektion eines Möglichkeitssinns und dadurch um eine Öffnung von Geschichte auf eine alternative Gegenwart.“⁹²⁷

Die Erfindung eines historischen Ereignisses, welches als scheinbar reales in der Vergangenheit inszeniert wird, ist nach literatur- und medienwissenschaftlichen Termini im Genre der kontrafaktischen Geschichtserzählung einzuordnen. Im Sammelband *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur* findet sich interessanterweise eine nahezu identische Beschreibung der Folgen kontrafaktischen Erzählens, die Leeb aus ihrer Analyse der medienkünstlerischen Werken zog: „[...] Kontrafaktische Intervention in die Zeit meint damit auch einen Einbruch des Möglichkeitssinns des kontrafaktischen Erzählens in das Aktuelle, das Gegenwärtige, das aus einer Öffnung des Vergangenen, des vermeintlich Abgeschlossenen resultiert.“⁹²⁸ Schröder entwirft in *Die vergessene Mobilisierung* eine solche kontrafaktische Geschichtsschreibung. Sie imaginiert ein alternatives historisches Ereignis und bettet es in den auf Fakten beruhenden, offiziellen Geschichtsverlauf ein.

Die kontrafaktische Geschichtserzählung ist nicht allein ein eigenes Genre der Literatur, sondern sie gilt auch als eine umstrittene Methode der Geschichtswissenschaften.⁹²⁹ Unter diesem Begriff fassen das Autorenkollektiv des genannten Sammelbandes „[...] Interventionen in die Vergangenheit, die eine wie auch immer geartete Reflexion über den kulturellen Umgang mit Geschichte darstellen.“⁹³⁰ Diese Definition erhellt das Kunstprojekt von Schröder, welches auf narrativen Elementen aufgebaut ist. Denn Schröder reflektiert die Auswahlkriterien und die

⁹²⁶ Leeb 2009, S. 33.

⁹²⁷ Ebd., S. 28–45, hier S. 35.

⁹²⁸ Nicolosi, Riccardo/Obermayr, Brigitte/Weller, Nina (Hg.): *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*, Paderborn 2019, S. 5.

⁹²⁹ Um dieses Phänomen hat sich unter dem Begriff *Alternate History* ein zunehmend größer werdendes, interdisziplinäres Forschungsfeld gebildet. Nicolosi/Obermayr/Weller 2019, S. 1.

⁹³⁰ Ebd., S. 2.

Hintergründe der Entstehung von Gedenktafeln in der Stadt Wittenberg, welche so wahrscheinlich ähnlich an vielen Orten in Deutschland anzutreffen sind. Sie stellt die Gedenktafel als ein charakteristisches Objekt der (deutschen) Erinnerungskultur heraus, welches im öffentlichen Raum einen Platz für bekannte Persönlichkeiten einräumt, die mit der Stadt assoziiert werden. Dabei macht Schröder sichtbar, dass die Auswahl von einzelnen Akteuren vorgenommen wird und keineswegs neutral zu betrachten ist, sondern auf den Werten und Normen dieser Akteure beruht.

Auf der Meta-Ebene ist *Die Vergessene Mobilisierung* selbst im Kontext deutsch-deutscher Erinnerungskultur entstanden, die seit vielen Jahren in dieser Form staatlich und von Stiftungen gefördert wird. So ist es kein Einzelfall, dass sich eine Künstlerin ortsspezifisch mit einem Aspekt der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts befasst und diesen künstlerisch reflektiert.⁹³¹ Den kontrafaktischen Narrationen wird von den Autoren des Sammelbandes ein hohes Potential zugemessen:

„[...] kontrafaktische Spekulationen [helfen] zur Bewertung menschlichen Handelns und menschlicher Verantwortung in der Geschichte. Fragen nach Gerechtigkeit und Wiedergutmachung, nach Kohärenz von Individuen, Nationen und Völkern sind nicht ohne ein Was wäre, hätte man doch ...?/- hätte man nicht, oder anders...? zu beantworten. Das kontrafaktische Gedankenexperiment und die narrativen Modellierungen alternativgeschichtlicher Fiktion stellen aber auch epistemologische Dispositionen historischen Wissens zur Debatte.“⁹³²

Die künstlerische Strategie in *Die vergessene Mobilisierung* als kontrafaktisches Gedankenexperiment begriffen, ist das Werk im Gebiet der Künstlerischen Forschung verortet. Diese kennzeichnet, dass Wissenskontexte durch ästhetische Erfahrung erforscht und zugänglich gemacht werden.⁹³³ Die leitende Frage lautet unter dieser Prämisse „Was wäre, hätte es doch am 4. Mai 1987 in Wittenberg einen Generalstreik der Frauen gegeben?“. Darin verschränken sich DDR-Geschichte, Frauengeschichte und deutsch-deutsche Geschichte, deren vorhandene Wissensbestände durch das Gedankenexperiment hinterfragt werden. So wird in der Rezeption eine Verunsicherung erzeugt, die das vermeintlich dokumentarische Material einem kritischen Blick unterwirft: Stammen die Fotografien tatsächlich aus dem Feministischen Archiv,

⁹³¹ Luise Schröders Œuvre ist von solchen Arbeiten geprägt.

⁹³² Nicolosi/Obermayr/Weller 2019, S. 3. Kontrafaktische Geschichtsschreibung dient dazu, um „offizieller Geschichtspolitik in die Hände zu spielen und deren Hyperrealismus und Monumentalismus in kontrafaktischen Allegorien plausibel zu machen.“, weshalb ihr eine eigene Ambivalenz innewohnt. ebd. S. 2.

⁹³³ Vgl. Klein, Julian: Was ist künstlerische Forschung, in: [kunsttexte.de/Auditive Perspektiven](https://kunsttexte.de/Auditive-Perspektiven), Nr. 2, (2011), <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7501/klein.pdf> [Letzter Zugriff am 29.09.2022].

handelt es sich um echte Zeitungsartikel oder sind sie ebenso eine Erfindung, wie die Geschichte über den Generalstreik? In der Reflexion des dokumentarischen und schein-dokumentarischen Materials wird deutlich, dass jede historische Narration letztlich eine Konstruktion ist oder einfacher ausgedrückt, Geschichte wird immer von Menschen geschrieben.

Die selbstreflexiven und kritischen Kunstwerke mit kontrafaktischen Elementen stehen konträr zum Einsatz des Kontrafaktischen in Politik und deren Medieneinsatz. Denn so produktiv und anregend das Kontrafaktische in der Kunst sein kann, ist es auf der anderen Seite ein wirkmächtiges Instrument zur Beeinflussung der Bevölkerung:

„[...] das Kontrafaktische kann (offiziell) ‚Ungeschehenes‘ geschehen machen, Geschichte erfinden, Verhandlungsspielräume erweitern. Genauso gut scheint es dazu in der Lage zu sein, der Teleologie offizieller Geschichtspolitik in die Hände zu spielen und deren Hyperrealismus und Monumentalismus in kontrafaktischen Allegorien plausibel zu machen.“⁹³⁴

Letzteres fällt unter den Begriff der Propaganda. Kontrafaktische Erzählungen werden instrumentalisiert, um die Bevölkerung zu polarisieren und die eigene Macht zu erhalten. Wie verlockend und erfolgreich diese Strategie ist, zeigen derzeit zahllose Beispiele von ‚Fake-News‘ aus der Ära Trumps und des Putin-Regimes. Die ästhetische Brechung dieser Vorgehensweise kann zur Reflexion über das scheinbar Faktische der Geschichtsschreibung anregen und nach deren Formen, Gründen und Intentionen fragen.

⁹³⁴ Nicolosi/Obermayr/Weller 2019, S. 2.

6.3.4 Epilog: Eine unspektakuläre ‚Gedenktafel‘ für Wittenberg?

Schröder fragt mit ihrem Kunstprojekt nach dem Potential von Widerstand gegen ein patriarchales System, sowohl in der sozialistischen Vergangenheit als auch in der kapitalistischen Gegenwart. Die Figur der Zeitzeugin ist eine Fiktion, die diesem künstlerischen Gedankenexperiment dient. Was im vorangehenden Text als Potential kontrafaktischer Narration in *Die Vergessene Mobilisierung* herausgestellt wurde, griff indirekt ein Lokalpolitiker auf, um genau dieses Werk zu diskreditieren.

Während der Ausstellung 2017 wurde die Gedenktafel temporär auf einer Stahlfassade des vorgelagerten Eingangsgebäudes zum Asisi-Panorama in Wittenberg ausgestellt. Der Rundbau wurde eigenes für ein Panoramagemälde des zeitgenössischen Malers Yagedar Asisi errichtet. Das Bild erzählt Episoden aus der „Zeit Philipp Melanchthons, der beiden Cranachs, Katharina von Boras, Martin Luthers und Justus Jonas“, heißt es auf der dazugehörigen Homepage für Besucher*innen.⁹³⁵ Im 75 m langen, rundumlaufenden 360 Grad-Format präsentiert sich dem Publikum eine mittelalterliche Stadtansicht mit detailliert ausgestalteten Einzelszenen, die die Geschichte der Stadt Wittenberg illustrieren. Ein dreistöckiger, begehbare Holzturm in der Mitte ermöglicht es, das 15 Meter hohe Bild aus verschiedenen Höhen zu betrachten. Mithilfe spezieller Beleuchtungseffekte wird ein Tag-/Nachtwechsel auf dem Gemälde suggeriert.⁹³⁶

Gegenüber dieser spektakulären Inszenierung eines zeitgenössischen Kunstwerkes sind die Gedenktafel sowie die im Gefängnis ausgestellten Elemente mit ihrer schlichten Ästhetik geradezu ein Gegenpol. Beide Kunstwerke setzen sich mit der Geschichte der Stadt Wittenberg auseinander. Während das Asisi-Panorama im Rahmen einer eintrittspflichtigen Schau besichtigt werden kann, war das Kunstobjekt Gedenktafel im öffentlichen Raum ohne Kosten für Alle zugänglich.⁹³⁷ Das Panorama ist der Inbegriff des Illusionsraumes, der die Betrachter*innen immersiv in eine vergangene Scheinwelt versetzt, ohne diese Inszenierung zu hinterfragen oder bewusst

⁹³⁵ Asisi-Panorama Wittenberg, <https://www.wittenberg360.de/> [Letzter Zugriff am 01.09.2022].

⁹³⁶ Langer, Fred: *Luther in Wittenberg. Wie aus tausenden Bildern ein überwältigendes Panorama entsteht*, <https://www.geo.de/magazine/geo-magazin/15493-rtkl-luther-wittenberg-wie-aus-tausenden-bildern-ein-ueberwaeltigendes> [Letzter Zugriff am 3.10.2022].

⁹³⁷ Preisliste im September 2022: Erwachsene 13,00 €; Ermäßigt 11,00 €, Kinder (6–16 J.): 6,00 € Lutherstadt Wittenberg: *Asisi Panorama*, <https://lutherstadt-wittenberg.de/sehen-entdecken/sehenswuerdigkeiten/asisi-panorama> [Letzter Zugriff am 26.09.2022].

machen zu wollen.⁹³⁸ Der von der realen Außenwelt abgeschirmte Raum lebt im Gegenteil vom Charme des Vortäuschens einer so nie dagewesenen Realität. Die Gedenktafel als Vergegenwärtigung eines fiktiven Ereignisses greift in den realen Raum der Stadt ein und relativiert diesen ebenso, wie sie sich auf einen Dialog über Sinn und Zweck des Panoramas einlässt.

Ursprünglich war in der Überlegung, dass dieser Teil des Kunstwerkes dauerhaft an einem Ort in Wittenberg ausgestellt werden könne.⁹³⁹ Jedoch veranlasste im Jahr 2018 die Wigewe (Gesellschaft für Wohneigentum mbH Wittenberg), denen als Eigentümern der Asisi-Rundbau gehört, die Entfernung der Gedenktafel.⁹⁴⁰ 2022 regte die Grünenpolitikerin Reinhild Hugenroth im Wittenberger Stadtrat an, das Kunstwerk an einem alternativen Ort wieder anzubringen. Daraufhin entbrannte in einer Sitzung eine „zünftige Ost-West-Keilerei“, wie in einem Zeitungsartikel im lokalen ElbeKurier berichtet wird.⁹⁴¹ Richard Thomas (Freie Wähler) und Horst Dübner (Linke) positionierten sich unter großer Zustimmung gegen die Wiederanbringung. Im Artikel wird der Schlagabtausch wie folgt dargelegt: „Er könne sich ‚an den Streik nicht erinnern‘, erklärt bierernst Richard Thomas. Es sei richtig gewesen, den ‚Fake‘ zu entfernen, sagte er und macht mit den Händen große Anführungszeichen um den Begriff ‚Kunstwerk‘.“⁹⁴²

Dass geschichtskritische Kunstprojekte wie *Die vergessene Mobilisierung* nicht überall auf Gegenliebe stoßen, ist keine Besonderheit, und es ist der Weg jedes Kunstwerkes, sich der Kritik der Öffentlichkeit zu stellen. In Anbetracht dieser Promotionsarbeit, die den Fokus auf die Aufarbeitung der DDR-Relikte gelegt hat, ist der kurze Zeitungsbericht trotzdem einer genaueren Betrachtung wert. Denn er zeigt exemplarisch, wie die einstige Teilung Deutschlands bis heute nachwirkt. So wird einleitend der Disput auf der Stadtratssitzung als „zünftige Ost-West-Keilerei“ deklariert, ohne im Folgenden auf die Ost- oder Westzugehörigkeit einzelner Parteien einzugehen oder daraus resultierende Positionen zu erläutern. Vielmehr scheint der lokalen Leserschaft bekannt zu sein, wer zu welchem Lager gehört – auch 30 Jahre nach dem Mauerfall werden hier Differenzen aufgemacht. So wuchs Reinhild Hugenroth im

⁹³⁸ Siehe weiterführend Comment, Bernard: *Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst*, Berlin 2000; Grau, Oliver: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 2001; Koller, Gabriele (Hg.): *Die Welt der Panoramen. Zehn Jahre Internationale Panorama-Konferenz*, Amberg 2003.

⁹³⁹ Telefonat der Autorin mit der Künstlerin Luise Schröder am 15.11.2018.

⁹⁴⁰ Debatte Streit um Kunstwerk in Wittenberg. Stadträte uneins über Gedenktafel, in: *Mitteldeutsche Zeitung/Elbe Kurier*., Montag 13. Juni 2022.

⁹⁴¹ Ebd.

⁹⁴² Ebd.

Münsterland (BRD) auf.⁹⁴³ Luise Schröder und Horst Dübner wurden in der DDR geboren, vermutlich ebenso wie Richard Thomas.⁹⁴⁴ Abgehängt wurde die Gedenktafel von „der Wigewe“, denen das Asisi-Panorama gehört. Im Zeitungsartikel wird die Gesellschaft wie eine Person behandelt. Tatsächlich wird sie von Rando Gießmann vertreten, laut der Mitteldeutschen Zeitung einem „Wittenberger“.⁹⁴⁵ Dass Hugenroth sich seit vielen Jahren in Wittenberg politisch engagiert, gibt in dieser Kategorisierung keinen Ausschlag.

Die Posse im Wittenberger Stadtrat sagt nur wenig darüber aus, was *Die vergessene Mobilisierung* bedeutet. Zwar schließt der kurze Bericht mit folgendem Urteil: „Was uns die Künstlerin mit ihrem Werk sagen wollte? Dass sie Frauen für unterrepräsentiert hält auf den Gedächtnistafeln und anderswo im öffentlichen Raum. Und dass in der DDR natürlich nicht gestreikt wurde.“⁹⁴⁶ Doch wird deutlicht, dass ein Öffnen der Geschichte bei denen auf Widerstand stößt, die darin ihre Version der Geschichte angegriffen sehen und wie in diesem Gefüge Gegenwartskunst einmal mehr zum Statthalter für politische Positionierungen wird.

⁹⁴³ Die Grünen Wittenberg, <https://luwi-b90gruene-diepartei.de/dr-reinhild-hugenroth/> [Letzter Zugriff am 26.09.2022].

⁹⁴⁴ Burggraf, Jörg: *Luise Schröder*, <https://der-dritte-blick.de/portfolio/luise-schroeder/> [Letzter Zugriff am 09.12.2022]; Die Linke Wittenberg, <https://www.dielinke-wittenberg.de/wahlen/wahlen-2008/horst-duebner-unser-oberbuergemeister-fuer-die-lutherstadt-wittenberg/was-sie-ueber-mich-wissen-sollten/> [Letzter Zugriff am 26.09.2022].

⁹⁴⁵ Wagner, Markus: Rando Gießmann tritt in die Fußstapfen seines Mentors (28.12.2008) in: Mitteldeutsche Zeitung Online, <https://www.mz.de/lokal/wittenberg/rando-giessmann-tritt-in-fussstapfen-seines-mentors-2592996> [Letzter Zugriff am 27.09.2022].

⁹⁴⁶ Mitteldeutsche Zeitung: Debatte. Streit um Kunstwerk in Wittenberg. Stadträte uneins über Gedenktafel, in: Mitteldeutsche Zeitung, Montag 13. Juni 2022, Elbe Kurier.

6.4 Biographische Bestandsaufnahmen

Zeitzeug*in zu sein, heißt in den untersuchten Kunstwerken, dass die eigene Lebensgeschichte in einem größeren historischen Zusammenhang betrachtet wird. Sowohl Bara und D'Urbano als auch Schlegel forcieren mit ihren Fotoserien einen Abgleich zwischen (DDR-)Vergangenheit und (BRD-)Gegenwart.

Die Einbindung dessen, was zu Sehen gegeben wird, geschieht durch die Integration von Zeitangaben in das Werk. Bara und D'Urbano blenden mit der LED-Laufschrift die Jahre ein, in denen die Sportlerinnen aktiv waren. Schlegel nutzt die Bildunterschriften, um die Bildpaare in ein zeitliches Verhältnis zueinander zu setzen. Die Textelemente vermitteln gemeinsam mit den fotografischen Porträts, dass in der Rezeption des Kunstwerkes eine Begegnung mit der Lebensgeschichte einer realen Person stattfindet. Jene gestalterisch eingesetzten Authentifizierungsmerkmale⁹⁴⁷ macht sich Schröder zunutze, um mit fiktiven Elementen einen Reflexionsprozess über die Sichtbarkeit weiblicher Persönlichkeiten aus dem Wittenberg der älteren und jüngeren Geschichte zu initiieren. Dafür kombiniert sie ein fiktives Ereignis des Wittenberger Frauenstreiks mit echtem Archivmaterial, das wiederum den Eindruck von Authentizität des fiktiven Materials bestärkt.

Doch tragen die Fotoserien *Siegerehrungen* und *Identität* ebenso Elemente des Fiktiven in sich: So sind die Leistungsschwimmerinnen nicht wirklich bei einer Siegerehrung und Schlegel wird nicht erneut von ihrem Vater porträtiert. Die Wiederholung des Vergangenen stellt sich als Unmöglichkeit heraus. Weiterhin, dies haben die Analysen gezeigt, wird die Lebensgeschichte der Frauen in hochgradig inszenierten Bildanlagen reflektiert. Zur Inszenierung gehört die Wahl des fotografischen Porträts in semantisch aufgeladenen Posen. Dieser Effekt wird verstärkt, indem die Pose in ähnlichen, jedoch nicht exakt gleichen Ausführungen mehrfach reproduziert wird. Bei *Siegerehrungen* wird eine Pose – die Siegerpose – auf jedem Bild in leichter Varianz ausgeführt. Für *Identität* erstellte Schlegel Bildpaare, auf denen sie jeweils die Pose aus der Kindheitsfotografie als Erwachsene nachstellt.

Alle drei Kunstwerke verhandeln Leistungen von Frauen in der DDR. *Siegerehrungen* inszeniert die Frauen auf dem Höhepunkt ihrer Sportlerkarriere, die sie im Fördersystem der DDR erlangt haben. Im Kontext ähnlicher sozial engagierter

⁹⁴⁷ Zum Verhältnis von Ästhetik und Authentizität siehe weiterführend: Martínez, Matías: Zur Einführung. Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust, in: ders. (Hg.): Der Holocaust und die Künste: Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik, Bielefeld 2004, S. 7–20.

Fotoarbeiten erscheint es, als ginge es hier um die Anerkennung der Leistungen einer marginalisierten Gruppe. Zwar wurde der Leistungssport der DDR nach '89 in erster Linie im Zusammenhang mit der Aufarbeitung des systematischen Dopings in den Medien besprochen. Die Frauen werden im Kunstwerk dennoch nicht als Opfer präsentiert. So wirkt durch die künstlerischen Mittel gerade die Ambivalenz zwischen einer notwendigen Aufarbeitung des Dopings und der gleichzeitigen Anerkennung des Wertes der Erfahrungen in einem totalitären Staat, die nicht zwangsläufig in der zugeschriebenen Opferrolle aufgehen.

Die vergessene Mobilisierung verweist in wechselseitigem Spiel auf die nicht anerkannten Leistungen von Frauen: Die fiktiven Zeitzeuginnen demonstrieren gegen patriarchale Gesellschaftsstrukturen in der DDR, die trotzdem heute noch gerne als Beispiel für echte Gleichberechtigung der Geschlechter angeführt wird. Demgegenüber wurden im Video in der Ausstellung Frauen aufgeführt, die nach den eingereichten Vorschlägen in Wittenberg eine Würdigung verdient hätten. So plädiert Schröder mittels ihres Kunstprojekts für mehr Sichtbarkeit weiblicher Leistungen im öffentlichen Raum quer durch die Geschichte hinweg.

In Schlegels Werk schließlich ist ihre Tätigkeit als Künstlerin in der DDR und ihr Widerstand gegen die SED-Herrschaft weniger eine herausgestellte Tatsache als eine ergebnisoffen gestellte Frage. Schlegel partizipierte zwar am staatlichen Kunstsystem, versuchte aber immer wieder, sich gegen die vorgegebenen Dogmen zur Wehr zu setzen. Heute wird sie als eine der wichtigsten oppositionellen Künstlerinnen der DDR angesehen, aber in ihrer Anfangszeit in Westdeutschland wurde ihr ihre oppositionelle Einstellung ein zweites Mal zum Verhängnis. Diese vielschichtigen Erfahrungen sind es, die Schlegel mit *Identität* auf den Prüfstand stellt.

Letztlich verhandeln die Kunstwerke nicht die DDR-Vergangenheit der Zeitzeuginnen, sondern öffnen die Sicht auf die Gleichzeitigkeit von Brüchen und Kontinuitäten von Menschen, die einen Teil ihres Lebens sowohl in der DDR als auch in der BRD verlebt haben.

7 Was bleibt, was ist, was kommt? – Vom Mahnen, Erinnern und Gestalten in einem neuen Land

7.1 Zusammenfassung

Am Anfang dieses Forschungsvorhabens stand die Frage, wie die Zeitzeugnisse in der DDR in der zeitgenössischen Foto-, Video- und Installationskunst zwischen 1989 und 2019 verarbeitet wurden. Dafür wurde ein Werkkorpus mit 24 Kunstwerken erarbeitet, der die Spannweite des Feldes aufzeigt. Diese Kunstwerke wurden detaillierten Analysen unterzogen und teilweise mit weiteren Vergleichen ergänzt.

These der vorliegenden Forschungsarbeit war, dass sich Künstler*innen nach dem Mauerfall Zeitzeugnisse der DDR als Werkstoff angeeignet haben und der daraus hervorgegangene Werkkorpus als eigene Kategorie zu betrachten ist. ‚Die DDR‘ hat dabei in der Gegenwartskunst die Funktion eines Fundus. Dieser These schloss sich die Frage an, welchen Beitrag die Kunst zu politischen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskursen über die DDR im Rückblick leistet. Im Folgenden wird dargelegt, wie durch die Analysen dieser Forschungsarbeit die aufgestellten Thesen bestätigt und ausdifferenziert werden konnten. Daran anschließend wird das Verhältnis zwischen Kunstwerken und den Diskursen resümiert und erörtert.

Nach der Einleitung (Kapitel 1) und der Übersicht über die bundespolitischen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskurse über die Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit (Kapitel 2) wurden im dritten Kapitel *Die Kunst der DDR als Werkstoff* Arbeiten untersucht, die DDR-Denkmäler, Kunst am Bau oder Gemälde aus der DDR in ein neues Kunstwerk überführen. Der erste Teil des Kapitels widmete sich Rudolf Herz‘ Kunstprojekt *Lenin on Tour* (2003/2004), Sebastian Jungs *La Dolce Vita* (2018) und Ceal Floyers Gedenkmal „*Vorsicht Stufe*“ (2009). Dass die DDR-Denkmäler in den 90ern massenweise aus der Öffentlichkeit verschwanden, schwingt in allen künstlerischen Reflexionen mit. Deziert wird dies in der Arbeit *Die Entfernung* (1996) von Sophie Calle gemacht. Der zweite Teil des dritten Kapitels untersuchte das Kunstprojekt *Zukunftsversprechen* (2004/2005) des Künstlerduos REINIGUNGSGESELLSCHAFT, Henrike Naumanns Rauminstallation *DDR Noir* (2018) und die Fotoserie *Die verschwundenen Bilder* (2005–2010) von Margret Hoppe.

Die im dritten Kapitel in den Blick genommenen Künstler*innen eigneten sich zur ‚Bergung‘ ihres Werkstoffes und zu dessen Ergründung wissenschaftliche Methoden an. Sie interviewten Passant*innen, dokumentierten die übrig gebliebenen

Spuren und begaben sich in öffentliche Depots sowie private Archive. Der Fokus ihrer Werke liegt überwiegend bei der politischen Dimension der sozialistischen Denkmäler und der Auftragswerke. Durch ihren Entstehungskontext sind sie Herrschaftsrepräsentationen der SED und drücken die von der Partei vorgegebene Lesart der Geschichte aus. Die DDR-Denkmäler von Marx und Lenin vermitteln so auch die Auslegung ihrer Schriften und der darauf aufbauenden Ideologie des Marxismus-Leninismus.

Die Denkmäler, das von der REINIGUNGSGESELLSCHAFT in den Ausstellungsraum überführte Wandmosaik und die von Naumann in ihre Installationen integrierten Gemälde ihres Großvaters Karl Heinz Jakob wurden aus ihren ursprünglichen Kontexten gelöst. So konnte in allen Kunstwerken ein Re-Framing der Denkmäler ausgemacht werden. Dies geschah in Form der Überblendung, der Delokation, der Verhüllung oder der Konfrontation des Denkmals mit einer neuen Installation. Besonders bei der Inszenierung der Denkmäler vor neuen Kulissen wie dem griechischen Bistro oder dem Monte Verità stellt sich durch das Re-Framing ein Verfremdungseffekt ein. Die Konfrontation der sozialistischen Ästhetik mit den Räumen der Gegenwart eröffnet neue Lesarten der aussortierten Denkmäler. Dieser Effekt stellte sich auch bei der Verlagerung des Wandmosaiks aus dem stillgelegten ehemaligen Volkseigenen Betrieb der DDR in ein Museum und der Integration der sozialistisch-realistischen Gemälde des Großvaters in Möbel im Memphis-Design der 90er ein.

Die Entfernung und *Die verschwundenen Bilder* arbeiten nicht mit dem Schock des Unbekannten, sondern adressieren Leerstellen, die nach dem Abbau von Kunst und Hoheitszeichen der DDR aus dem öffentlichen Raum in den 90ern entstanden sind. In beiden Fällen sind die Leerstellen fotografisch festgehalten. Der Anschein des Dokumentarischen ist dabei als ästhetischen Kategorie zu interpretieren, die mit lyrischen Titeln überschrieben sind. Bei beiden Kunstwerken handelt es sich um Fotoserien, die durch die Zusammenschau verschwundener Denkmäler oder von Kunst aus dem öffentlichen Raum konzeptuell die Metaphern des ‚Denkmalsturzes‘ und der ‚abgeräumten DDR‘ bedienen. Alle der im dritten Kapitel analysierten Arbeiten sind Kunstwerke über den Wert der Kunst; Aufgrund dieses Aspekts wählte ich für diese den Begriff Meta-Kunstwerke.

Das Herauslösen der Denkmäler und Objekte der DDR aus ihren Kontexten sowie das Herauskehren der Leerstellen an Orten, wo die Objekte bereits durch andere

Prozesse entfernt worden sind, stellt deren Wert in Frage. Sie sind als eine Reaktion auf die zeitgleich über Jahre verlaufenden Diskurse über den Umgang mit der DDR-Vergangenheit zu deuten, die in der Einführung ausführlich dargelegt wurden. Der Wertediskurs über die Objekte verschiebt sich in den Kunstwerken zu einem Stellvertreter-Diskurs, in dem es um den Wert der Menschen mit DDR-Biographie geht. So bietet der Abriss der Denkmäler prägnante Sinnbilder für die Erfahrungen der Transformationsprozesse.

Im vierten Kapitel wurde untersucht, wie sich die Bedeutung verschiebt, wenn anstelle von Kunst oder Denkmälern Alltagsgegenstände der DDR zum Werkstoff erklärt werden. Exemplarisch hierfür wurden Raffael Rheinsbergs Straßenschild-Collage *Gebrochen Deutsch* (1992–2003), Liz Bachhubers Installationen *Hochwasser an der Ilm: Pegelstand* (1996), *Schatzkammer* (1998/2019) und *Kristall* (2009), die Möbelsinstallation *Anbau* (2005) von Inken Reinert sowie Darsha Hewitt und Sophia Gräfes Inszenierung einer Rasenmäherhaube in der Videoarbeit *The Watch* (2017) analysiert. Die von den Künstler*innen ausgewählten Gegenstände waren alle auf dem Secondhandmarkt angeboten oder bereits zu Abfall erklärt worden.

Dieses metaphorische Ausgraben von Alltags-Relikten eines untergegangenen Staates erinnert an die Herangehensweise von Archäolog*innen. Die Gegenstände wurden meist gereinigt. Im Fall von Bachhuber wurden Werkzeuge für das Werk *Schatzkammer* sogar poliert und teilweise vergoldet. Nach der Bearbeitung erfolgte ein Arrangieren nach ästhetischen Parametern und die Verlegung in einen musealen Kontext. Spätestens damit wurden die Gegenstände von ihrer eigentlichen Funktion gelöst. Dadurch wurde ihr semantischer Kontext verschoben: Was zuvor von geringem Wert oder wertlos war, wurde mit der Upcycling-Strategie mit neuem Wert bewogen. Die Werkzeuge in *Schatzkammer* und die Rasenmäherhaube in *The Watch* erzeugen durch die Inszenierung ihrer glatten, polierten oder vergoldeten Oberflächen eine besonders sinnliche Erfahrung.

In den Analysen des vierten Kapitels wurde deutlich, dass die Gegenstände nicht nur auf ihren Produktionsweg und ihren ursprünglichen Verwendungszweck verweisen, sondern zugleich die Lebensumstände in der DDR repräsentieren. Daraus ergab sich, dass die einzelnen Objekte von *Gebrochen Deutsch*, *Schatzkammer* und *Anbau* in ihrer Zusammenstellung eine abstrakte Variante eines Gruppenportraits von Bürger*innen der DDR evozieren. Die anthropomorphisierte Rasenmäherhaube weckte analog dazu die Assoziation eines Portraits eines/r Stasi-Mitarbeiter*in.

Ähnlich wie das Re-Framing von Kunst und Denkmälern der DDR ist im Upcycling von Alltagsgegenständen in den Kunstwerken ein Stellvertreter-Diskurs abgebildet. Die Alltagsgegenstände sind vor allem deshalb ein spannender Werkstoff, weil ihr Status seit dem Ende der DDR vor der Folie der BRD-Alltagskultur neu verhandelt worden ist. Damit sind die Alltagsgegenstände zugleich zum Symbol für die Alltagserfahrungen der ehemaligen DDR-Bürger*innen geworden.

Im fünften Kapitel wurde ein drittes Feld des Werkkorpus herausgestellt: Stasi-Relikte und Bauten der DDR als Werkstoff. Der erste Teil untersuchte anhand von Ralph Siebenborns Rauminstallation *Flächendeckend* (1989/1990) und von Jane & Louise Wilsons filmischer Erkundung des Gefängniskomplexes Hohenschönhausen unter dem Titel *Stasi-City* (1997) Hinterlassenschaften der Stasi in der Foto-, Video- und Installationskunst. Vergleichend wurde Andreas Mühes Fotoserie *Wandlitz* (2011) hinzugezogen. Mit dem Videoprojekt *Sonne unter Tage* (2022) von Mareike Bernien und Alex Gerbaulet wurde ein Exkurs zu den Themen Radioaktivität und Umweltaktivismus in der DDR unternommen.

Der zweite Teil nahm vergleichend die Videoarbeit *Palast der Republik – Weißbereich* (2001) von Nina Fischer & Maroan el Sani, Karsten Konrads Miniaturen *Lost island* (2004) und *DDR [aussen]* (2005) sowie Jan Brokofs Nachempfindung eines Plattenbaus *P2* in den Blick. Unabhängig davon, ob sich die Künstler*innen mit den Stasi-Relikten oder Repräsentations- und Zivilbauten der DDR befassten, hatten alle mindestens einmal den Originalschauplatz gesehen. Die Orte der Stasi erschienen wie kontaminiert, während die Alltagsgebäude wie die Gegenstände als Allgemeinplätze einer kollektiv verlebten Vergangenheit rezipiert wurden.

In den Kunstwerken wurde auf unterschiedliche Weise mit der Erfahrung des Raumes gearbeitet. Siebenborn griff die Landkarte als Symbol auf, welche die Begrenzung des Landes kurz vor Werkentstehung vor Augen führt. *Stasi-City* generiert eine Desorientierung, die auf Stasi-Methoden referiert und das Gefühl des Eingesperrtseins im Gefängnis oder im eigenen Land aufkommen lässt. In *Sonne unter Tage* erschweren Dunkelheit und Infrarot-Filter eine Verortung in diesem. Diese Inszenierung verweist auf die geheime Arbeit der Umwelt-Aktivist*innen auf der einen und der Stasi-Mitarbeiter*innen auf der anderen Seite.

Fischer & el Sani hingegen vermessen in *Palast der Republik – Weißbereich* mittels der Kamerafahrt den Innenraum des Palastes. Dabei wird der Eindruck dessen durch die synchrone Präsentation zweier gegenläufiger Fahrten durch diesen Raum

verunsichert. Anhand der nur kurz angeführten Arbeit *Palace* (2005) von Tacita Dean wurde aufgezeigt, wie der Palast der Republik zur Spiegelungsfläche werden kann, auf dem ikonische Gebäude Berlins verfremdet und verzerrt erscheinen. Konrad und Brokof reagierten, wie bereits Calle und Hoppe, auf Leerstellen im Stadtraum. *Lost island* und *DDR [aussen]* machen einen Zeitsprung zurück in die Planungsphase der Objekte und zeigen diese in modellartigen Adaptionen. Die Rekonstruktionen lassen sich als Kritik am Abriss lesen. Brokof hingegen spielte mit den Größenverhältnissen und schrumpfte einerseits den Plattenbau seiner Kindheit auf knappe fünf Meter. Gleichzeitig wirkt das Kunstwerk überdimensioniert, so dass sich der/die Betrachter*in klein fühlt und damit die Perspektive eines Kindes induziert wird.

Darüber hinaus haben die Analysen im fünften Kapitel ergeben, dass die Kunstwerke des ersten Teils (bis auf Siebenborn) auf Ästhetiken des Unheimlichen beruhen. Dazu zählt die Generierung von Desorientierung, die von einer Inkongruenz zwischen Text und Bild oder von einer dunklen Filmkulisse herrührt. Werkübergreifend wurden außerdem die geisterhaften Gestalten in *Stasi-City* und *Sonne unter Tage* als gemeinsames Merkmal festgestellt, die etwas Unheimliches in sich tragen. Die Ästhetik des Unheimlichen wird in *Stasi-City*, *Sonne unter Tage* und *Wandlitz* erzeugt, um unsichtbare (Staats-)Strukturen, Arbeitsweisen der Geheimdienste und deren Nachwirkungen für Mensch und Natur sichtbar zu machen. Somit versuchen die Kunstwerke des ersten Teils, auf ästhetischer Ebene einen Reflexionsraum über die totalitären Herrschaftsstrukturen der SED nach ihrem Ende zu öffnen.

Die Auseinandersetzung mit dem baukulturellen Erbe der DDR in den Kunstwerken des zweiten Teils des fünften Kapitels hingegen sind eine Reaktion auf die Gesellschaftsdiskurse über den Wert der Bauwerke und von stadtpolitischen Entscheidungen im Konkreten wie auch der DDR im Allgemeinen. Dabei zeigte sich, dass die Referenz auf die Repräsentations- und Zivilbauten einerseits die Politik der SED symbolisch einfängt. Andererseits implizieren die Gebäude ein Identifikationsangebot, das den Gebäuden nach dem Mauerfall im Diskurs zugeschrieben wurde. Dies betrifft zuvorderst Menschen mit ostdeutscher Biographie.

Das letzte Kapitel lenkte abschließend den Fokus weg von den materiellen Hinterlassenschaften der DDR hin zu den Erinnerungen an die DDR als Werkstoff der Kunstobjekte. Dafür wurden Tina Bara & Alba D'Urbanos Fotoserie *Siegerehrungen* (2003), das Kunstprojekt *Die vergessene Mobilisierung* (2017) von Luise Schröder und Christine Schlegels fotografische Nachstellungen ihrer Kindheitsfotos unter dem Titel

Identität (1992–1996) näher betrachtet. In allen untersuchten Arbeiten werden Erinnerungen an die DDR vermittelt, wobei als übergeordnetes Thema die Leistungen von Frauen in der DDR freigelegt werden konnte. Thematisiert werden die Karrieren von Leistungsschwimmerinnen der DDR, der fiktive Widerstand gegen die ungleiche Verteilung von Care-Arbeit zwischen den Geschlechtern und die Laufbahn einer Künstlerin mit und gegen die Kunstsysteme der DDR und der BRD.

In den Analysen wurden unterschiedliche von den Künstlerinnen verwendete Authentifizierungsmerkmale herausgearbeitet. So wurden in *Siegerehrungen* und *Identität* Zeitangaben in das Werk integriert. Bara & D'Urbano stellten die 2003 angefertigten Portraits ehemaliger DDR-Leistungsschwimmerinnen in Badeanzug und Siegerpose Daten über ihre sportlichen Karrieren gegenüber.

Schlegels Kindheitsbilder und ihre reinszenierten Pendants markieren mit den im Titel vermerkten Jahreszahlen das jeweilige Entstehungsjahr der Fotografien. Beide Künstlerinnen griffen auf die Technik der Analog-Fotografie zurück, in deren körniger Bildstruktur die Zeit vor der Digitalisierung mitschwingt. In den Werken werden so Vergangenheit und Gegenwart miteinander in Verbindung gesetzt und der dazwischenliegende Zeitraum aufgespannt. Die Authentifizierungsmerkmale suggerieren, dass hier das Leben einer realen Person zur Schau gestellt wird. Zugleich handelt es sich bei den Reinszenierungen um hochgradig konstruierte Bildanlagen, die durch Wahl einer spezifischen Pose, Kulisse und Bildausschnitt bestimmt sind. Die Authentizitätskonstruktionen erscheinen stets im Wechselspiel mit Elementen des Fiktiven und Inszenierten.

Schröder eignete sich weitere Authentifizierungsmerkmale an, um einen von ihr erdachten Generalstreik von Frauen in der DDR als potentiell mögliches Ereignis zu inszenieren. Die daran fiktiv erinnernde Gedenktafel entsprach in ihrer Ästhetik vergleichbaren Ehrungen im öffentlichen Raum, während nichts vor Ort auf die Fiktionalität des Ereignisses hingewiesen hat. Erst zusätzliche Informationen ließen erahnen, dass es sich um kein reales Ereignis gehandelt hat: Für die Inszenierung der Arbeit in der Ausstellung erfand sie eine vermeintlich wissenschaftliche Fachpublikation, von der eine Doppelseite die ‚Geschichte des Generalstreiks‘ mit ‚Zeitzeuginnen-Interviews‘ darstellte. Auf der Rückseite dieses Plakates kombinierte sie dies mit Fotos von tatsächlichen Treffen von Frauenbewegungen, jedoch stammten diese überwiegend aus dem politischen Westen.

Während die Objekte in den Kunstwerken des dritten, vierten und fünften Kapitels stets nur eine Referenz auf DDR-Biographien aufweisen, werden in den Werken des sechsten Kapitels echte oder zumindest konkret imaginierte DDR-Biographien zur Diskussion gestellt. Sie alle liefern eigene Sichtweisen darauf – dies belegen die Einzelanalysen und die Zusammenschau – wie und welche Wert- und Identitätsdiskurse über die DDR-Vergangenheit seit ihrem Ende in der Gesellschaft nach der Wiedervereinigung geführt wurden, wo Reibungspunkte vorhanden waren und bis heute sind. Die Kunstwerke nehmen dabei weniger klare Standpunkte ein, vielmehr sind sie Spiegel der Diskurse und Anlass, gemeinsam über Vergangenheit und Zukunft zu diskutieren.

7.2 Synthese

Der Mauerfall am 9. November 1989 markiert das formale Ende der ‚harten‘ Grenze zwischen Ost und West. Mit dem Einigungsvertrag wurde der Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland zum 3. Oktober 1990 beschlossen und damit das Ende der DDR besiegelt. Diesen bürokratischen Brüchen steht allerdings eine lebendige Kontinuität von Menschen und Objekten gegenüber: Denn wie die analysierten Kunstwerke zeigten, halten sich Lebenswege nicht an politische Verträge. Seither wird sowohl auf politischer Ebene wie auch im Privaten diskutiert, wie mit der sozialistischen Vergangenheit umzugehen sei, die einerseits abgeschlossen und andererseits vielerorts noch so lebendig erscheint. Die Kunstwerke dieser Arbeit schreiben sich in diesen Diskurs ein.

Diese Form der Gegenwartskunst ist ein Ort, an dem weniger polarisiert als reflektiert wird. Wie diese Arbeit zeigt, bildete sich seit 1989 ein eigenes Feld heraus, welches die materiellen und immateriellen Kontinuitäten der DDR in der BRD einzufangen suchte und für neue Perspektiven öffnete. Der Wertediskurs um die Kunst, die Objekte und die Lebenserfahrung aus der DDR ist seit über 30 Jahren ein lebendiger und organischer Prozess, welcher von andauernder Aktualität geprägt ist. Das untersuchte Feld der Gegenwartskunst mahnt dazu an, diesen schwierigen Aushandlungsprozess ernst zu nehmen und ihn nicht als abgeschlossen zu betrachten.

Die Kunst konfrontiert unsere Gesellschaft mit den Fehlern, die im Zuge der Wiedervereinigung gemacht wurden. Die in der Kunst schon seit 1989 verhandelten, aber in der Gesellschaft wenig diskutierten Schwierigkeiten des Zusammenwachsens (oder den Mangel daran) sehen wir heute in zunehmenden gesellschaftlichen Verwerfungen – insbesondere zwischen Ost und West – und demokratiegefährdenden politischen Radikalisierungen. Die Idee, dass die DDR mit dem Einigungsvertrag aus allen Bereichen des Lebens umgehend verschwinden würde und von einem auf den anderen Tag in der BRD aufgehen würde, war letztlich eine grundlegende Fehleinschätzung: Eine Illusion, die rückblickend zwischen der Naivität und der Ignoranz – hauptsächlich von westdeutschen Politiker*innen – gegenüber den tatsächlichen Lebensrealitäten zu verorten ist.

In diesem Sinne sollten die Kunstwerke auch als Mahnmale gelesen werden. An dieser Stelle würde es zu weit führen, die in der Folge des Einigungsvertrages entstandenen gegenwärtigen Brennpunkte und deren Widerspiegelung in der Kunst in den Blick zu nehmen. Die Kunstwerke dieser Arbeit bergen jedoch ein Potenzial der

Offenlegung und Vermittlung: Sie vermögen es, Lebenswege und ihre Brüche buchstäblich greifbar, ja haptisch erfahrbar zu machen und so einen Beitrag zur Verständigung zu liefern. Die Werkstoffe in den Kunstwerken sind Platzhalter für die diversen Erfahrungen und Lebensläufe, die durch die DDR, die Wende und die Wiedervereinigung geprägt wurden.

Um den Werkkorpus für die Kunstgeschichte fruchtbar zu machen, wurde die Materialisierung des Werkstoffs in dieser Arbeit in Kategorien eingefasst. Die Werkstoffe aller Kunstwerke sind Zeitzeugnisse der DDR. Die gemeinsame Eigenschaft dieser Werkstoffe ist die darin inkorporierte lebendige Kontinuität der DDR nach dem Mauerfall. In den Kunstwerken wird diese ans Licht gebracht und in Szene gesetzt.

Die Öffnung und Interpretation der Werkstoffe der DDR in der Kunst erweitern die bundespolitischen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskurse über die Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit um eine Reflexionsebene. Es existieren zahlreiche Schnittpunkte zwischen den Diskursen – die Be(-Wertung) der DDR-Hinterlassenschaften, der Umgang mit diesen oder in welcher Form und an welchem Ort Platz für das Erinnern an die DDR ist – und den Kunstwerken, die bisher in der Kunstgeschichte keine Analyse erfahren haben.

In der Gesamtschau der Diskurse und dem untersuchten Feld der Gegenwartskunst zeichnet sich ab, dass es ein gesamtdeutsches Phänomen ist, seit dem Mauerfall lebendig über die DDR-Vergangenheit zu debattieren; Anstatt zu schweigen, wie es nach dem Zweiten Weltkrieg der Fall war. So stellt sich beispielsweise die Frage, welches Selbstverständnis unserer heutigen Gesellschaft sich aus dem Beitritt der DDR zur BRD entwickelt hat. Oder welche Identifikationsangebote für die verschiedenen Lebenserfahrungen vorherrschen, welche dominant und welche weniger vertreten sind. Den Kunstwerken liegt ein Potential inne, die Diskurse zu erweitern und neue Denkansätze zu den gemeinsamen thematischen Schnittmengen beizusteuern.

Diese Forschungsarbeit war der Aufschlag zur einer tiefergehenden systematischen Auseinandersetzung mit ‚Wende- und Nachwendekunst‘ innerhalb der Kunstgeschichte und ein Plädoyer für das Anerkennen einer solchen Kunstströmung. Mit dem Ende des Untersuchungszeitraumes bis 2019 ist keineswegs die Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit und Wendezeit in der Gegenwartskunst abgeschlossen. Vielmehr zeichnet sich ab, dass in den kommenden Jahren viele neue Kunstwerke die Folgen dieses Prozesses reflektieren werden. Meine Arbeit war somit eine Vermessung des Feldes, die sowohl eine Grundlage für weitere Forschungen im ausgewählten

Zeitraum bietet, als auch ein Kategoriensystem, das zukünftige Entwicklungen einzuordnen und zu untersuchen erlaubt.

7.3 Ausblick

Mit den für das Forschungsvorhaben entwickelten Kategorien wurde eine Grundlage geschaffen, auf deren Basis weitere Analysen erfolgen können. Eine weitere Ausdifferenzierung und Erweiterung der Kategorien könnte durch weitere Werkbeispiele geschehen, die den Rahmen dieses Forschungsprojektes gesprengt hätten. Kunstinstallationen und Videoarbeiten von Franka Kaßner, Sven Johne, Christian Jankowski, Elske Rosenfeld, Maix Mayer oder Manfred Pernice würden das Spektrum mit den Themen Lieder der DDR, revolutionäre Gesten oder die Transformation der Stadt Magdeburg verbreitern.

Lohnenswert wäre eine eigene Untersuchung der Produktionsbedingungen der Kunst. Mehrere der Werke entstanden als Auftragsarbeiten und wurden mit staatlichen Mitteln finanziert, beispielsweise im Rahmen eines DAAD-Stipendiums. Es stellt sich die Frage, wer aus welchen Gründen ein Interesse daran hat, die DDR-Vergangenheit künstlerisch aufarbeiten zu lassen. Insbesondere im Vergleich zur negativen Betrachtung der staatlichen Auftragskunst der DDR wäre hier die Rolle der Kunst zu diesem Thema für den Auftraggeber Bundesrepublik Deutschland zu erforschen. Auf dieser Ebene wäre auch ein genauerer Blick auf die zahlreichen Ausstellungen zu werfen, in denen programmatisch die DDR-Vergangenheit in der Gegenwartskunst zusammengetragen wurde.

Und schließlich wäre der Vergleich mit der Kunst nach dem Mauerfall und dem Umgang mit sowjetischen Zeitzeugnissen in den anderen ehemaligen Sowjetrepubliken lohnenswert. Hier existiert bereits ein wachsender Forschungszweig zur Kunst in Osteuropa unter dem Schlagwort *post-communism*.⁹⁴⁸

Die Kunstwerke, die seit dem Mauerfall Zeitzeugnisse der DDR inkorporieren und neu rahmen, schreiben sich einerseits in den Diskurs um das Ringen über den Umgang mit der deutsch-deutschen Geschichte ein. Andererseits signalisieren sie plastisch und buchstäblich greifbar die Kontinuität und Komplexität der Lebensrealitäten von Ost wie West: 40 Jahre gelebte Vergangenheit können nicht durch einen politischen Vertrag wegrationalisiert werden. Denn unsere Vergangenheit prägt unsere Gegenwart wie unsere Zukunft. Die Kunstwerke in dieser Arbeit vermögen diese gelebte Kontinuität erfahrbar zu machen und bergen das Potential, die Gegenwart mitzugestalten.

⁹⁴⁸ Beispielsweise Szczerski, Andrzej: *Transformation. Art and East-Central Europe after 1989*, Krakow 2019.

Literaturverzeichnis

- ACC Galerie Weimar (Hg.): Liz Bachhuber. School's Out, Ausst.-Kat., Bielefeld 2020
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, 1. Auflage, Frankfurt am Main 1970
- Ahbe, Thomas: Die ostdeutsche Erinnerung als Eisberg. Soziologische und diskursanalytische Befunde nach 20 Jahren staatlicher Einheit, in: Goudin-Steinmann, Elisa/Hähnel-Mensard, Carola (Hg.): Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kulturelle Identität, Berlin 2013, S. 27–58
- Ahbe, Thomas: Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren. Sonderauflage für die Landeszentrale für politische Bildungsarbeit Berlin, Sömmerda 2005
- Ahbe, Thomas: Ostalgie. Zu ostdeutschen Erfahrungen und Reaktionen nach dem Umbruch, Erfurt 2016
- Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil, New York 1963
- Arns, Inke (Hg.): History will repeat itself. Strategien des Reenactmens in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance, Ausst.-Kat, Frankfurt 2007
- Bartetzky, Arnold/Dietz, Christian/Haspel, Jörg (Hg.): Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa, Köln Weimar Wien 2014
- Beck, Barbara: Der Kreislauf der Dinge, in: Ullrich, Ferdinand (Hg.): Raffael Rheinsberg. Der Kreislauf der Dinge, Köln 1995, S. 93–96
- Bedienungsanleitung SOLO piano 581 D 9581 105
- Beiersdorf, Leonie: Die doppelte Krise. Ostdeutsche Erinnerungszeichen nach 1989, Berlin 2015
- Betts, Paul: The Twilight of the Idols. East German Memory and Material Culture. In: The Journal of Modern History, Bd. 72/3 (2000), S. 731–765
- Beyer-Beckmann, Ute: Raffael Rheinsberg, in: Ermacora, Beate/Schmidt, Hans-Werner (Hg.): Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein. Erwerbungen 1990-2000, Hamburg 2000, S. 101
- Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf von Berlin (Hg.): Zeitumstellung. Werke aus dem Kunstarchiv Beewskow im Dialog mit zeitgenössischen Positionen, Ausst.-Kat., Berlin 2021
- Bianchi, Paolo (Hg.): Atlas Mapping. Künstler als Kartographen. Kartographie als Kultur, Ausst-Kat., Wien 1997

- Bisanz, Elize (Hg.): Diskursive Kulturwissenschaft. Analytische Zugänge zu symbolischen Formen der pOst-Westlichen Identität in Deutschland, Münster 2005
- Blum, Martin: „Remaking the East German Past: Ostalgic, Identity, and Material Culture“ in: *The Journal of Popular Culture*, Bd. 34/3 (2004), S. 229–253
- BMVBS (Hg.)/Büttner, Claudia: *Geschichte in Kunst am Bau in Deutschland*, Berlin 2011
- Böick, Marcus: *Die Treuhand. Ideen – Praxis – Erfahrung 1990–1994*, 2018², Göttingen 2018
- Braun, Peter: *Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch*, Weimar 2015
- Brayer, Marie-Ange: *Atlas der Künstlerkartographien. Landkarten als Maßstab bildlicher Fiktion in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: Bianchi, Paolo (Hg.): *Atlas Mapping. Künstler als Kartographen. Kartographie als Kultur*, Ausst.-Kat., Wien 1997, S. 21–38
- Bube, Agnes: *Das Vertraute als das Fremde. Über die Relevanz künstlerischer Verfremdungen des Alltäglichen*, in: Fitzner, Werner (Hg.): *Kunst und Fremderfahrung. Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen*, Bielefeld 2016, S. 39–58
- Buchbinder, Dagmar: *Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (1951-1953) eine Kulturbehörde „neuen Typus“*, in: Staadt, Jochen (Hg.): *„Die Eroberung der Kultur beginnt!“ Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951-1953) und die Kulturpolitik der SED*, Frankfurt am Main 2011, S. 9–276
- Bühler, Benjamin: *„Alles muss irgendwo bleiben.“ Recycling und die Frage nach dem Rest in Wissenschaft und Kunst*, in: Hahn, Daniela et al (Hg.): *Ökologie und die Künste*, Paderborn 2015, S. 223–243
- Burg, Tobias: *Engelsstrasse 19-29 oder; Kann man in Schwedt küssen?*, in: *Museum Folkwang/Leonhardi-Museum (Hg.): Jan Brokof. Concrete Forest. Der Westen war einsam*, Ausst.-Kat., Göttingen 2011, S. 13–18
- Butin, Hubertus (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006
- Calle, Sophie: *Die Entfernung. The Detachment*, Dresden 1996
- Clarke, David (Hg.): *German cinema since unification. New Germany in context*, London/New York 2006
- Daur, Uta (Hg.): *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische Manifestationen eines Paradoxes*, Bielefeld 2013
- Demakova, Helena: *„Geschichte ist alles, was der Fall war.“*, in: Ullrich, Ferdinand (Hg.): *Raffael Rheinsberg. Der Kreislauf der Dinge*, Ausst.-Kat., Köln 1995, S. 131–139

- Derrida, Jaques: Die différance. In: Engelmann, Peter (Hg.): Jacques Derrida: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 29–52
- Dittrich, Sigrid und Lothar: Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts, Petersberg 2005²
- Duong, Sindy: Zwischennutzung im Palast der Republik. Ein Kreativfeld ohne Ideologische Interessen?, in: Schug, Alexander (Hg.): Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung, Berlin 2007, S. 122–35
- Eckmann, Sabine (Hg.): Reality bites. Making Avant-Garde Art in Post-Wall Germany, Ausst.-Kat., Ostfildern 2007
- Ebert, Hiltrud: Möbelkunst für ein besseres Leben, in: Reinert, Inken: DDR Wohnkultur dekonstruiert. GDR home decor deconstructed, Berlin 2020, S. 20–37
- Ebner, Florian: Latente Bilder – Margret Hoppes Fotografien von verschwundenen Utopien, in: Spinnerei archiv massiv (Hg.): Die verschwundenen Bilder. Margret Hoppe, Ausst.-Kat., Dresden 2007, S. 47–51
- Elger, Dietmar: Gerhard Richter. Maler, Köln 2002
- Engler, Wolfgang: Notizen zur Arbeitswelt der DDR. Arbeit als Grundlage des Sozialeigentums in: Apelt/Andreas H./Grünbaum, Robert/ Schöne, Jens: Erinnerungsort DDR. Alltag – Herrschaft – Gesellschaft, Berlin 2016, S. 45–52
- Erler, Peter/Knabe, Hubertus: Der verbotene Stadtteil. Stasi-Sperrbezirk Berlin-Hohenschönhausen. Hrsg. v. d. Stiftung Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen, Berlin 2009⁴
- Ermacora, Beate/Schmidt, Hans-Werner (Hg.): Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein. Erwerbungen 1990-2000, Hamburg 2000
- Ermen, Reinhard: Raffael Rheinsberg. „Ich suche nicht, sondern ich finde“. In: Kunstforum international, Kunst und Literatur Teil II, Band 140 (1998), S. 294–309
- Evangelische Kirche Deutschland (Hg.): Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. revidierte Fassung 1984, Stuttgart 2000
- Fassbender, Guido/ Stahlhut, Heinz (Hg.): Berlin 89/09. Kunst zwischen Spurensuche und Utopie, Ausst.-Kat., Berlin 2010
- Fietzek, Gerti/Glasmeier, Michael (Hg.): Günter Metken. Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977-1995, Amsterdam 1996
- Fischer-Solms, Herbert: Spritzensport – Doping in Ost und West, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Wir gegen uns. Sport im geteilten Deutschland, Ausst.-Kat, Darmstadt 2009, S. 110–121

- Flamm, Stefanie: Der Palast der Republik, in: François, Etienne/Schulze, Hagen (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte, Band II, München 2001
- Fleckner, Uwe: Die Ideologie des Augenblicks. Ereignisbilder als Zeugen und Protagonisten der Geschichte, in: ders. (Hg.): Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst, Berlin 2014, S. 11–28
- Folie, Sabine/Glasmeier, Michael: Atmende Bilder. Tableau vivant und Attitüde zwischen „Wirklichkeit und Imagination“, in: ders. (Hg.): Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video, Ausst.-Kat., Wien 2002, S. 9–54
- Foroutan, Naika/Hensel, Jana: Die Gesellschaft der Anderen, Berlin 2020
- Foster, Hal: An Archival Impulse, in: October Vol 110 (Herbst 2004), S.3–22
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen (1975), in: ders.: Michel Foucault. Die Hauptwerke, Frankfurt am Main 2016⁴, S. 701–1020
- Franzen, Brigitte (Hg.): Skulptur Projekte Münster 07, Ausst.-Kat., Köln 2007
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche (1919), hrsg. Von Oliver Jahraus, Stuttgart 2020
Galerie am Fischmarkt (Hg.): Liz Bachhuber. Arbeiten 1992–1998, Ausst.-Kat., Erfurt 1999
- Gamboni, Dario: Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert, Köln 1998
- Gaubert, Christian: DDR. Deutsche Dekorative Restbestände? Berlin 2019
- Gillen, Eckhart (Hg.): Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.-Kat., Köln 1997
- Godau, Marion: Die Innenraumgestaltung in der DDR in: Dörhöfer, Kerstin (Hg.): Wohnkultur und Plattenbau. Beispiele aus Berlin und Budapest, Berlin 1994
- Godfrey, Mark: The Artist as Historian, in: October, Vol. 120 (Frühling 2007), S. 140–172
- Gogh, Vincent van: Sämtliche Briefe. Vicent van Gogh. In d. Übers. von Eva Schuhmann. Hg. von Fritz Erpel, Nachdruck von 1965 und 1968, Berlin 1985
- Gomes, Charles: Lenin lebt. Seine Denkmäler in Deutschland, Berlin 2020
- Göschl, Regina: DDR-Alltag im Museum. Geschichtskulturelle Diskurse, Funktionen und Fallbeispiele im vereinten Deutschland, Berlin Münster 2019
- Grob, Norbert (Hg.): Film Noir, Stuttgart 2008
- Großmann, Dave/Hartmut, Friedrich: KWER. Magazin der Abstraktion Nr. 2, Berlin 2015

Güssow, Ingeborg: Kunst und Technik in den 20er Jahren, in: Friedel, Helmut/Güssow, Ingeborg (Hg.): Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus, Ausst.-Kat. München 1980, S. 94–107

Hachmeister, Heiner (Hg.)/Casser, Susanne: Abfall wird Kunst, Münster 1992

Hacker, Michael (Hg.): Die Dritte Generation Ost. Wer wir sind, was wir wollen, Berlin 2012²

Halle 14 e.V. (Hg.): Requiem for a Failed State, VIERZEHN (Band 13), Ausst.-Kat., Leipzig 2018

Hannemann, Christine: Die Platte. Industrialisierter Wohnungsbau in der DDR, Berlin 2005³

Haspel, Jörg: „Vorsicht Stufe“ – Konservieren oder kommentieren? Sozialistische Denkmalkunst in Berlin als Objekt und Ort künstlerischer Interventionen und Interpretationen in: Bartetzky, Arnold/Dietz, Arnold/Haspel, Jörg (Hrsg.): Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa, Köln u.a. 2014, S. 195–213

Herbst, Andreas/Ranke, Winfried/Winkler, Jürgen: So funktionierte die DDR, Band 1 Lexikon der Organisationen und Institutionen: Abteilungsgewerkschaftsleitung – Liga für Völkerfreundschaft der DDR, Reinbek bei Hamburg 1994

Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche. Institutionen. Problemfelder, Köln Weimar Wien 2007

Herzogenrath, Wulf/ Sartorius, Joachim/ Tannert, Christoph: Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West, Ausst.-Kat., Berlin 1990

Hochleitner, Martin (Hg.): !Perla_Miseria!_, Leipzig 2015

Hockerts, Hans Günter: Wettstreit der Systeme. Sport als Spiegel der deutsch-deutschen Beziehungen, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Wir gegen uns. Sport im geteilten Deutschland, Ausst.-Kat., Darmstadt 2009, S. 15–25

Hodgin, Nick: Screening the Stasi: The Politics of Representation in Postunification Film, in: ders/Pearce, Caroline (Hg.): The GDR Remembered. Representations of the East German State since 1989, New York 2011, S. 69–94

Hofer, Sigrid: Zukunft braucht Vergangenheit. Plädoyer für den Erhalt architekturbezogener Kunst in den Neuen Bundesländern, in: BMVBS (Hg.): Kunst am Bau als Erbe des geteilten Deutschlands. Zum Umgang mit architekturbezogener Kunst der DDR, Bönen/Westfalen 2008

Hoormann, Anne: DDR – Fundstücke, in: Galerie am Fischmarkt (Hg.): Liz Bachhuber. Arbeiten 1992 – 1998, Erfurt 1999, S. 20–31

- Hoormann, Anne: The Undisguised Vision of Nature and Everday Life, in: Liz Bachhuber. Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Heft 26, München 2002, S. 3–11
- Hoppe, Margret: Zuerst verschwinden die Bilder, dann die Bauten. Fotografische Aufnahmen baulicher Relikte des Sozialismus in: Bartetzky, Arnold/Dietz, Christian/Haspel, Jörg (Hg.): Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa, Köln Weimar Wien 2014, S. 240–249
- Horsch, Holger: „Für menschliche Würde, Anstand und eine neue Moral“. Die Auflösung der Staatssicherheit im Bezirk Karl-Marx-Stadt, Berlin 2015
- Hüsch, Anette (Hg.): From Treasure to Trash. Vom Wertlosen in der Kunst, Ausst.-Kat., Bielefeld/Leipzig/Berlin 2011
- Hyland, Claire: ‚Ostalgie‘ doesn’t fit“: Individual Interpretations of and Interaction with Ostalgie, in: Saunders, Anna/Pinfold, Debbie (Hg.): Remembering and rethinking the GDR. Multiple perspectives and plural authenticities, Basingstoke, Hampshire, New York 2013, S. 101–115
- Jahn, Kristin: „Friedliche Nutzung der Atomenergie“. Dokumentation zu dem Wandbild Werner Petzolds, Altenburg 2009, S. 30–31
- Jampol, Justinian: Problematic Things. East German Materials after 1989, in: Romijn, Peter/Scott-Smith, Giles/Segal, Joes: Divided Dreamworlds? The Cultural War in East and West, Amsterdam University Press 2012, S. 201–215
- Jansen, Gregor/Thiel, Thomas (Hg.): Vertrautes Terrain. Aktuelle Kunst in und über Deutschland, Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe, Karlsruhe 2008
- Jaraus, Konrad H./Sabrow, Martin: „Meistererzählung“ – Zur Karriere eines Begriffs. In: Dies. (Hg.): Die historische Meistererzählung. Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945, Göttingen 2002
- Kaiser, Paul: Henrike Naumann, in: Weidinger, Alfred/Kaiser, Paul/Tannert, Christoph (Hg.): Point of No Return. Wende und Umbruch in der ostdeutschen Kunst, Ausst.-Kat. MdbK Leipzig, München 2019, S. 280
- Kaiser, Paul/Lindner, Matthias/Tannert, Christoph (Hg.): Roter Oktober. Kommunismus als Fiktion und Befehl, Ausst.-Kat. Neue Sächsische Galerie Chemnitz, Chemnitz 2017
- Kaminsky, Anna: Frauen in der DDR, Berlin 2016
- Kasseler Kunstverein (Hg.): Reinigungsgesellschaft. Das Zukunftsversprechen. The future promise, Ausst.-Kat., Kassel 2004

- Kernbauer, Eva: Anschauungsunterricht. Geschichtsarbeit in der Gegenwartskunst, in: Breitwieser, Sabine (Hg.): Kunst/Geschichten, Ausst.-Kat., München 2014, S. 22–41
- Kersten, Anne/Kunstverein Wolfsburg (Hg.): Reconstructed Zone. Aktuelle Kunst zur DDR und danach, Ausst.-Kat., Berlin 2009
- Kluge, Volker (Hg.): Lexikon. Sportler in der DDR, Berlin 2009
- Koselleck, Reinhart: Zeitschichten. Studien zur Historik, Frankfurt am Main 2000
- Krieger, Verena: Marx im Einkaufszentrum. Zu Sebastian Jungs De-Platzierung einer umstrittenen Bronzestatue, in: Zeitung von Sebastian Jung zur Kunstaktion Mai 2018
- Krieger, Verena: Prinzip Palimpsest. Künstlerische Strategien zur Transformation problematisch gewordener Denkmäler, in: Arbeitskreis zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal in ein Mahnmal gegen Antisemitismus und Rassismus (Hg.): Handbuch zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal, Wien 2011, S. 68–85
- Krieger, Verena: Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte, in: ders. (Hg.): Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln u.a. 2008, S. 5–28
- Kunsthalle Rostock/Neumann, Elke (Hg.): Palast der Republik. Utopie, Inspiration, Politikum, Ausst. Kat., Halle 2019
- Kunsthalle Wien/Matt, Gerald (Hg.): 1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft. Anmerkungen zum Epochenbruch, Ausst.-Kat., Nürnberg 2009
- Kunstmuseum Wolfsburg: Leichtigkeit und Enthusiasmus. Junge Kunst und die Moderne, Ausst.-Kat., Ostfildern 2009
- Kunstverein Hannover (Hg.): Stasi-City. Jane & Louise Wilson; Deutscher Akademischer Austauschdienst, Berliner Künstlerprogramm, Ausst.-Kat., Hannover 1997
- Kunstverein Lingen/Galerie Edith Wahlandt, Stuttgart (Hg.): Liz Bachhuber. Faux Mouvement, Metz, Ausst.-Kat., Dillingen/Saar 1992
- Laabs, Annegret/Gellner, Uwe (Hg.): Alphaville MD, Ausst.-Kat., Calbe 2011
- Lais, Sylvia/Mende, Hans-Jürgen (Hg.): Lexikon Berliner Straßennamen, Pöbneck 2004
- Lammel, Inge: Das Arbeiterlied, 3. überarbeitete Auflage, Frankfurt am Main 1980
- Langwagen, Kerstin: Die DDR im Vitrinenformat. Zur Problematik musealer Annäherungen an ein kollektives Gedächtnis, Berlin 2016
- Leeb, Susanne: Flucht nicht ganz nach vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart, in: Texte zur Kunst, Nr. 76 (2009), S. 28–45

- Leeb, Susanne: Geschichte auf Zeit, in: Museum Ludwig (Hg.): Rudolf Herz – Lenin on Tour. Ausst.-Kat., Göttingen 2009, S. 7–17
- Lettrari, Adriana/Nestler, Christian/Troi-Boeck, Nadja (Hg.): Die Generation der Wendekinder. Elaboration eines Forschungsfeldes, Wiesbaden 2017
- Ludwig, Andreas: Objektkultur und DDR-Gesellschaft. Aspekte einer Wahrnehmung des Alltags, in: Aus Politik und Zeitgeschichte Band 28 (1999), S. 3–11
- Ludwig, Andreas: Politische Objekte – Politisierte Objekte. Historische Kontexte und Bedeutungszuweisungen der materiellen Kultur in der DDR, in: ders. (Hg.): Zeitgeschichte der Dinge. Spurensuchen in der materiellen Kultur der DDR, Wien Köln Weimar 2019, S. 47–64
- Lüdeker, Gerhard Jens: Leben im anderen Deutschland: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im gegenwärtigen deutschen Wendefilm, in: Wende, Waltraud ,Wara'/Koch, Lars (Hg.): Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm, Bielefeld 2010, S. 251–269
- Lüdeker, Jens Gerhard/Orth, Dominik (Hg.): Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film, Göttingen 2010
- Lüthy, Michael: Upcycling. Liz Bachhuber's Interweavings, in: ACC Galerie Weimar (Hg.): Liz Bachhuber. School's Out, Bielefeld 2020, S. 3–7
- Lutz, Helga: Zur Inszenierung von Unheimlichkeit in den Arbeiten von Jane und Louise Wilson. In: Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hg.): Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse. Bielefeld 2006, S. 116–129
- Maleschka, Martin: Baubezogene Kunst DDR. Kunst im öffentlichen Raum, Berlin 2018
- Malycha, Andreas: Die SED in der Ära Honecker. Machstrukturen, Entscheidungsmechanismen und Konfliktfelder in der Staatspartei 1971 bis 1989, Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte (Hg. Vom Institut für Zeitgeschichte), Band 102, München 2014
- Marpert, Rebekka: Otto Dix' Kriegstriptychon als Synthese und Ausnahmefall, Weimar 2018
- Martinez, Matías: Zur Einführung. Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust, in: ders. (Hg.): Der Holocaust und die Künste: Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik, Bielefeld 2004, S. 7–20
- Marzi, Britta (Hg.): Ein Bild von Karl Marx...entwerfen. Kunst_historische Perspektiven. Dokumentation des Symposiums am 7. Mai 2016 im Karl-Marx-Haus in Trier, Bonn 2018

- Merkel, Ina: Utopie und Bedürfnis. Die Geschichte der Konsumkultur in der DDR, Köln u.a. 1999
- Metken, Günter: Spurensicherung. Eine Revision, Amsterdam [u.a.] 1996
- Meyers Universallexikon, Leipzig 1980
- Mircan, Mihnea: Monuments to Nothing, in: András, Edit (Hg.): transitland. Video Art from central and eastern europe 1989-2009, Budapest 2009, S. 199–207
- Mittig, Hans-Ernst: Marmor in der Reichskanzlei, in: Bingen, Dieter/Hinz, Hans-Martin (Hg.): Die Schleifung. Zerstörung und Wiederaufbau historischer Bauten in Deutschland und Polen, Wiesbaden 2005, S. 174–187
- Mittig, Hans-Ernst: Ostberliner Denkmäler zwischen Vergessen und Erinnern, in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996, S. 329–343
- Mittig, Hans-Ernst: Was ist aus Denkmälern der DDR heute zu lernen?, in: Lindner, Ralph (Hg.): Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit, Tagungsband, Berlin 2004, S. 71–108
- Mittig, Hans-Ernst: Zur Eröffnung der Ausstellung, in: Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e.V./Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Erhalten, zerstören, verändern? Denkmäler der DDR in Ost-Berlin. Eine dokumentarische Ausstellung, Ausst.-Kat., Berlin 1990, S. 8–15
- Miyazaki, Asako: Brüche in der Geschichtserzählung. Erinnerung an die DDR in der Post-DDR-Literatur, Würzburg 2013
- Mürbe, Stefanie: Der Palast der Republik – ein Ort geteilter Erinnerungen?, in: Schug, Alexander (Hg.): Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung, Berlin 2007, S. 108–121
- Museum für Moderne Kunst/Bruggen, Cosje van: Claes Oldenburg. Nur ein anderer Raum, Frankfurt am Main 1991
- Museum Ludwig (Hg.): Rudolf Herz – Lenin on Tour. Ausst.-Kat., Göttingen 2009
- Mustroph, Tom: Wissen ist das Medium, in: taz Ausgabe 12743 (2022)
- Nicolosi, Riccardo/Obermayr, Brigitte/Weller, Nina (Hg.): Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur, Paderborn 2019
- Nippe, Christine: Kunst baut Stadt. Künstler und ihre Metropolenbilder in Berlin und New York, Berlin 2011
- Osborne, Peter: Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art, London u.a. 2013
- Pack, Christine: Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst, Bonn 2008

- Palutzki, Joachim: Architektur in der DDR, Berlin 2000
- Passe, Ulrike: Stadtentwicklung und Wohnungsbau in Ost-Berlin seit 1945, in: Dörrhöfer, Kerstin (Hg.): Wohnkultur und Plattenbau. Beispiele aus Berlin und Budapest, Berlin 1994, S. 33–54
- Pätzke, Hartmut: Von „Auftragskunst“ bis „Zentrum für Kunstausstellungen“. Lexikon zur Kunst und Kulturpolitik in der DDR, in: Blume, Eugen/März, Roland (Hg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Berlin 2003, S. 317–328
- Penth, Wolfgang: Deutsche Architektur seit 1900, München 2005
- Pinkert, Anke: Vacant History, Empty Screens. Post-Communist German Films of the 1990s, in: Todorova, Maria/Gille, Zsuzsa (Hg.): Post-communist Nostalgia, New York 2010, S. 263–277
- Piotrowski, Piotr: Art and Democracy in Post-Communist Europe, London 2012
- Prents, Lisa: Musterplatten, Erzählmuster. Erinnerung, Identität und Autobiographie in den Werken zeitgenössischer Kunst zur Architektur der sozialistischen Moderne, in: Bartetzky, Arnold/Dietz, Christian/Haspel, Jörg (Hg.): Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa, Köln Weimar Wien 2014
- Radice, Barbara: Memphis Design, deutsche Ausgabe, München 1988
- Ravenal, John B.: Outer & Inner Space. Pipilotti Rist, Shirin Neshat, Jane & Louise Wilson, and the History of Video Art, Richmond 2002
- Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, 2. Korr. Auflage, Hamburg 2014
- Rechtien, Renate/Tate, Dennis (Hg.): Twenty Years On. Competing Memories of the GDR in Postunification German Culture, Woodbridge 2011;
- Rehberg, Karl-Siegbert: Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs. Zu Geschichte und Funktion des deutsch-deutschen Bilderstreites, in: ders./Kaiser, Paul: Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin/Kassel 2013, S. 23–62
- Reichensperger, Petra: „A view to remember“. Bewegungsprozesse voller Verräumlichungen und Verzeitlichungen, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Felix Gonzalez-Torres, Ausst.-Kat., Berlin 2006, S. S. 29–45
- Reinert, Inken: DDR Wohnkultur dekonstruiert. GDR home decor deconstructed, Berlin 2020

- Richter, Angelika: Sprechende Körper. Identitätskonzepte und Körperpolitiken in den Arbeiten von Tina Bara und Alba d'Urbano, in: Hochleitner, Martin (Hg.): !Perla_Miseria!_, Leipzig 2015, S. 14–19
- Roelstraete, Dieter: The Way of the Shovel. On the Archeological Imaginary in Art, in: e-flux Journal #4 (März 2009), S. 1–7
- Rönnau, Jens: Raffael Rheinsberg. „Arbeiten zur deutsch-deutschen Geschichte“. In: Kunstforum international, Die fotografische Dimension, Band 129 (1995), S. 343–344
- Rönnau, Jens: Wertewandel im Werk von Raffael Rheinsberg. Die Herausbildung seiner Arbeitsweise in Kiel und ausgesuchte Werke der folgenden 30 Jahre, Petersberg 2013
- Rübel, Dietmar: Materialien, in: Skrandies, Timo/Paust, Bettina (Hg.): Joseph Beuys Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2021, S. 402–498
- Rudnick, Carola S.: Die andere Hälfte der Erinnerung. Die DDR in der deutschen Geschichtspolitik nach 1989, Bielefeld 2011
- Rüthers, Monica (Hg.): Gute Erinnerungen an schlechte Zeiten? Wie nach 1945 und nach 1989 rückblickend über glückliche Momente in Diktaturen gesprochen wurde, Oldenburg 2021
- Sabor, Sabine: Ökologische Perspektiven in der westdeutschen Kunst nach 1945, Bochum 1998
- Sabrow, Martin: Die DDR erinnern, in: ders. (Hg.): Erinnerungsorte der DDR, München 2009, S. 11–29
- Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation. Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR, Stuttgart 2009
- Saunders, Anna/Pinfold, Debbie: Introduction: ‚Wissen wie es war‘?*, in: ders. (Hg.): Remembering and rethinking the GDR. Multiple perspectives and plural authenticities, Basingstoke, Hampshire, New York 2013, S. 1–15
- Saunders, Anna: Memorializing the GDR. Monuments and Memory after 1989, New York/Oxford 2018
- Scheiffele, Walter: Ostmoderne. Westmoderne, Leipzig 2019
- Schlegel, Christine/Schlegel, Antonia (Hg.): Kind der weißen Henne. Reservate der Kindheit, Dresden 2015
- Schug, Alexander (Hg.): Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung, Berlin 2007

- Schwalm, Hans-Jürgen: „... das Kontinuum der Geschichte aufsprengen...“. Geschichte und Existenz, in: Ullrich, Ferdinand (Hg.): Raffael Rheinsberg. Der Kreislauf der Dinge, 1995, S. 35–41
- Scribner, Charity: Requiem for Communism, Cambridge Massachusetts 2005
- Seeböck, Tanja: Schwünge in Beton. Die Schalenbauten von Ulrich Müther, Schwerin 2016
- Sievers, Karen: Lost in Transformation? Raumbezogene Bindungen im Wandel städtebaulicher Erneuerungsmaßnahmen, Wiesbaden 2015
- Sievers, Karen: Ortsbezogene Bindung und Erinnerung(skultur) unter den Bedingungen des Stadtumbaus in Ostdeutschland, in: Haag, Hanna et al. (Hg.): Volkseigenes Erinnern, Wiesbaden 2017
- SPINNEREI archiv massiv (Hg.): Die verschwundenen Bilder. Margret Hoppe, Ausst.-Kat., Dresden 2007
- Spitzer, Gislher: Doping in der DDR. Ein historischer Überblick zu einer konspirativen Praxis. Genese – Verantwortung – Gefahren, 5. Aktualisierte und erweiterte Auflage, Hellenthal 2018
- Stech, Fabian im Interview mit Sophie Calle 2002 in: Kunstforum international: Bd. 162 Über das Kanonische, S. 210–226
- Stimmann, Hans: Alexanderplatz, in: Kleihues + Kleihues (Hg.): Galeria Kaufhof Berlin-Alexanderplatz. Josef Paul Kleihues, Berlin 2007, S. 26–31
- Strauß, Lydia: Wendekunst – Kunstwende. Zwei Ausstellungen präsentieren zeitgenössische Kunst aus Deutschland nach 1989, in: Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hg.): NachBilder der Wende, Köln 2008, S. 264–282
- Tannert, Christoph: Krysztof Wodiczkos ästhetische Simulationen in: Herzogenrath, Wulf/ Sartorius, Joachim/ Tannert, Christoph: Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West, Ausst.-Kat., Berlin 1990, S. 224–226
- Thomas, Rüdiger: Blickwechsel auf die Kunst in der DDR. Vom Literatur- und Bilderstreit zum musealen Bilderscreening, in: Rehberg, Karl-Siegbert/ Kaiser, Paul (Hg.): Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin/Kassel 2013, S. 126–150
- Ulbricht, Justus H.: „Schwierige Orte“ als „Erbe der Provinz“, in: ders. (Hg.): Schwierige Orte. Regionale Erinnerung, Gedenkstätten und Museen, Halle (Saale) 2013, S. 9–24
- Ullrich, Ferdinand (Hg.): Raffael Rheinsberg. Der Kreislauf der Dinge, Ausst.-Kat., Köln 1995

- Ulrich, Andreas: Palast der Republik. Ein Rückblick/ A Retrospective, München [u.a.] 2006
- Veen, Hans-Joachim: Das Bild in der DDR in Literatur, Film und Internet. 25 Jahre Erinnerung und Deutung, Köln u.a. 2015
- Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2011
- Wefing, Heinrich: Der Palast der Republik, in: Sabrow, Martin (Hg.): Erinnerungsorte der DDR, München 2009, S. 180–187
- Weidinger, Alfred/Kaiser, Paul/Tannert, Christoph (Hg.): Point of No Return. Wende und Umbruch in der ostdeutschen Kunst, Ausst.-Kat. MdbK Leipzig, München 2019
- Wenzel, Jan (Hg.): Das Jahr 1990 freilegen, Leipzig 2019
- Wismut AG: DIALOG. Zeitschrift der Wismut AG, Nr. 106 (2020), S. 26–27
- Zechner, Johannes: Der deutsche Wald. Eine Ideengeschichte zwischen Poesie und Ideologie 1800–1945, Darmstadt 2016
- Zeitgenössische Kunst und Gedächtnis: Assmann, Aleida: Gedächtnis-Simulationen im Brachland des Vergessens – Installationen von Gegenwartskünstlern, in: Assmann, Aleida/Weinberg, Manfred/Windisch, Martin (Hg.): Medien des Gedächtnisses, Stuttgart, 1998
- Zierner, Daniel: Staatsziel Medaillen – Die Förderung des Spitzensportes in der DDR, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Wir gegen uns. Sport im geteilten Deutschland, Ausst.-Kat, Darmstadt 2009, S. 76–83
- Zohlen, Gerwin: Galeria Kaufhof: Neue Architektur, in: Kleihues + Kleihues 2007, S. 32–36
- Zündorf, Irmgard: „Dingliche Ostalgie? Materielle Zeugnisse der DDR und ihre Präsentation“, in: Schwierige Orte. Regionale Erinnerung, Gedenkstätten, Museen, hg. Von Justus H. Ulbrich, Halle a.d. Saale 2013, S.77–95

Internetquellen

Achim Saupe, Authentizität, Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 25.08.2015,
http://docupedia.de/zg/saupe_authentizitaet_v3_de_2015
DOI: <http://dx.doi.org/10.14765/zsf.dok.2.705.v3>
[Letzter Zugriff am 21.07.2022]

Amtsblatt Wernigerode (März 2007)
<https://www.yumpu.com/de/document/read/6111232/marzo-2007-stadt-wernigerode>
[Zugriff am 28.10.2018]

Asisi-Panorama Wittenberg
<https://www.wittenberg360.de/> [Letzter Zugriff am 01.09.2022]

Ausstellungskritik von Hoffmann, Gabriele: Papierstapel und Perlenvorhänge
(07.03.2011)
https://www.nzz.ch/papierstapel_und_perlenvorhaenge-ld.1006307
[Letzter Zugriff am 12.09.2022]

Bair, Uta: Leipzig hängt Tübkes DDR-Propaganda-Bild auf (25.08.2009)
<https://www.welt.de/kultur/article4393010/Leipzig-haengt-Tuebkes-DDR-Propaganda-Bild-auf.html>
[Letzter Zugriff 30.06.2020]

Berlinische Galerie: Tacita Dean
<https://sammlungonline.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=170603&viewType=detailView>
[Letzter Zugriff am 12.08.2020]

Berliner Illustrierte Zeitung. Das Wochenend-Magazin der Berliner Morgenpost vom
13.05.2018, Sonderausgabe zur Typo Berlin 2018
<https://www.morgenpost.de/bin/bmo-214363647.pdf>
[Letzter Zugriff am 19.12.2022]

Böick, M. (2020): Treuhandanstalt. In: Andersen, U./Bogumil, J./Marschall, S./Woyke,
W. (Hg.): Handwörterbuch des politischen Systems der Bundesrepublik Deutschland, 8.
aktualisierte Auflage, Wiesbaden 2021
https://doi.org/10.1007/978-3-658-23670-0_168-1
[Letzter Zugriff am 28.10.2022]

Brautlecht, Nicholas: Die Erstürmung der Stasi-Zentrale (13.01.2010)
<https://www.bpb.de/themen/deutsche-einheit/deutsche-teilung-deutsche-einheit/43738/die-erstuermung-der-stasi-zentrale/>
[Letzter Zugriff am 25.02.2022]

Brussig, Thomas: Worte der Wende: Wiedervereinigung (28.10.2009)
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/worte-der-wende-wiedervereinigung-100.html>
[Letzter Zugriff am 13.12.2022]

Buhr, Elke: Interview mit Henrike Naumann (17.11.2018)

<https://www.monopol-magazin.de/ich-wusste-das-wird-ein-aesthetischer-clash?slide=0>
[Letzter Zugriff am 07.12.20]

Bundesstiftung Aufarbeitung: Aufbruch Umbruch. # 14 Blühende Landschaften,
<https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/vermitteln/bildung/aufbruch-umbruch/landschaften>
[Letzter Zugriff am 09.12.2022]

Bundesstiftung Aufarbeitung: Die Beauftragte für die Gleichstellung von Frauen und Männern
<https://deutsche-einheit-1990.de/ministerien/mfff/gleichstellung>
[Letzter Zugriff am 28.10.2022]

Bundesstiftung Aufarbeitung: Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten
<https://deutsche-einheit-1990.de/ministerien/ministerium-fuer-auswaertige-angelegenheiten/>
[Letzter Zugriff am 30.11.20]

Bundesstiftung Aufarbeitung: Prof. Dr. Martin Sabrow
<https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/stiftung/gremien/martin-sabrow>
[Letzter Zugriff am 07.12.2022]

Bundesstiftung Aufarbeitung: Enquete-Online
<https://enquete-online.de/recherche/>
[Letzter Zugriff am 18.10.2022]

Bundestag Drucksache 12/7820 Bericht der Enquete-Kommission „Aufarbeitung und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“ vom 20. Mai 1992 (1994),
<https://dserver.bundestag.de/btd/12/078/1207820.pdf>
[Letzter Zugriff am 06.12.2022]

Burggraf, Jörg: Luise Schröder
<https://der-dritte-blick.de/portfolio/luise-schroeder/>
[Letzter Zugriff am 09.12.2022]

Bussmann, Frédéric: Henrike Naumann, DDR Noir. Schichtwechsel (2019)
<https://frederic.bussmanns.eu/blog/henrike-naumann-ddr-noir-schichtwechsel/>
[Letzter Zugriff am 11.02.2021]

Chemnitzer Künstlerbund e.V.: Ralph Siebenborn
<http://blog.ckbev.de/team-manager/siebenborn-ralf/>
[Letzter Zugriff am 10.03.2022]

Danicke, Sandra: Künstler Andreas Mühe: „Blauer Himmel, Sonnenschein, der Diktator lädt zu Kaffee und Kuchen“ (15.02.2022)
<https://www.fr.de/kultur/kunst/kuenstler-andreas-muehe-blauer-himmel-sonnenschein-der-diktator-laedt-zu-kaffee-und-kuchen-91350593.html>
[Letzter Zugriff am 04.08.2022]

DDR Museum: Die Schrankwand „Carat“ im DDR-Museum

<https://www.ddr-museum.de/de/blog/archive/die-schrankwand-carat-im-ddr-museum>
[Letzter Zugriff am 23.03.2021]

DDR Museum: Sammlung
<https://www.ddr-museum.de/de/sammlung>
[Letzter Zugriff am 04.10.2021]

Der Spiegel: DDR-Kunst mit Brettern vernagelt (25.12.10994), digitalisierte Version
aus DER SPIEGEL 52/1994
<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13687433.html>
[Letzter Zugriff am 02.07.2020]

Deutscher Bundestag/Wissenschaftliche Dienste: Der Begriff „Wende“ als Bezeichnung
für den Untergang der DDR (21.10.2019)
<https://www.bundestag.de/resource/blob/677932/da844372419109a378e7060523ec4477/WD-1-024-19-pdf-data.pdf>
[Letzter Zugriff am 13.12.2022]

Deutscher Bundestag, 13. WP Drucksache 13/11000 Schlußbericht der Enquete-
Kommission „Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozess der deutschen
Einheit“ (10.06.1998)
<https://dserver.bundestag.de/btd/13/110/1311000.pdf>
[Letzter Zugriff am 07.12.2022]

Deutscher Bundestag: Parlamentsbegriffe A-Z Enquete-Kommission
<https://www.bundestag.de/services/glossar/glossar/E/enquete-444734>
[Letzter Zugriff am 8.12.2022]

Deutscher Städtetag (Hg.): Straßennamen im Fokus einer veränderten Wertediskussion.
Handreichung des Deutschen Städtetages zur Aufstellung eines Kriterienkataloges zur
Straßenbenennung, Berlin/Köln 2021
<https://www.staedtetag.de/publikationen/weitere-publikationen/2021/handreichung-strassennamen>
[Letzter Zugriff am 19.12.2022]

Deutsches Historisches Museum: Welcome to Stasi City – Jane and Louise Wilson
<https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/verfuehrung-freiheit/blog/vf/news/welcome-to-stasi-city-jane-und-louise-wilson/zeit/2012/11/09.html>
[Letzter Zugriff am 17.07.2019]

Digitale Publikation der Zeitung Sebastian Jung: Karl Marx im Einkaufszentrum
http://www.jungjungjung.com/wp-content/uploads/2014/06/Sebastian_Jung_Karl_Marx_im_Einkaufszentrum.pdf
[Letzter Zugriff am 23.02.2019]

Einigungsvertrag Artikel 35 Kultur, Absatz 3, Einigungsvertrag online
<https://www.bpb.de/themen/deutsche-einheit/einigungsvertrag/44109/kultur-bildung-und-wissenschaft-sport/>
[Letzter Zugriff am 06.12.2022]

FFBIZ-Archiv: Selbstverständnis

<https://www.ffbiz.de/ueber-uns/selbstverstaendnis>
[Letzter Zugriff am 06.09.2022].

Förderverein Berliner Schloss e.V
<https://berliner-schloss.de/>
[Letzter Zugriff am 15.10.20]

Frei, Stella Maria: Tagungsbericht Gute Erinnerungen an böse Zeiten. Nostalgie in „posttotalitären“ Erinnerungsdiskursen nach 1945 und 1989 (02.07.2018)
<https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-126350>
[Letzter Zugriff am 27.10.22]

Goethe-Institut: Stipendiat/-innen 2011. Nina Fischer & Maroan el Sani
<https://www.goethe.de/ins/jp/de/sta/kyo/res/sti/s11/nfm.html>
[Letzter Zugriff am 05.05.2022]

Grau, Andreas: Grenzsicherung (05.01.2021), Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland
<http://www.hdg.de/lemo/kapitel/geteiltes-deutschland-modernisierung/reformversuche-im-osten/grenzsicherung.html>
[Letzter Zugriff am 24.02.2022]

Groys, Boris: Ikonoklasmus und der Palast der Republik, Berlin. Ein Gespräch zwischen Boris Groys, Nina Fischer und Maroan el Sani (2008)
<https://www.fischerelsani.net/texts/palast-der-republik/>
[Letzter Zugriff am 10.10.19]

Hanisch, Niels: Werner Tübke. Die Fünf Kontinente. Einführung
https://www.hgb-leipzig.de/kunstorte/fk_einfuehrung.html
[Letzter Zugriff am 01.12.2022]

Hewitt, Darsha/Graefe, Sophia: Soziale Sollbruchstelle, Vol I, PDF-Publikation (2017)
https://darsha.org/wp-content/uploads/2019/06/DarshaHewitt_SozialeSollbruchstelle_DE_Version.pdf
[Letzter Zugriff am 19.12.2022]

Hohberg, Rainer: Als die Hüpfemänner kamen (DLF 2017), S. 26
<https://www.swr.de/-/id=21642638/property=download/nid=659934/1dporqk/swr2-feature-am-sonntag-20180617.pdf>
[Letzter Zugriff am 16.03.2022]

Homepage der Felix Gonzalez-Torres-Foundation
<https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/c/paper-stacks>
[Letzter Zugriff am 01.09.2022]

Homepage der Firma SPRELA
<https://www.sprela.de/>
[Letzter Zugriff am 26.04.2021]

Homepage der Künstlerin Luise Schröder
<https://luiseschroeder.org/works/the-forgotten-mobilization>

[Letzter Zugriff am 01.09.2022]

Homepage Die Grünen Wittenberg

<https://luwi-b90gruene-diepartei.de/dr-reinhild-hugenroth/>

[Letzter Zugriff am 26.09.2022]

Homepage Die Linke Wittenberg

<https://www.dielinke-wittenberg.de/wahlen/wahlen-2008/horst-duebner-unser-oberbuergermeister-fuer-die-lutherstadt-wittenberg/was-sie-ueber-mich-wissen-sollten/>

[Letzter Zugriff am 26.09.2022]

Homepage von Greenpeace: Fifty years of Greenpeace. Half a century of hope in action

<https://www.greenpeace.org/international/explore/about/50-years/> [

Letzter Zugriff am 10.02.2022]

Homepage von Matthew Buckingham <http://matthewbuckingham.net/index.htm>

[Letzter Zugriff am 29.11.2022]

Homepage von Liz Bachhuber: Selection 2001 – 2009

<http://www.liz-bachhuber.com/selection/2001%E2%80%932009/>

[Letzter Zugriff am 28.04.2022]

Hoormann, Anne: Archeology. DDR – Fundstücke

<http://www.liz-bachhuber.com/archeology/>

[Letzter Zugriff am 23.09.2021]

iPhone Werbung 8 (2017) Unveiled

<https://www.dantobinsmith.com/search-project/apple-iphone8/?id=2194>

[Letzter Zugriff am 08.04.2022]

Johst, David: Demokratischer Denkmalsturz? Über den Umgang mit politischen

Denkmälern der DDR nach 1989 (19.07.2016), in: Deutschland Archiv

www.bpb.de/231079

[Letzter Zugriff am 30.11.2022]

Kaernbach, Andreas: Sophie Calle „Die Entfernung – The Detachment“ im Marie-Elisabeth-Lüders-Haus,

<https://www.bundestag.de/besuche/kunst/kuenstler/calle>

[Letzter Zugriff am 05.02.2019]

Kaiser, Andreas: Uni-Senat entschied. Karl-Marx-Büste wird nicht wieder aufgestellt (07.07.2017)

<https://www.jenaer-nachrichten.de/stadtleben/6758-karl-marx-bueste-wird-nicht-wieder-aufgestellt>

[Letzter Zugriff am 01.02.2021]

Klein, Julian: Was ist künstlerische Forschung, in: [kunsttexte.de/Auditive Perspektiven](http://kunsttexte.de/Auditive_Perspektiven), Nr. 2, (2011)

<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7501/klein.pdf>

[Letzter Zugriff am 29.09.2022]

Knabe, Hubertus: Die DDR lebt (17.01.2019)
<https://hubertus-knabe.de/die-ddr-lebt/>
[Letzter Zugriff am 09.11.2022]

Kochale, Sven: Der erste FCKW-freie Kühlschrank der Welt (18.09.2021)
<https://www.mdr.de/nachrichten/deutschland/wirtschaft/treuhand/fckw-freier-kuehlschrank100.html>
[Letzter Zugriff am 27.09.2021]

Kolonie Ost? Aspekte von "Kolonialisierung" in Ostdeutschland seit 1990. In: H-Soz-Kult, 22.02.2019
www.hsozkult.de/event/id/event-89268
[Letzter Zugriff am 10.12.2022]

KOW/Henrike Naumann: Henrike Naumann DDR Noir, 2018 (2018)
https://kow-berlin.com/site/assets/files/2789/kow_henrike_naumann_ddr_noir_2018.pdf
[Letzter Zugriff am 12.02.2021]

Kunstraum Kreuzberg Berlin: Ausstellung Worin unsere Stärke besteht – Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR, Kunstraum Kreuzberg Berlin 03.09.– 30.10.2022
<https://www.kunstraumkreuzberg.de/programm/worin-unsere-staerke-besteht-fnfzig-knstlerinnen-aus-der-ddr/>
[Letzter Zugriff am 28.10.2022]

Kunstsammlungen Chemnitz: Dialoge
<https://www.kunstsammlungen-chemnitz.de/dialoge/>
[Letzter Zugriff am 15.12.2022]

Kunstuniversität Linz: Temporary Museum of modern Marx
<https://www.ufg.at/Temporary-Museum-of-modern-Marx.4186.0.html>
[Letzter Zugriff am 23.02.2021]

Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg: Bau der Berliner Mauer 1961
<https://www.lpb-bw.de/mauerbau#c75535>
[Letzter Zugriff am 21.10.21]

Landkartenarchiv.de: Hauptseite DDR
https://www.landkartenarchiv.de/deutschedemokratische-republik_stadtplaene.php
[Letzter Zugriff am 01.02.2021]

Langer, Fred: Luther in Wittenberg. Wie aus tausenden Bildern ein überwältigendes Panorama entsteht
<https://www.geo.de/magazine/geo-magazin/15493-rtkl-luther-wittenberg-wie-aus-tausenden-bildern-ein-ueberwaeltigendes>
[Letzter Zugriff am 3.10.2022]

Lauk, Nils: Gedenkmal von Alfred Hrdlicka
<https://denkmalhamburg.de/gegendenkmal-von-alfred-hrdlicka/>
[Letzter Abruf am 21.01.2021]

Lexikon der Nachhaltigkeit/Aachner Stiftung Kathy Beys: Recycling und Wiederverwertung

https://www.nachhaltigkeit.info/artikel/recycling_und_wiederverwertung_1656.htm?sid=daocfmm5dph6neeo47hb4dth2

[Letzter Zugriff am 07.03.2022]

Lexikon der Nachhaltigkeit/Aachner Stiftung Kathy Beys: Upcycling

https://www.nachhaltigkeit.info/artikel/upcycling_2004.htm

[Letzter Zugriff am 01.02.2022]

Lutherstadt Wittenberg: Asisi Panorama

<https://lutherstadt-wittenberg.de/sehen-entdecken/sehenswuerdigkeiten/asisi-panorama>

[Letzter Zugriff am 26.09.2022]

Manchester, Elizabeth: Tacita Dean. Palast 2004 (September 2009)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-palast-t12212>

[Letzter Zugriff am 13.12.2022]

Mauthausen Komitee Österreich: Denk mal wien – Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Schoah

<https://www.denkmalwien.at/rundgaenge/rundgang-wir-und-die-anderen/mahnmal-fuer-die-oesterreichischen-juedischen-opfer-der>

[Letzter Zugriff am 08.12.2022]

Mitteldeutscher Rundfunk: MDR Zeitreise Karl-Marx-Monument

<https://www.mdr.de/zeitreise-regio/staedte/chemnitz/zeitreise-chemnitz-nischel102.html>

[Letzter Zugriff am 19.05.2020]

Mitteldeutsche Zeitung: Streit um „Frauen-Streik“-Kunstwerk in Wittenberg

(13.06.2022), <https://www.mz.de/lokal/wittenberg/streit-um-frauen-streik-kunstwerk-in-wittenberg-3391468?reduced=true>

[Letzter Zugriff am 22.12.2022]

Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv: Eintrag "Dean, Tacita"

<http://www.munzinger.de.ezproxy.uni-giessen.de/document/00000025961>

[Letzter Zugriff am 27.11.2020]

Museum für Gegenwartskunst Siegen/Memmert, Nora: Bernd und Hilla Becher

<https://www.mgksiegen.de/de/entdecken/3476/bernd-und-hilla-becher-fachwerkhauser-des-siegener-industriegebietes>

[Letzter Zugriff am 04.08.2022]

Museum moderner kunst stiftung ludwig wien: Sophie Calle: Last Seen

<https://www.mumok.at/de/last-seen-flinck-landscape-obelisk>

[Letzter Zugriff am 26.11.2022]

Museum of Modern Art: Joseph Kosuth: One and Three Chairs

<https://www.moma.org/collection/works/81435>

[Letzter Zugriff am 04.02.2021]

Museum Utopie und Alltag: Offizielle Homepage
<https://www.alltagskultur-ddr.de>
[Letzter Zugriff am 04.11.20]

Museum Utopie und Alltag: Über uns
<https://www.utopieundalltag.de/ueber-uns/>
[Letzter Zugriff am 01.11.2022]

Nina Fischer & Maroan el Sani: PDR – Tanzboden Erinnerungen (2004)
<https://www.fischerelsani.net/selected/tanzboden-erinnerungen/>
[Letzter Zugriff am 21.12.2022]

Nitz, Corinna: Luther und die Avantgarde. Luise Schröder will mehr Frauen auf Gedenktafeln in Wittenberg (11.01.2017)
<https://www.mz.de/lokal/wittenberg/luther-und-die-avantgarde-luise-schroder-will-mehr-frauen-auf-gedenktafeln-in-wittenberg-1265761>
[Letzter Zugriff am 01.09.2022]

Pagenstecher, Cord: Oral History als Methode (01.06.2016)
<https://www.bpb.de/themen/nationalsozialismus-zweiter-weltkrieg/ns-zwangsarbeit/227274/oral-history-als-methode/>
[Letzter Zugriff am 09.11.2022]

Perspektive hoch 3/Sven Gatter: Andreas Mühe
<https://der-dritte-blick.de/portfolio/andreas-muehe/>
[Letzter Zugriff am 20.10.20]

Raupach, Stephanie: Deimantas Narkevičius
<https://www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/2007/projects/143/>
[Letzter Zugriff am 19.05.2020]

REINIGUNGSGESELLSCHAFT: Projektbeschreibung Arbeite mit, plane mit, regiere mit!
<http://www.reinigungsgesellschaft.de/work02.html>
[Letzter Zugriff am 29.04.2020]

Reinke, Ralf: Straßenverkehr: Straßennamen in Ostberlin vor und nach der Friedlichen Revolution, aus Senat
<https://archiv.berliner-verkehr.de/2019/05/27/strassenverkehr-strassennamen-in-ostberlin-vor-und-nach-der-friedlichen-revolution-aus-senat/>
[Letzter Zugriff am 03.02.2022]

Rosenfeld, Elske: Wildes Wiederholen. Material von Unten. Künstlerische Forschung im Archiv der DDR-Opposition (2018)
<https://elskerosenfeld.net/practice/wildes-wiederholen-material-von-unten/>
[Letzter Zugriff am 09.03.2022]

Rotary Club Lutherstadt Wittenberg
https://lutherstadt-wittenberg.rotary.de/#neues-zwei-neue-gedenktafeln_1=20212022
[Letzter Zugriff am 23.09.2022]

Sächsische Staatskanzlei: Freistaat Sachsen. Wappen und Flaggen
https://www.freistaat.sachsen.de/wappen-und-flaggen-3916.html?_cp=%7B%22accordion-content-4040%22%3A%7B%221%22%3Atrue%7D%22previousOpen%22%3A%7B%22group%22%3A%22accordion-content-4040%22%22idx%22%3A1%7D%7D
[Letzter Zugriff am 05.08.2022]

Sächsischen Landeszentrale für Politische Bildung: Montagsdemonstranten fordern
Wiedergründung Sachsens
<https://www.slpb.de/themen/geschichte/friedliche-revolution/die-gruendung-des-landes-sachsen?view=mail>
[Letzter Zugriff am 03.08.2022]

Schmack, Lena: Zines – Alles über das trendige Illustrations-Medium!
<https://www.lenaschmack.de/single-post/2018/05/21/zines-alles-c3-bcber-das-trendige-medium>
[Letzter Zugriff am 09.03.2022]

Schneider, Steffen/Tamme, Katharina: Phänomen „Platte“: Von der Boom-Town zum
Problemviertel? [01.10.2022]
<https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/wende/Plattenbau-Luetten-Klein-Von-der-Boom-Town-zum-Problemviertel,luettenklein112.html>
[Letzter Zugriff am 26.04.2022]

Sebastian Jung: Karl Marx im Einkaufszentrum Digitale Publikation
http://www.jungjungjung.com/wp-content/uploads/2014/06/Sebastian_Jung_Karl_Marx_im_Einkaufszentrum.pdf
[Letzter Zugriff am 23.02.2019]

Sighard Gille: Bücher & Projekte
<https://www.sighard-gille.de/neues-gewandhaus-leipzig/neues-gewandhaus-leipzig.php?id=196&kat=6&subkat=12&page=1>
[Letzter Zugriff am 02.07.2020]

Springer-Verlag: Zusammenfassung von Myers, David G.: Psychologie, 20143,
Berlin/Heidelberg 2014, Kapitel Gedächtnis S. 327–365
<https://lehrbuch-psychologie.springer.com/content/myers-kapitel-9-gedaechtnis>
[Letzter Zugriff am 15.12.2022]

Stasi-Unterlagen Archiv: Geheimakte Doping
<https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/informationen-zur-stasi/themen/beitrag/doping/>
[Letzter Zugriff am 28.07.2022]

Stasi-Unterlagen Archiv: „Vorbereitung auf den Tag X“. Die geplanten Isolierungslager
der Stasi
<https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/informationen-zur-stasi/themen/beitrag/vorbereitung-auf-den-tag-x/>
[Letzter Zugriff am 29.03.2022]

Stasi-Unterlagen Archiv: MfS Lexikon Zersetzung
<https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/mfs-lexikon/detail/zersetzung/>

[Letzter Zugriff am 05.08.2022]

Stasimuseum Berlin

<https://www.stasimuseum.de/index.htm>

[Letzter Zugriff am 11.03.2022]

Stiftung Deutsches Historisches Museum: Elektrokühlschrank „Kristall“ mit Bedienungsanleitung

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/5KTZO76KVNDL27Q5624G2HDEZT5EB32J>

[Letzter Zugriff am 06.12.2021]

Studie 2019 der Konrad-Adenauer-Stiftung

<https://www.kas.de/de/einzeltitel/-/content/keine-sehnsucht-nach-der-ddr>

[Letzter Zugriff am 07.12.2022]

Süddeutsche Zeitung: Ehemaliges DDR-Gästehaus in Leipzig: Umbau bis 2025 geplant (07.04.2020)

<https://www.sueddeutsche.de/politik/kommunen-leipzig-ehemaliges-ddr-gaestehaus-in-leipzig-umbau-bis-2025-geplant-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-200407-99-626119>

[Letzter Zugriff am 02.07.2020]

Tannert, Christoph: Die wahren Gefühle sind die gemischten (2007)

www.galerie-baer.de/kuenstler/jan-brokof/

[Letzter Zugriff am 16.10.2020]

The Atlas Group

<https://www.theatlasgroup1989.org>

[Letzter Zugriff am 30.09.2022]

The Atlas Group: We can make rain but no one came to ask (2004)

<https://www.theatlasgroup1989.org/makerain>

[Letzter Zugriff am 30.09.2022]

The Museum of Modern Art: Sophie Calle: Last Seen (1999)

https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/calle_lastseenvermeer.html

[Letzter Zugriff 03.07.2020]

Tourismusverein Naturpark Barnim e. V.: Waldsiedlung Wandlitz

<https://www.machmalgruen.de/sehen-und-erleben/waldsiedlung-wandlitz/>

[Letzter Zugriff am 03.03.22]

Wagner, Markus: Rando Gießmann tritt in die Fußstapfen seines Mentors (28.12.2008), in: Mitteldeutsche Zeitung Online

<https://www.mz.de/lokal/wittenberg/rando-giessmann-tritt-in-fussstapfen-seines-mentors-2592996>

[Letzter Zugriff am 27.09.2022]

Welterbe Montanregion Erzgebirge e.V.: Die Bergbauperioden im Erzgebirge auf einen Blick

<https://www.montanregion-erzgebirge.de/welterbe-erfahren/wissenswertes-montanregion/bergbaugeschichte.html>

[Letzter Zugriff am 05.08.2022]

Wismut GmbH: Sanierungsvorhaben Wismut – Voraussetzung für die Zukunft der Region

https://www.wismut.de/de/geschichte_wismut_gmbh.php

[Letzter Zugriff am 02.07.2020]

Wojcik, Nadine: Verschwundene Bilder: Bernhard Heisig (27.09.2010)

<https://www.dw.com/de/verschwundene-bilder-bernhard-heisig/a-6043526>

[Letzter Zugriff am 02.07.2020]

Wojcik, Nadine: Verschwundene Bilder: Gerhard Richter (04.10.2010)

<https://www.dw.com/de/verschwundene-bilder-gerhard-richter/a-6066163>

[Letzter Zugriff am 09.07.2020]

Wojcik, Nadine: Verschwundene Bilder: Thomas Ziegler (27.09.2010)

<https://www.dw.com/de/verschwundene-bilder-thomas-ziegler/a-6050243>

[Letzter Zugriff am 22.02.2021]

Wulff, Hans Jürgen: Zoom-Fahrt-Kombination

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zoomfahrtkombination-4783>

[Letzter Zugriff am 28.02.22]

Zeit-Online, Zitiert nach Büscher, Wolfgang: Der verborgene Richter (08.05.2008), ZEITmagazin LEBEN, Nr. 20

<https://www.zeit.de/2008/20/Richter-Wandbild/seite-3>

[Letzter Zugriff am 22.02.2021]

Ziegler, Thomas: Archiv (April 2011)

<https://www.thomasziegler-archiv.com/blank-2>

[Letzter Zugriff am 09.07.2020]

Zitadelle Berlin: Ausstellung „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“

<http://www.zitadelle-berlin.de/museengalerien/enthullt/>

[Letzter Zugriff am 15.04.2019]

Video-Streams

Arsenal Institut für Film und Videokunst e.V.: Nuclear Radiation

Künstler*innengespräch (10.02.2022)

<https://www.arsenal-berlin.de/en/forum-forum-expanded/forum-expanded-program/films/surface-rites/interview/>

[Letzter Zugriff am 09.03.2022]

Darsha Hewitt und Sophia Gräfe: The Watch (2017)

<https://vimeo.com/204339012>

[Letzter Zugriff am 21.12.2022]

Jane & Louise Wilson: Stasi-City (1996)

<https://www.303gallery.com/public-exhibitions/jane-and-louise-wilson9/video?view=multiple-sliders>

Zu Forschungsbeginn 2018 vollständig verfügbar, nach aktuellem Stand nur noch Exzerpt online

[Letzter Zugriff am 22.12.2022]

Liz Bachhuber: Kristall (2009)

<http://www.liz-bachhuber.com/selection/2001%E2%80%932009/>

[Letzter Zugriff am 21.12.2022]

Luise Schröder: The Forgotten Mobilization. Video (2017)

vimeo.de

Passwort-geschützt

[Letzter Zugriff am 21.12.2022]

Mareike Bernien und Alex Gerbaulet: Sonne unter Tage (2022)

vimeo.de

Passwort-geschützt

[Letzter Zugriff am 21.12.2022]

REINIGUNGSGESELLSCHAFT: Bergung (2009)

<https://youtu.be/oh-CfwFVyLU>

[Letzter Zugriff am 29.04.2020]

Filme

Lenin on Tour. rudolf herz. Regie/Kamera/Drehbuch: Nicolas Humbert & Martin Otter. Laufzeit 60 min. D 2009

Stalker (dt. Stalker), Regie: Andrei Tarkowski, Drehbuch: Arkadiy und Boris Strugatskiy (basierend auf dem Roman Picknick am Wegesrand). Kamera: Alexander Knjashinski, Musik: Eduard Artemjew. Darsteller*innen: Alexander Kajdanowski, Nikolai Grinko, Anatoli Solonizyn, Alissa Frejndlich u.a. Laufzeit: 154 min. UdSSR 1979

Soljaris (dt. Titel: Solaris). Regie: Andrei Tarkowski. Drehbuch: Andrei Tarkowski, Friedrich Gorenstein (basierend auf dem Roman Solaris von Stanisław Lem). Kamera: Wadiw Jussow. Musik: Eduard Artemjew. Darsteller*innen: Donatas Banionis, Natalja Bondartschuk, Jüri Järvet, Anatoli Solonizyn, Wadislaw Dworschezki, Sos Sarkissjan, Nikolai Grinko, Olga Barnet, Julian Semjonow. Laufzeit: 167 min. UdSSR 1972

Vertigo (dt. Titel: Vertigo: Aus dem Reich der Toten:). Regie: Alfred Hitchcock, Drehbuch: Alec Coppel, Samuel A. Taylor (nach der Novelle „D’Entre Les Morts“ von Pierre Boileau und Thomas Narcejac). Kamera: Robert Burks, Musik: Bernard Herrmann, Darsteller*innen: James Stewart, Kim Nova, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones, Raymond Bailey, Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Partrick. Laufzeit: 128 min. USA 1985

Emails

Bachhuber, Liz (30.09.2021), Re: Großen Dank! [Persönliche Mail], 26.04.2022

Bachhuber, Liz (05.04.2022), Re: Nachfragen zu
Schatzkammer [Persönliche Mail], 26.04.2022

Boerma, Silke (04.03.2022), Stasi-City, [Persönliche Email], 31.08.2022

REINIGUNGSGESELLSCHAFT, (28.02.2021), [Persönliche Mail], 30.02.2021

Abbildungsverzeichnis



Abbildung 1

Rudolf Herz: Lenin on Tour. Prologo sul Lago Maggiore, 2003
Temporäre Kunstaktion



Abbildung 2

Sebastian Jung: La Dolce Vita (2018)
Kunstinstallation (Marx-Büste, Zeitung mit Text und Zeichnungen)
Ausstellungsansichten (oben und unten) in Jena 03.-06. Mai 2018



Abbildung 3

Ceal Floyer: „Vorsicht Stufe“ (2009)

Installation im Foyer der Humboldt-Universität, Berlin



Abbildung 4 – 5

Sophie Calle: Die Entfernung – The Detachment (1996)

Installation, 12 Farbfotografien und 12 Bücher

Detail Russische Botschaft (links)

Detail Palast der Republik (rechts)

Marie-Elisabeth-Lüders-Haus, Berlin



Abbildung 6

REINIGUNGSGESELLSCHAFT: Zukunftsversprechen (2004/5)
Temporäre Bodeninstallation im Kunstverein Kassel
Detail Wandbild Projektierung von Erich Gerlach (1965)
Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abbildung 7

REINIGUNGSGESELLSCHAFT: Zukunftsversprechen (2004/5)
Temporäre Bodeninstallation im Kunstverein Kassel
Ausstellungsansicht
Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abbildung 8
REINIGUNGSGESELLSCHAFT: Lebensstandard (2004)
Bildtafel aus dem Workshop bei der
B. Braun Melsungen AG (30 x 35 cm)
o.O.



Abbildung 9
Henrike Naumann: DDR Noir (2018)
Möbelinstallationen mit Gemälden von Karl Heinz Jakob
Detail Zwei sitzende Bäuerinnen
Ausstellungsansicht Galerie im Turm, Berlin
o.O.

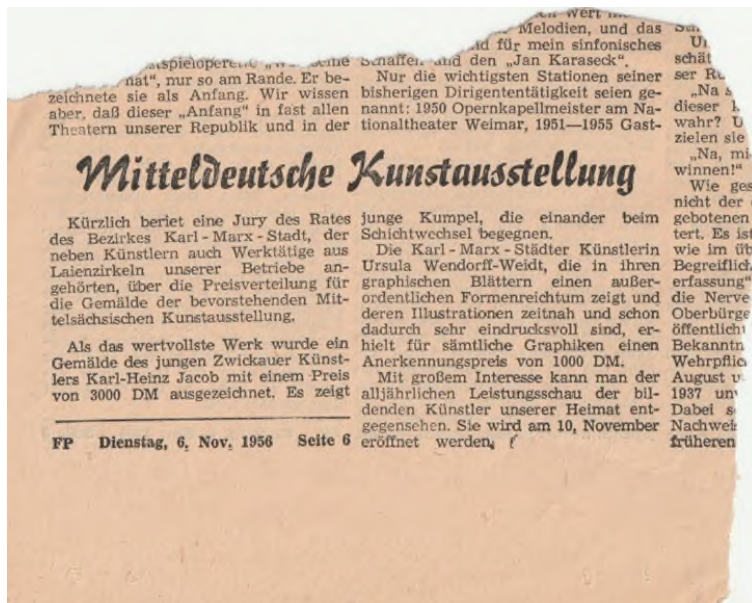


Abbildung 10
 Henrike Naumann: DDR Noir (2018)
 Möbelinstallationen mit Gemälden von Karl Heinz Jakob
 Detail Zeitungsausschnitte auf Couchtisch



Abbildung 11
 Henrike Naumann: DDR Noir (2018)
 Möbelinstallationen mit Gemälden von Karl Heinz Jakob
 Detail Zeitungsausschnitte auf Couchtisch



Abbildung 12

Henrike Naumann: DDR Noir (2018)

Möbelinstallationen mit Gemälden von Karl Heinz Jakob

Detail Fotografie Karl-Heinz Jakob bei der Arbeit



Abbildung 13

Henrike Naumann: DDR Noir (2018)

Möbelinstallationen mit Gemälden von Karl Heinz Jakob

Detail Fotografie Karl-Heinz Jakob mit seiner Tochter Nele

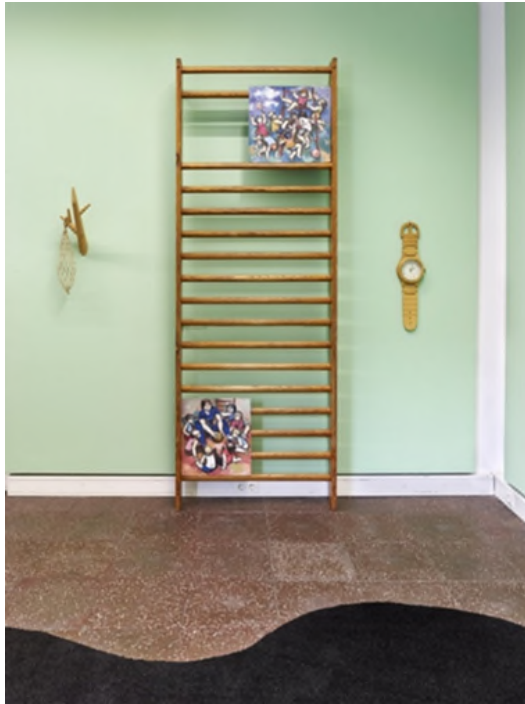


Abbildung 14

Henrike Naumann: DDR Noir (2018)

Möbelinstallationen mit Gemälden von Karl Heinz Jakob

Detail Klettergerüst

Ausstellungsansicht Galerie im Turm, Berlin

o.O.



Abbildung 15

Henrike Naumann: Bergarbeiterkneipe (2018)

Möbelinstallation mit Gemälden von Karl Heinz Jakob

Aus der Serie *DDR-Noir*

Kunstsammlungen Chemnitz



Abbildung 16

Henrike Naumann: DDR Noir (2018)

Möbelinstallationen mit Gemälden von Karl Heinz Jakob

Detail Paar mit schwangerer Frau

Ausstellungsansicht Galerie im Turm, Berlin

o.O.



Abbildung 17

Henrike Naumann: DDR Noir (2018)

Möbelinstallationen mit Gemälden von Karl Heinz Jakob

Detail

Ausstellungsansicht Galerie im Turm, Berlin

o.O.



Abbildung 18

Margret Hoppe: Werner Tübke, Arbeiterklasse und Intelligenz 1973, Mischtechnik, Uni Leipzig (2006)

C-Print, gerahmt hinter Glas (125 x 100 cm)

Aus der Serie Die verschwundenen Bilder (2005 – 2010), 14 Fotografien, Auflage 5 +2 A.P. Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abbildung 19

Margret Hoppe: Thomas Ziegler, Sowj. Soldaten 1987, Öl auf Leinwand, Kunstarchiv Beeskow (2004)

C-Print, gerahmt hinter Glas (120 x 100 cm)

Aus der Serie Die verschwundenen Bilder (2005 – 2010), 14 Fotografien, Auflage 5 +2 A.P.

o.O.



Abbildung 20

Margret Hoppe: Werner Tübke, Fünf Kontinente 1959, Öl auf Holz, ehem. Interhotel Astoria, Leipzig (2006)

C-Print, gerahmt hinter Glas (90 x 140 cm)

Aus der Serie Die verschwundenen Bilder (2005 – 2010), 14 Fotografien, Auflage 5 +2 A.P.

Sammlung des Deutschen Bundestags



Abbildung 21

Margret Hoppe: Bernhard Heisig, ohne Titel 1969, Sgraffito, Gästehaus am Park, Leipzig (2006)

C-Print, gerahmt hinter Glas (110 x 140 cm)

Aus der Serie Die verschwundenen Bilder (2005 – 2010), 14 Fotografien, Auflage 5 +2 A.P.

Sammlung des Deutschen Bundestags/Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abbildung 22

Margret Hoppe: Werner Petzold, Friedliche Nutzung der Atomenergie 1974,
Industriemaille, Wismut Gelände Paitzdorf (2006)

C-Print, gerahmt hinter Glas (125 x 100 cm)

Aus der Serie Die verschwundenen Bilder (2005 – 2010), 14 Fotografien,
Auflage 5 +2 A.P.

o.O.



Abbildung 23

Margret Hoppe: Werner Petzold, In der Teufe 1972, Öl auf Hartfaser, Wismut
Gelände Paitzdorf (2006) C-Print, gerahmt hinter Glas (100 x 125 cm)

Aus der Serie Die verschwundenen Bilder (2005 – 2010), 14 Fotografien,
Auflage 5 +2 A.P.

o.O.



Abbildung 24

Margret Hoppe: Gerhard Richter, Lebensfreude, 1956, Dt. Hygiene Museum Dresden (2005)
C-Print, gerahmt hinter Glas (100 x 125 cm)

Aus der Serie Die verschwundenen Bilder (2005 – 2010), 14 Fotografien, Auflage 5 +2 A.P.
Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abbildung 25

Margret Hoppe: Wolfgang Peucker, Welttheater 1981, Wandfries Gewandhaus Leipzig (2006)
C-Print gerahmt hinter Glas (130 x 110 cm)

Aus der Serie Die verschwundenen Bilder (2005 – 2010), 14 Fotografien, Auflage 5 +2 A.P.
o.O.



Abbildung 26

Raffael Rheinsberg: Gebrochen Deutsch (1992-2003)

Bodeninstallation, Plastik-Straßenschilder aus Ostberlin (300 x 500 cm)

Ausstellungsansicht Raffael Rheinsberg beim Aufbau seiner Arbeit in der Kunsthalle zu Kiel 1994

Kunsthalle Kiel



Abbildung 27

Liz Bachhuber: Hochwasser an der Ilm: Pegelstand (1996)

Papierbeklebte Äste, Sperrmüll, Abfall (800 x 500 x 286 cm)

Ausstellungsansicht Housecall – Hausbesuch ACC Galerie Weimar

Nicht erhalten



Abbildung 28

Liz Bachhuber: Schatzkammer (1998)

Einseitig polierte handgeschmiedete Werkzeuge (320 x 280 x 290 cm)

Ausstellungsansicht ACC Galerie Weimar

o.O.



Abbildung 29

Liz Bachhuber: Schatzkammer (1998)

Installation

Polierte oder vergoldete handgeschmiedete Werkzeuge und Metallschrott auf Filzdecke

Ausstellungsansicht Kunsthalle Erfurt/Galerie am Fischmarkt

o.O.



Abbildung 30

Liz Bachhuber: Schatzkammer (2019)

Installation, DDR-Metallschrott, einseitig poliert oder vergoldet, Samtstoff (o. Gr.)

Installationsansicht ACC Galerie Weimar

o.O.



Abbildung 31

Inken Reinert: Anbau (2005),

Schrankwandelemente (ca. 450 x 350 x 280 cm)

Temporäre, ortsspezifische Installation

Berlin Alexanderplatz. Urban Art Stories, Berlin, 2005

Nicht erhalten



Abbildung 32

Inken Reinert: Anbau (2005), Schrankwandelemente (ca. 450 x 350 x 280 cm)
Temporäre, ortsspezifische Installation
Berlin Alexanderplatz. Urban Art Stories, Detailaufnahme Berlin, 2005
Nicht erhalten

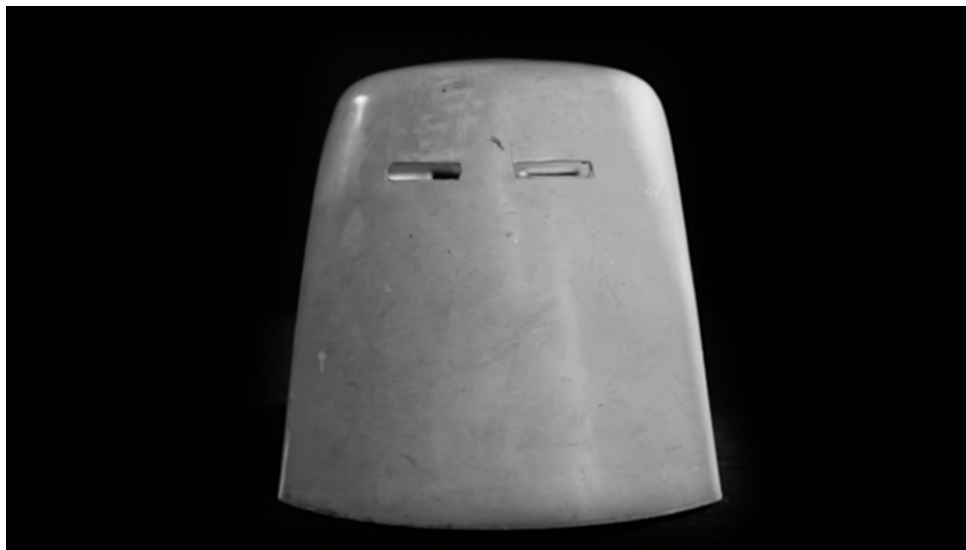


Abbildung 33

Darsha Hewitt und Sophia Gräfe: The Watch (2017)
Installation (6 Fundstücke, Sockel, Metall) und Video, 3 min mit Sound
Filmstill



Abbildung 34

Rasenmäher „Trolli“ ESM 35/II (1979)

Metall, Gummi, Kunststoff (120 x 46 x 90 cm)

VEB Transformatorenwerk „Karl Liebknecht“/Berlin-Oberschöneweide

Sammlung Museum Utopie und Alltag. Alltagskultur und Kunst aus der DDR

Eisenhüttenstadt/Beeskow



Abbildung 35

Liz Bachhuber: Krähenwald (2002)

24 Kühlschranksüren der DDR-Marken Kristall und

DKK, gesägt, Halogen Lichtspirale (330 x 383 x 14 cm)

o.O.



Abbildung 36

Liz Bachhuber: Kristall (2009),
12- teiliges Wandrelief, 12 gebrauchte Kühlschrankschranktüren der Marke „Kristall“
unterlegt mit Programmierter LED Lichttechnik (235 x 225 x 12 cm)
Installationsansicht Jenoptik, Jena

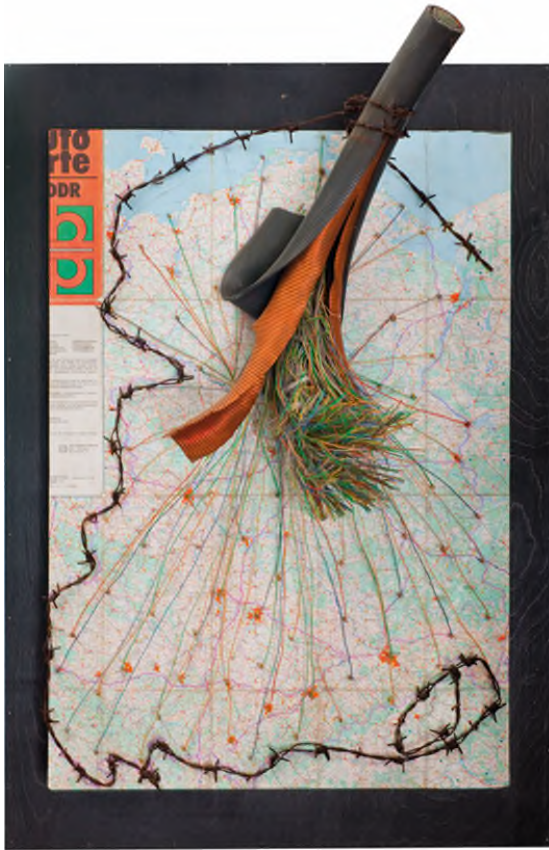


Abbildung 37
Ralph Siebenborn: Flächendeckend (1989/1990)
Assemblage aus Fundstücken (95 x 57 x 27 cm)
Neue Sächsische Galerie Chemnitz



Abbildung 38
Ralph Siebenborn: Alle Räder stehen still – wenn ... (1989/1990)
Bodeninstallation aus Fundstücken (120 x 240 x 130 cm)
o.O.



Abbildung 39

Ralph Siebenborn: Alle Räder stehen still – wenn ... (1989/1990)

Bodeninstallation aus Fundstücken (120 x 240 x 130 cm)

o.O.

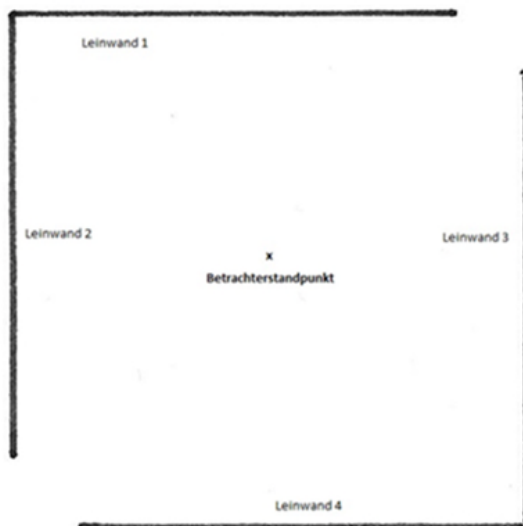


Abbildung 40

Louise Wilson, Jane Wilson: Stasi-City (1997), Zwei Videos (Farbe, Ton, 5 min),

vier Projektoren und Synchronizierer (5,49 x 10,67 x 10,67 m),

Ausstellungsaufbau Skizze von Rebekka Marpert



Abbildung 41

Jane and Louise Wilson: Stasi-City (1997)

4 Video-Projektionen, 16mm Übertragung auf Video (4 min 54 sec)

Installationsansicht

The Metropolitan Museum of Art New York, 2018



Abbildung 42

Andreas Mühe: Wandlitz (2011)

Fotografie (ca. 10 x 12 cm)

Serie aus 20 Fotografien

o.O.

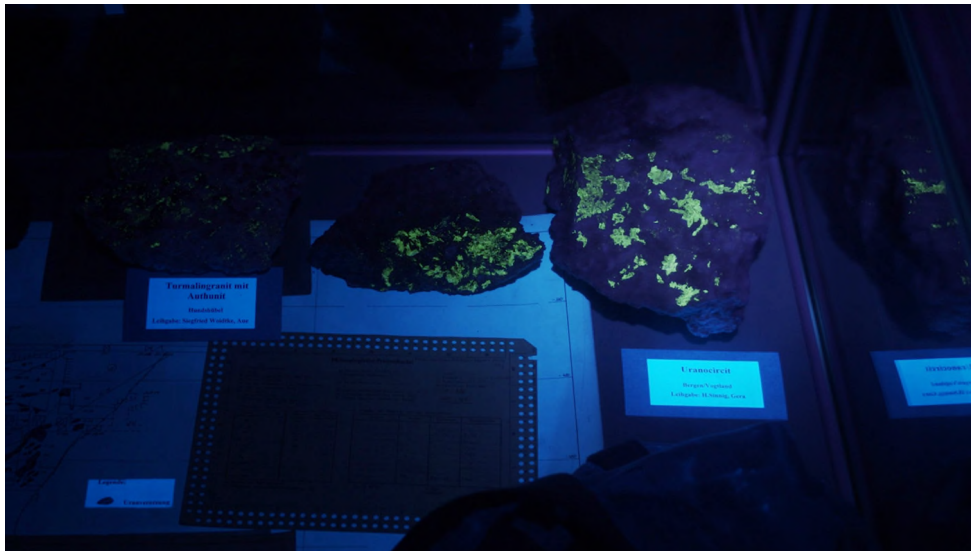


Abbildung 43

Alex Gerbault und Mareike Bernien: Sonne unter Tage (2022)
Filmstill



Abbildung 44

Alex Gerbault und Mareike Bernien: Sonne unter Tage (2022)
Filmstill



Abbildung 45

Karsten Konrad: Lost island (2004)

Gips, Plexiglas, Polystyrol, bestrichene Spanplatte (50 x 120 x 120 cm)

Ausstellungsansicht Radikal Modern. Planen und Bauen im Berlin der 1960er Jahre (29.05-26.10.2015), Berlinische Galerie

Nicht erhalten

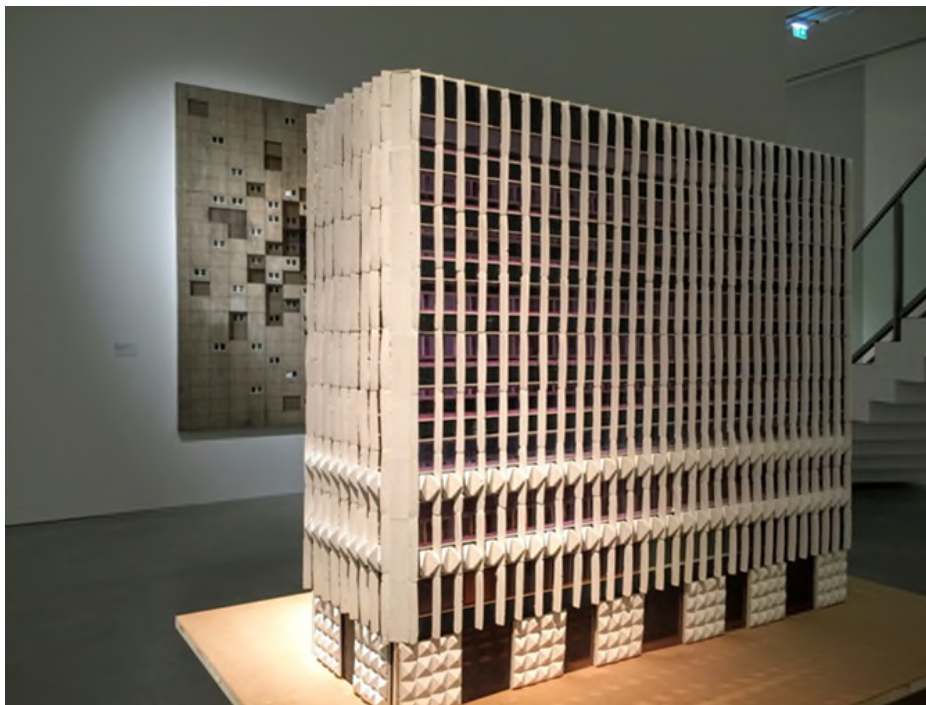


Abbildung 46

Karsten Konrad: DDR [aussen] (2005)

Ausstellungsansicht Radikal Modern. Planen und Bauen im Berlin der 1960er Jahre (29.05-26.10.2015), Berlinische Galerie

Nicht erhalten



Abbildung 47
Jan Brokof: P2 (2011)
Holzschnitt (530 x 351 cm)
o.O.



Abbildung 48 und 49

Christine Schlegel: Identität (1991 – 1998),
Fotoserie aus 6 x 6 Diags Agfa (1953 – 1958) von Werner Hans Schlegel
und 6 Nachstellungen (je 20,3 x 20,3 cm)

Oben: Picknick mit Stachelbeerkuchen Bielatal 1956

Unten: Picknick mit Stachelbeerkuchen Dresdner Elbwiesen 1991

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abbildung 50 und Abbildung 51

Christine Schlegel: Identität (1991 – 1998),
Fotoserie aus 6 x 6 Diags Agfa (1953 – 1958) von Werner Hans Schlegel
und 6 Nachstellungen (je 20,3 x 20,3 cm)

Oben: Die plastisch figurative Begabung Lobbe 1960

Unten: Die plastisch figurative Begabung Eckernförde 1998

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abbildung 52 und 53

Christine Schlegel: Identität (1991 – 1998),
Fotoserie aus 6 x 6 Dias Agfa (1953 – 1958) von Werner Hans Schlegel
und 6 Nachstellungen (je 20,3 x 20,3 cm)
Links: Das Spiel mit Attrappen Garten Niederwaldplatz 1957
Rechts: Das Spiel mit Attrappen Garten Hosterwitz 1995
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

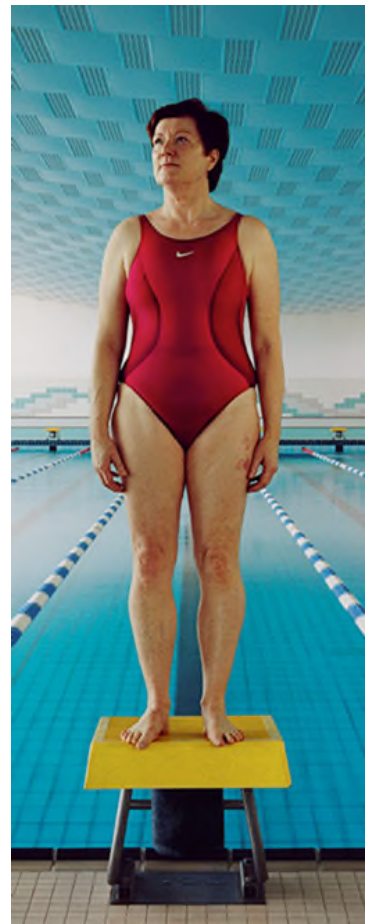


Abbildung 54 - 58 (von links oben nach rechts unten)

Tina Bara & Alba
D'Urbano:
Siegerehrungen (2003)
10 Lampdaprints (186 x
70 cm)
LED Anzeige (15 x 50
cm)
Detail
o.O.

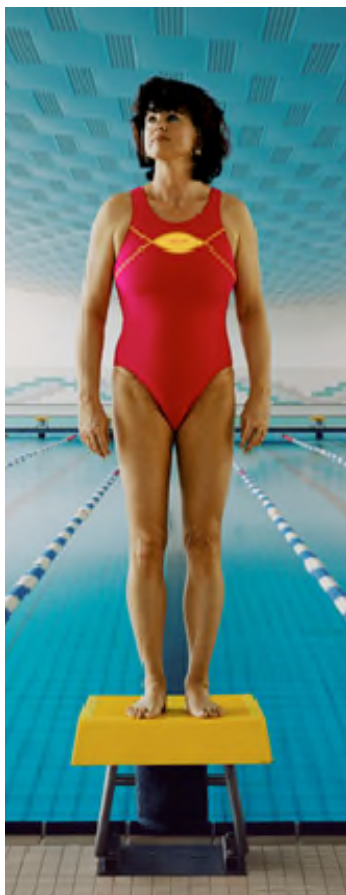


Abbildung 59 – 63
Tina Bara & Alba D'Urbano:
Siegerehrungen (2003)
10 Lampdaprints (186 x 70 cm)
LED Anzeige (15 x 50 cm)
o.O.



Abbildung 64

Luise Schröder: Die vergessene Mobilisierung (2017)

Detailansicht: Gedenktafel mit Inschrift in öffentlichem Raum

Emaillier/Eiche (49 x 72 cm)

Ausstellungsansicht Luther und die Avantgarde. Zeitgenössische Kunst in Wittenberg, Berlin und Kassel (19.05. – 01.11.2017)

o.O.



Abbildung 65

Luise Schröder: Die vergessene Mobilisierung (2017)

Video HD (16:9), 10:37 min

Ausstellungsansicht Altes Gefängnis Wittenberg

Luther und die Avantgarde. Zeitgenössische Kunst in Wittenberg, Berlin und Kassel (19.05. – 01.11.2017)

o.O.

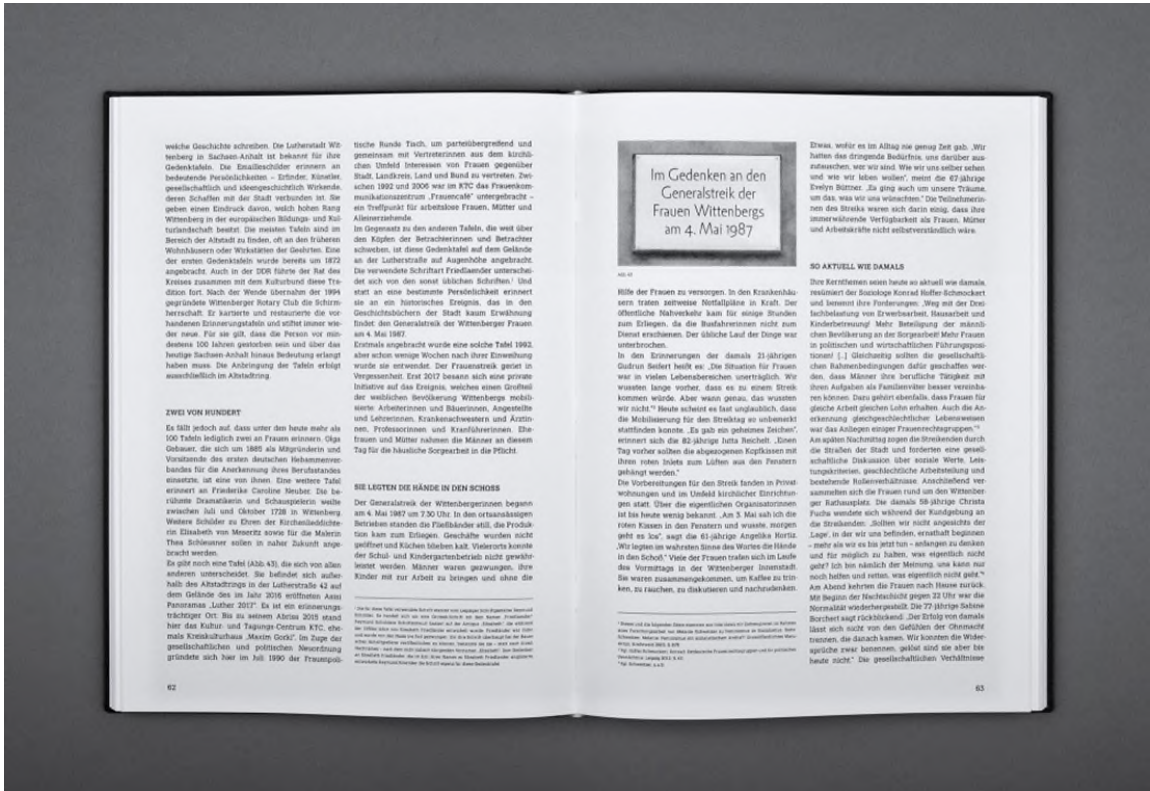


Abbildung 66 und Abbildung 67
 Luise Schröder: Die vergessene Mobilisierung (2017)
 Detailansicht Poster (96 x 66 cm), Auflage 10.000 Kopien
 Schriftart: Friedlaender
 o.O.

Abbildungsnachweise

- 1 <http://yagallery.com/en/exhibitions/lenin-na-gastrolyah-zvit-dlya-ukrayini-rudolf-gerc>
[Letzter Zugriff am 16.02.2024], © Foto: Irena Wunsch
- 2 Von Sebastian Jung zur Verfügung gestellt
- 3 <https://www.esterschipper.com/exhibitions/179-vorsicht-stufe-ceal-floyer/> [Letzter
Zugriff am 16.02.2024] © Foto: Roman März
- 4–5 Calle, Sophie: Die Entfernung. The Detachment, Dresden 1996, o. S.
- 6 Kasseler Kunstverein (Hg.): Reinigungsgesellschaft. Das Zukunftsversprechen. The future
promise, Ausst.-Kat., Kassel 2004, S. 25
- 7 Kasseler Kunstverein (Hg.): Reinigungsgesellschaft. Das Zukunftsversprechen. The future
promise, Ausst.-Kat., Kassel 2004, S. 26
- 8 Kasseler Kunstverein (Hg.): Reinigungsgesellschaft. Das Zukunftsversprechen. The future
promise, Ausst.-Kat., Kassel 2004, S. 30
- 9 © Galerie im Turm, Berlin, Foto: Eric Tschernow
- 10–13 Von Henrike Naumann zur Verfügung gestellt
- 14 © Galerie im Turm, Berlin, Foto: Eric Tschernow
- 15 © Kunstsammlungen Chemnitz/Frank Krüger
- 16,17 © Galerie im Turm, Berlin, Foto: Eric Tschernow
- 18–25 <https://www.margrethoppe.com/verschwundene-bilder.html> [Letzter Zugriff am
16.02.2024]
- 26 Kunstforum International: Die Fotografische Dimension, Bd. 129, Januar - April 1995, S.344,
© Foto: Jens Rönnau
- 27–30 Von Liz Bachhuber zur Verfügung gestellt, © Foto: Clemens Bach
- 31 http://inken-reinert.de/wp-content/uploads/2019/07/C_F1010030_Slider.jpg [Letzter
Zugriff am 16.02.2024]
- 32 Reinert, Inken: DDR Wohnkultur dekonstruiert. GDR home decor deconstructed, Berlin 2020,
S. 52-53
- 33 <https://darsha.org/wp-content/uploads/2017/08/Screen-Shot-2017-11-12-at-11.32.00.png>
[Letzter Zugriff am 16.02.2024]
- 34 <https://asset.museum-digital.org/media/1200/brandenburg/images/201209/18102237956.jpg>
[Letzter Zugriff am 16.02.2024], CC BY-NC-SA @ Dokumentationszentrum
Alltagskultur der DDR
- 35 [http://www.liz-bachhuber.com/sites/changednature/submenu/2002-
2006/source/image/01_kraehenwald_total_01.jpg](http://www.liz-bachhuber.com/sites/changednature/submenu/2002-2006/source/image/01_kraehenwald_total_01.jpg) [Letzter Zugriff am 16.02.2024], © Foto:
Clemens Bach
- 36 [http://www.liz-
bachhuber.com/sites/domesticpassions/submenu/1993%E2%80%932009/source/image/02_kri-
stall_detail.jpg](http://www.liz-bachhuber.com/sites/domesticpassions/submenu/1993%E2%80%932009/source/image/02_kri-stall_detail.jpg) © Foto: Clemens Bach

- 37 Von der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz zur Verfügung gestellt, © Foto: Neue Sächsische Galerie
- 38–40 Von Ralph Siebenborn zur Verfügung gestellt
- 41 <https://janeandlouisewilson.co.uk/project/stasi-city-1997-4-x-screen-each-4mins-54sec-16mm-transfer-to-video-installation-view-the-metropolitan-museum-of-art-new-york-2018/> [Letzter Zugriff am 29.02.2024]
- 42 Taubhorn, Ingo (Hg.): Andreas Mühe. Pathos als Distanz, Heidelberg/Berlin 2017, S. 12
- 43–44 <https://pong-berlin.de/de/project/film/sonne-unter-tage> [Letzter Zugriff am 23.02.2023], © pong film Bernien/Gerbaulet 2024
- 45–46 <https://interviewr.tv/radikal-modern-planen-und-bauen-im-berlin-der-1960er-jahre-4fcee72214b7> [Letzter Zugriff am 23.02.2023] © Foto: Christian Knies
- 47 Von Jan Brokof zur Verfügung gestellt
- 48-53 Schlegel, Christine/Schlegel, Antonia (Hg.): Kind der weißen Henne. Reservate der Kindheit, Dresden 2015
- 54-63 Von Alba D'Urbano und Tina Bara zur Verfügung gestellt
- 64-67 <https://luiseschroeder.org/works/the-forgotten-mobilization> [Letzter Zugriff am 23.02.2023]

Anhang

Liste 1

- 1990 Die Endlichkeit der Freiheit, Stadtraum von Berlin Ost und West, 01.09.–07.10.1990
- 2006 Palast der Republik. Sophie Calle, Tacita Dean, Nina Fischer & Maroan el Sani, Thomas Florschuetz, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart Berlin, 25.05.–27.08.2006
- 2007 Reality Bites: Making Avant-Garde Art in Post-Wall Germany, Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis 09.2.–29.4.2007, Opelvillen, Rüsselsheim 30.5.–2.9.2007
- 2008 Vertrautes Terrain. Aktuelle Kunst in & über Deutschland, ZKM Karlsruhe, 22.05. – 21.09.2008
- Reconstructed Zone – Aktuelle Kunst zur DDR und danach, Kunstverein Wolfsburg, 04.09.2008–08.11.2009
- 2009 Berlin 89/09 Kunst zwischen Spurensuche und Utopie, Berlinische Galerie Berlin, 18.09.2009–15.02.2010
- Kehraus – Kunst der Wendezeit, Neue Sächsische Galerie Chemnitz, 06.10.2009 –10.01.2010
- 20 Jahre Deutsche Einheit 1989 – 2009, Kunst im Schatten der Grenze, Kunsthalle Schweinfurt, 03.10.2009 –10.01.2010
- Rückschau 1989 – Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft?, Kunsthalle Wien, 09.10.2009–07.02.2010
- 2016 Der dritte Blick. Fotografische Positionen einer Umbruchsgeneration, Stadtgalerie Kiel, 12.03.–08.05.2016
- 2018 Requiem for a failed state, HALLE 14 Leipzig, 14.04.–15.08.2018
- Romanze mit der Revolution. A Romance with Revolution, ACC Galerie Weimar, 18.05.–05.08.2018
- wildes wiederholen. Material von unten. – Künstlerische Forschung im Archiv der DDR- Opposition, Stasi-Zentrale Berlin und District Berlin, 04.11.–16.12.2018
- In einem anderen Land. Transformationsprozesse an Beispielen zeitgenössischer Fotografie in Deutschland, Haus am Kleistpark, Berlin 12. 1.–29. 3. 2018, Kultur Forum Dresden riesa efau, 12. 4.–1. 7. 2018, Kunsthalle Erfurt, 15.07.–23.09.2018
- Ins Offene. Fotokunst im Osten Deutschlands seit 1990, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), 29.06.–16.09.2018
- 2019 Palast der Republik. Utopie, Inspiration, Transformation, Kunsthalle Rostock, 01.06.–13.10.2019
- Von Ferne. Bilder zur DDR, Villa Stuck München, 06.06.–15.09.2019
- Die wir nie gewesen sind, Deutscher Künstlerbund e.V. Berlin, 26.10.–29.11.2019
- Point of No Return. Wende und Umbruch der ostdeutschen Kunst, MdBK Leipzig, 23.07.–03.11.2019
- Artists and Agents. Performancekunst und Geheimdienste, HMKV Dortmund, 26.10.2019–19.04.2020

2020 ZUSAMMEN. 30 Jahre Wiedervereinigung aus künstlerischer Perspektive, Galerie Haus am Lützowplatz, 03.10.–29.11.2020

2021 Zeitumstellung. Werke aus dem Kunstarchiv Beeskow im Dialog mit zeitgenössischen Positionen, Schloss Biesdorf Berlin, 22.03.–21.08.2021

Kloster Neuzelle Eisenhüttenstadt II. Zwischen Modell und Museum, Kunstverein im Kloster Neuzelle e.V., 21.08.–26.09.2021

Liste 2

1) Kunst der DDR als Werkstoff

1.1) Denkmäler der DDR

- Rudolf Herz: Lenin on tour (2004/2005), BRD
- Sebastian Jung: La Dolce Vita (2018), DDR,WK
- Sophie Calle: Die Entfernung (1996), WE
- Ceal Floyer: „Vorsicht Stufe“ (2009), BRD/Pakistan

1.2) Bildende Kunst und Kunst am Bau

- REINIGUNGSGESELLSCHAFT: Zukunftsversprechen (2004/2005), U
- Margret Hoppe: Die verschwundenen Bilder (2005–2010), DDR,WK
- Henrike Naumann: DDR Noir (2018), DDR,WK

2) DDR-Alltagsobjekte als Werkstoff

- Raffael Rheinsberg: Gebrochen Deutsch (1992–2005), BRD
- Liz Bachhuber: Hochwasser an der Ilm: Pegelstand (1996), WE/NA
- Liz Bachhuber: Schatzkammer (1998)
- Liz Bachhuber: Kristall (2009)
- Inken Reinert: Anbau (2005), DDR
- Darsha Hewitt mit Sophia Gräfe: The Watch (2017), NA/WE

3) Stasi-Relikte und sozialistische Bauten der DDR als Werkstoff

- Ralph Siebenborn: Flächendeckend (1989/90), DDR
- Jane & Louise Wilson: Stasi-City (1997), WE
- Andreas Mühe: Wandlitz (2011), DDR
- Mareike Bernien & Alex Gerbaulet: Sonne unter Tage (2022), U
- Nina Fischer & Maroan el Sani: Palast der Republik – Weißbereich (2001), BRD
- Karsten Konrad: Lost island (2004), BRD
- Karsten Konrad: DDR [aussen] (2005)
- Jan Brokof: P2 (2011), DDR,WK

4) Erinnerungen der DDR als Werkstoff

- Tina Bara & Alba D’Urbano: Siegerehrungen (2005), DDR/WE
- Luise Schröder: Die vergessene Mobilisierung (2017), DDR,WK
- Christine Schlegel: Identität (1991 – 1998), DDR

Legende

DDR = In der DDR geboren/sozialisiert

BRD = In der BRD geboren/sozialisiert

WE/NA = In Westeuropa/Nordamerika geboren/sozialisiert

U = Angaben zur Herkunft waren nicht ermittelbar

WK = Generation der Wendekinder¹

¹ Als Wendekinder wird in der Soziologie die Generation bezeichnet, die zwischen 1981 und 1987 geboren wurde und ihre Kindheit in der DDR erlebte. Lettrari, Adriana/Nestler, Christian/Troi-Boeck, Nadja (Hg.): Die Generation der Wendekinder. Elaboration eines Forschungsfeldes, Wiesbaden 2017; Hacker, Michael (Hg.): Die Dritte Generation Ost. Wer wir sind, was wir wollen, Berlin 2012².

