

**Institut für kulturwissenschaftliche
Deutschlandstudien**

an der Universität Bremen (FB 10)

- Leitung: Prof. Dr. Wolfgang Emmerich -

Zwischen Verweigerung und Etablierung

Eigenständige Räume der bildenden Kunst

in der DDR der achtziger Jahre

Frank Eckart

November 1995

Materialien und Ergebnisse aus Forschungsprojekten des Institutes

Heft 7: Bildende Kunst in der DDR der achtziger Jahre

Inhalt

1. Produktionsbedingungen: Zwischen „Trainingsplatz“ und „Markt“ S. 5
2. “Überlebende nach Beuys“ S. 18
3. Die Entwicklung der Galerie Eigen + Art bis 1989 S. 36

Lebenslauf Frank Eckart S. 42

Materialien und Ergebnisse aus Forschungsprojekten des Institutes S. 43

Druck:

Universitätsdruckerei Bremen

Vertrieb:

Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien

Universität Bremen

Fachbereich 10

Postfach 330 440

28334 Bremen

Tel.: 0421 218-3236

Telefax: 0421 218-4961

Selbstkostenpreis: DM 5,00

Copyright: beim Verfasser

Zwischen Verweigerung und Etablierung. Eigenständige Räume der bildenden Kunst in der DDR der achtziger Jahre?

Die Mauer trennte nicht nur Territorien und Gesellschaftsordnungen, die Machtblöcke des kalten Krieges, sondern griff tief in Lebensläufe ein und bestimmte Alltagserfahrungen. Für viele Westdeutsche waren die Mauer und der Grenzübergang, die ständige Beobachtung auf der Interzonenstrecke der erste und prägende Eindruck dessen, was die DDR darstellte: eine Diktatur und geschlossene Gesellschaft. Erlebte man die Innenstädte, meist nach dem Behördengang und dem Zwangsumtausch, sah man Tristesse, ruinierte Altbauviertel und trostlose Schaufensterauslagen: eine Mangelgesellschaft. Für die Mehrheit der DDR-Bevölkerung galt die Bundesrepublik Deutschland ihrerseits als beispiellose Erfolgsgeschichte zwischen Konsum und Prosperität. Die Programme der Medienanstalten ZDF und ARD wurden in der DDR empfangen. Wie mußten die Werbespots auf ein Publikum wirken, das nicht die Voraussetzungen lebte, um die gepriesenen Dinge verbrauchen zu können? Die Mauer trennte Lebensläufe und Sozialisationserfahrungen. Sie erschwerte, verhinderte oder normierte Zugänge zu Informationen, Materialien und Waren.

Man könnte zur Kennzeichnung der Situation eine Metapher des Soziologen Karl Mannheim verwenden. Der Gesellschaftsorganismus stellt für ihn eine Landschaft dar, die prinzipiell nur in verschiedenen Perspektiven erfaßbar und erfahrbar ist. Verschiedene Standorte zeigen bestimmte Seiten, Einblicke und Möglichkeiten der Landschaft, ohne daß man sie vollständig erfassen könnte. „Ist aber nicht jedes dieser Bilder eine Erfahrung dieser Landschaft, auch wenn jede 'Verkürzung', eine jede 'Verschiebung' auf den Standort hin orientiert ist, von wo aus man betrachtet?“ 2

Die hier vorgelegte Studie untersucht nicht die DDR-Kunst, sondern einen schmalen Ausschnitt der Kulturentwicklung in der DDR der achtziger Jahre. Sie konzentriert sich auf eine Generation von Künstlern, die in der Mehrzahl zwischen 1955 und 1965 geboren wurden. Im letzten Jahrzehnt der DDR entfaltete diese ihre Wirkung, schuf sich Räume und Institutionen, die neben den staatlich subventionierten und kontrollierten Kulturinstitutionen bestanden.

Dort bildeten sich unterschiedliche Möglichkeiten für die Beteiligten heraus, die man mit folgenden Stichworten kennzeichnen könnte: Sie reichten von der Anpassung an die Hochkultur der DDR, Ausreise in die Bundesrepublik Deutschland, Nischenexistenz, der Hoffnung auf einen reformierten Sozialismus bis zu dem Aufbau von mannigfachen Beziehungen nach Westeuropa. Damit entstanden widersprüchliche Interpretationen, die diese Produktionen sowohl „jenseits der Staatskultur“³ vermuten als auch zu einem Produkt des Ministeriums für Staatssicherheit⁴ erklären. Andere heben das Entstehen von, wenn auch bescheidenen, Marktmechanismen hervor⁵, während in weiteren Interpretationen die Gemeinschaft und gemeinschaftliches Produzieren⁶ als Kennzeichen einer „ästhetischen Ergänzungskultur“ in das Zentrum der Darstellung rücken. Die unterschiedlichen Perspektiven werden in dieser Studie nicht als willkürliche Einschätzungen behandelt, sondern sie konstituieren sich auf Grundlage bestehender Momente in den Produktionsbedingungen, den Resultaten und dem Selbstverständnis der Protagonisten dieser künstlerischen Szenen, wie der verschiedenen Interpreten und ihrer Interessen in Ost und West.

1. Produktionsbedingungen: Zwischen „Trainingsplatz“ und „Markt“

„Ich war nie ein Wir und

Ich war nie ein Land.“⁷

Im Jahre 1983 traf sich ein Freundeskreis in einer Leipziger Wohnung und dabei entstand die Idee, in den privaten Räumen Ausstellungen, Lesungen und Happenings zu veranstalten. Die Initiatoren kannten verschiedene Künstler, Kunstwissenschaftler und Studenten der Leipziger Hochschulen. Rasch entdeckte man, wie motivierend und substantiell die sich stets verändernden Konstellationen von Personen, Themen und Aktionen wirkten. Mit geringen Mitteln, durch Improvisation und in freundschaftlicher Zusammenarbeit gelang es, Ereignisse zu stiften, die auf großes Interesse in der Stadt Leipzig stießen.

Die Ausstellungseröffnungen der Galerie am Körnerplatz stellten zunächst einen Anlaß für Feste dar. Gleichzeitig fanden hier Performances statt, an denen sich verschiedene Personen aus dem Freundeskreis beteiligten. Diese künstlerischen Aktionen lassen sich in das Spannungsfeld zwischen Spiel und Ernst, zwischen Experiment und Nonsens, zwischen offensiv vorgetragenem Dilettantismus und innovativem Anspruch einordnen. Den tristen, vorgegebenen Stadtlandschaften, antiquierten Konsumgegenständen und Räumen wurden in diesen Stunden Leben und Leichtigkeit eingehaucht. Das offene Zusammenspiel der Beteiligten kümmerte sich nicht vorrangig um ästhetische Qualitäten und Spezialistentum. Bei den Expositionen stellten sich die Neuen Unkonkreten und die Gruppe PIG [Plagwitzer Interessengemeinschaft] vor.⁸ Sie organisierten ihre eigenen Ausstellungen und produzierten Kunst für den konkreten und zeitlich begrenzten Anlaß. Nach dem Ende der Ausstellung verschwanden die ausgestellten Objekte oder wurden durch die Produzenten selbst zerstört. Die Mitglieder solcher losen Verbindungen stammten aus unterschiedlichen sozialen Milieus, kannten sich zumeist über Jahre und verbrachten einen großen Teil ihrer Freizeit miteinander. So wirkten ästhetische Techniken auf die Gestaltung freier Zeit ein, wie sie umgekehrt diese 'ästhetisierten'.

Aus dem Jahre 1985 stammt der Super8 - Film BeiWerk, der eine Aktion der Gruppe PIG dokumentiert.⁹ Sie beräumte, besetzte und 'verschönerte' eine verfallene Fabrikhalle in einem Leipziger Industriegebiet bei einer Art Happening, das sich über einen Tag von 7 Uhr bis 15.45 Uhr erstreckte: „8,75 h/ voller Arbeitstag/ Brigade/ Materialausgabe/ Appell/ Arbeitsschutzbelehrung/ Redeverbot/ Auskehren und Renovieren einer Fabrikhalle/ Pausenversorgung/ Kulturprogramm/ Fortsetzen der Arbeit/ Auswertung/ Hissen der Flagge“.¹⁰

Bei den Filmaufnahmen traten die Teilnehmer als Darsteller ihrer eigenen Aktion auf, wodurch zu den oben genannten Momenten das Theatralische und die Selbststilisierung hinzutraten.¹¹ Der Film zeigt zu den Klängen von Marschmusik und propagandistischen Losungen die einzelnen Abschnitte des Arbeitstages. Ironisch wurden die Filme der Aufbaujahre persifliert, ihr leeres Pathos demonstriert und im Spiel erfahren. Im Rückblick beschrieb der Künstler Jörg Herold die tragischen und „dummen“ Momente des Spieles „in geschlossenen Räumen“¹²:

„Zwar kam es zu einer Erosion des geschlossenen Raumes, sie stand aber immer unter dem Faszinosium der [G]eschlossenheit. Die ironischen Figuren sind gebunden an die Macht des Ironisierten.“¹³

Die Ausstellungen und Unternehmungen schufen Podien gemeinsamer Auftritte vor einem im Geiste verwandten Publikum aus Bekannten und Freunden. Eine Ausstellung in der Wohnung (damals unter der Bezeichnung Galerie am Körnerplatz) trug den Titel Aktion & Objekt, an der sich das Publikum mit eigenen künstlerischen Arbeiten beteiligen konnte. Aktionen standen für gemeinsame Produktion, für einen anderen Umgang miteinander. Bei diesem Zusammenspiel produzierte man Objekte, die keine Kunst(waren) darstellten, sondern eine unmittelbare, intime Beziehung der Produzenten und ihrer Gemeinschaft ausdrückten. Sie entstanden in dem Lebensanspruch, gegen Langeweile und die Tristesse des Bestehenden Spaß und Improvisation zu setzen.

„[D]ie Praxis des gleichzeitigen Ausstellens und Wohnens [hob; F.E.] die museale Distanz zwischen Besucher und Kunstobjekt in ganz selbstverständlicher Weise auf. Was sich avantgardistische Konzepte immer wieder neu zum Ziel gesetzt hatten, wird hier von den Umständen diktiert; das Leben und Wohnen wird zum Teil der ästhetischen Kunstorganisation, während Kunst in wechselnde Lebenszusammenhänge eingeht.“¹⁴

Man bewegte sich im Feld der Verbote. An den Ausstellungseröffnungen nahmen jeweils 100 bis 200 Besucher teil. Diese Zusammentreffen konnten wegen Zweckentfremdung von Wohnraum verboten werden. Die Aktivitäten der Gruppe PIG und der Galerie am Körnerplatz wurden durch das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) observiert. Seit dem 22.01.1985 existierte ein Operativvorgang (OV), Deckname „Galerie“, bei dem der Wohnungsinhaber Gerd Harry Lybke und das Umfeld der Wohnungsgalerie erfaßt wurden.¹⁵ Die Erweiterung

der persönlichen Ausdrucksmöglichkeiten erscheint in der Sprache der Berichte als „demonstrativ-kulturlos“, die „alternative Objekt- und Aktionskunst“ als „dekadent“ und „antisozialistisch“.16 Damit waren Tatbestände nach dem Strafgesetzbuch angesprochen. Die Sicherheitsdienste sammelten Hinweise auf Gesetzesverstöße (Kriminalisierung)17 und schleusten „Inoffizielle Mitarbeiter“ (IM) in das Umfeld (Observation) ein. „Schaffung eines offiziellen Beweismittels zu Vorbereitungshandlungen der öffentlichen Herabwürdigung der sozialistischen Kulturpolitik durch den L. auf der Grundlage von ihm verfertigter Schriften bzw. Gegenstände oder Symbole“, heißt es in den Planungen zu dem Operativvorgang „Galerie“.18 „Zielstellung: Verunsicherung des L. und der Gruppierung um die 'Galerie am Körnerplatz'„.19 Geheimdienstliche Maschinerie und Routine setzten mit dem Beginn der Arbeit dieser Gruppe ein. Das Eingreifen von Ordnungskräften war damit latent möglich und erfolgte bei Ausstellungen der Galerie de Loch (in Berlin), dem Atelier des Künstlers Gerd Wandrer (in Jena) 20 oder führte im Juni 1987 zur Schließung der Dresdener Galerie fotogen 21 (unter der Leitung von Wanda Reichardt).

Die Verbindung von Galerie- und Wohnraum war Programm. Etwas Eigenes wurde im Medium der künstlerischen Techniken gestiftet, befragt, erarbeitet. Diese ethische Dimension bildete einen entscheidenden Impuls, der am Beginn solcher Gruppen stand. „Vielleicht ließe sich [das; F.E.] Galerie-Zimmer umschreiben als Existenzraum mit pulsierenden Adern; eine Versuchsfläche im zweiten Stock eines Hinterhauses, ein Fesselballon, in der doppelsinnigen Wortspaltung; ein provisorisch installiertes Labor für Kunst, ohne konkretes Ziel.“ 22 Die Galerie am Körnerplatz fungierte als Bühne, auf der das Zusammenspiel der Einzelnen Voraussetzung für die Dynamik und das Funktionieren von Gruppen und Räumen war. Es fehlte ein verbindliches Programm. Ein gemeinsames Lebensgefühl setzte sich in verschiedenen Gesten, Haltungen und Resultaten um. Dieses Gefühl teilte auch das Publikum - die Grenzen zwischen Akteur, Rezipient und Kritiker waren fließend.

Die in jenen Jahren gezeigten Kunstwerke sind vorläufig, konzipiert für Ereignisse und Zustände, nicht für die Dauer und museale Stille. Billige, industriell genutzte Gebrauchsmaterialien (Karton, Span- und Sperrholzplatten) wurden für die Produktion vieler Kunstwerke genutzt. Die Bilder waren selten gerahmt oder durch Glas geschützt. Die ästhetischen Möglichkeiten alltäglicher Dinge oder der Gegenstände des 'Mülls' wurden erforscht. Man experimentierte mit ungewöhnlichen Stoffen wie Pflanzenöl, Mehl, Gips, Spänen, Holz, Industriestahl. In der DDR bestand ein Mangel an Farben, an Papieren oder an

Reproduktionstechniken. Der Umgang mit dem Material durch die Künstler war eine Antwort auf diese Situation und gleichzeitig ein Vorgang der Überschreitung des Vorgegebenen.

Dennoch konnten technologische Grenzen bei den neuen Medien nicht überwunden werden: Videotechnik, Kopierer oder Computer fanden Mitte der achtziger Jahre nur sehr langsam Eingang in den Alltag der DDR, und deren Preise waren zu dieser Zeit enorm. Folgerichtig führte das zur Nutzung von, vom Standpunkt Westeuropas aus gesehen, antiquarisch anmutenden Techniken wie dem Schmalfilm, dem Siebdruck oder der Schreibmaschine. Ihr Gebrauch erforderte Zeit, Konzentration und handwerkliche Fähigkeiten. Die Wiederaufnahme handwerklicher Traditionen nahm einen hohen Stellenwert im Schaffensprozeß der Künstler ein. Um eine Vorstellung davon zu geben, soll aus einem Arbeitsbericht von Klaus-Jürgen Zylla zitiert werden:

„1982 kam ich als Siebdrucker an die Hochschule für Bildende Künste Dresden. [...] Ich lernte, Kopierschichten aus Tortenguß zu entwickeln, weil die lichtempfindlicher waren als jene vom VEB [Volkseigener Betrieb; F.E.]. Wasserfarben wurden aus Pigmenten und Tapetenkleister hergestellt, versetzt mit eigenem Harnstoff, weil erst damit die richtige Konsistenz erreicht wurde. Ich karnte säckeweise Suprasil ('aktiver Füllstoff' - was auch immer das sein mochte) heran. Dies zeichnete sich wiederum dadurch aus, daß es endlich aus der glänzenden Speckschwarte eine halbwegs matte Oberfläche machte.“ 23

Der Sinn für Material und die Fähigkeit zu ungewöhnlicher Improvisation produzierten eine eigenwillige Aura ostdeutscher Kunst und Gestaltung, die z.B. in der Druckgraphik in Westeuropa kaum oder nicht mehr anzutreffen ist. Die Reproduktion durch das Siebdruckverfahren löste die tradierte Spezialisierung zwischen Entwurf des Künstlers und Gestaltung durch den Handwerker auf. Schrift, gerastete Fotovorlagen und Zeichnungen wurden mit Präzision und in eigenständige Formensprachen umgesetzt, die den Ideen und Handschriften der Künstler entgegenkamen. Spezialkenntnisse mußten über lange Jahre erworben und immer wieder erprobt werden, wodurch der Vorgang der Produktion selbst schon 'ästhetisch' wirkte.

Die Künstler benötigten viel Zeit für die Gestaltung und Produktion der Kunstwerke. Das füllte Lebenszeit aus und erschien gleichzeitig als Stiftung schöner Dinge. Erweitert man diese Aussage um die Dimension Lebenszeit, so führte die Entscheidung für die

Selbstdarstellung durch ästhetische Produktion zu einer existentiellen Verbindung von Kunstwerk und Leben. Selbst für die Gestalter in den Siebdruckwerkstätten gilt: Sie waren selbst Künstler, die in einer sehr intimen Begegnung mit anderen Künstlern agierten. Ein solches intimes Zusammentreffen war für die Produktion von Plakaten, Künstlerbüchern und Zeitschriften im Eigenverlag entscheidend. In dieser Weise spielten die Werkstätten eine heute kaum beachtete Rolle. Dort wurden Graphiken, Lithographien, Radierungen produziert, die als Markenzeichen ostdeutscher Kunst gelten können. Die groben Bildraster als Anklänge an die Technik der Pop-art findet man hier ebenso wie die Leichtigkeit von Zeichnungen, deren Gestus in vielen Arbeiten virtuos umgesetzt wurde. Der Siebdruck erfährt in dieser Zeit eine Verfeinerung und Verbreitung, daß man von einem relativen Abschluß seiner technischen Möglichkeiten sprechen kann.

Neben der Experimentalanordnung in den einzelnen Kunstgenres (z.B. der Einführung ungewöhnlicher Farbmaterialien wie mit Bindemittel versetztem Sand in der Malerei, dem Zeichnen mit Entwicklerlösung auf lichtempfindlichen Fotoleinwänden oder von Skizzen als bedeutsamem und gleichrangigem Moment künstlerischer Spurensicherung) läßt sich das Grenzgängertum vieler junger Künstler zwischen den einzelnen Kunstformen zeigen. Das betrifft letztlich eine erweiterte Vorstellung von Material.

Viele junge Künstler beherrschten unterschiedliche Techniken und versuchten, sie in ihren Produktionen zu verbinden. Die Künstler C.M.P. Schleime, Christine Schlegel, Frank Herrmann, Klaus Hähner- Springmühl traten mit eigenen Texten, Zeichnungen, Fotografien und deren Übermalung, Collagen auf. Häufig wurden die unterschiedlichen Resultate in Räumen und Installationen zusammengefügt.

Literatur und bildende Kunst vertraten einzelne Akteure in Personalunion. Der Bilddichter Johannes Jansen entwickelte zunächst getrennt Lyrik und Malerei. Später verband er die beiden Ebenen zu einem eigenwilligen Stil von assoziativem Text und an Comics, aber auch Graffiti erinnernde Zeichnungen. Johannes Jansen produzierte im Eigenverlag Siebdruckbücher, in denen er diese Intention darstellen und umsetzen konnte. Die automatisch fortgeschriebenen Texte, die an Zustände der Trance, des Schlafes und der Trunkenheit erinnern, erhielten durch die Text-Graphik-Zeichnung eine formale und inhaltliche Verstärkung. Jansen beschreibt in seinen Texten die Absurdität, Brüchigkeit und die Nervosität des Erzählens, dem die überdehnten Figuren und schrillen Bilderfluten

entsprachen. Bei seiner Ausstellung in der Galerie Eigen + Art (1989) gelangten schließlich die Schriftzeichen auf die Oberfläche der getünchten Wände. Die weißen Wände erhielten die Funktion des Untergrundes für Zeichnungen und Handschriften. Sie umschlossen die im Raum hängenden Manuskripte. Der Ort einer Galerie war zum Archiv geworden.

Neben den Lyrikern Bert Papenfuß-Gorek, Stefan Döring und Sascha Anderson erweiterten viele Literaten ihre Produktion mit Texten für Punk-Gruppen. Sie traten bei Konzerten als Sänger und Musiker auf.

Die Dresdner Gruppe der Autoperforationsartisten arbeitete mit Performance- und Happening-Techniken und verknüpfte Rauminstallation, fotografische Dokumentation, Musik, theatralische Form, Text, Deklamation oder gemeinhin negativ bewertetes Material wie Blut und Pilzkulturen in den Ereignissen ihrer Zusammenkünfte.

Die Beispiele ließen sich fortsetzen. Die weite Vorstellung von Material brachte eine Bereitschaft und die Fähigkeit zur Adaption von Ideen anderer Künstler und zur Aufnahme ihrer ästhetischen Techniken mit sich. Die Vorstellung des Lyrikers Stefan Döring über die Sprache als künstlerisches Material verdeutlichte u.a., daß die Grenze zwischen Schrift-Bild-Raum fließend geworden war. Er äußerte sich in einem Interview dazu:

„Da es kein wertloses Material in der Sprache gibt, kommt es darauf an, einen Zusammenhang herzustellen zwischen unterschiedlichsten Einzelteilen.“ 24

Man muß dieses Verhältnis zum Material der Sprache, den Farben und Rauminstallationem nicht unbedingt als „postmodern“ charakterisieren, doch für die Malerei und Graphik sieht Stephan Woisnitza zurecht folgende Tendenzen in der jungen Kunst der achtziger Jahre:

„1. spielerischer, aber dennoch ernsthafter Umgang mit den 'Heiligtümern' der modernen Kunst (Aufnahme von Impulsen der hierzulande repräsentativen Klassiker der Moderne wie Paul Klee und Lyonel Feininger, des beispielhaft aktuellen Gerhard Altenbourg oder auch der französischen Surrealisten),

2. Negierung der Grenzen zwischen 'hoher/' 'niederer' oder freier/angewandter Kunst,

3. Gebrauch unterschiedlichster Darstellungsformen bei der Arbeit in verschiedenen Techniken (womöglich auch in Distanzierung zu kulturgeschichtlich dominierendem Spezialistentum),
4. Verwendung 'unseriöser', zumindest ungebräuchlicher Materialien und Verarbeitungsmethoden,
5. Erweiterung der Gattungsgrenzen in Versuchen intermedialer Gestaltung von Fotografie, Film und Aktion (verbunden mit der Affinität zu Theater, Literatur und Musik).“ 25

Die Mehrzahl der an selbständigen Galerien und Eigenverlagen Beteiligten, das zeigt schon ein kurzer Blick auf ihre Biographien, befand sich Anfang der achtziger Jahre in der Ausbildung oder bewegte sich in unterschiedlichen Arbeits-verhältnissen. Die Künstler lebten in den Randlagen der DDR-Gesellschaft oder standen am Beginn ihres Berufsweges.

„Tannert: [...] [D]as war nur möglich durch das Sozialsystem der DDR. Ein Sozialsystem, in dem Geld keine Rolle spielte. [...] Man konnte mit 200 Mark im Monat überleben. [...] es gab eben diese Möglichkeit, sich zu entziehen, man konnte für 23 Mark Miete im Monat wohnen. Und der Mensch muß zuerst wohnen, essen und sich kleiden, dann kann er Kunst machen. Da diese Möglichkeit, billig zu wohnen, zu essen und sich zu kleiden gegeben war, funktionierte das Experiment Sozialismus immer noch. Das ging nur mit staatlichen Subventionen, aber das war die Grundvoraussetzung, um sich frei zu machen und abzuwenden, denn man brauchte den ideologischen Überbau nicht mehr, man konnte ihn ignorieren, weil die Lebenssicherung vorhanden war. [...] H: Die Lebensform war mit Konsumverzicht verbunden. [...] Tannert: Ja, damit war eine Freiheit möglich, eine unter der Käseglocke DDR. [...] Die Freiheit in der DDR bestand, weil wir, die wir zusammengearbeitet haben, der Kreis, in dem ich stand, uns die Freiheit einfach genommen haben.“ 26

Die Aussage des Kunsthistorikers Christoph Tannert verweist auf eine interessante Facette dieser Gruppenbildungen. Anfang der achtziger Jahre waren die Mechanismen der Konkurrenz und des Kampfes um Marktanteile bis zu einem gewissen Grade außer Kraft gesetzt. Damit bestand trotz Konsumverzicht eine andere Form von Reichtum. Man besaß bzw. kämpfte um frei verfügbare (Lebens)Zeit, um diese gemäß der eigenen Ideen, im Umfeld der Eigenarten auszufüllen. Ohne den Einsatz dieser Zeit für die Arbeit von Galerien

und Eigenverlagen wäre die Art von Öffentlichkeit nicht möglich gewesen. Die Konzentration der biographischen Entwürfe auf die Dichtung, den Malgrund, die Galeriearbeit erbrachte jene, selbst mit dem Abstand der Jahre erstaunliche Vielfalt der künstlerischen Leistungen. Viele setzten ihre Zeit in der Weise ein, daß sie in mühevoller und unbezahlter Handarbeit Einladungen fertigten, den Schriftverkehr unterhielten oder Galerieräume beaufsichtigten und für Ausstellungen vorbereiteten. Ihre Beteiligung war von Faszination, Begeisterung und Einverständnis mit Orten und Veranstaltungen getragen. In diesem Sinne war ihre Arbeit kein wertloses Material. Das Zeigen und Produzieren, aber auch die Mitarbeit an der Präsentation von Kunstwerken wirkten als Sozialisationsfaktoren, führten zu Prestigegewinn der Beteiligten. Viele erhielten dadurch erstmals Impulse, in sich Kunstproduktion und -reflexion zuzulassen.

1985 erwies sich die Privatwohnung für die Galerie am Körnerplatz als zu klein, um Ausstellungsumfang und Besucherandrang zu bewältigen. „[D]ie Formate wurden einfach größer“²⁷, soll später die lapidare Begründung lauten. Der Raum hatte eine kritische Grenze überschritten. Die Dynamik einer Gruppe und die dabei wirkenden provisorischen Momente konnten den erreichten Rahmen nicht weiter tragen.

In einem Hinterhaus im Leipziger Altbau- und Abrißviertel Connewitz fand der Betreiber der Galerie am Körnerplatz eine alte Werkstatt und mietete die Räume an. Das Haus wurde treuhänderisch verwaltet. In Leipzig gab es viele Häuser, die sich im Besitz von im Ausland lebenden Privatpersonen befanden. Dabei handelte es sich besonders um Emigranten (bzw. deren Erben) in den USA, die Deutschland nach 1933 verlassen mußten. Die Verwaltungsform ließ Entscheidungen zu, die staatliche Stellen nicht in allen Fällen verhindern konnten. Die Künstler schlossen ihrerseits mit dem Mieter für die Zeit ihrer Ausstellung einen Untermietsvertrag ab. Im ersten Jahr waren das ausschließlich Mitglieder des Verbandes Bildender Künstler. Als Verbandsmitglieder besaßen sie ein Recht auf Werkstattträume, was für Autodidakten oder Studenten nicht zutraf. Juristisch galt die Galerie, die Beteiligten nannten sie Eigen + Art, als Atelier und Werkstatt. Die Betreiber waren sorgsam darauf bedacht, den Status nach außen zu erhalten. Um die Arbeit einer Werkstatt gegenüber staatlichen Stellen 'glaubhaft' zu machen, sollte der ausstellende Künstler zu festen Öffnungszeiten in den Werkstatträumen anwesend sein - eine Idee, die zunächst aus der Not geboren wurde: Das Risiko der Schließung sollte damit vermindert werden und erwies sich später als ein tragfähiges Arbeitsprinzip der Galerie Eigen + Art. In dieser Weise existierte

eine Werkstatt, die eigentlich eine Galerie war, und besaß man eine Galerie in der (auch) Kunst produziert werden konnte. Man beherrschte nach außen die Strategien der Unterreferierung der herrschenden Sprach- und Handlungsnormen und versuchte nicht, in direkter Konfrontation den gewonnenen Raum zu behaupten. Dennoch gab es verschiedene Meinungen über den Status der gegründeten Galerie. Bis 1989 hielt man auf Einladungskarten und Ausstellungsplakaten, den wenigen Schnittpunkten mit dem Öffentlichen, die Sprachregelung bei: Eigen + Art arbeitete als Werkstatt, nicht als Galerie.

„Von Anfang an waren dann ja auch Kunstwissenschaftler mit zu Rate gezogen, um einfach zu erreichen, daß die Sachen, die ausgestellt werden, nicht von der Seite noch attackiert und torpediert werden konnten, indem man sagt: 'Das ist keine Kunst'. Man mußte erst gegen einen Kunstwissenschaftler einen Text schreiben. Zu jeder Ausstellung war ein Kunstwissenschaftler da, der sich zu den Arbeiten geäußert hat. Das war schon ganz wichtig auch für die Dokumentation“²⁸, beschreibt der Galerist eine andere Strategie der Rückversicherung.

Zu den Eröffnungen war die Galeriewerkstatt dicht mit Besuchern gefüllt. Deren Aufmerksamkeit galt einer Institution, die es in der offiziellen Kulturpolitik der Stadt und in den Medien bis 1987 nicht gegeben hatte.²⁹ Man fühlte sich angezogen von dem engen, übersichtlichen Raum, der die Besucher aufeinander drängte. Man hatte weder das Gefühl, sich in einem kommerziellen Zusammenhang, noch in einer Werkstatt, einem Heim oder einem verordneten Rahmen zu bewegen. In der wachsenden Agonie der DDR schien dieser Raum geöffnet. Er sprach unterschiedliche Hoffnungen und Motive an. Für die einen galt er als „Utopia“, als Modellfall für Landschaft und Gemeinschaft, wie sie einmal sein sollte und könnte. Für andere war die Werkstatt ein Treffpunkt der Szene für die späteren Feste. Viele Besucher faszinierte, daß hier eine jüngere Generation von Künstlern ihre Programme, Sehnsüchte und Verweigerungen, ein ungewohntes Spektrum von ästhetischen Haltungen erstmals zeigen konnte. Geborgenheit und Widerständigkeit, Spaß und Geld, große Gesten und Gespräche, Produktion und Selbstdarstellung, Öffentlichkeit und Monopolstellung in der Stadt - von all dem transportierte die Galerie-Werkstatt Eigen + Art etwas, ohne das Versprechen ganz zu erfüllen.³⁰

Der Raum selbst bewahrte die „Aura des Provisorischen“. Jahrzehnte diente er als Werkstatt, nun präsentierte er Kunst. Die grob geweißten und stets nassen Wände, die zerschundenen

Holzdielen, die Nägel vergangener Ausstellungen in den Mauern, der Kanonenofen, die alten Werkbänke an den Fenstern und der Blick in einen verfallenen Hinterhof waren räumliche Entsprechungen für das oben angedeutete Lebensgefühl, das sich weigerte, sich mit musealen Stilllegungen und Abschlüssen zu beruhigen. Ähnliches beobachtete György Dalos bei einer Ausstellungseröffnung in der Umweltbibliothek in Berlin:

„Aus der öden Landschaft einer Gesellschaft mit industriell produzierten Einheitsideen fliehen die Einwohner in die Gegengesellschaften oder zumindest die Gegenkultur. [...] Das Hauptmotiv, was die Leute in diesen Kreis treibt, ist jedoch die Freude an der Gemeinsamkeit, der Rausch der Kommunikation. Enge und menschliche Wärme gehören unter diesen Bedingungen zusammen.“ 31

Zwischen 1985 und 1989 fanden in der Galerie über 50 Ausstellungen statt. Dort wurden junge Künstler Ostdeutschlands, darunter viele Autodidakten, später westdeutsche und internationale Künstler vorgestellt. Dokumentationen mit Texten, Fotografien und Kunstblättern der in einem Jahr präsentierten Ausstellungen und Künstler verlegte man in limitierter Auflage. Von 1987 an wurden Künstlerbücher im Rahmen der Edition Eigen + Art publiziert. Bis 1989 erschienen im Rahmen der Edition 13 Publikationen, überwiegend aufwendig gestaltete Siebdruckbücher u.a. Olaf Nicolais „Zeichenbuch“ (65 Exemplare und 15 Vorzugsausgaben mit Handübermalungen) oder Tobias Ellmanns Arbeit unter dem Titel „Fluchtlicht“ (mehrfarbiger Siebdruck mit Übermalungen, 50 Exemplare).³²

Die Entwürfe für Plakate und Einladungskarten stellte der beteiligte Künstler her. Umgesetzt wurden sie in der Leipziger Siebdruckwerkstatt Tauer. Dabei nutzte man eine juristische Grauzone, denn der Künstler signierte die Auflage, womit Produkte als Kunstwerke galten und nicht den staatlichen Behörden vorgelegt werden mußten. Die Produktion der Plakate erforderte somit auch die Courage des Handwerkers, der sich durch die Annahme der Entwürfe selbst in eine 'Grauzone' begab. Die verschiedenen Publikationen transportierten Informationen (man war zitierbar geworden). Gleichzeitig sicherten diese Kunstwerke die Existenzgrundlage der eigenständigen Institution. Im Verlauf der Ausstellung verkaufte man die Produktionen (den Erlös teilten sich der Künstler und der Betreiber) bzw. waren sie für Besucher und Interessierte verfügbar. In den ersten Jahren überwiegen Einnahmen aus dem Verkauf von Papierarbeiten, in der Mehrzahl Serigrafien.

Wenn man den Kunstboom der achtziger Jahre in Westeuropa und den Vereinigten Staaten zum Maßstab nimmt, wird leicht ein wichtiger Umstand vergessen. In bescheidenerem Maße existierte in der DDR ein Kunstmarkt, bestanden erste vorsichtige Kontakte nach Westeuropa. Die Möglichkeit unabhängiger Produktion gründete sich auch auf diesem Faktum. Die auratische Stimmung der Unangepaßtheit, die diese Kunstwerke ausstrahlten, die einzigartige Stellung der Galerie in der DDR-Kulturlandschaft und die Seltenheit des dort Gezeigten machten sie zu begehrten Kunst-Waren, Kult- und Sammelobjekten. Sammler konnten in diesen Jahren Entdeckungen machen. Besonders 1987/1988 gewinnt der kommerzielle Aspekt an Bedeutung. Arbeiten junger ostdeutscher Künstler werden auch in Westeuropa bekannt. Ihr Ruf verbreitet sich über die verschlungenen Wege von Interzonenstrecke, Kulturabkommen und Ständiger Vertretung der Bundesrepublik Deutschland in Ostberlin. Die kontinuierliche Arbeit der Galerie Eigen + Art, gleiches ließe sich für die Zeitschriften- und Buchprojekte im Eigenverlag zeigen, führte zu internationaler Anerkennung bei einer gleichzeitig stattfindenden Verbindung von 'Aura' und 'Markt'. In diesen Jahren veränderten sich die Arbeitsweise und der Personenkreis der eigenständigen Galerie. Als der Galerist der Eigen + Art, Gerd Harry Lybke, nach 1985 „began, sich selbst um Künstler zu bemühen und dabei wenig Rücksicht auf die der Szene eigenen Hierarchien nahm, kam es zu Irritationen. Plötzlich begriffen viele, [...] daß seiner Arbeit ein Konzept zu[g]runde lag, dessen Professionalität von kaum einer offiziellen Galerie erreicht wurde“.33

Seit Mitte der achtziger Jahre traten Galeristen, Herausgeber von Zeitschriften und Editionen im Eigenverlag oder Vermittler von Informationen auf und lösten den relativ offenen Verbund der Gruppen ab. Mit Blick auf zwei Integrationsfiguren des Prenzlauer-Berges schrieb der Autor Jan Faktor: „Anderson und Schedlinski konnten auf begrenztem Gebiet sicher einiges eigenständig entscheiden - wenn es ums Publizieren bzw. um Produzieren von Graphik-Mappen, wenn es ums Vermitteln von Westkontakten ging. [...] Schedlinski saß auch an einem wichtigen Hebel, da er unter den ersten war, die [in den Westen; F.E.] reisen konnten. Seine 'Empfehlungspraktiken' sind auch belegt.“34 „Anderson wurde wegen seiner Bedeutung als Manager respektiert, Schedlinski wiederum als Herausgeber und Essayist.“ 35 Auf den kommerziellen Aspekt solcher Vermittlungstätigkeiten kommt der Dichter Uwe Kolbe zu sprechen, wenn er schreibt: „Du [gemeint ist Sascha Anderson; F.E.] hast nicht nur das Westgeld abgezockt und uns mit Spielgeld entlohnt.“ 36

Klammert man das Persönliche dieser Polemik aus, ist die Tatsache zu konstatieren, daß finanzielle Beträge und ihre Verteilung innerhalb der Szenen zur Disposition standen. Beachtet man weiter, daß 1 DM in diesen Jahren zwischen 4 bis 7 Ost-Mark erbrachte, dann kamen bedeutende Summen zusammen. Gemessen an dem üblichen Lebensstandard in den sozialen Randlagen war das Bemühen verständlich, die Einkünfte in verschiedene Richtungen und gegenüber verschiedenen Personen, Institutionen, Bedürfnissen in Ost und West zu verteidigen und zu sichern.

Damit ist eine Zäsur angesprochen, die Mitte der achtziger Jahre sowohl für die Galerien als auch für die Literatur und ihre Produktionen, Originalgraphische Bücher wie Zeitschriften im Eigenverlag beobachtet werden kann. 1984 endete das Treffen Zersammlung, das Dichter, Kritiker und Sympathisanten zusammenbrachte und im Nachhinein als Kongreß der unabhängigen Literatur unnötig stilisiert wurde, in einem handgreiflichen Chaos. „Weil in der Woche keine funktionierende Struktur entstanden war, [...] war eben alles möglich. Die Zersplitterung hatte sich selbst inszeniert.“³⁷ Der Eindruck, daß die Basis solcher Gruppen nicht mehr trage, verstärkte sich bei der Ausstellung Wort und Werk in Berlin (1986), die erstmals eine Übersicht über die Produktion der eigenständigen Editionen und Verlage gab und vielen als Auftritt von Manufakturen mit verschiedenen Signets und Standards erschien: „neue mechanismen, auch ökonomischer art, wurden begründet.“³⁸ Das „Testgelände“ (Rainer Görß) verlor die spontanen Momente, obgleich sie nie ganz verschwanden.

2. „Überlebende nach Beuys“³⁹

Im Jahre 1988 fand eine Ausstellung des zeichnerischen Werkes von Joseph Beuys in Ostberlin (bis 06.März in der Akademiegalerie im Marstall) und später in der Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (vom 15.März bis 14.Mai) statt. Gezeigt wurden 216 Zeichnungen aus der Sammlung van Grinten, die zwischen 1946 und 1966 entstanden waren.⁴⁰ Damit bezog sich die Ausstellung auf eine Phase im Schaffen von Beuys, die noch nicht durch die Konzeption des „Erweiterten Kunstbegriffes“ und der „Sozialen Plastik“ geprägt war.

Beuys gründete 1967 die Studentenpartei, der die Organisation der Nichtwähler (gegründet 1970) und der Verein zur Förderung der „Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und inderdisziplinäre Forschung“ (1973) folgten. Internationales Aufsehen erregte Beuys mit dem Beitrag „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ auf der documenta 6 im Jahre 1977. Damals schrieb der Künstler in einem Begleittext: Kunst ist „die einzige bewirkende evolutionär-revolutionäre Kraft [...], die fähig wird, repressive Wirkungen eines vergreisten und auf der Todeslinie weiter wurstelnden Gesellschaftssystems zu entbinden, um zu bilden: EINEN SOZIALEN ORGANISMUS ALS KUNSTWERK. [...] Selbstbestimmung und Mitbestimmung im kulturellen Bereich (Freiheit), in der Rechtsstruktur (Demokratie) und im Wirtschaftsbereich (Sozialismus), Selbstverwaltung und Entflechtung (Dreigliederung) finden statt: DER FREIE DEMOKRATISCHE SOZIALISMUS.“⁴¹ Betrachtet man die in Ost-Berlin gezeigten Arbeiten (bis 1966) als Bestandteil der Phase vor der Begründung des „Erweiterten Kunstbegriffs“ und der „Sozialen Plastik“ durch den Künstler, dann war der Titel der in Ost-Berlin eröffneten Exposition präzise: „Beuys vor Beuys“.

Zur gleichen Zeit wurde in West-Berlin mit dem Werk von Beuys ebenfalls ein kulturpolitischer Höhepunkt organisiert: „Vorbereitungen für einen Paukenschlag ersten Ranges. Dahinter verbirgt sich ein organisatorischer und technischer Aufwand von fast zwei Jahren, der jeden bisher gekannten Rahmen sprengt.“⁴² Die Ausstellung im Martin-Gropius-Bau und die in ihrer Vorbereitung ausbrechenden Kontroversen erbrachten eine bis dato ungeahnte Deutungs- und Interpretationsmasse zum Werk von Joseph Beuys in der Bundesrepublik Deutschland und Westeuropa. Das Werk wurde zum Gegenstand einer großen öffentlichen Diskussion. Die Printmedien und Fernsehstationen berichteten ausführlich über das Ereignis und konzentrierten sich auf das Sensationelle: den Streit zwischen Erben, Geschäftsleuten, Politikern und Kulturverwaltern. Gezeigt wurden 456 Zeichnungen, die der Künstler unter dem Titel „The secret block for a secret person in Ireland“ zusammengestellt hatte (entstanden zwischen 1936-1972)⁴³, 123 Objekte bzw. Multiples und 14 große Rauminstallationen⁴⁴. Die Ausstellung galt als das Ereignis im Veranstaltungskalender der damaligen „Kulturstadt Europas“ - West-Berlin. Die beiden Veranstaltungsorte in Berlin wurden durch die Mauer getrennt, obwohl sie nicht einmal 1000 Meter voneinander entfernt lagen. In der DDR versuchte man, durch die Wahl des Themas „Beuys vor Beuys“ die politischen Reizthemen wie Direkte Demokratie, Demokratischer Sozialismus, Freiheit aus der Präsentation auszuklammern. Im West-Berliner Martin-Gropius-

Bau - „dem wilhelminischen Museumspalast [fand man jedoch, F.E.] auch kein Informationsbüro der Organisation für Direkte Demokratie und Volksabstimmung wie auf der documenta 5 1972“.⁴⁵ Viele Kommentatoren der Ausstellung sprachen von einer Entpolitisierung des Werkes von Beuys. In Ost-Berlin geschah das schon durch die Themenwahl der Ausstellung. „Die Gefahr [ist, F.E] offenkundig, daß manche sich jetzt seiner als künstlerischer Kultfigur folgenlos bemächtigen und die politische Sprengkraft seiner umfassend gemeinten `Sozialen Plastik' entschärfen.“⁴⁶

„Der Schock sitzt tief, nicht weil das Unternehmen mißlang, sondern weil die Verwandlung des Häretikers in eine Heiligenfigur des Museums so überaus perfekt geglückt ist. `Beuys vor Beuys' ist das Konvolut früher Zeichnungen, das man dem Publikum im Ost-Teil der Stadt zumuten durfte. `Beuys nach Beuys' könnte die Bilanz in West-Berlin überschrieben sein.“⁴⁷

Am Vorabend der Eröffnung der Ausstellung „Beuys vor Beuys“ in Leipzig begann die eigenständige Galerie Eigen + Art in der gleichen Stadt am 14.02.1988 einen Zyklus von verschiedenen Ausstellungen, Projekten und Performances unter dem Titel „Nach Beuys“ zu zeigen. Der Zeitpunkt war günstig gewählt, denn man konnte auf Resonanz bei Publikum, Interessierten und Medienvertretern in West-, wie Ostdeutschland rechnen.⁴⁸ Der Titel „Nach Beuys“ erbrachte ein reiches Geflecht an Assoziationen, Erwartungen und brisanten Themen. Die Titelwahl artikulierte Unbehagen darüber, daß man in der DDR - zunächst als eine Art Schonkost - den Künstler Beuys vor den radikalen moralischen Dimensionen seines erarbeiteten „Kunstbegriffes“ zeigte. Die Verärgerung darüber mag ein Impuls gewesen sein, den Ausstellungszyklus „Nach Beuys“ in Leipzig zu organisieren. „Beuys, der zu Lebzeiten die DDR nicht einmal bereisen durfte, wird jetzt totgeboren, zum Götzen gemacht und der Öffentlichkeit wehrlos vorgeführt. Gezeigt werden Handzeichnungen bis 196[6], die soziale Plastik bleibt aus. Die DDR rechnet also mit Beuys ab, indem sie ihn museal, hinter Glas zuläßt. Die Betroffenheit darüber, daß man das Lebenswerk Beuys' dermaßen beschneidet und entfremdet, war Anlaß, nach Möglichkeiten zu suchen, unsere konträre Haltung zum Ausdruck zu bringen. Gegen die tote Ausstellung in den Museen unsere gelebten Projekte! Wir verstehen uns dabei aber nicht als Beuysjünger, sondern als Überlebende nach Beuys.“⁴⁹ „Nach Beuys“ zeigte den Anspruch, dem ganzen Lebenswerk des Künstlers Referenz zu erweisen und die Motive des Joseph Beuys in das eigene Lebensumfeld Ostdeutschlands zu integrieren. „Kreativität“, „Grenzen erweitern“, „menschliche Wärme“, „Kunst und Leben“, „Transformation“ waren Inhalte, die in der Lebenssituation dieser Künstler eine immense

Rolle spielten. Schon die Nennung der politischen und lebenspraktischen Inhalte des Beuysschen Schaffens beinhalteten eine hohe Brisanz und Spannung in der DDR. Dennoch verweist der Titel „Nach Beuys“ auf Abstände und Distanzen.

Das Werk von Joseph Beuys war bis 1988 in der DDR nicht unmittelbar zu erleben, sieht man von den im Rahmen der Edition Klaus Staeck verbreiteten Postkarten und Plakatentwürfen von Beuys ab. Berichte der westdeutschen Fernsehstationen ZDF und ARD (bzw. ihre Regionalprogramme) über spektakuläre Gesten und Aktionen des Künstlers konnten seit Anfang der achtziger Jahre über Kabel in der DDR empfangen werden. Damit rückte der „handelnde Künstler“ Beuys in den Mittelpunkt des Interesses und die von ihm inszenierten Skandale, Legenden und Gesten gehörten zum Allgemeinplatz.

Joseph Beuys setzte sich mit den Spannungen der modernen Gesellschaften - Sinnlichkeit und Rationalität, Zivilisation und Natur, Kunstwerk und Leben - auseinander. Die von Beuys und vielen seiner Interpreten formulierte Hoffnung auf eine „neue“, „höhere“, „tiefer“, „andere“, „richtige“ Bewußtseinslage und damit verbundene „Weltgestaltung“, „Schöpfung“ und „Erlösung“ der Kunst, des Menschen und der Kreatur war von universalem Anspruch getragen, der zumindest in eine problematische Spannung zu den Haltungen der jungen Generation von Künstlern in Ostdeutschland geraten mußte.⁵⁰ Sie begriff ästhetische Techniken in erster Linie als Mittel persönlicher Erweiterung. Der Titel „Nach Beuys“ verzichtete bewußt auf den Versuch, die authentische Gedankenwelt von Beuys bestimmen zu wollen und damit den richtigen Umgang mit dem Werk zu proklamieren.

„ALLES! ARREST! Die OPERATION - aus freien stücken - zu viert zehn tage in einem verriegelten raum - ohne proviant tag und nacht leben/arbeiten/tauschen - ist AUTO-PERFORATIONS-ARTISTIK. kunst gegen nahrung - es ist zeit für die gegenüberstellung wir bieten uns an - Sie halten uns aus.“⁵¹ Zwischen dem 27.03.1988 und 07.04.1988 lebten die Künstler Michael Brendel, Else Gabriel und Rainer Görß (der Künstler Lewandowski sagte kurzfristig ab) in einem „lebensechten Künstlerbiotop“ mit einer sich ständig „erweiternden Ausstellung“. Der Bezug zum Thema Beuys ist gleichsam auf natürliche Weise hergestellt. Beuys richtete u.a. zu der Ausstellung „Zeitgeist“ im Lichthof des Martin-Gropius-Baus eine Werkstatt ein. Die Auftritte des Künstlers bei der dcumenta in Kassel waren mit seiner beständigen Präsenz verbunden. Der Ausstellungsort war Arbeitsraum. Die Galerie bildete für den Zeitraum dieser Woche für die Künstlergruppe einen Lebens-, Produktions-,

Ausstellungs-, Konzert-, Schlaf-, Verschluß- und auch Besucherraum.⁵² Täglich konnte das Publikum zwischen 18 und 20 Uhr in einer Art Sprechstunde Kunstobjekte gegen Nahrung, Informationen oder Gegenstände tauschen. Das „Kunstbiotop“ vereinigte dabei verschiedene Ebenen:

Enge jenseits der Museen: Es wirkte eine bis zu den existentiellen Grenzen getriebene Zusammenarbeit der drei Künstler im Zeichen der Enge. Sie arbeiteten in dieser Zeit an eigenen Projekten und führten gleichzeitig gemeinschaftliche Produktionen aus (einschließlich des Gebrauchs von Medikamenten, Instrumenten und Gerede). Geburtstag und Ostern, Daten des alltäglichen Lebens, wurden gefeiert und vor dem Publikum inszeniert. Der selbsterzeugte Ausnahmezustand offenbarte gruppenspezifische Prozesse, die Grenzsituationen geradezu herausforderten und im Sinne künstlerischer Produktion konzentrierten. Man konnte das über dem Kühlschrank angebrachte Bord nebst Radioempfänger aus den sechziger Jahren finden. Die Gebrauchsgegenstände erschienen gleichzeitig als Teile einer Installation, als Hausaltar und privater Verschlußort persönlicher Dinge. Der Künstler Rainer Görß benutzte den Holzboden als Druckstock für Monotypien. Die Druckstöcke verblieben als Zeichen der Aktion auf dem Boden der Galerie zurück und verblaßten während der weiteren Nutzung der Räume. Rainer Görß kündigte die Geste einer „verfeuerten Plastik“ an. Sie wurde von ihm mit dem Bezug auf Beuys versehen: „Wärme ist Kunst“.⁵³ Deren Zerstörung löste wiederum andere Vorgänge aus: Die Asche bildete das Ausgangsmaterial für „Aschezeichnungen“, und sie lieferte Wärme für den Lebensraum der Künstler.

Man wird an die Auseinandersetzung um die Beuys-Ausstellung im West-Berliner Gropiusbau erinnert: „Wie geht man um mit Beuys nach Beuys?“⁵⁴ Kann man Installationen, die der Künstler zu Lebzeiten für bestimmte Räume konzipiert und für bestimmte Situationen ausgeführt hatte, wie ein Gemälde abhängen? Kann der Transport und die Neueinrichtung einer Installation, bei aller unterstellten Kennerschaft des Konstrukteurs, den Intentionen von Joseph Beuys widersprechen? Vertreter einer sehr konsequenten Position meinten, der Transport könne im Extremfall die Installation zerstören. Die pragmatische Gegenhaltung (West-Berlin brauchte zu dieser Zeit als „Kulturstadt Europas“ internationale Großereignisse) bot den „Sekretär“ von Beuys, Heiner Bastian, auf. Das geschah unter der Annahme, daß Bastian die Haltung des Lehrers in der Zusammenarbeit mit ihm verinnerlicht hatte und das Werk respektieren würde. Man las in den Berichten viel über Sicherheitstechniken und

Maßstabssysteme oder über Raumanpassungen und Versicherungspolicen. Letztlich galten für diese Position die Werke von Beuys als Teil der modernen Museumskultur. Wegen der internationalen Bedeutung des Beuyschen Werkes mußte auch dessen Transportfähigkeit und Zirkulation zwischen Museen und Märkten gesichert werden. Sammler wollten ihren Besitz zwecks internationaler Anerkennung und Steigerung des Marktwertes zu dem Ort transportieren, dem internationale Aufmerksamkeit galt. „Die Ausstellungsmacher waren sichtbar bemüht, den meistdiskutiertesten Teil des Gesamtwerkes - die plastischen Arbeiten, Raumstücke und Aktionsrelikte - in eine keimfrei-erhabene Zone zu rücken und mit dem Siegel des Endgültigen zu versehen. Das ist ihnen nur zum Teil gelungen - insgesamt wirkt die Schau wie eine splendide Verkaufsausstellung.“⁵⁵

Feedback und Existenz: Die Auseinandersetzung um die Ausstellung in Westberlin verwies auf eine weitere Dimension des Auftritts der Künstlergruppe in Leipzig. Zu festen Zeiten - die Künstler bezeichneten die Treffen als „Sprechstunden“ - konnte das Publikum Lebensmittel (im weitesten Sinne gehörte das Gespräch mit den Machern als „Trost“ dazu) gegen „wertpapiere mit original-text mit original-zeichnung mit original-signet“⁵⁶ unmittelbar oder auf postalischem Wege tauschen. Die angestrebten Beziehungen konnten jedoch nur unter der Voraussetzung funktionieren, daß man mit einem im Geiste vertrauten Publikum rechnete. Kunst trat als Stifter anderer, erweiterter sozialer Tauschverhältnisse auf, die auch Existenz- und Gestaltungsmöglichkeiten einschlossen. Für zwei Stunden bestand ein Treffpunkt, um sich für einen Tag wieder zu trennen. Danach blieb die Künstlergruppe mit sich und den in diesem Raum gestrandeten Dingen, Werten und Informationen allein. Dann herrschte „brachialromantik der nähe - und keine siamesischen drillinge, und - erhebt eure herzen - keine kollektive lebensatrappe als rebellion gegen legitimierte pappkameradschaft - alles echt - gewohnte lebensmittel - verwahrt, verwahrlost, zermürbt und stranguliert - am ende durch täglich für zwei stunden gezwirbelte nabelschnur - reif für den schnitt...“⁵⁷ Eine Transformation kreativer Werte lag in der Absicht der Künstler, bevor sie mit der Aktion „Allez! Arrest!“ begannen. Gleichzeitig wollten sie Abstände zwischen dem Publikum und dem Kunstproduzenten verdeutlichen. Künstlerische Techniken begriffen sie als radikale Medien und Möglichkeiten der Existenzstiftung in einem handgreiflich eingegengten Raum. In den „Sprechstunden“ trafen radikale Selbstentwürfe der Künstler und das Interesse des Publikums aufeinander. Im Jahre 1988 scheint dieses Programm nicht mehr zu funktionieren: „zermürbt und stranguliert - am ende - durch die täglich für zwei stunden gezwirbelte nabelschnur - reif für den schnitt...“⁵⁸

Nach Beuys: Die Aktion der „Sprechstunden“ könnte an den Einsatz von Beuys für die „Direkte Demokratie“ erinnern. Doch welche Resignation drückte sich in den oben zitierten Zeilen aus! Die Organisation des „Künstlerbiotopes“ zeigte ein, zugegeben bescheideneres, Modell, das eben nicht im öffentlichen Raum Zeichen setzen konnte und wollte. Mehr noch! Der Zusammenhang zwischen Podium und Produzenten wurde als fragwürdige Verstrickung empfunden! Der Schnitt, die Trennung der künstlerischen Artikulation vom unmittelbaren Lebensumfeld deutete einen komplizierten Prozeß der Neuorientierung an, auf den der Germanist und Künstler Olaf Nicolai aufmerksam machte: „der versuch, den austausch nicht nur zum bestandteil der aktion zu machen, sondern ihn als basis zu setzen, zeugt von der erkenntnis, daß der, welcher heute macher sein will, sich der voraussetzungen und bedingungen seiner produktion vergewissern muß. es zeugt von der grenzsituation, in der sich der heute künstlerisch produzierende befindet. wer produzieren will, muß an jenem prozeß des austausches teilnehmen, der sich heute zusehends im zeichen der vermarktung vollzieht.“⁵⁹ Die bestehenden Marktmechanismen traten in West-Berlin offen in Erscheinung, wie es bis dato in Deutschland nicht zu beobachten waren. Olaf Nicolai spricht jedoch nicht nur die bestehenden Märkte an, sondern der Prozeß vollzog sich für ihn auch in der DDR-Gesellschaft, für die er die Folgenlosigkeit von Kritik und sozialer Gestaltung durch Kunst konstatierte. Die Gruppe der Auto-Perforations-Artisten drückten in weiteren Aktionen diese Situation mit drastischen Bildern aus. Innerhalb der Nachtmär-Kunstaktionen in der Dresdner Kunsthochschule im Oktober 1988 schlossen sich die Künstler Görß, Brendel und Lewandowski für 10 Stunden in einem Käfig ein. „Das Schweißgerät, mit dem das Gitter verschlossen wurde, liegt außerhalb.“⁶⁰ Der Käfig wirkte wie ein Verschlussort, in dem mit „präparierten Accessoires“ und Zeichensystemen (die Künstler arbeiteten über Jahre zusammen) der eigene Leib und das Spiel auf einer Bühne bis an die Grenze des Erträglichen getrieben wurden. Keine Eindeutigkeiten herrschten in der „sorgfältig aufgebauten“ Enge. Die eingesetzten Bedeutungsträger (das Gitter als „Schutzwall“/Else Gabriel, Abschluß, Tierkäfig) riefen verschiedenste Bilder und Ängste beim Publikum und den Akteuren hervor: „Kämpfer, Kobolde, Bauern und Täter, Opfer, Vater, Sohn und Liebesziel - ganze Kerle im Gewahrsam. [...] Auftritte zwischen Gin im Blechnapf und Pisse im Eimer (oh, Männerfreundschaft!), harter Wurst und Brot (oder Camping zwischen Tür und Angeln) und Strohbällen...“⁶¹ Im Verlaufe der 10 Stunden veränderte sich der abgesperrte Raum für den Betrachter zu einem Ort der „demonstrierten Wildnis“ (Else Gabriel): Animalisches (gemeinsames Urinieren in einen Eimer, bis dieser überläuft), zertretenes Stroh oder

zerrissene Zeichnungen entstanden in der Spielwut/freude der Akteure. Ralf Bartholomäus beschrieb die Aktion: „Brendel tänzelt mit Schellen an den Füßen durch's Gehege, strauchelt, faucht, schlägt hilflos um sich, Lewandowski trommelt gegen Wände, stelzt herum, weiß keinen Rat, und Görß: der zeichnet, bleibt äußerlich ruhig. [...] Ätzender Spaß, verspielte Agonie, augenblickliche Erfahrung oder der Seelenschmerz, der in Äonen nicht untergeht?“⁶² Die Aktion wurde durch die Anwesenheit des Publikums für die Beteiligten emotional verstärkt, bedenkt man u.a. das Urinieren unter dem Blick des Öffentlichen. Das Podium trieb den einmal in Szene gesetzten und kalkulierten Rahmen der Aktion bis an die physischen Grenzen der beteiligten Künstler. In diesem Sinne war das Publikum nicht durch Kunst zu belehren oder zu besser. Seine Anwesenheit wirkte eher als eine Art Katalysator, war es Träger von Kontexten (der Beobachter, der Bekannte, der Voyeur). „Mein letzter Eindruck vor dem Gehen: Die riskieren hier ihre Nerven, um uns zu zeigen, was wir im Alltag verdrängen. Aber wer will das wissen und wer versteht das schon?“⁶³ Nimmt man die Perspektive der Künstler ein, dann stellte Bartholomäus nicht die richtige Frage. Die Anwesenheit des Kritikers und seiner Augen waren genug, um Kontexte für das Experiment der Künstler zu stiften. „Mit moralischer Rigorosität blieben sie im Land ihrer Alpträume [und damit in der Nähe des Publikums, F.E.], setzten sich einer aussichtslosen Situation aus. Eine solche Haltung ist vielleicht unbewußt von der protestantischen Prädestinationslehre geprägt. [...] (D)er Mensch [war, F.E.] ganz auf sich gestellt, kein Priester konnte ihn verdammen, keiner konnte ihm aber auch die Absolution erteilen, ihn erlösen. [...] So bleibt dem Künstler, der als Priester, Schamane, Prophet oder Demagoge ausgedient hat, nur noch das `künstlerische Kriegsspiel'.“⁶⁴ Die Sehnsucht von Beuys nach Ganzheit, nach Erweiterung und nach der Gesellschaft als „sozialer Plastik“ konnten sie - geprägt durch das Leben in der DDR - nicht teilen. In ihrem Falle endete die Radikalität der Selbstöffnung in einem „Kriegsspiel“ der Fragmente. Die Künstler betonten Schmerz, Zerstückelung und den existentiellen Aufschrei. Ihre Aktionen waren Ausdruck einer sozialen Realität, die ihrerseits beständige Kreisbewegungen erzeugte. Gleichzeitig empfanden die beteiligten Künstler der Ausstellungsfolge „Nach Beuys“ den in West-Berlin inszenierten Künstler Beuys als Verengung im Kunstbetrieb und -markt - eben als ein Nach. Olaf Nicolai schrieb: „einer gewissen tragik entbehrt diese geschichte nicht: da will einer einen erweiterten kunstbegriff ins allgemeine bewußtsein bringen, um so einen wandel der gesellschaftlichen struktur denkbar und möglich zu machen - objektiv besehen erweitert er den bereich dessen, was zur spekulation im aktienschungel dienen kann - die inflation des schon bewerteten bleibt aus - statt dessen hat sich der bereich des wertträchtigen erweitert.“⁶⁵ Der Text „beuys zum

gedenken - oder über das Interesse an der wirkungslosigkeit“ entstand im Rahmen des „Keller-Projektes“ der Künstler Carsten und Olaf Nicolai. Der Autor formulierte eine Aufgabe, die im Umgang mit dem Thema „Nach Beuys“ entstand:

„sie kann nicht eine kontinuierlichkeit vortäuschen, die es nicht gibt, nicht geben kann. so zu tun, als ob es möglich wäre, das konzeptionelle zu beerben, ohne dessen faszination im einzelnen und seine wirkungslosigkeit im ganzen zu reflektieren, ist epigontum, in dessen rahmen schon die aczienkurse des kunstmarktes gerechnet wird. es bietet sich eine präsentation auf zwei ebenen an. eine, die auf das konzeptionelle, offene referiert, und eine, die gerade die diesem zuwiderlaufende institutionalisierung, das museumshafte, geschlossene akzentuiert. die fundamente stehen fest, auch wenn im ersten stock der abriß geprobt wird. der keller wird so zum refugium, zum sakralen bereich der kunstpräsentation, in dessen raum die traditionelle form des gedenkens dominiert.“⁶⁶

Bei diesem Projekt entstand ein spannungsreiches Wechselspiel zwischen dem Raum Galerie (und der Aktion der Auto-Perforations-Artisten) und den unter diesen Räumen gelegenen Kellerfluchten. Sie waren über eine langgezogene Treppe vom verfallenen Hinterhof aus zu erreichen. Die beiden Künstler öffneten einen bisher unbeachteten Ort. In der Mehrzahl der Leipziger Altbauten lagerten dort Kohlenstapel. Die Bewohner betraten diese Räume häufig nur, um einen Winter zu überstehen. Im Herbst hüllten die rauchenden Schornsteine der Industrie und der Haushalte die Stadt in einem dichten, milchigen Smog. Bis an die Stadtgrenzen schoben sich die gigantischen Löcher des Tagebaus, dessen Bagger eine künstliche Landschaft mit seltsam geschwungenen Bergen, mit zerbrochenen Schichten und einem Erdgemisch hinterließen, für das man das Wort ErdeAscheLehm erfinden müßte.⁶⁷

In der Leipziger Unterwelt des Wohnens verwandelten die über Jahrzehnten aufgeschütteten und wieder abgetragenen Kohlenberge die Kellergänge in düstere, schwarze Labyrinth. Der Verfall der Altbauviertel, die Vernachlässigung der Wohnsubstanz - viele der angesprochenen Künstler lebten in solchen Vierteln - führten zu einer gleichsam archaischen Stimmung in solchen Labyrinthen, in denen über Jahrzehnte keine Veränderungen oder gar Rekonstruktionen vorgenommen wurden, während die an den Stadtgrenzen errichteten Neubaugebiete sich durch sterile Uniformität, Geschichtslosigkeit und Monotonie auszeichneten. In den verfallenen Altbauvierteln schien etwas auf dem Grunde zu liegen - unvergänglich, ungeborgen und gleichzeitig präsent. Die rissigen Wände, der abblätternde

Putz oder die Ölsockel waren durch den Kohlenstaub mit einer eigenwilligen Patina überzogen. In gewisser Weise waren diese Dinge schon auratisiert und verdichtet. In das Lager und den Verwahrungsort des Grundstoffes der Wärme und der ungebrauchten Dinge (Holz, Möbel, Gläser, Zeitschriftenbündel) brach immer wieder die Dimension des Geschichtlichen ein. Unter den fleckigen Schichten waren häufig Zeichen aus der Zeit des Krieges zu finden, die darauf verwiesen, daß hier einst die Bewohner während der Luftangriffe auf die Stadt im zweiten Weltkrieg ausharrten. Auf vergilbtem Papier las man Ordnungen, Anweisungen und Zeichen aller Jahrzehnte. Die phänomenologische Näherung an die Situation einer Verfallslandschaft und der Allgegenwart des Mülls ist notwendig, um im weiteren zu beobachten, wie die beiden Künstler in die vorgefundene Situation eingriffen.

„Bei der gemeinsamen Arbeit, den Keller freizuräumen, haben wir durch die eigenartige Atmosphäre (Reizarmut, viele Assoziationen) beschlossen, diese Situation auszunutzen und zum Bestandteil des Projektes zu machen.“⁶⁸ Über die ursprüngliche Intention des Raumgewinns, der Bereinigung und Freilegung ergaben sich die angesprochenen Vorgänge der Verarmung, der diffusen Dunkelheit und der Entdeckung von Zeichen. In der Mitte des Raumes unter dem fahlen, schmutzigen Licht einer Glühbirne befanden sich Stuhl, Hocker und ein Tisch. Dessen grob abgeschliffene Holzfläche war der Träger eines Ölbildes des Künstlers Carsten Nicolai. Das Bild zeigte - in Umrissen angedeutet, in den Farben fast verschwindend - die Geste eines Bettlers. Ihm war am rechten Rand eine andere Figur beigeordnet. Im senkrecht auf diese Fläche fallenden schmutzigen Licht waren die Figuren kaum zu erkennen. Die Konstellation von Tisch, Stuhl und Licht im Zentrum des Kellerraumes erzeugte eine Spannung von Ruhe und Andacht, von Verlassenheit und Trauer, die durch die Unbenutzbarkeit des Stuhles im Angesicht des Bildes gesteigert wurde. Das Bild zeigte eine Perspektive des Unlebbaren. Abgelegte und vergessene Möbelstücke wurden in diesem Raum zur Kunst erhoben. Den Raum konzipierten die Künstler als einen Ort der Andacht, als Grab oder Museum. In den Ecken des Kellers plazierte Carsten Nicolai Wächter - auf Industriekarton aufgetragene Zeichnungen in Öl. Das überdehnte Hochformat läßt sie grotesk und gespenstisch erscheinen. Die Bilder zeigen Figuren mit überproportionierten Köpfen und Gliedmaßen. Sie sind auf die Funktionen des Stehens und der Beobachtung reduziert und agieren im Schatten der Andacht. Der gebrauchte Karton reagierte mit der Nässe und dem Staub - das Material nahm die Patina des Raumes an. Vor einer Wand lagen Kohlen unter Glas. In den Boden meißelte der Künstler Olaf Nicolai verschiedene Zeichen. Der ganze Raum lag in trübem Licht. Das Auge des Betrachters mußte sich an die Dunkelheit

gewöhnen. In dessen tastender Bewegung tauchten die präsentierten (oder nur vorgefundenen) Gegenstände auf, über die sein Schatten glitt und damit die dämmernde Spannung und diffuse Atmosphäre unterstrich.

Man kann hier von einer ästhetischen Stilllegung auf Zeit sprechen. Eine alltäglich vorgefundene Raumsituation wurde separiert und durch Glas, Beleuchtung und Bereinigung inszeniert. Die Materialien (Kohle, Zeichen im geschwärzten Steinboden und in verstaubten Wänden) sind an den Ort gebundene und dort gewachsene Bestandteile. Sie besitzen eine Aura und werden durch das Arrangement der Künstler herausgehoben. Gleichsam vor Ort wurde nicht nur auf eine gegebene Situation reagiert, sondern die Dinge entstanden in diesem Arbeits- und Lebenszusammenhang. Die Reduktion des Vorhandenen gemäß eines herangetragenen Programms wirkte hier dominanter als das Arrangieren fremder Dinge in einem vorhandenen, bereits ästhetisch akzeptierten Raum. Die Ölbilder unterstützten die Inszenierung, indem sie auf eine bedrohliche, feste und starre Situation, auf sozial erarbeitete und sozial vorgeprägte alltägliche Fundamente, Rituale und Situationen verwiesen. Das Material Glas betonte bestimmte vorhandene Raum- und Bedeutungskonstellationen. Der Eingriff erschien eher als eine Verschiebung alltäglicher Bedeutungsmuster des Raumes und des darin lagernden Materials. Die Anlage des Projektes zeigte, daß Kunst als Überlebensreservoir und ästhetische Techniken als Lebensmittel für die sehr persönliche Sinn- und Raumgewinnung dienten.

Die Hommage an Beuys war unübersehbar. Die vom Künstler z.B. arrangierten Vitrinen entstanden im Ergebnis von Prozessen, von Gedanken, Gesprächen, Reisen, durch verschiedenste Bearbeitungstechniken und aus Materialien von vergangenen Aktionen und Performances. „Da in besonderem Maße die Objekte Beuys' nach 1963 fast ausschließlich Elemente seiner Aktionen sind, Ausscheidungen, wie er sie nannte, erscheint es aufschlußreich, dessen Meinung über die museale Präsentation zu erfahren. Er betont, sein Anti-Verhalten richte sich nicht gegen die Kunstgeschichte oder das Museum, und er verstehe seine vorwiegend in größere Komplexe ausgestellten Relikte als Dokumentationsmaterial, das Rückschlüsse auf seine Aktionen zulasse und das er mit älteren, unabhängig von Aktionen hergestellten Plastiken anreichere.“⁶⁹ Besonders ab 1967 wurden im Museum vom Künstler diese Konstellationen als Depot, Bibliothek, Experimentalsituation der Kreativität und erweiterten Gestaltung gruppiert. Sie waren eher mit den Wunderkabinetten des 16. Jahrhunderts vergleichbar, die man als eine Symbiose von Arbeits- und Archivraum deuten

kann.⁷⁰ Der Künstler Joseph Beuys führte eine Möglichkeit der aus dieser Tradition erwachsenen Präsentationstechniken in das Museum für zeitgenössische Kunst wieder ein. Beuys versuchte, Ganzheit vor dem Hintergrund der Explosion des Wissens, der Erfahrungen von Katastrophen und der Möglichkeiten weiteren Werdens zu stiften. Die Verbindung von Innen und Außen, die Frage nach der Ganzheit und die kosmologische Dimension bildeten in den Raumkonstellationen von Beuys zentrale Kategorien. Damit versuchte er die bisherige Museumsarchitektur, die die Gegenstände säuberlich nach Bereichen (Natur, Kunst, Technik) einteilte und sie als eine geschichtliche Abfolge (etwa in der Kunst: Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus) strukturierte, zu verändern. Beuys sah die Problematik der bisherigen Museumsarchitektur darin, daß dort die Kreativitätspotentiale des Künstlers allein auf seinen Stil, das Sujet oder die Technik reduzierte. Beuys' Entdeckung des Museums war untrennbar mit seinen Bemühungen um die „Freie Universität“ verknüpft, deren Wissenslagerung er in den musealen Installationen vorzunehmen hoffte.⁷¹ Das Museum selbst fungierte als der Ort der Stiftung von Gegenbildern, wurde zum Arbeitsraum und Lager des bedeutenden Kapitals: der Kreativität von Mensch und Natur. Beuys setzte in diesen Räumen die Aufmerksamkeit des Betrachters voraus. Die dort arrangierten Dinge sollten unterschiedliche sinnliche Materialqualitäten besitzen. Dadurch gelangte der Betrachter zu anderen, ihm bisher ungewohnten Zuordnungen. Die in den Rauminstallationens zusammengefaßten Requisiten vergangener Aktionen von Joseph Beuys erscheinen als Wegzeichen des handelnden Künstlers.

Was Beuys dennoch mit der bisherigen Museumsarchitektur verband war seine Hoffnung auf die sinnstiftende gesellschaftliche Funktion der Kunst. Kunst wirkte für Beuys als Begründungsinstanz von allgemein verbindlichen Werten, Visionen und Ganzheiten. Das Museum bewahrte das Gegenbild zu einer auf Effizienz, Neid und Ausschluß der Natur orientierten Gesellschaftsgestaltung. Der Künstler stellte in der Vorstellungswelt des Joseph Beuys den „Schamanen“ der modernen Gesellschaften dar, der einen Vorschein von dem gibt, was an Potential in allen Menschen, Kreaturen und Dingen begründet liegt. Vergessene und noch nicht lebbare oder bestehende einseitige Kreativität (Geist) und deren Mittel (Gedanken, Werkzeuge, Relikte, Bedeutungen) versuchte Beuys in den Wertkanon der bestehenden sozialen Ordnung zu integrieren bzw. zu erweitern. Der Ort der Bewahrung und Sinnstiftung, das Museum, mußte ihn im Sinne seines ästhetischen Programmes faszinieren, zumal in den achtziger Jahre unzählige Museumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland entstanden. Die Lage des im Zusammenhang mit der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau viel

diskutierten „Darmstädter Blocks“ in der Architektur des Museums war dafür symptomatisch. Der Block befindet sich in der Nähe der naturwissenschaftlichen Sammlung, ist von den Ikonen der modernen bildenden Kunst umgeben. Die Anlage drückte die Gedankenwelt des Künstlers Joseph Beuys aus: Sie war gekennzeichnet von dem Streben nach Erweiterung und Versöhnung, nach Ergänzung des Bestehenden und Bewahrung des Vergessenen. Der „Darmstädter Block“ erzwang eine andere räumliche Anlage im Museum, jedoch keine andere Organisation der Institution. „Beuys versuchte eine Balance herzustellen, in der die Vernunft - das logisch diskursive Denken - eine Möglichkeit der Erkenntnis bildet, neben beispielsweise einer intuitiven Gesamtschau der Dinge. Dieses 'vorrationalen' Denken oder Erkennen ist in der modernen Welt verlorengegangen und dadurch die Verbindung des Menschen zu der Natur und dem Lebendigen. [...] Mit dem Museum, wie auch der politischen Partei, nutzte Beuys vorhandene Strukturen für seine Ziele.“⁷²

Beuys benutzte Materialien, Werkzeuge und Gegenstände der Formgebung (Werkzeuge verweisen auf menschliche Handhabungen, Kreativitätspotentiale, Wissen), die inmitten eines Wirtschaftswunders der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft mit den Grundstoffen Stahl, Beton, Plastik und Glas primitiv, schmutzig, verbraucht wirken mußten. Sie erzeugten Assoziationen, die an Müll, organische Prozesse und archaische Kulturen erinnerten. Durch deren Präsentation in einem Museum (besonders durch den Abschluß hinter Glas) wurden sie archaisch, kosmologisch und sinnträchtig aufgeladen. Beuys setzte bei der Schaffung von Installation die Techniken des Museums und der Registraturen ein: die Schaffung der Patina, das Arrangieren und die Bewahrung durch Präparate. „Dennoch lassen die Aktionsrelikte in ihrer Eigenbedeutung Rückschlüsse auf die Konzeption von Beuys zu, auch wenn sie im musealen Rahmen als Dokumentationsobjekte wenig geeignet sind, das Komplexe seiner Aktionen widerzuspiegeln.“⁷³

Die Verbindung der Worte „auch wenn“ verweist auf ein gravierendes Problem. Das Werk von Beuys unterlag schon zu seinen Lebzeiten entscheidenden Grenzen: Die Lagerung, die Bewahrung und die Unberührbarkeit der arrangierten Dinge dominierten über den Arbeitsraum. Er war in dieser Weise kein Ort für offene Zusammenhänge zwischen gleichberechtigt Handelnden und Formenden. Das Dilemma konnte Beuys als agierende, begleitende, eingreifende Autorität zumindest in seinem persönlichen Handeln erträglich gestalten, „hat [der Künstler, F.E.] Museen gelegentlich mit seinen Einrichtungen bewohnt“.⁷⁴

Zu Lebzeiten des Künstlers wurden solche Installationen für auswärtige Ausstellungsprojekte auf- und abgebaut, die er persönlich bei der Rückkehr an den angestammten Ort anders und neu arrangierte. Das konnte nach Absprachen auch durch Mitarbeiter und Vertraute geschehen. Die wiederum beriefen sich im Jahr 1988 auf die damalige Praxis des Künstlers und der Museen. Beuys konnte die Dominanz der Präparierung des Werkes gegenüber der Gewinnung kreativ-offener, veränderbarer Räume nicht überwinden. Mit seinem Tod erstarrt sein Werk im Museum, das dessen Präparate und Aktionsrelikte präsentierte. Was einige Kritiker den Kuratoren der Berliner Ausstellung vorwarfen, war in dem Umgang des Künstlers mit dem Museum selbst angelegt. Die Ausstellungsmacher gingen eine angelegte Möglichkeit im Werk radikal zu Ende: „Was der schönen, letztlich allzu schönen Ausstellung fehlt [...] ist ein deutlicher Hinweis auf die experimentelle Offenheit, Sprungbereitschaft und Vorläufigkeit einer vielschichtigen Kunst [...]“⁷⁵ Eine fotografische Dokumentation über Aktionen, Ideen und Lebensschritte des Künstlers unter dem Titel „Arena“ - von Beuys mit verschiedenen Materialien bearbeitet, ergänzt und kommentiert - befand sich 1988 im Lichthof des Martin-Gropius-Baus. Sie bildete das Zentrum der Exposition. „Aber so, wie es jetzt hier steht, ist es nicht Leben und Werkstatt, sondern eine imposante Registratur“.⁷⁶

Auch zu Lebzeiten des Künstlers mußte man sich gelegentlich fragen: Warum galt ein Archiv der Kreativität als unbenutzbar und abgeschlossen? Warum wurde der Blick auf die Objekte gegenüber dem Eingriff und dem Umgang des Betrachters mit ihnen betont (Abschluß durch Vitrinen)? Wer das Museum erweitern will, bleibt immer noch Teil der bestehenden Museumskultur.⁷⁷

Die Schau in West-Berlin erbrachte eine einschneidende Veränderung der Rezeption des Beuyschen Werkes in der Bundesrepublik. Sie prägte das Bild eines Stiles von Beuys, der als Maßstab an andere Werke (die Einschätzung der jungen DDR-Kunst der achtziger Jahre nach dem Fall der Mauer) gelegt werden sollte. „Mit dem `Tod des Autors' geht die Geburt des Betrachters [des Nutzers und seiner Interessen, F.E.] einher. Somit verliert das Werk selbst an Borniertheit, da es der Polyperspektivität möglicher Interpretationen zugänglich wird; denn ein Werk bietet stets mehr als das, was ein Autor ihm zgedacht hat.“⁷⁸

Das Werk von Beuys wurde nicht einmal zwei Jahre nach seinem Tod für politische und ökonomische Zwecke vermarktet. Für die Bundesrepublik Deutschland bedeutete die

Ausstellung eine kulturpolitische Zäsur, da in offener Weise die Verbindung von Markt, Medien und Kunst als wirtschaftlicher und politischer Standortfaktor betrieben wurde. Der Transport dieser Arbeiten nach West-Berlin warf die Frage auf, ob man die im Konzept der „Sozialen Plastik“ entstandenen Räume allein als Objekte (wie eine Plastik von Klinger, Lehmbruck oder Cremer) betrachten und auf ihre Materialqualität reduzieren könne. Die Ausstellung betonte die Objekte: Damit diskutierte man die oben aufgeworfene Frage in erster Linie als technisches Problem. „Gerade weil die Objekte hier so losgelöst sind von den ursprünglichen Aktionen, gerade weil sie herausgerissen wurden aus dem ursprünglichen Lebenszusammenhang und statt dessen eingefügt in den ästhetischen Kosmos des Museums, gerade deshalb lassen sie sich nun vergleichen, und stärker als je zuvor wird die ästhetische Seite der Beuys-Objekte sichtbar, die Kühnheit ihrer Materialien, die Organisation ihres Arrangements, die plastische Wucht ihrer körperlichen Präsenz [...] mit einem Wort: sein Stil.“⁷⁹ In der Ausstellung in West-Berlin sollten die Objekte „für sich selber sprechen“⁸⁰, wobei verwunderlich bleibt, daß man sie u.a. nach ikonografischen Elementen wie dem Kreuz ordnete. Die Legenden - wenn darunter Beuys' moralischer Aktivismus und seine Provokationen gemeint sind - gerieten aus dem Zentrum des öffentlichen Interesses. Das Museum hatte gesiegt. Beuys war zum Staatskünstler geworden: „undenkbar, daß diese Kunst in einer Mangelgesellschaft entstanden wäre“⁸¹

Die Themenwahl der Ausstellung in Ostberlin „Beuys vor Beuys“ verhinderte die Darstellung der Dimensionen der sozialen Ausgestaltung des Raumes im Medium einer erweiterten Kreativität. In einem Katalogtext zu dieser Ausstellung wurden die von Beuys genutzten „minderwertigen und wenig haltbaren Materialien der Nachkriegszeit“ hervorgehoben. Durch die „Collagetechnik“ habe der Künstler in weiteren Schritten der Zeichnung „körperlich, dingliche und substantielle Verdichtungen“ vorgenommen, um eine „transformatorische Idee“ zu betonen. „An diesem konsequenten, beharrlichen, keineswegs methodischen Vorgehen, die zweite Dimension des Papiers in die dritte Dimension plastischer Energien hin zu erweitern, erkennen wir das Denken und die Hand des Bildhauers.“⁸² Werner Hofmann stellte in der gleichen Publikation fest: „Das Ziel heißt [bei Beuys, F.E.] Raumerweiterung“.⁸³ Die Stichworte „Plastiker“ und „Raumerweiterung“ verwiesen auf zentrale Inhalte der Ausstellungsgestaltung in Westberlin. In dem Katalog der Ostberliner Exposition „Beuys vor Beuys“ fand man jedoch keine Hinweise auf die Demonstrationen seines ethischen Aktivismus nach 1967. Die Texte beschrieben sie eher vage und unbestimmt als den Versuch, „Kräfte [zu] erwecken, Kräfte in geistige Energien [zu] verwandeln.“⁸⁴ Die dargestellten

Kreaturen: Elch, Hirsch, Ziege erschienen als Träger neuen Lebens, aber auch als Mumifizierung. „Früh ist die Vorstellung eines kosmischen Beckens ausgebildet gewesen, eines natürlichen Schmelztiegels, in dem Erde und Wasser, Wärme und Kälte aufeinander geprallt sind.“⁸⁵

Beachtet man diese Kontexte nicht (die zwei Ausstellungen, die Gebrochenheit des Rezeptionsvorgangs von Beuys in der DDR, die Rückverklammerung des Werkes in die Lebensbezüge in der DDR, die Diskussion um sein Werk 1988), müssen diese drei unterschiedlichen Näherungen ostdeutscher Künstler an das Thema „Nach Beuys“ als schlichtes Epigonentum erscheinen.⁸⁶ Wenn auch Gesten, genutzte Materialien und Behältnisse scheinbar die gleichen sind, sie die Aura von Schmutz, Verlassenheit und alchemistischer Dichte tragen, heißt das nicht unbedingt, daß dem Original schlicht in einer Art Wiederholungs- und einem Nachahmungszwang gefolgt werden muß. Weiter muß beachtet werden, daß das Werk 1988 in anderer Weise wirkte als zu Lebzeiten des Künstlers. Gleichzeitig setzten sich die Künstler der Leipziger Ausstellungsfolge „Nach Beuys“ mit existentiellen Problemen des Lebens in der DDR auseinander: Öffentlichkeitsentzug, die Problematik der Gruppen oder die Existenz jenseits der Normalität des Kunstmarktes und der Museen mußten andere Interessen am Werk von Joseph Beuys erbringen als in Westdeutschland Ende der achtziger Jahre.

1993 stellte der Beuys-Biograph Heiner Stachelhaus fest: „In der Tat war Beuys für [...] viele junge [...] Künstler in der DDR eine Kultfigur. Man kannte seinen in der ‚Sozialen Plastik‘ kulminierenden ‚Erweiterten Kunstbegriff‘ zwar nur unzureichend, weil Beuys [in der DDR, F.E.] nicht erwünscht war, aber das war genug, um ihn als den bedeutendsten zeitgenössischen Künstler zu verehren.“⁸⁷ Gegen diese Feststellung könnte man einwenden: Wenn etwas politisch in einem Land mißliebig ist, heißt das nicht automatisch, daß es dadurch Bedeutung erlangt. Ob Zugang zum Wissen schon den Garanten dafür bildet, auf ein Werk in der Öffentlichkeit adäquat zu reagieren (die Institutionen Museum, Medien und Markt), kann zumindest mit einem Blick auf die Inszenierung der West-Berliner Beuys-Schau bezweifelt werden.

3. Die Entwicklung der Galerie Eigen + Art bis 1989

Mit dem Ausstellungszyklus „Nach Beuys“ erreichte die Leipziger Werkstattgalerie Eigen + Art die bis dahin größte öffentliche Resonanz. Im Jahr 1988 erschienen erste Artikel in westdeutschen Zeitschriften, die ausführlich über die Galerie berichteten. Später wurden Ausstellungen in den DDR-Zeitschriften Bildende Kunst und Leipziger Volkszeitung angekündigt und besprochen. Die Galerie wandelte sich, bei aller Problematik, zu einer festen Institution im Kulturleben der Stadt Leipzig. Mitarbeiter staatlicher Institutionen öffneten sich zunehmend den Produktionen junger Künstler - was selbst Ende der achtziger Jahre nicht selbstverständlich geworden war. In die Bestände der Deutsche Bücherei in Leipzig, des Kupferstichkabinetts⁸⁸ oder der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden konnten Künstlerbücher, Mappen oder Dokumentationen der Eigenverlage eingeordnet werden. Erste Ausstellungen zeigten u.a. Publikationen der Eigenverlage.⁸⁹

„Hätten Sie Interesse an...?“, wobei die Umschreibung des Angebotenen zunächst vage blieb. Und auch auf Museumsseite wurde im Hinterkopf bereits an einer unverfänglichen Begründung für eine gewisse Art von Fragestellern gebastelt. Denn unabhängig von allen künstlerisch ästhetischen Aspekten wurden da Arbeiten angekauft, denen eine offizielle 'Absegnung' fehlte [...] Der Kontakt zu [Gerd Harry] Lybke und seiner Galerie [Eigen+Art; F.E.] bot einen Einstieg; im Schneeballverfahren [...] kamen nun direkte Angebote an das Museum, und so konnte bald eine erhebliche Anzahl neuer Arbeiten von bis dahin nicht vertretenen Buch-Machern in die Sammlung aufgenommen werden.“⁹⁰ Das Buchmuseum des Deutschen Bücherei/ Leipzig stellte im Februar 1989 Honorarmittel für eine Bibliographie der selbstverlegten Künstlerbücher und Zeitschriften in der DDR zur Verfügung. Es sollten die zwischen 1980 und 1989 entstandenen Arbeiten systematisch erfaßt werden. An eine Veröffentlichung der Resultate war zu diesem Zeitpunkt nicht zu denken. Helgard Sauer bestätigte für die Sächsische Landesbibliothek, daß diese Institution seit Mitte der achtziger Jahre solche Arbeiten ankaufte. Sie weist gleichzeitig auf das Problem der öffentlichen Wirksamkeit solcher Publikationen hin, die in Ost und West in den Archiven von Institutionen und Sammlern 'verschwanden':

„Da diese Arbeiten fast ausnahmslos ohne die obligatorische staatliche Druckgenehmigung erschienen, konnte die Sächsische Landesbibliothek als Archivbibliothek alles Angebotene zwar erwerben, aber nur in Ausnahmefällen, bei 'Nachweis des wissenschaftlichen Verwendungszweckes' ausleihen. Nur durch möglichst unauffälligen Umgang mit diesen Kunstobjekten war ein kontinuierliches Sammeln ohne staatliche Einmischung möglich.“⁹¹

Die Arbeit der Archivare stützte sich auf Vermittler und Sammler innerhalb der eigenständigen Kulturszenen. Neben den ständigen Ausstellungen wurden in den Räumen der Galerie Eigen + Art Künstlerbücher und Originalgraphische Zeitungen im Eigenverlag dem Publikum präsentiert, womit man auch zu einer zentralen Stelle des Zusammentreffens von Interessierten und Produzenten avancierte. Das wiederum motivierte, über den gegebenen Rahmen der Galerie und ihrer Dokumentationen hinaus, andere Produktionen zu sammeln, in anderen Räumen zu präsentieren und in gewisser Weise damit zu managen.

Der Galerist Gerd Harry Lybke organisierte gemeinsam mit dem Künstler Jörg Herold, der auf dem Gebiet des Schmalfilmes in der DDR eine herausgehobene Stellung einnahm, eine Veranstaltungsreihe. Sie fand 1988 in der Hochschule für Grafik und Buchkunst/ Leipzig zeitgleich mit den jährlich durchgeführten Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwochen statt und übernahm Produktionen, die u.a. in Dresden bei den zweiten Tagen des „anderen Filmes“ gezeigt wurden. Die Auswahl und die Gegenüberstellung weniger Arbeiten sollte nach dem „übergroßen Angebot“ in Dresden, „vor allem das Gespräch“ provozieren.⁹² Im Anschreiben an die betreffenden Künstler hieß es: Bis zu den nächsten „Dok.-Filmwochen“ will man „ein Archiv aller 8 mm Filme [anlegen; F.E.], um einen zentralen Punkt zu schaffen, an dem alle in der DDR produzierten Filme archiviert werden“.⁹³ Der angesprochene „zentrale Punkt“ fand sich dann in der Person des Galeristen und der Institution Eigen + Art, zumal dort auch die Möglichkeit bestand, durch Videoaufzeichnungen die unikatnen Filme zu reproduzieren. Im Jahre 1988 wurden über den bestehenden Vertrieb von druckgraphischen Arbeiten hinaus (besonders von Plakaten, Einladungen und Arbeiten auf Papier) erste Acrylbilder, Zeichnungen und andere Unikatformen verkauft.

Ende 1988 wählte man den Galeristen der Eigen + Art in den Verband Bildender Künstler/ Leipzig, Sektion: Kunstwissenschaft. Ein Autodidakt, der kein Kunststudium absolvierte, wurde im November 1988 zum Kandidat einer staatlichen Organisation gewählt. „Das habe ich schon vergessen. [...] Ich hab' fünf Jahre Galerie gemacht... und laut Statut muß du das

und das gemacht haben, und wenn die Praxis genausoviel wert war, wie ein Diplom, dann konntest du das auch werden. Ich wollte es einfach drauf ankommen lassen, als Exempel“ - sagte er in einem Interview im Jahre 1991.⁹⁴ Anfang 1989 besuchten auch Größen der DDR-Kultur, wie Wolfgang Mattheuer, Ausstellungseröffnungen der Galerie.

Im Umfeld des Ausstellungszyklusses „Nach Beuys“ intensivierten sich Verbindungen zu unterschiedlichen Institutionen in Westeuropa (u.a. dem Französischen Kulturzentrum, der Ständigen Vertretung der Bundesrepublik in Ostberlin), zu Künstlern, Galerien (u.a. der Kaos-Galerie/ Köln) und bundesdeutschen Sammlern, die sich anlässlich der Beuys-Ausstellung in Leipzig aufhielten. Über solche persönlichen Kontakte ergaben sich Möglichkeiten des Austausches, der Bezugnahme und Hilfe über die von vielen noch 1988 als unüberwindbar angesehenen Grenzen.

In diese Zeit fallen die Vorbereitung von Ausstellungen westeuropäischer Künstler in der Galerie Eigen + Art (Björg Örvar/ Island; Gerhard Petrie/ Siegfried Kaden/ München; Marianne Tralau/ Köln; Anna Fox/ London). Sie setzten sich dem reizvollen Unterfangen aus, in einer fremden, ungewohnten und neuartigen Situation Kunstwerke aus Vorgefundenem zu produzieren. Damit entsprachen sie dem bisherigen Ausstellungsprogramm und folgten dem Werkstattgedanken notgedrungen. In der Ausnahmesituation waren sie auf Papier, Souvenirs und vorgefundene Gegenstände angewiesen.

Kunstwerke, Mappen, Dokumentationen und Plakate gelangten auch nach Westdeutschland. Im Tausch erhielt die Galerie u.a. Computer, Videoausrüstung und Informationen. Einladungskarten und Berichte über die Aktivitäten der Galerie verschicke man durch Briefsendungen in die Bundesrepublik. Im Juli 1989 (wenige Monate vor dem Ende der DDR) hielt sich der Kulturkreis des Bundes Deutscher Industrieller u.a. mit Arend Oetker und Freiherr von Loeffelholz, in Begleitung des Leipziger Kunstwissenschaftlers Klaus Werner in der Leipziger Galerie auf. Noch wurden solche Verbindungen vorsichtig betrieben und rechneten beide Seiten mit den Behörden der DDR, denn solche Transaktionen von Waren und Werten unterlagen weiterhin dem Devisengesetz. Die zur Disposition stehenden Beträge und die juristischen Grauzonen, in denen sich ein solcher Austausch vollzog, erforderten Vertrauen und die Konzentration der Beziehungen auf wenige Eingeweihte.

Die westdeutschen Partner begleiteten die Aktivitäten mit Sympathie und befanden sich in der Situation von Ethnologen, die in der Fremde noch Entdeckungen machen und fast konkurrenzlos auf diesem unsicheren Gebiet agieren konnten. Lóránd Hegyi beschreibt die Situation für die geteilte Stadt Berlin vor 1989: „Die reizvolle, faszinierende Ambivalenz der 'verdoppelten' Stadt ist Vergangenheit [- die, F:E:] verborgenen, fast geheimnisvollen Orte der Kunst und Literatur, die früher jedem in Ostberlin die Möglichkeit boten, etwas Authentisches und Wichtiges, Unbekanntes zu entdecken.“⁹⁵ Unter diesen Bedingungen wirkten solche (Zeit)Reisen wie eine Mischung aus Besuch und Aufgabe.

In Ostdeutschland ergab sich ein umgekehrter Effekt. Unter dem Siegel von Sicherheitsüberlegungen und mit dem Verweis auf staatliche Eingriffsmöglichkeiten wurden bisher vertraute Personen und Themen ausgegrenzt.⁹⁶ Der Vorgang mußte zumindest in Spannungen zu dem dialogischen und gruppendynamischen Organisationsprinzip der eigenständigen Galerie der Anfangsjahre 1983 bis 1985 geraten. Solche Erinnerungen erschienen gelegentlich als nostalgisch oder als Bedrohung der über Jahre gewachsenen Arbeit und Resultate der eingesetzten Biographie. Geld, Verteilung von Informationen und Sympathien konzentrierten sich auf wenige Personen.⁹⁷ Eine derartig herausgehobene Stellung machte die Protagonisten selber zu Relaisstationen erweiterter Verbindungen, Vermittlungen und Planungen. Die Vermittler zogen weitere Möglichkeiten aus dieser Position.

Man könnte von einer umfassenden konspirativen Situation sprechen. Ausgrenzung erfolgte gegenüber staatlichen Stellen, wenn man z.B. deren Ausstellungs- und Handelsmonopol unterlief, für das weiter entsprechende juristische Paragraphen in der DDR existierten. Das verhinderte jedoch nicht, die gebotenen Möglichkeiten des staatlichen Kulturbetriebes zu nutzen, was wiederum bestimmte Handlungsformen verlangte. Ausgrenzung erfolgte durch das sehr persönliche Zusammenspiel weniger Personen und Institutionen innerhalb der DDR und im Ausland, wodurch interessen- und existenzgeleitete Auswahl-prozeduren unvermeidlich waren. Die Eigenverlage schufen die Möglichkeiten der Verbreitung eigener Texte und graphischer Arbeiten. Die Verbreitung wurde durch westdeutsche Verlage, Sender und Sammler erweitert, die ihrerseits bestimmte Vermittlungen und Mittler benötigten.

Die Reduktion der lebhaften und umfangreichen Literatur- und Kunstszene in Berlin/Prenzlauer Berg auf ganze 5 (!) Autoren der „Prenzlauer-Berg-Connection“ in der

öffentlichen Diskussion der Bundesrepublik vor und nach 1989 kann nicht anders erklärt werden. Die Diskussion um die Spitzeltätigkeit der Autoren Rainer Schedlinski und Sascha Anderson schien von tiefen persönlichen Verletzungen (Verrat an der Konspiration) getragen und andere Fragen fast vollständig zu verdrängen. Man fand in der unübersehbaren Menge von Stellungnahmen kaum Reflexionen darüber, daß und wie die Förderung von westdeutscher Seite aus selbst Literaturprozesse in Ostdeutschland gestaltete. Könnte das Bild, was man nach 1989 kritisierte - um es zugespitzt zu formulieren - nicht unter Mitwirkung eigener Hoffnungen und Sehnsüchte entstanden sein? Der Interpret gehört auch zu dem Bild, das interpretiert wird.

„Es ist kein beglückender Trost für Autoren in der DDR, daß die Aufmerksamkeit und das Interesse, die ihren Texten von vornherein zuteil werden, unvergleichlich sind: welche hohen Beamten (bis hin zu den Ministern) lesen bei uns schon unveröffentlichte Literatur?“⁹⁸
„Vielleicht wird der Dichter-Kreis vom Prenzlauer Berg irgendwann einmal in der Literaturgeschichte unserer Epoche einen ähnlichen Platz einnehmen wie der 'Göttinger Hain' in der des 18. Jahrhunderts“, schrieb Uwe Wittstock 1988. Vor dieser historischen Gestimmtheit muß die Tätigkeit der Spitzel ernüchternd wirken...⁹⁹

„auch diese 'suchbewegung' kennt desinteresse und verweigerung: die gegenüber den ausgrenzern und verweigerern. dadurch entsteht der nimbus einer 'szene', einer bewegung, einer einheitlichen kulturellen strömung (die sie nicht ist). zugleich ist sie immer bedroht, vom diskurs der macht umspinnen, fixiert und umcodiert zu werden. in abwehr dagegen wiederum entstehen hermetismen.“¹⁰⁰

In diese Zeit fallen Diskussionen, Vorwürfe und persönliche Verletzungen, wie sie oben zum Ausdruck kamen und die selbst heute, mehr als 6 Jahre nach diesem Profilierungs- und Professionalisierungsprozeß weiter schwelen. Man mag sie mit dem historischen Abstand moralisch bewerten, doch sollte man darüber nicht vergessen, daß zu dieser Zeit wohl für die meisten in Ost und West nicht absehbar war, daß innerhalb von nur 18 Monaten die Mauer, eine ganze Gesellschafts-formation, ost-westliche Begegnungsrituale und Weltbilder zusammenbrechen sollten. Die westdeutsche Sammlerin für die Forschungsstelle Osteuropa/Bremen konnte, wie viele andere nach 1989, feststellen:

„Ich reiste [damals; F.E.] als Touristin - in welchem anderem Status hätte ich auch reisen sollen, waren doch meine Gesprächspartnerinnen und -partner keine offiziell anerkannten Personen, und sie arbeiteten zumeist auch nicht in Institutionen. Regelmäßig wurde ich [...] an der Grenze durchsucht. [...] Hätte ich damals schon gewußt, daß die Transportwege, auf denen die künstlerischen Produkte später, nach meinen Besuchen, in den Westen kamen, oft mit Wissen und Billigung der Staatssicherheit von meinen Lieferanten aufgebaut und benutzt wurden, [...], ich hätte vermutlich lachen können über dieses Land und seinen Untergrund.“ 101

Neben der unübersehbaren Enttäuschung über die Relativierung der Vorstellung von Untergrund in der DDR verweist die oben genannte Aussage auf eine interessante Facette der konspirativen Situation: Sie ermöglichte auch, daß andere quasi 'mit-konspirierten', der vermeintlich Agierende auch anderen Programmen und Steuerungen (im Extremfall eben der Staatssicherheit) unterliegen konnte. „Jeder wußte, daß die Stasi zuschaut, und in der Machtfrage gab es keine ernsthaften Zweifel, allenfalls Blauäugigkeit. Das inszenierte Spektakel zog das Instrumentarium der Staatsmacht meist unbewußt oder bewußt ins Kalkül. Spiel in den Kulissen, Reibung als Reiz.“ 102

Viele der Protagonisten der künstlerischen Szenen in der DDR befanden sich auf dem Weg nach Westeuropa, lange bevor im Oktober 1989 die Mauer fallen sollte. Die Ausgangspositionen zur Transformation in den deutsch-deutschen bzw. internationalen Kulturbetrieb waren schon vorbereitet und strukturiert.

1 Die Studie stellt überarbeitete Teile der in Bremen 1995 verteidigten Dissertation (betreut durch Prof. Wolfgang Emmerich) „Zwischen Verweigerung und Etablierung. Eigenständige Räume und Produktionen der bildenden Kunst in der DDR der achtziger Jahre“ vor. Dabei handelt es sich um die Kapitel 1, 5.2, 5.3. und 5.4 ..

2 Mannheim, Karl: Eine soziologische Theorie der Kultur und ihrer Erkennbarkeit. (Konjunktives und kommunikatives Denken), in: Kettler, David (Hg.): Karl Mannheim. Strukturen des Denkens, Frankfurt am Main 1980, 212.

3 Muschter, Gabriele; Thomas, Rüdiger (Hg.): Jenseits der Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR, München 1992

4 Im Streit um die Spitzeltätigkeit von Integrationsfiguren der literarischen Szene im Eigenverlag, Sascha Anderson und Rainer Schedlinski schreibt Frank Schirmmacher: „Auch die subversive Literatur war eine Literatur der Staatssicherheit - so wie die einhundert Kilometer Akten in Berlin.“ Vgl. Schirmmacher, Frank: Verdacht und Verrat. Die Stasi-Vergangenheit verändert die literarische Szene, in: Böthig, Peter, Michael, Klaus (Hg.): MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg, Leipzig 1993, 305.

5 Faktor, Jan: Was ist neu an der jungen Literatur der achtziger Jahre?, in: Faktor, Jan: Henry's Jupitergestik in der Blutlache Nr.3 und andere positive Texte aus Georgs Besudlungs- und Selbstbesudlungskabinett, Berlin 1991

6 Germer, Stefan: Lauter Vorurteile. Kunst im Beitrittsgebiet, in: Texte zur Kunst, Nr.4 (1991)

7 Jansen, Johannes: Bilanz des Sommers [Gedicht], in: Mikado, H.4 (1984), 27. Den Text verwendet der Künstler 1989 auch für ein graphisches Blatt. Vgl. Jansen, Johannes: UNVERWANDT ABSEITIG. textbilder und zeichnungen, Katalog der Ausstellung in der Galerie Blick/ Potsdam vom 25.06. bis 30.07.1989, Mappe, Potsdam 1989

8 Frank Behrend, Ulf Puder, Uwe Kowski und Jörg Herold bildeten den Kern der Gruppe FIG. Sie belegten 1984/85 einen Kurs im Vorstudium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst/ Leipzig. Über diesen Weg konnte man sich für einen der wenigen Studienplätze an der Kunstakademie vorbereiten. Eine zweite Gruppe bildeten die 'Autodidakten'. Anfang der achtziger Jahre wurden zunehmend Künstler ohne Studienabschluß in den Verband Bildender Künstler (VBK) aufgenommen. Hier spielte der Bezirksverband Karl-Marx-Stadt eine besondere Rolle. Der normale Weg erfolgte jedoch über das Studium, eine Kandidatenzeit nach dem Abschluß des Studiums und die schließlich erfolgende Aufnahme in

den Verband Bildender Künstler. Damit waren Aufträge, Stipendien und Ausstellungsbeteiligungen verbunden. Dies traf in der Regel für die im weiteren zu untersuchenden Künstler noch nicht (Studium etc.) oder überhaupt nicht zu. Dennoch sind die Grenzen zwischen den im Verband eingebundenen Künstlern und den in Eigenverlagen etc. Agierenden nicht genau zu ziehen. Verschiedene Künstler wirkten in dem einen wie dem anderen Zusammenhang.

9 Darsteller des Filmes „BeiWerk“:

Frank Behrend (Nebenjob am Theater)

Götz Lehmann (Leiter des Klubhauses Nationale Front/Leipzig)

Gerd Harry Lybke (freiberuflich als Aktmodell)

Thorsten Schilling (Studium an der Sektion marxistisch-leninistische Philosophie der Karl-Marx-Universität/Leipzig)

Thomas Wauer (Halbtagsarbeit als Verpacker)

Thomas Krüger (Theologiestudent)

Jörg Herold (Stukkateur der Denkmalspflege/Leipzig)

Jan Raue (Hausmeister)

Uwe Walter (Student an der Hochschule für Grafik und Buchkunst/Leipzig)

10 Herold, Jörg; Schilling, Thorsten: Spuretraum. 1972-1990, Arbeitsheft zur Installation „Eine Geschichte über Produktion der Miss-Geburt oder vom Traum, Zeichen und Spuren zu lassen“, Venedig 1990, o.S.

11 Vgl. Lybke, Gerd Harry: Abschied von der Bedeutung: Jörg Herold, in: Gillen, Eckhart; Haarmann, Rainer (Hg.): Kunst in der DDR. ...a.a.O., 409.

12 Herold, Jörg: Materialheft zu „Kaspar Hauser“, Konvolut, Leipzig [1990], o.S.

13 Herold, Jörg; Schilling, Thorsten: Spuretraum, ...a.a.O., o.S.

14 Thulin, Michael: Editorial. Alternative Galerien, Wohngalerien und anderes, in: Liane, H.6 (1989), 2/3.

15 Das nach 1989 aufgefundene Material über den Operativvorgang „Galerie“ ist sehr spärlich und beläuft sich auf ca. 30 Seiten. Weiterhin existieren Hinweise im Zusammenhang mit anderen Operativvorgängen. Sie stammen aus den Jahren 1985 bis 1988. An entsprechender Stelle werden sie genutzt - ein vollständiges Bild ergeben sie nicht.

16 BV für Staatssicherheit Leipzig, Kreisdienststelle Leipzig-Stadt: Eröffnungsbericht zum Anlegen eines OV - Deckname „Galerie“ vom 22.01.1985, Typoskript, 2.

17 Genannt werden die Paragraphen 106, 214, 218, 220 des Strafgesetzbuches der DDR. Vgl. BV für Staatssicherheit Leipzig, Kreisdienststelle Leipzig-Stadt: Eröffnungsbericht, ...a.a.O., 3/4.

18 BV für Staatssicherheit Leipzig, Kreisdienststelle Leipzig-Stadt: Operativplan zum Operativvorgang Deckname „Galerie“ vom 22.01.1985, Typoskript, 3.

Dazu gehörte auch die Beschaffung von Geruchsproben, die zur Identifizierung dienen sollten. Vgl.: Spiegel-TV: Die Stasi-Rolle. Sendung vom 03.07.1993, Videoarchiv der Galerie Eigen + Art/ Leipzig, VHS, Nr. 037.

19 BV für Staatssicherheit Leipzig; Kreisdienststelle Leipzig-Stadt: Operativplan zum Operativ-Vorgang, ... a.a.O., 3.

20 Vgl. Art.27 - für einen demokratischen Frieden, H.3, (1987), o.S.

21 Reichardt, Wanda: „fotogen“. villa marie, Dresden, in: Saab, Karim (Hg.): Eigen + Art im Gespräch. in: Anschlag, Sonderheft (1987), o.S.

- 22 Die von Thomas Günther beschriebene Wirkungsweise der Wohnungsgalerie de Loch, die Jörg Deloch seit 1986 in Berlin betrieb, läßt sich mit dem Projekt Eigen + Art vergleichen. Vgl. Günther, Thomas: Die Lesung an der Wand - und danach Party (ein Portrait des Ausstellers Jörg Deloch), in: Liane, H.6 (1989), 7.
- 23 Zylla, Klaus-Jürgen: Vorwort, in: Neue Tendenzen. Siebdruckgrafik in der DDR 1980-1990, Verkaufskatalog, Berlin 1992, 2.
- 24 Hesse, Egmont; Döring, Stefan: Introview, in: Hesse, Egmont (Hg.): Sprache & Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR, Frankfurt am Main 1988, 98.
- 17 Woisnitza, Stephan: oder Der Name der Frauen, in: Katalog der Ausstellung von Heike Stephan und Karla Woisnitza in der Galerie Weißer Elefant/ Berlin vom 18.07. bis 22.08.1987, o.S.
- 26 Hoffmann, Christine; Tannert, Christoph: Im Gespräch, in: Ortszeit. Katalog zur Ausstellung in Schloß Plüschow vom 06.06. bis 05.07.1992, Plüschow 1992, 82/83.
- 27 Lybke, Judy [Gerd Harry]; Saab, Karim: Gespräch, in: Saab, Karim (Hg.): Eigen + Art im Gespräch, in: Anschlag, Sonderheft (1987)., o.S.
- 28 Jäger, Dagmar: Gespräch mit Gerd Harry Lybke vom 17.09.1991, in: Jäger, Dagmar: Künstlerische Talententwicklung, ... a.a.O., 48.
- 29 Vgl. Guth, Peter: Alltag ohne Pathos. Zwei Ausstellungen der Fotografin Karin Wieckhorst, in: Sächsisches Tageblatt vom 14.10.1987
- 30 Saab, Karim: Ungebunden aber stetig. Die Werkstattgalerie Eigen + Art, Leipzig, in: Liane, H.6 (1989), o.S.
- 31 Dalos, György: „Grenzfall“, „Umweltblätter“ und die anderen. Die DDR-Szene im Selbstbildnis der Veröffentlichungen, in: Ostkreuz. Politik, Geschichte, Kultur vom Januar 1989, 100.

32 Vgl. Edition Eigen+Art, in: Eckart, Frank; Grundmann, Uta; Lybke Gerd Harry (Hg.): Eigen + Art. Eine Dokumentation, Band 3, Leverkusen 1991, 37.

33 Meier, André: Die Werkstatt - Galerie Eigen + Art, in: Gillen, Eckhart, Haarmann; Rainer (Hg.): Kunst in der DDR, Künstler/ Galerien/ Museen/ Kulturpolitik/ Adressen, Berlin 1990, 416.

34 Faktor, Jan: Sechzehn Punkte zur Prenzlauer-Berg-Szene, in: Böthig, Peter; Michael, Klaus (Hg.): MachtSpiele, ... a.a.O., 100.

35 Faktor, Jan: Sechzehn Punkte, ...a.a.O., 104.

36 Kolbe, Uwe: Auf meine Art naiv. Literaturbegriff und Moral, in: Böthig, Peter; Michael, Klaus (Hg.): MachtSpiele, ... a.a.O., 88.

37 Faktor, Jan: Was ist neu, ... a.a.O., 97.

38 Hesse, Egmont; Thulin, Michael: Sprachabbruch und Umbruch des Sprechens. Gespräch zur Situation der Zeitschriften Schaden und Verwendung, in: Michael, Klaus; Wohlfart, Thomas (Hg.): Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur unabhängiger Zeitschriften in der DDR, 1979-1989, Berlin 1992, 319.

39 Aus dem Begleittext einer Video-Dokumentation von Jörg Herold unter dem Titel „kunst wofür?“, Umatik, Galerie Eigen+Art, Leipzig 1988, Rückseite der Kassette

40 Erster Ausstellungsort war Bonn, danach wurde sie in Ost-Berlin, Leipzig, Hamburg und Frankfurt am Main gezeigt.

41 Beuys, Joseph: Ich durchsuche Feldcharakter, in: documenta 6, Bd.2, Malerei. Plastik, Kassel 1977, 156.

42 Dannebaum, Uwe: Die große Angst vor Putzfrauen, in: Berliner Morgenpost vom 14. Februar 1988

43 Stachelhaus, Heiner: Joseph Beuys. Leipzig 1989, 125ff.

44 Im Martin-Gropius-Bau war ein Filmprogramm über die Aktionen des Künstlers zu sehen.

45 Schulz, Bernhard: Der konservierte Magier, in: Der Tagesspiegel vom 20. Februar 1988.

46 Glossner, Herbert: Botschaften wie ein Blitz des Erbarmens, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 14. Februar 1988.

47 Schön, Wolf: Ein Alchimist, der Kopf und Seele versöhnt, in: Rheinischer Merkur. Christ und Welt vom 26. Februar 1988.

48 Eine der ersten Veröffentlichungen zu dieser Galerie erschien in West-Berlin in der Zeitschrift „Niemandland“ im Juni 1988. Vgl. Lehmann, Hans: Judy's Eigen + Art. Das Prinzip der Anerkennung der Mündigkeit, in: Niemandland. Zeitschrift zwischen den Kulturen, 2.Jg (1988) H. 6, 119-123.

49 Gespräch. Judy Lybke - Karim Saab, in: Saab, Karim: Eigen + Art im Gespräch, ...a.a.O., o.S.

50 Einen Überblick über die Beuys-Rezeption in der Bundesrepublik in den siebziger und achtziger Jahren gibt Gerald Schröder. Einer der Unterabschnitte trägt den bezeichnenden Titel „Der Traum von der großen Synthesis - Es geht ums Ganze“. Vgl. Schröder, Gerald: Joseph Beuys und die Kunstkritik - Materialsammlung, in: Texte zur Kunst, 2. Jg. (1992) H. 5, 89-104.

51 [Gabriel, Else]: ALLEZ! ARREST!, in: Eckart, Frank; Grundmann, Uta; Lybke, Gerd-Harry: Eigen+Art,...a.a.O., 47.

52 Vgl. Lybke, Judy [Gerd Harry]: Allez! Arrest! Aktion der Autoperforationsartisten Michael Brendel, Else Gabriel und Rainer Görß in der Werkstatt-Galerie Eigen+Art. in: Niemandland, Zeitschrift zwischen den Kulturen, Jg. 3 (1989) Heft 8/9, 116-121.

53 Vgl. Eckart, Frank; Grundmann, Uta; Lybke, Gerd Harry: Eigen + Art, ...a.a.O., 47.

54 Kipphoff, Petra: Zeige deine Wunden, in: Die Zeit, Nr. 9 vom 26. Februar 1988.

55 „Was sich zur Zeit auf dem Beuys-Markt abspielt, ist abenteuerlich.“ Vgl. Herchenröder, Christian: Beuys, der Wirtschaftsfaktor, in: Handelsblatt vom 26. Februar 1988.

56 [Gabriel, Else]: ALLEZ! ARREST!, in: Eckart, Frank; Grundmann, Uta; Lybke, Gerd Harry (Hg.): Eigen + Art, ...a.a.O., 47.

57 [Gabriel, Else]: ALLEZ! ARREST!, in: ders.: ... a.a.O, 49.

58 Gabriel, Else: [Text vom 08.04.1988]; in: ders.: ...a.a.O., 49.

59 Nicolai, Olaf: die situation: angekommen dort, von wo man aufbrach zu entfliehen, unver. Schreibmaschinentyposkript, Leipzig 1988, 2.

60 Bartholomäus, Ralf: Nachtmär, in: Reichhardt, Wanda; Stark, Holger (Hg.): Nachtmär. Aktionskunst in der Hochschule der Bildenden Künste/Dresden am 28. und 29. Oktober 1988, Dresden 1988, o.S.

61 Gabriel, Else: [unleserlich] et circensis, in: Reichhardt, Wanda: Nachtmär, ...a.a.O., o.S.

62 Bartholomäus, Ralf: Nachtmär, ...a.a.O., o.S.

63 Bartholomäus, Ralf: Nachtmär, ...a.a.O., o.S.

64 Gillen, Eckhart: Angst vor Deutschland, in: Tannert, Christoph (Hg.): Autoperforationsartistik. Eine Dokumentation. Nürnberg 1991, 18

65 Nicolai, Olaf: splitter. gedanken, überlegungen, zitate während der zeit des projektes „nach beuys“ in der werkstatt eigen+art, Faltblatt, Leipzig 1988, 1.

66 Nicolai, Olaf: beuys zum gedenken - oder über das interesse an der wirkungslosigkeit, unver. Schreibmaschinentypskript, Leipzig 1988, 1.

67 [anonym, Ein Bitterfelder]: Im Mittelpunkt steht der Mensch? Bitterfeld, eine schwerstbelastete Region und ihre Menschen - Versuch einer Einschätzung!, in: Arche Nova 1 vom Juli 1988, 10/11, 13. An dieses Gebiet schlossen sich fast nahtlos die durch den Uranbergbau belasteten Gebiete um Ronneburg an. Ein Blick auf die Landkarte genügt, um die gewaltigen Veränderungen der Landschaft zwischen Halden, Tagebau, Bergbau und abgetragenen Siedlungen zu ermessen. Vgl. Beleites, Michael: Pechblende. Der Uranbergbau in der DDR und seine Folgen, Hrsg. vom Kirchlichen Forschungsheim Wittenberg und dem Arbeitskreis „Ärzte für den Frieden - Berlin“, Berlin 1988, 46.

68 Nicolai, Carsten; Nicolai, Olaf: [o.T.], in: Eckart, Frank; Grundmann, Uta; Lybke, Gerd Harry (Hg.): Eigen + Art, ...a.a.O., 50.

69 Schilling, Jürgen: Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation von Jüren Schilling, Frankfurt am Main 1978, 189.

70 Turian, Ines: Die Vitrineninstallationen des Beuys-Komplexes in Darmstadt, in: Bleyl, Matthias (Hg.): Joseph Beuys. Der erweiterte Kunstbegriff. Texte und Bilder zum Beuys-Block im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1989, 86ff.

71 Pathe, Alexander: Zur Kritik der Musealisierung, in: Bleyl, Matthias (Hg.): Joseph Beuys, ...a.a.O., 96.

72 Adriani, Götz; Konnertz, Winfried; Thomas, Karin: Joseph Beuys, Köln 1973, 96.

73 Adriani, Götz: Joseph Beuys, ...a.a.O., 96.

74 Glozar, Laszlo: Beuys ohne Beuys: Ein Staatsbegräbnis, in: Süddeutsche Zeitschrift vom 27./28. Februar 1988.

75 Rainer, Wolfgang: Plastik zum Überleben, in Stuttgarter Zeitung vom 25. Februar 1988.

76 Kipphoff, Petra: Zeige deine Wunde, ...a.a.O.

77 „Das geistige Manko der Berliner Darbietung ist der Dimensionsverlust, der für die eingebrachten bildnerischen Arbeiten durch ihre bloße Anhäufung entsteht; Beuys wird nicht dargestellt“- notierte Laszlo Glozar in einem Artikel in der Süddeutschen Zeitung. In die Ausstellung gerate durch den kommerziellen Aspekt eine „Sammler-Ästhetik“ mit fremden Akzent. „Die Sternfahrt nach Berlin bekommt den Beuys-Environments nicht. Sie waren nicht für zyklische Aufführungen konzipiert.“ Die Rekonstruktion erscheine als eine „Bühnenbild-Sprache“. Das Werk von Beuys werde in Zeichnung, Objekt und Installation („phantastischer Prospekt“) zerlegt. Damit würden die Kontexte der Entstehungsumstände bzw. der Ideen niviliert, wenn nicht gar unterschlagen. Vgl. Glozar, Laszlo: Beuys ohne Beuys: Ein Staatsbegräbnis, ...a.a.O.

78 Schröder, Gerald: Joseph Beuys und die Kunstkritik- Materialsammlung, in: Texte zur Kunst, 2. Jg. (1992) Nr. 5, 102.

79 Wiegand, Wilfried: Die Geburt des Bildhauers Joseph Beuys, in: Frankfurter Allgemeine vom 22. Februar 1988.

80 Die Ausstellungsmacher waren auf das sorgsamste darauf bedacht, ihr Ausstellungskonzept nicht als Interpretation erscheinen zu lassen. „In der Ausstellung wird nichts inszeniert, nichts interpretiert oder gar im Sinne von Beuys aufgebaut.“ Deshalb dominierten in ihrer Argumentation technische Kriterien: Spezialkenntnisse, Dokumentationen des Auf- und Abbaus der Werke und Sicherheitsvorkehrungen. Kontexte, in denen die Arbeiten entstanden, wurden kaum erwähnt. Für Heiner Bastian reduzierte sich das Transportproblem darauf, ob man diese Dinge als Fremder „anfassen darf“. Vgl.: Auf ganz natürliche Weise. Peter Funken und Thomas Wulffen im Gespräch mit Heiner Bastian, in: Zitty. Illustrierte Stadtzeitschrift, Nr. 5/ 1988, 37; Vgl. auch Gespräch von Martin Reuter mit Heiner Bastian, in: Die Tageszeitung vom 20. Februar 1988.

81 Wiegand, Wilfried: Die Geburt des Bildhauers, ...a.a.O.

82 Gallwitz, Klaus: Mann mit Filzplastiken, in: Thomas, Katrin (Hg.): Joseph Beuys - Frühe Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten. Zeichnungen. Aquarelle. Ölstudien. Collagen, Köln 1987, 23.

83 Hofmann, Werner: Die innere Form, in: Thomas, Katrin (Hg.): Joseph Beuys, ...a.a.O., 31.

84 Hofmann, Werner: Die innere Form, ...a.a.O., 37.

85 Schade, Werner: Mit den Mitteln des Zeichners, ...a.a.O., 18.

86 Von Interesse wäre eine Analyse des Umgangs von Künstlern in der DDR mit dem Werk von Joseph Beuys. Eberhard Monden plante gemeinsam mit Beuys eine Aktion in der DDR, die jedoch durch das Einreiseverbot von Beuys verhindert wurde. Weiter muß auf die Mail-Art-Produktionen verschiedener Künstler aufmerksam gemacht werden. Robert Rehfeld, Jürgen Gottschalk und Rolf Staeck nahmen in ihren Arbeiten auf Beuys Bezug. Gelegentlich imitierte man Aktionen des Meisters wie etwa der Karl-Marx-Städter Künstler Michael Morgner. Die Themenstellung der Leipziger Gruppe „37,2“ korrespondierte mit dem erweiterten Kunst- und Kreativitätsbegriff.

87 Stachelhaus, Heiner: Carsten Nicolai: Wege nach innen, in: Nicolai, Carsten: Corpus, Katalog zu der Ausstellung in den Städtischen Kunstsammlungen Chemnitz vom 22.08.-30.09.1993, Chemnitz 1993, 7.

88 Vgl. Ritschel, Kerstin: Von Galeristen abgewiesen, für den Panzerschrank gesammelt, In: Art spezial, Nr.12 (1991), 4ff.

89 In den Kunstsammlungen Cottbus fand 1988 eine Ausstellung unter dem Titel: „Kunstbücher und Buch-Objekte“ vom 16.04. bis 18.09.1988 statt. Es waren u.a. Arbeiten von Bert Papenfuß-Gorek, Olaf Wegewitz und Kurt Buchwald zu sehen. Vgl. Sperling, Jörg: Künstlerbücher und Buch-Objekte, in: Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie, Hrsg. von der Pirckheimer-Gesellschaft, H. 112 (1988), 71ff.

90 Vgl. Poethe, Lothar: Genese einer Bibliographie - statt eines Vorwortes, in: Henkel, Jens; Russ, Sabine: D.1980D.1989R., Künstlerbücher und Originalgraphische Zeitschriften im Eigenverlag, Eine Bibliografie, Gifkendorf 1991, 7.

91 Sauer, Helgard: Nonkonforme Kunst - illegale Bücher in der DDR, in: non kon form, Künstlerbücher. Text-Grafik-Mappen und autonome Zeitschriften in der DDR 1979-1989 aus der Sächsischen Landesbibliothek/ Dresden, Dresden 1992, 9.

92 Herold, Jörg: Konzeption der Veranstaltungsreihe, Typoskript, Leipzig 1988, o.S.

93 Lybke, Gerd Harry: Anschreiben, Typoskript, Leipzig 1988, o.S.

94 Jäger, Dagmar: Gespräch mit Gerd Harry Lybke am 17.09.1991. in: Jäger, Dagmar: Künstlerische Talententwicklung, ... a.a.O., 57.

95 Hegyi, Lóránd: Berlin - Persönliche Notizen zu einer Metropole, in: Flügge, Matthias (Hg.): Spiegelschrift. Zur Lage der Kunst in Berlin, Berlin 1994, 50.

96 Wolfgang Rüdtenklau schildert diesen Umstand für die Arbeit der Umwelt-Bibliothek der Zionsgemeinde: „[D]ann wurde das Material von dem 1983 ausgebürgerten Jenenser Roland Jahn aus Westberlin gespendet und über einreisende Bundestagsabgeordnete der Grünen, später auch Korrespondenten nach Ostberlin geschmuggelt. Diese Kurierwege waren natürlich nur wenigen bekannt. Allzu dringliche Nachfrage nach diesen Wegen galt als mögliches Anzeichen für Stasitätigkeit.“ Vgl. Rüdtenklau, Wolfgang: Störenfried, DDR-Opposition 1986-1989, Berlin 1991, 96/97.

97 An der Eingangstür der Werkstattgalerie war ein Verbotsschild zum Fotografieren angebracht. Reproduktionen von Arbeiten, Interviews oder Berichte erfolgten unter ausdrücklicher Billigung des Galeristen. Gleichzeitig war das Verbotsschild Bestandteil einer künstlerischen Aktion von Kurt Buchwald...

98 Bormann, Alexander von: Die „andere“ Literatur aus der DDR. Zur Anthologie von Egmont Hesse, in: Neue Zürcher Zeitung vom 03.05.1988

99 Wittstock, Uwe: Angst vor „siamesischen sätzen“. „Sprache & Antwort“ - Junge Autoren aus der DDR, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.04.1988

100 [B]öthig, [P]eter: sprechen wir von uns - eine negation der negation der literatur, in: Bickhardt, Stephan; Lampe, Reinhard; Mehlhorn, Ludwig: Aufrisse. Absage an Praxis und Prinzip der Abgrenzung, Berlin 1986, 38.

101 Grunenberg, Antonia: „Vogel oder Käfig sein“. Zur „zweiten“ Kultur und zu den inoffiziellen Zeitschriften in der DDR, in: Eigenart und Eigensinn. Alternative Kulturszenen in der DDR 1980-1990, Hrsg. von der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen), Bremen 1993, 75/76.

102 Wiemer, Manfred: Versprengte Vergangenheit (vollendete). Eine Dresdner Literaten-Szene?, in: non kon form, ... a.a.O., 38.