

Zwischen Ideologie und Kommerz

Der Kunstmarkt der DDR
am Beispiel der Gegenwartskunst des Staatlichen Kunsthandels
1974 – 1990

Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
an der
Philosophischen Fakultät
der
Technischen Universität Dresden

vorgelegt von

Sabine Tauscher
geb. am 18.12.1953 in Eisenberg

Betreuer: Prof. Dr. Jürgen Müller,
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der
TU Dresden

Gutachter: 1. Prof. Dr. Jürgen Müller,
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der
TU Dresden
2. Prof. Dr. Bruno Klein,
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der
TU Dresden

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorgelegte Dissertation eigenständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe.

Ort, Datum und Unterschrift

Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung	6
I.1	Vorbemerkungen.....	6
I.2	Forschungsstand.....	20
I.3	Methode und Aufbau der Arbeit.....	28
II	Kulturpolitischer Kontext	32
II.1	Die zeitgenössische bildende Kunst im Sozialismus der Honecker-Ära	32
II.2	Der Staatliche Kunsthandel der DDR zwischen 1974 und 1977	47
II.2.1	Grundlagen	47
II.2.2	Vorgängerinstitutionen	52
II.2.3	Gründungsphase des Staatlichen Kunsthandels.....	55
II.2.4	Anfangsschwierigkeiten	68
II.3	Der Staatliche Kunsthandel der DDR zwischen 1977 und 1990	84
II.3.1	Generaldirektion	84
II.3.2	Außenhandel.....	87
II.3.3	Binnenhandel und innere Struktur	93
II.3.4	Auflösung des Staatlichen Kunsthandels 1990.....	101
III	Das Netzwerk der Galerien des SKH	103
III.1	Galerien für Gegenwartskunst	103
III.2	Preispolitik	107
III.3	Galerieprofile	110
III.3.1	Bezirksdirektion Rostock/Schwerin	110
	Galerie am Boulevard, Rostock.....	110
	Greifengalerie, Greifswald	118
	Sommergalerien an der Ostseeküste, Prerow	122
	Galerie am Dom, Schwerin	127
	Hanse Galerie im Speicher, Stralsund.....	129
	Galerie am Meer, Rostock-Warnemünde	129
III.3.2	Bezirksdirektion Berlin/Potsdam.....	133
	Galerie Arkade, Berlin	133
	Galerie a, Berlin	142

Studio-Galerie, Berlin	144
Galerie Berlin, Berlin	150
Galerie Skarabäus, Berlin.....	154
Galerie im Alten Museum/Rotunde, Berlin.....	156
Galerie Unter den Linden, Berlin	158
Galerie re, Berlin	165
Clubgalerie Otto Nagel und Galerie visuell, Berlin	167
Galerie Berlin - Friedrichstraße, Berlin.....	169
III.3.3 Bezirksdirektion Leipzig	171
Galerie am Sachsenplatz, Leipzig	171
Galerie Theaterpassage, Leipzig	182
Galerie P, Leipzig.....	187
Galerie am Thomaskirchhof, Leipzig.....	195
III.3.4 Bezirksdirektion Halle/Magdeburg	198
Kleine Galerie, Magdeburg	198
Galerie am Hansering, Halle/Saale	200
Galerie St. Florian, Halberstadt.....	206
III.3.5 Bezirksdirektion Dresden/Cottbus.....	207
Galerie Carl Blechen, Cottbus	207
Neue Dresdner Galerie, Dresden.....	210
Kunstgalerie Budyšin, Bautzen	215
Galerie am Schönhof, Görlitz.....	217
Clubgalerie Brücke, Dresden	223
III.3.6 Bezirksdirektion Karl-Marx-Stadt/Gera	223
Galerie Buntes Lädchen, Saalfeld	223
Galerie im Stadthaus, Jena	225
Galerie am Markt, Gera.....	228
Galerie Spektrum und Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt	232
Kunstgalerie Vogtland, Plauen.....	238
Kunst- und Antiquitätengalerie, Glauchau; Galerie Peter Breuer, Zwickau; Galerie Hans Witten, Freiberg	241
III.3.7 Bezirksdirektion Erfurt/Suhl.....	242
Galerie erph, Erfurt.....	242
Galerie im Steinweg, Suhl.....	246
III.3.8 Bezirksdirektion Frankfurt/Oder	248
Galerie Gallus, Frankfurt/Oder und Kunstgalerie Schwedt, Schwedt.....	248

III.4	Auktionen in den Galerien für Gegenwartskunst.....	251
IV	Der Staatliche Kunsthandel als Produzent von Kunst	259
IV.1	Kunsthandelseigene Editions- und Grafikprogramme	259
IV.1.1	Grafikeditionen.....	259
IV.1.2	Das Programm „100 ausgewählte Grafiken“.....	269
IV.1.3	Das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels.....	274
IV.1.4	Plastikeditionen	286
IV.2	Werkstätten	290
IV.2.1	Wirtschaftliche Situation von (kunst)handwerklichen Werkstätten	291
IV.2.2	Direktionsbereich Produktion.....	297
IV.2.3	Die Werkstätten	300
	Werkstatt für Metallgestaltung, Altenburg und Bildgießerei Schöneiche, Berlin.....	300
	Werkstatt für Keramik, Waldenburg.....	302
	Werkstatt für Keramik, Marwitz	304
	Werkstatt für Keramik, Juliusruh (Rügen).....	306
	Werkstatt für Keramik, Bad Liebenwerda.....	306
	Werkstatt für Keramik, Velten	307
	Kupferdruckerei, Berlin.....	307
	Groß-Atelier Pankow und weitere Werkstätten	308
V	Der SKH als wirtschaftlicher Akteur	309
V.1	Vorbemerkungen.....	309
V.2	Die Bilanzen des Staatlichen Kunsthandels der DDR	311
VI	Schlussbetrachtung:	
	Ein sozialistischer Kunstmarkt nach marktwirtschaftlichem Vorbild?	322
VII	Abkürzungen, Literaturverzeichnis und Verzeichnis der Anhänge	340
	Abkürzungen.....	340
	Literaturverzeichnis	344
	Verzeichnis der Anhänge.....	405

I Einleitung

I.1 Vorbemerkungen

„Wo bleibt der sozialistische Kunsthandel?“¹ Mit deutlichen Worten rief der Maler Bernhard Heisig (1925–2011) im Jahr 1972 in der Zeitschrift *Bildende Kunst*, dem Publikationsorgan des Verbandes Bildender Künstler der DDR (VBK), zur Gründung eines Kunsthandels in der DDR und damit zur Bildung einer privaten Käuferschicht auf. Er stellt in seinem Beitrag fest:

„Es ist nötig, daß nicht allein der Staat als Geldgeber für bildende Kunst in Erscheinung tritt, sondern daß ein Markt für den Künstler erschlossen wird, der, wenngleich latent vorhanden, bei uns bisher zu wenig beachtet wurde. Gemeint ist der private Käufer für bildende Kunst.“²

Im Folgenden wird Heisig noch deutlicher:

„Ich will nicht den kapitalistischen Kunstmarkt als Lösung des Problems anbieten, doch muß festgestellt werden, daß im kapitalistischen Bereich ein Kunstmarkt existiert, der für viele Künstler eine finanzielle Basis bietet und eine beachtliche Wirkung hat. Dabei sind die Methoden ziemlich klar: Der Kunsthändler will verdienen, also muß er verkaufen.“³

Seine Forderung schließt der Künstler mit den Vorschlägen:

„Es ist vor allem wichtig, das ganze Problem des Kunsthandels in der DDR neu zu durchdenken und ihm seine kommerzielle Vorbelastung zu nehmen. Denkbar wären beispielsweise kleine Galerien, die mit finanziellem Anreiz für ihre Leiter der Verkaufsgenossenschaft angeschlossen werden würden und unter dem Patronat des Verbandes arbeiten. [...] Letztlich geht es um die Notwendigkeit für den Künstler, neue Wege zum Käufer zu finden und die Abteilungen Kultur der Räte der Bezirke nicht als alleinige Geldgeber zu betrachten.“⁴

Heisigs ebenso eindeutige wie provokante Forderung fällt in eine Stimmung des kulturpolitischen Wandels, die mehrheitlich zurückgeführt wurde auf den Wechsel an der

¹Heisig, Bernhard: Wo bleibt der sozialistische Kunsthandel?, in: *Bildende Kunst*, Nr. 1, 26/1972, S. 44–45.

² Ebd., S. 44.

³ Ebd., S. 44.

⁴ Ebd., S. 45.

Staatsspitze der DDR und auf den unter Zugzwang stehenden neuen Generalsekretärs des Zentralkomitees, Erich Honecker (1912–1994), der seine Politik von der Ära seines Vorgängers Walter Ulbricht (1893–1973) abzusetzen versuchte.⁵ Honecker hatte sich als Sekretär des Zentralkomitees (ZK) der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) auf dem 11. Plenum im Dezember 1965, das als das berüchtigte kulturpolitische „Kahlschlagplenum“ in die Geschichte der DDR eingegangen ist, noch zum Wortführer gegen jede Form der Liberalisierung, unter anderem auch in den Künsten, gemacht. Mit der Neubesetzung der Spitze der DDR-Führung durch Honecker im Mai 1971 begann zudem ein „Vernichtungsfeldzug“ gegen alle privaten Betriebe, Händler, Verlage, Buchhandlungen, handwerkliche Einrichtungen sowie privat betriebene Galerien für Kunst und Antiquitäten. Statt privater Initiativen sollte der „Volkseigene Sektor“ ausgebaut werden.

Umso erstaunlicher zeigt sich Heisigs Forderung in diesem Klima wirtschaftspolitischer Zwangsverstaatlichung. Auch die Wirkkraft der Worte des Künstlers mag überraschen, da sie in der Gesamtschau nicht nur Auswirkungen auf den künstlerischen Bereich hatte. Denn Heisig forderte auch eine konkrete Umsetzung der gern in Richtung Westen verkündeten Formel der „Weite und Vielfalt“⁶ ein, mit der Honecker die kulturpolitische Vereisung der Ulbricht-Ära anzutauen gedachte. Tatsächlich dauerte es nicht lange, bis ein durch den Verband Bildender Künstler (VBK) und das Ministerium für Kultur (MfK) organisierter und gesteuerter Kunsthandel mit zeitgenössischer bildender und angewandter Kunst⁷ sowie Antiquitäten, Numismatik und Philatelie aufgebaut wurde. Diese Entwicklung hatte Signalwirkung, denn mit der Gründung und dem Aufbau eines Staatlichen Kunsthandels (SKH) ab 1974 kam es parallel in den folgenden Jahren zu zahlreichen privaten, halbstaatlichen und genossenschaftlichen Galeriegründungen. Allein in Ost-Berlin versammelte eine Broschüre, herausgegeben vom Staatlichen Kunsthandel und mit einem

⁵ Vgl. Günter Feist, Eckhart Gillen (Hg.): *Das Kunstkombinat DDR: Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, Köln 2005, S. 156, sowie Kapitel II der vorliegenden Arbeit.

⁶ Das Begriffspaar „Weite und Vielfalt“ sollte die Lockerungen des sogenannten „Bitterfelder Weges“ beschreiben, die 1971 auf dem VIII. Parteitag der SED und dem 4. Plenum des ZK von Erich Honecker initiiert wurden. Der Musikwissenschaftler Knut Holtsträter weist zu Recht darauf hin, dass in Honeckers Rede das Motto nüchterner ausfalle, da er statt „Weite“ nun „Breite“ verkündete. Vgl. Knut Holtsträter: Kurzschlüsse und Abbrüche in der musikästhetischen Argumentation in der DDR, in: *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst – Künste und Kunstwissenschaften in der DDR*, hg. v. Michael Berg, Knut Holtsträter u. Albrecht von Massow (=KlangZeiten, Bd. 2), Köln u. a. 2007, S. 193-205, hier S. 196, Fußnote 7.

⁷ Vgl. die Profile und Arbeitsweisen der Galerien des Staatlichen Kunsthandels der DDR, die ausführlich in Kapitel III der vorliegenden Untersuchung dargestellt sind.

Redaktionsschluss vom 20. Dezember 1989, die enorme Anzahl von 119 Galerieadressen für Gegenwartskunst⁸.

Dabei waren die Voraussetzungen für den Handel mit Gegenwartskunst sowie Kunst und Antiquitäten im sowjetischen Sektor nach 1945 und Gründung der DDR 1949 nicht nur schlecht, auch hatte die Ära Ulbricht zwischen 1950 und 1971 den Kunsthandel fast gänzlich zum Erliegen gebracht. In den 1950er und 1960er Jahren war es nur wenigen privaten Galerien vorbehalten, mit Kunst zu handeln, und dies galt meist nur für Antiquitäten oder ältere Kunstwerke, nicht jedoch für den Handel mit Gegenwartskunst.⁹ Ein freier Kunstmarkt als Bühne für bildende Künstler, die dort ihre Werke zeigen und verkaufen konnten, existierte praktisch nicht. Es fehlte die Voraussetzung, dass die verschiedenen Akteure – Künstler, Galerien, Auktionshäuser und Kunstmessen – einen geeigneten gesetzlichen Rahmen für den Handel mit Kunst vorfanden. Denn die Normen und Weisungen für den gesamten Bereich der Kultur wurden durch das ZK der SED und das MfK festgelegt und reguliert - wie auch das Wirtschaftssystem in der DDR, einschließlich des Kunstbetriebes, zentral gesteuert war.¹⁰

Schon Anfang der 1950er Jahre wurde während des 5. Plenums des ZK der SED die Richtlinie für die Kunst und deren konsequente Ausrichtung auf die sozialistische Kulturideologie definiert, die den, später als „Bitterfelder Weg“ bezeichneten, Richtungseinschlag markieren sollte. Somit hatte die Partei- und Staatsführung der DDR nicht nur das Ausstellungswesen, sondern auch den gesamten Handel mit Kunst (Antiquitäten und zeitgenössischen Produktionen) geregelt, wobei es nur ausgewählten Organisationen, kulturellen Einrichtungen und volkseigenen Handelseinrichtungen erlaubt war, Kunst auszustellen und zu verkaufen.¹¹ Das schloss eine ständige Überprüfung von Expositionen und Veräußerungen ein, was nicht nur ideologischen und kulturpolitischen Interessen folgte,

⁸ *Galerien. Berlin Hauptstadt der DDR*, hg. v. Staatlichen Kunsthandel, Berlin 1989.

⁹ Vgl. Yvonne Fiedler: *Kunst im Korridor. Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität* (=Forschungen zur DDR-Gesellschaft), Berlin 2013, S. 43.

¹⁰ Wie es Eckart Gillen zusammenfassend darstellt: „Das Politbüro entscheidet ‚alle Grundsatzfragen‘, die Sekretäre des ZK (das Sekretariat des ZK) kümmern sich um die ‚Auswahl der Kader‘ [siehe 1]. Die Beschlüsse des Politbüros werden vom Apparat ‚durch ein umfassendes System der Kontrolle der Tätigkeit der nachgeordneten Parteiorgane, der Parteiorganisationen, der zentralen staatlichen Organe und Institutionen‘ durchgesetzt.“ Gillen 2005, S.137; im Zitat verwendete Verweise: [1] Horst Dohlus: *Der demokratische Zentralismus – Grundprinzipien der Führungstätigkeit der SED bei der Verwirklichung der Beschlüsse des Zentralkomitees*, Berlin/DDR 1965; [2] Otto Schön: *Die höchsten Organe der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands*, Berlin/DDR 1965, S. 34f. Vgl. außerdem: Stefan Wolle: *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989*, 3. akt. u. überarb. Aufl., Berlin 2009, S. 286.

¹¹ Vgl. Andreas Herbst u. a.: *So funktionierte die DDR*, Bd. 2: Lexikon der Organisationen und Institutionen, Mach-mit-Bewegung, Zollverwaltung der DDR, Hamburg 1994, S. 963.

sondern – wie in dieser Untersuchung gezeigt werden soll – auch ökonomische Bedeutung hatte, vor allem auf dem Gebiet der Devisenbeschaffung.¹²

Die professionellen (halb)staatlichen Verkaufsgalerien für Gegenwartskunst, die Anfang der 1970er Jahre existierten, waren der Form nach als Genossenschaften organisiert – als *Kunst und Zeit* vom Verband Bildender Künstler gefördert –,¹³ die von Künstlern geleitet wurden und eigentlich dem Aufbau und der Entwicklung sozialistischer Kulturzentren dienen sollten und weniger ökonomische Interessen verfolgten.¹⁴ Dabei eröffneten sich jedoch für die Künstler auch Nischen und Freiräume für die Präsentation eigener Programme, die den staatlichen Kulturideologen abgerungen werden konnten.¹⁵ Als kulturpolitische Organisation fungierte der 1945 gegründete Kulturbund, der Ausstellungen und Auktionen organisierte und auch Kunst verkaufte. Literarische und musikalische Veranstaltungen und Kunstgespräche begleiteten diese Kunstausstellungen, die oftmals ehrenamtlich geleitet wurden.¹⁶

Mehr als 100 dieser Galerien verkauften bis Anfang der 1970er Jahre bildende und angewandte Kunst der Gegenwart. Ein Beispiel dafür ist die kleine *Galerie im Klub „Otto von Guericke“* in Magdeburg. Der Freundeskreis des Klubs organisierte Ausstellungen, druckte Originalplakate und bot zu geringen Preisen Programme für Grafiksammler an.¹⁷ Genossenschaftlich oder vom Kulturbund organisierte Galerien waren zwar dazu angehalten, vorrangig kunstpädagogische Programme im Sinne der sozialistischen Kulturideologie zu gestalten, jedoch entzogen sich die Veranstalter größtenteils diesen Vorgaben.¹⁸ In den Galerien *Wort und Werk*, die der Hoheit der Blockpartei der CDU der DDR unterstanden, stellten vor allem junge regionale Künstler aus.

¹² Vgl. dazu insbesondere Kapitel II und Kapitel V der vorliegenden Untersuchung.

¹³ Hartmut Pätzke: Der Kunsthandel in der Deutschen Demokratischen Republik, in: *Kritische Berichte*, 21, 1993, 3, S. 65-73, hier S. 67.

¹⁴ Im Statut für Genossenschaften bildender Künstler „Kunst und Zeit“ heißt es: „Die Genossenschaft ist eine Gemeinschaft bildender Künstler, die im engen Kontakt mit der werktätigen Bevölkerung unseres Arbeiter- und Bauernstaates die Schaffung und Popularisierung realistischer Kunst fördert und sozialistisch-realistische Kunstwerke guter Qualität verkauft. Ihre Einrichtungen dienen der Entwicklung sozialistischer Kulturzentren. [...] Die Genossenschaft stellt sich die Aufgabe, die Künstler bekannt zu machen, ihre Werke zu verkaufen, Aufträge zu vermitteln und die Lebens- und Schaffensbedingungen ihrer Mitglieder ständig zu verbessern. Durch Ausstellungen und eine systematische Vortragstätigkeit ist sie bestrebt, das Interesse und Verständnis der Bevölkerung für die bildende Kunst zu wecken. Zur Förderung dieser Bestrebungen und um breiteste Schichten der Bevölkerung den Erwerb von Kunstwerken zu erleichtern, arbeitet die Genossenschaft mit ihren Mitgliedern, Einzelpersonen oder Kollektiven aus Betrieben, Verwaltung, Institutionen, Parteien und Massenorganisationen engstens zusammen.“ – zit. nach Volkhard Böhm: *Formen und Einrichtungen eines sozialistischen Kunsthandels in der DDR und Probleme, die beim Verkauf von Kunstwerken auftreten*, Diplomarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin/Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften, Bereich Kunstwissenschaft, unveröffentlichtes Typoskript, Berlin/DDR 1975, S. 10; Privatarchiv Sabine Tauscher.

¹⁵ Karl-Heinz Adler im Gespräch mit Autorin am 16. Juni 2014 in Dresden.

¹⁶ Inge Ueberfeld im Gespräch mit der Autorin am 21. August 2013 in Meerane.

¹⁷ Volkhard Böhm im Gespräch mit der Autorin am 20. Juni 2013 in Berlin.

¹⁸ Karl Clauss Dietel im Gespräch mit der Autorin am 16. April 2012 in Chemnitz.

Eine besondere Stellung nahmen Werksgalerien in größeren Betrieben und Kombinat ein. Meist durch Kulturfunktionäre, gelegentlich aber auch durch besonders engagierte Arbeiter geleitet¹⁹, richteten sie – in der Regel – die Ausstellungsprogramme auf die politische Kunstideologie aus und erteilten Künstlern Aufträge, die ganz im Sinne der Forderungen des „Bitterfelder Weges“ gestaltet waren.²⁰ Die Auswahl der Künstler und der Werke wurde meist durch Arbeiter und Angestellte dieser Betriebe vorgenommen. Das führte zu einer ganz eigenen und kaum mit heutigen Firmensammlungen vergleichbaren Sammlungs- und Auftragspolitik, die für die vorliegende Untersuchung interessant ist, da hier die Forderungen einer identitätsstiftenden Kunstäußerung mit dem Ziel nach kunsthistorischer und monetärer Nachhaltigkeit und international repräsentativem Charakter der Sammlung aufeinandertrafen.²¹

Die jährlichen Bezirkskunstausstellungen in den Bezirkshauptstädten Berlin, Halle, Dresden, Leipzig und Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz) sowie die zentralen Kunstausstellungen in Dresden zeigten jedoch auch, dass das private Interesse am Kauf von Gegenwartskunst groß war, weshalb es bereits Anfang 1959 zur Gründung eines staatlichen Kunsthandels kam, der jedoch mit erheblichen konzeptionellen Problemen startete und alsbald scheiterte.²² Ein spezieller Kunstverkauf wurde zudem durch Kunstmuseen in der DDR realisiert. Der Jugendklub der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden versteigerte in Kooperation mit dem Dresdner Kupferstich-Kabinett seit 1964 Grafiken aus Nachlässen, aber auch von jungen Künstlern, die in der Regel von staatlichen Galerien wenig beachtet wurden und hier eine Bühne fanden. Zunehmend organisierten sich in den Bezirkshauptstädten Galerien mit halbstaatlichem Status.²³ Eine davon war die *Galerie Arkade*, die am 12. November 1973 am Strausberger Platz in Berlin gegründet worden war und seit 1974 von dem Kunstwissenschaftler Klaus Werner geleitet wurde. Ein anderes Beispiel ist die *Galerie Oben* in Karl-Marx-Stadt, gegründet von dem Kunsthistoriker Georg Brühl.

¹⁹ Vgl. dazu ausführlich im Kapitel III.3.3 Bezirksdirektion Leipzig die Beschreibung der Arbeit *Galerie am Sachenplatz* und der Galerieleiter Gisela und Hans-Peter Schulz.

²⁰ Bruno Scheffler im Gespräch mit der Autorin am 5. Mai 2014 in Chemnitz.

²¹ Vgl. dazu ausführlich im Kapitel III.3.6 Bezirksdirektion Karl-Marx-Stadt/Gera und die Arbeit der *Galerie am Markt* in Gera.

²² Pätzke 1993, S. 65 sowie in der vorliegenden Untersuchung Kap. II Kulturpolitischer Kontext.

²³ Die Bezeichnung „halbstaatlich“ geht auf eine Verordnung der Ulbricht-Ära aus dem Jahr 1959 zurück. Hier heißt es, dass die Produktivkraft dieser Betriebe zwar in Planvorgaben eingerechnet wurden, die Mitarbeiter der Planstellen jedoch nicht weisungsfähig waren, sondern nach „Grundsätzen“ handelten. Jedoch wurde dieser „halbstaatliche Status“ nur als eine Übergangslösung betrachtet, wie es in der Verordnung heißt: „Die Beteiligung des Arbeiter- und Bauernstaates [gemeint ist die DDR, Anm. ST] an den Privatbetrieben ist eine Übergangsform zum sozialistischen Betrieb.“ – Verordnung vom 26.3.1959, Gesetzesblätter der DDR 1959, Nr. I, Berlin 1959, S. 253.

Sie zeigten ein Ausstellungsprofil zeitgenössischer, vielfach experimenteller Kunst, das als Neubetrachtung der Kunst der DDR beschrieben werden kann.²⁴

Mit der Gründung des Staatlichen Kunsthandels 1974 trat ein neuer „Akteur“ im Kulturbetrieb der DDR auf, ein Betrieb, der bis dahin in den sozialistischen Ländern ohne Beispiel war und sich auch deutlich hinsichtlich seines Inhalts und seiner Organisation von den vorangegangenen Strukturen, die unter demselben Namen auftraten, unterschied. Der Staatliche Kunsthandel ab 1974 sollte den Verkauf zeitgenössischer Kunst über ein Galerienetzwerk innerhalb der DDR und den Aufbau eines nationalen und internationalen Kunstmarktes für den Handel mit Kunst aus der DDR ermöglichen und etablieren.²⁵ Von seiner Gründung an belastete das Unternehmen allerdings die Frage, wie ein Kunsthandel für zeitgenössische Produktionen, der staatlich aufgebaut und kontrolliert wurde, innerhalb der DDR-Kulturideologie Kunst an den Markt bringen sollte, die den Interessen der Käufer und Sammler entsprach? Denn die kulturpolitische Aufgabe wurde vor allem darin gesehen, dass Kunst über die „Entwicklung des sozialistischen Bewusstseins auf die Herausbildung sozialistischer Persönlichkeiten, Verhaltensweisen und die Entfaltung der Gefühle“ wirken solle und „einen wichtigen Entwicklungsfaktor der sozialistischen Gesellschaft“ darstelle, heißt es 1978 in der zweiten Auflage des von Manfred Berger herausgegebenen *Kulturpolitischen Wörterbuchs*.²⁶ Ein Kunsthandel mit monetären Interessen würde auf den ersten Blick dieser Konzeption deutlich widersprechen. Mit Blick auf die zahlreichen und umsatzstarken Aktivitäten, über den Staatlichen Kunsthandel sowohl Antiquitäten als auch Gegenwartskunst im In- und Ausland abzusetzen, kann jedoch auch keine Rede davon sein, das Unternehmen Staatlicher Kunsthandel hätte aus rein ideologischen Motiven existiert. Die Formulierung Paul Kaisers einer „Ersetzung des Kunstmarktes durch ein spezifisches Auftragssystem“²⁷ steht daher im Kontrast zu den empirischen Fakten eines auf Gewinn orientierten Unternehmens, das in der vorliegenden Untersuchung beschrieben und untersucht wird.

Die Erfüllung eines Programmes, das sowohl Umsatz brachte als auch den kulturpolitischen Wünschen entsprechen konnte, ergab sich in erster Linie in der Balance der Ausstellungsprogramme des Staatlichen Kunsthandels, die privaten Käuferinteressen und dem staatlichen

²⁴ Vgl. Barbara Barsch: Freiräume betreten. Die Galerie Arkade, in: *Klaus Werner: Für die Kunst*, hg. v. der Stiftung Neue Kultur Potsdam/Berlin, Köln 2009, S. 79-89.

²⁵ Vgl. Kapitel II.2 und II.3.

²⁶ *Kulturpolitisches Wörterbuch*, hg. v. Manfred Berger, 2. Auflage, Berlin 1978, S. 432.

²⁷ Paul Kaiser: *Boheme in der DDR. Kunst und Gegenkultur im Staatssozialismus*, Dresden 2016, S. 63.

Kulturauftrag gleichermaßen gerecht werden musste oder sich zumindest daran orientieren sollte. Der Staatliche Kunsthandel war eine öffentliche Institution und es muss davon ausgegangen werden, dass festgelegt wurde, welche Kunst, von welchem Künstler gezeigt und verkauft werden sollte. Jedoch schließt eine Handelsorganisation immer auch ökonomische beziehungsweise monetäre Interessen ein, die hier mit kunstpolitischen Vorstellungen in Einklang gebracht werden mussten. Doch wer legte Ausstellungsprogramme tatsächlich fest und welche Motive wurden verfolgt? Die Beantwortung dieser Frage erzeugte Widersprüche, die zu zahlreichen Spannungen und Debatten, nicht nur innerhalb der Betriebsstruktur, führten, sondern auch in der Rezeption der Ausstellungsprogramme des Staatlichen Kunsthandels nach dem Ende der DDR.²⁸

Ein Blick auf die Ausstellungspläne und Programme der Galerien macht offensichtlich, dass die dort ausgestellte Kunst dem sogenannten „sozialistischen Realismus“ und der sozialistischen Kunstideologie nicht entsprach²⁹, teilweise sogar weit davon entfernt war.

²⁸ Vgl. beispielhaft: Hannelore Offner, Klaus Schroeder (Hg.): *Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961–1989*, Berlin 2000.

²⁹ Der Begriff „sozialistischer Realismus“ als Schlüsselbegriff der sozialistischen Kunstideologie wird in der Forschungsliteratur vielfach diskutiert und als eine „Kunstdoktrin“ beschrieben, die vornehmlich auf das Schaffen von gegenständlicher, das heißt abbildender Kunst mit sozialistisch-ideologischem Programm abzielt. In der ursprünglichen Definition des sowjetischen Schriftstellers Andrej Shdanow, der 1935 auf dem 1. Allunionskongress die Thesen zum „sozialistischen Realismus“ aufstellte, heißt es dazu, dass die Kunst „Parteilichkeit“, „Volksverbundenheit“ sowie „Gegenwartsnähe“ zum Ausdruck bringen solle. Diese offenen Begriffe boten seitdem als Weisungen empfundenen Definitionen für eine Kunstproduktion in der DDR im Zusammenhang der Bitterfelder Konferenz Anlass zu stetigen Diskussionen und Justierungen, die die gesamten 40 Jahre des Bestehens der DDR anhielten (vgl. Ulrike Goeschen, siehe Ende dieser FN). Dabei ging es im Kern darum, eine Kunst zu produzieren und zu fördern, die nicht nur auf den „mit poetologischen Spezialkenntnissen ausgestatteten Beherrscher der ‚Kunst der Interpretation‘“ ausgerichtet war, sondern alle Menschen, vor allem aber den Arbeiter, erreichte. – Manfred Neumann: Zum Problem der „Wirkungsästhetik“ in der Literaturtheorie, in: *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR*, Berlin 1974, Nr. 11, S. 4. Ergänzend dazu veröffentlichte im gleichen Jahr ein Autorenkollektiv unter der Leitung von Hans Koch einen umfassenden Überblick zu diesem Thema und argumentiert hier, dass Realismus „keine von vornherein einheitliche Richtung beziehungsweise Methode dar[stellt]“, sondern eine „historische Folge künstlerischer Methoden und Richtungen, die innerhalb des kunstgeschichtlichen Entwicklungsprozesses durch gemeinsame grundlegende Prinzipien und Verfahren der ästhetischen Aneignung der Wirklichkeit beziehungsweise durch grundlegende ästhetische Eigenarten und Besonderheiten verbunden sind.“ (S. 14) Wesentlich für das Verständnis des „sozialistischen Realismus“ ist daher, dass er sich historisch und stufenweise entwickelt habe aus den Anfängen der Antike bis in die Gegenwart – mit Fokussierung proletarischer Kunst – und das Konzept als eine Spezifizierung marxistischer Dialektik zu verstehen ist. – Vgl. Hans Koch u.a.: *Zur Theorie des sozialistischen Realismus*, hg. v. Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Berlin 1974.

Nach diesem äußerst auslegungsbedürftigen Maßstab mit einer Vielzahl an individuellen Interpretationsmöglichkeiten wurde in der DDR und den anderen sozialistischen Ländern Kunstproduktion bewertet, besonders in Hinblick auf Kunst, die im öffentlichen Auftrag entstand. Vielfach wurde daher von der Künstlerschaft die Ausrichtung ihrer Produktionen auf diese Maßstäbe als „Kompromisse nach unten“ empfunden, da sie sich kleinlichen Diskussionen um ihre Haltung zu Parteilichkeit, Volksverbundenheit sowie Gegenwartsnähe, und damit zu ihrer Positionierung zum Sozialismus und dem DDR-Staat im Generellen, ausgesetzt fühlten und es realiter auch waren. Diese Vorwürfe, die mitunter erhebliche künstlerische wie persönliche Einschränkungen zur Folge hatten, resultierten jedoch nicht aus einer reglementierten und dogmatischen Kunstauffassung, die bestimmte, was geschaffen werden durfte und was nicht, sondern aus der jeweiligen Rezeption derer, die dazu berufen waren oder sich berufen fühlten. – Vgl. dazu Ulrike Goeschen:

Daraus ergibt sich eine der Thesen in der vorliegenden Untersuchung, dass die Leitungsebene des Staatlichen Kunsthandels die Bedürfnisse der Kunstinteressierten kannte, diese aus monetären Gründen zu erfüllen versuchte und deshalb die Entscheidungen über die Galerieprogramme den jeweiligen Leitern überließ. Um diese These zu überprüfen, werden die Ausstellungsprofile mit dem Fokus auf die Galerien für Gegenwartskunst, ihre Angebote und Verkaufszahlen anhand ausgewählter Ausstellungen und Veranstaltungen im Zeitraum von 1974 bis 1990 überprüft.³⁰

Die Untersuchung befasst sich auch mit der Frage, unter welchen Bedingungen Galerien ihre Ausstellungen organisieren und umsetzen konnten und inwieweit sie in der Lage waren, den Blick auf die vielschichtigen Künstlerprofile in der DDR erweitern zu können. Die Werke der Künstler, die weder den Segen der SED-Führung hatten, noch Exportschlager des Kunsthandels waren, entwickelten sich meist in aller Stille und Beharrlichkeit. Wie an vielen Beispielen gezeigt werden kann, wurden sie dennoch im Staatlichen Kunsthandel präsentiert, was auf die Kennerschaft und das Engagement der Galeriemitarbeiter sowie einzelner Personen, die im Staatlichen Kunsthandel tätig waren, zurückgeführt werden muss. An dieser Stelle ergeben sich Widersprüchlichkeiten zu den aktuell veröffentlichten Bewertungen der Arbeit des Staatlichen Kunsthandels und vereinzelt auch zu den Biografien der Künstler, die zu den Ausstellungen eingeladen wurden.³¹ Hier soll vorsorglich und im Vorfeld bereits darauf hingewiesen werden, dass sich die vorliegende Untersuchung auf die in den Unterlagen beschriebenen und in den Ausstellungskatalogen der Galerien veröffentlichten Angaben stützt, um eine größtmögliche Neutralität und Objektivität in Darstellung und Bewertung zu erreichen.³²

Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus: die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR, Berlin 2001, sowie Jürgen Lüttich u. a.: Funktionen, Mechanismen und Subjekte im gesellschaftlichen Auftragswesen der DDR zwischen 1970 und 1990. Malerei, Graphik und Kleinplastik, in: *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, hg. v. Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999, S. 85-130.

³⁰ Vgl. Kapitel III Das Netzwerk der Galerien des SKH.

³¹ Auffällig ist die Tatsache, dass mehrere Künstler die Teilnahmen an Ausstellungen in Galerien des Staatlichen Kunsthandels in ihren nach 1990 verfassten biografischen Angaben gestrichen haben (oder haben streichen lassen) oder die Angaben in den seither veröffentlichten Ausstellungskatalogen – zum Beispiel über den Status der Mitgliedschaft im VBK der DDR – im Widerspruch zu jenen vor 1990 angefertigten Biografien stehen. Das wohl prominenteste Beispiel ist hier der Künstler Neo Rauch, der nicht nur sein gesamtes vor 1990 geschaffenes künstlerisches Werk nicht als Teil seines Gesamtwerks versteht, sondern auch alle Ausstellungsbeteiligungen – insbesondere die in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels – unerwähnt lässt. Vgl. dazu ausführlicher Kapitel III.

³² So weit bekannt, wird anhand entsprechender Fälle auf diese Widersprüche hingewiesen, ohne eine Bewertung vorzunehmen.

Geben die grundlegenden Rahmendaten einerseits die Mechanismen des Galeriebetriebes in der DDR wieder, erlauben die daraus resultierenden Ergebnisse andererseits – insbesondere die Ausstellungspläne – einen Überblick über die Vielzahl der künstlerischen Positionen der Kunst in der DDR. Im Kontrast zu den zahlreichen Publikationen der letzten Jahre, die sich den oppositionellen oder privaten Künstlerkreisen gewidmet haben, konzentriert sich die vorliegende Untersuchung auf das Feld des staatlich geförderten und organisierten Kunsthandels, um die entscheidende Frage zu diskutieren, ob im sozialistischen System ein Kunstmarkt, der auf eine private Käuferschaft im In- und Ausland ausgerichtet war, existierte und wenn ja, nach welchen Kriterien er aufgebaut war und schließlich, ob er erfolgreich arbeitete.

Die Beantwortung dieser Frage steht im Mittelpunkt der Untersuchung und will die Annahme kritisieren, in der DDR hätte es keinen nennenswerten Kunstmarkt gegeben. Zudem negiert die Untersuchung die Einschätzung, dass Kunstschaffende größtenteils im Staatsauftrag gearbeitet hätten oder staatlich alimentiert wurden und nicht die Möglichkeit hatten, frei und selbstbestimmt als Künstler in der DDR zu arbeiten und ihre Individualität unabhängig von einer präskriptiven künstlerischen Doktrin zu entwickeln, (zum Beispiel durch den Verkauf an private Kunstsammler).

Diese These ist für die Auseinandersetzung und Rezeption mit künstlerischen Produktionen in der DDR problematisch, da jeder staatlich organisierten Aktivität in der DDR eine ideologische Einmischung zu unterstellen war, die im Falle der Kunstproduktion keine künstlerische Autonomie beziehungsweise freie künstlerische Äußerung akzeptiert hätte. Vielmehr hätte diese ausschließlich im privaten Raum beziehungsweise in Opposition zu öffentlich organisierten Einrichtungen – und damit auch zu den Galerien des Staatlichen Kunsthandels – stattgefunden und war demzufolge nicht professionell.

Wegen dieser Argumentationen ist es bis in die Gegenwart hinein immer noch eine vorherrschende Meinung von Kunsthistorikern und Ausstellungskuratoren, dass Kunst, die im staatlich organisierten Bereich ausgestellt und verkauft wurde, unter dem Zwang eines Kunstdiktats und in Alimentierung durch den Staatsapparat entstanden ist und deshalb eben keine freie Kunst darstellt, die einen Platz in der jüngsten Kunstgeschichte - auch im Vergleich zu Produktionen, die zeitgleich in Westdeutschland und West-Europa entstanden sind - einnehmen kann.

Dieser polaren und polarisierenden Darstellung widerspricht die vorliegende Untersuchung vor allem dahingehend, dass eine politisch motivierte Einflussnahme, zum Beispiel auf Sujets oder Stile, weder auf die künstlerische Arbeit noch auf die Auswahl der ausgestellten und verkauften Kunst konkret nachgewiesen werden kann, die im Zusammenhang mit den Aktivitäten des Staatlichen Kunsthandels stand.

Über die Beschreibung der Organisation und der Aktivitäten der Galerien für zeitgenössische bildende und angewandte Kunst, aber auch von Editionsprogrammen und der Unterhaltung zahlreicher Werkstätten wird als weiterer Schwerpunkt der Untersuchung beschrieben, wie die kulturpolitischen Weisungen in den 1970er und 1980er Jahren konkret umgesetzt beziehungsweise im Einzelnen interpretiert wurden.

Das Untersuchungsfeld umfasst die Galerieprogramme von 40 Galerien für zeitgenössische bildende und angewandte Kunst im Zeitraum von der Gründung des Staatlichen Kunsthandels im Jahr 1974 bis zu seiner Überführung in die Art Union GmbH 1990. Im Fokus stehen die Arbeits- und Wirkungsweisen sowie die Regeln und Mechanismen der Galerien für Gegenwartskunst des Staatlichen Kunsthandels. Mit dieser Untersuchung soll ein in der Forschung bislang nicht ausreichend dargestelltes Aktionsfeld beschrieben werden. Dabei werden die Galerieprofile der Antiquitäten-, Numismatik-, und Philatelie-Galerien, die ebenfalls zum Staatlichen Kunsthandel gehörten, weitestgehend ausgeschlossen.³³ Ihre Arbeit und die damit erzielten Umsätze stellten zwar eine bedeutende Säule im Betriebsgefüge des Staatlichen Kunsthandels dar, besonders im Hinblick auf ihre Leistungsfähigkeit bei der Devisenbeschaffung, vor allem in den Aufbaujahren des Staatlichen Kunsthandels, für die hier zu diskutierenden Fragestellungen haben sie jedoch wenig Bedeutung.

Die Verbindung des Staatlichen Kunsthandels der DDR im Bereich Gegenwartskunst und die Aktivitäten des Ministeriums für Außenhandel der DDR im Bereich Kommerzielle Koordinierung wurden in der publizierten Forschungsliteratur bislang nur unter Berücksichtigung des Handels mit Antiquitäten beschrieben.³⁴ Die unmittelbaren Zusammenhänge der kulturpolitischen Bereiche der bildenden Kunst, dem kommerziellen Anliegen des Kulturministeriums der DDR und den Interessen des Verbandes Bildender Künstler sind nur fragmentarisch dargestellt worden, beziehungsweise fehlt die Auswertung von wichtigem Quellenmaterial gänzlich.

³³ In der Jahresanalyse aus dem letzten regulären Geschäftsjahr 1988 werden 40 Galerien für Gegenwartskunst, 14 für Antiquitäten, 7 Münzgeschäfte, 3 Münzauktionshäuser, 13 Philateliegeschäfte, 2 Philatelieauktionshäuser und 9 Werkstätten aufgeführt. Vgl. Jahresanalyse 1988, BArch DR 144/784.

³⁴ Vgl. Ulf Bischof: *Die Kunst und Antiquitäten GmbH im Bereich Kommerzielle Koordinierung* (=Schriften zum Kulturgüterschutz/Cultural Property Studies), Berlin 2003.

Zudem findet sich, bei den meisten Untersuchungen, die nicht nach objektiven und erst recht nicht nach ästhetischen Kriterien zu begründende Unterteilung von sogenannter „staatlicher“ und „nichtstaatlicher“ Kunst (oder alternativ das Begriffspaar „offiziell“ versus „inoffiziell“ beziehungsweise „konform“ und „nonkonform“), die nicht selten mit einer politischen Auslegung künstlerischer Produktion einhergeht und eigentlich ein Werturteil ist.

Die Tendenz ist auffallend, dass, ohne hinreichende Begründung, auch qualitative Bewertungen in die Untersuchungen einfließen, so dass eine Aufspaltung in staatlich gelenkte, das heißt „politisch“ im Sinne eines „sozialistischen Realismus“, determinierte Kunst, und autonome und damit im Untergrund und in staatlicher Opposition entstandene Kunst, vorgenommen wird.

Die Polarisierung wurde Mitte der 1990er Jahre durch das kuratorische Konzept von zwei Ausstellungen, die für die Bewertung und Betrachtung künstlerischer Produktionen in der DDR immer noch maßgeblich sind, verstärkt: *Auftrag: Kunst. 1949-1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik* (1995) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und *Offiziell/Inoffiziell – Die Kunst der DDR* der Kunstsammlungen zu Weimar (heute Klassik Stiftung Weimar), die als Teil der dreiteiligen Ausstellung *Aufstieg und Fall der Moderne* im Rahmen des Weimarer Kulturstadtjahres 1999 für fachlichen und kulturpolitischen Zündstoff sorgte.³⁵ Beiden Ausstellungskonzeptionen gemeinsam ist die Auffassung, „daß mit der DDR auch deren Kunst Geschichte geworden ist“ und „daß es eine Kunstposition und eine Kunstopposition gab, die beide den Staat nicht überlebt haben, obwohl die Opposition teilweise auffallende Ähnlichkeit mit der Kunst des Westens hatte“³⁶, so Achim Preiß in seinem Essay *Offiziell/Inoffiziell – Die Kunst der DDR*. Diese These, die sich in einer Aufspaltung der „offiziellen“ und damit staatsnahen und „inoffiziellen“ und damit politisch wie künstlerisch oppositionellen Kunst äußert, wird zudem von Aussagen flankiert, wie die von Georg Baselitz, der 1990 im Gespräch mit *art. Das Kunstmagazin*

³⁵ Besonders die Weimarer Ausstellung sorgte für deutschlandweite Proteste, nicht nur in der Presse, sondern auch vor Ort in der Ausstellung oder bei den die Ausstellung begleitenden Veranstaltungen. In einer Dokumentation der Pressestimmen betonen die Ausrichter Rolf Bothe und Bernd Kauffmann sowie der Kurator der Ausstellung Achim Preiß nachdrücklich, dass sie mit der Ausstellung keine „individuellen künstlerischen Entwicklung nachvollziehbar [machen wollten], sondern [...] in einem summarischen Überblick nach der Zukunft der heute überwiegend in staatlichen Depots aufbewahrten Kunstwerke, nach Qualität und Authentizität der in der DDR entstandenen Kunst [fragen wollten].“ Rolf Bothe, Bernd Kaufmann, Achim Preiß: Vorwort, in: *Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung. Dokumentation*, hg. v. Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar 2000, S. 7.

³⁶ Achim Preiß: *Offiziell/Inoffiziell – Die Kunst der DDR*, in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Weimar, hg. v. Rolf Bothe u. a., Ostfildern-Ruit 1999, S. 450-470, hier S. 450.

antwortete: „Es gibt keine Künstler in der DDR, alle sind weggegangen.“³⁷ Baselitz' Einschätzung und der beschriebenen Polarisierung wird die vorliegende Dissertationsschrift nicht folgen und auch nicht der kaum begründbaren Haltung, die Kunstgeschichte der DDR und die Stellung des Schaffens der dort wirkenden Künstler wäre als geschichtlich abgeschlossen zu betrachten, obwohl eine Vielzahl bis heute erfolgreich tätig ist. Stattdessen soll sie durch die Beschreibung und Analyse der Mechanismen und Strukturen des Kunsthandels in der DDR zeigen, dass sich durch persönliches Engagement und Kennerschaft künstlerischer Positionen in einem dichten Galerienetz eine breite Künstlerszene entwickeln konnte, die weder im Staatsauftrag, noch als Opposition arbeitete, sondern in erster Linie persönlichen künstlerischen, wie auch ökonomischen Interessen folgte, wenn die Künstler ihre Werke ausstellten und auch an private Sammler verkauften.³⁸

Nur so konnte eine Kunstproduktion entstehen, die auch konkurrenzfähig mit westdeutschen und (west)europäischen Positionen war und damit als Devisenquelle für das Außenhandelsministerium zunehmend interessant wurde.³⁹ Zugleich will die vorliegende Untersuchung zeigen, dass eine Gleichsetzung von staatlich organisiertem Kunsthandel und staatlich „verordneter“ Formensprache, gerade mit Blick auf die veränderte Situation der Künstler durch die Gründung des Staatlichen Kunsthandels nach 1974, nicht angenommen werden kann.

Diese Darstellungen stellen sich bei einer Detailbetrachtung als sachlich falsch heraus, wie anhand verschiedener Auswertungen belegt werden kann,⁴⁰ und werden zum Teil von Künstlern wie Sammlern zu Recht als verzerrend empfunden. Andererseits will diese Untersuchung die Struktur des Staatlichen Kunsthandels als „System im System“ betrachten, das selbstverständlich – gerade im Hinblick auf die Attraktivität der Devisenbeschaffung – Einfluss auf die Arbeit der Galeristen und Künstler genommen hat.⁴¹ Es gilt jedoch zu diskutieren, ob dies allein kulturideologische Gründe hatte.

³⁷ Axel Hecht und Alfred Welti: Ein Meister, der Talent verschmäht. Interview mit Georg Baselitz, in: *art. Das Kunstmagazin*, 6/1990, S. 55-72, hier S. 66.

³⁸ Vgl. Kapitel III.3 Galerieprofile.

³⁹ Vgl. Das zunehmende Interesse kann an der Sonderstellung des Aachener Kunstsammlers und Schokoladenfabrikanten Peter Ludwig belegt werden, der ab 1977 zeitgenössische Kunst der DDR ankaufte und 1979 seine Neuerwerbungen in der „Neuen Galerie – Sammlung Ludwig“ vorstellte. Vgl. Gudrun Calov: Ungleichzeitigkeiten: Mentalitätswandel in der bildenden Kunst, in: *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990–2000)*, hg. v. Volker Wehdeking, Berlin 2000, S. 211–224.

⁴⁰ Vgl. Kapitel III Das Netzwerk der Galerien des SKH und IV Der Staatliche Kunsthandel als Produzent von Kunst.

⁴¹ Vgl. Kapitel II Kulturpolitischer Kontext.

Denn alle Exporte von angewandter und bildender Kunst in das, vornehmlich westliche, Ausland wurden ausschließlich über den Staatlichen Kunsthandel in Zusammenarbeit mit der sogenannten Kommerziellen Koordinierung, dem Bereich Kommerzielle Koordinierung des Ministeriums für Außenhandel der DDR, abgewickelt, dem seit 1966 der Wirtschaftsfunktionär Alexander Schalck (später Alexander Schalck-Golodkowski) vorstand. Die speziellen Beziehungen zwischen der Kommerziellen Koordinierung und dem im Kulturministerium angesiedelten Staatlichen Kunsthandel werden in der vorliegenden Arbeit erstmals mit dem Fokus auf zeitgenössische bildende Kunst untersucht.

In diesem Zusammenhang gilt es, konkrete Fragen zu beantworten: Welchen ideologischen und kommerziellen Vorgaben unterlagen die Galerien? Welche Ausstellungen erfüllten diese Vorgaben? Welche Kunst (das heißt welche Künstler, Stile, Gattungen) konnte sich behaupten? Welche Freiräume oder Einschränkungen hatten die Galerieleiter bei der Auswahl der Künstler? Konnte der Staatliche Kunsthandel erfolgreich arbeiten, trotz oder wegen seiner Anbindung an das Ministerium für Kultur und den Verband Bildender Künstler?

Welche Rolle spielte das Ministerium für Außenhandel und konnte der Staatliche Kunsthandel wirtschaftlich erfolgreich arbeiten? Das letzte Kapitel der Untersuchung schließt mit dem Versuch, die Prinzipien des Kunstmarktes DDR mit dem „westlichen Leitbild“ eines Kunstmarktes zu vergleichen und die Frage zu beantworten, ob es den Mitarbeitern des Staatlichen Kunsthandels gelungen war, Heisigs Forderung nach einem sozialistischen Kunsthandel nach kapitalistischem Vorbild aus dem Jahr 1971 umzusetzen und einen Kunstmarkt in der DDR zu etablieren.

Mit dem historischen Abstand von fast 30 Jahren nach dem Ende der DDR und unter Einbeziehung primärer Quellen, das heißt vor allem Zeitzeugeninterviews, Unterlagen aus dem Ministerium für Kultur und dem Verband Bildender Künstler sowie gesammelte Publikationen aus den Galerien und privaten Archiven ehemaliger Galerieleiter, Mitarbeiter und Künstler soll auch die kontroverse Frage nach der Unterscheidung der Kunst des „sozialistischen Realismus“ zum Gegenbegriff der nonkonformen oder staatsfernen Kunst im wissenschaftlichen Diskurs zur Beschreibung der Kunst in der DDR diskutiert werden.⁴²

⁴² Vgl. Florian Gräßler und Sabine Tauscher: Der „Individuelle Realismus“ – ein Gegenbegriff für die bildende Kunst in der DDR?, in: *Kunstchronik*, 69, 2016, 4, S. 175–179.

Der für die Beschreibung künstlerischer Profile in der DDR dominant verwendete, aber unzureichend allein als Stilbegriff zu definierende, Begriff des „sozialistischen Realismus“ verstellt den Blick nicht nur auf eine facettenreiche Kunstproduktion, sondern auch auf spezifische Kunstzentren und Szenen.

Dieses Beschreibungsmodell verhindert bis in die Gegenwart hinein den differenzierten Blick auf das Schaffen von Künstlern, die abstrakt, konkret, informell, expressiv und gegenständlich gearbeitet haben, ohne dass sie dazu mit Nachdruck angehalten wurden, einer Kunstideologie – wenn nicht ihrer persönlichen – folgen zu müssen.

Jedoch wird die vorliegende Untersuchung diejenigen künstlerischen Produktionen und Aktionen, die nicht vom Staatlichen Kunsthandel, dem Verband Bildender Künstler und anderen Dachorganisationen bildender Kunstschafter in der DDR ausgingen, nicht tangieren, um bewusst den Fokus auf die von staatlicher Seite organisierte Institution Staatlicher Kunsthandel der DDR zu legen. Das soll dazu beitragen, eine Lücke in der Betrachtung der Kunstgesellschaft und der Kunstproduktion im ehemaligen sozialistischen Teil Deutschlands zu schließen und Generalismen, die sich im Diskurs um die DDR-Kunst etabliert haben, aufzuweichen und eine differenzierte Bewertung bezogen auf die tatsächliche und durch Dokumente und Auswertungen von persönlichen Gesprächen belegbare Arbeit von Galeristen, Künstlern und Kunsthandwerkern sowie Kunstkritikern vorzuschlagen.

Denn die Existenz des Staatlichen Kunsthandels, die sich über die gesamte Zeit der Honecker-Ära erstreckt, erlaubt es am Beispiel, das Klima der DDR-Gesellschaft aus kultureller Perspektive zu beschreiben und im vorliegenden Fall nicht mit Fokussierung auf oppositionelle Gruppen oder dem privaten Bereich, wie es mehrfach publiziert wurde, sondern den staatlich organisierten Bereich in den Blick zu nehmen. Jedoch kann und darf auch auf dieser Folie eine strikte Abgrenzung von politisch motivierter Aktion und künstlerischem Schaffen nicht erfolgen. Denn gerade durch die Inblicknahme dieses staatlich organisierten Bereiches werden die Risse, Brüche und Widersprüche der DDR-Gesellschaft und ihres Verhältnisses zur politischen Führung erst sichtbar und verstehbar. Dem gegenüber steht die Herausarbeitung der Verankerung und Vernetzung des Staatlichen Kunsthandels mit dem Ministerium für Kultur (MfK), dem Verband Bildender Künstler (VBK) und auch des Ministeriums für Außenhandel (MfA), besonders hier die Bereiche Kommerzielle Koordinierung (KoKo) und die Arbeit der Kunst und Antiquitäten GmbH (KuA).

Die Untersuchung stellt heraus, welche vornehmliche Absicht von staatlicher Seite im Betreiben des Kunsthandels bestanden hat und zeigt anhand von Detailbetrachtungen diese Bereiche auf. Nicht zuletzt ist es das Ziel der vorliegenden Untersuchung, die Provenienz „Staatlicher Kunsthandel der DDR“ differenzierter zu bewerten.

I.2 Forschungsstand

Die Struktur und Arbeitsweise des Staatlichen Kunsthandels beschreibt der Rechtsanwalt Ulf Bischof in seiner 2003 unter dem Titel *Die Kunst und Antiquitäten GmbH im Bereich der Kommerziellen Koordinierung* veröffentlichten Dissertation.⁴³ Er stellt die Aktivitäten im Bereich der Kommerziellen Koordinierung des Ministeriums für Außenhandel der DDR und deren wirtschaftliche Erfolge in der Beschaffung von Devisen dar. Sein Forschungsgebiet ist auf den Bereich Antiquitäten und Kunsthandel mit historischen Kunstgegenständen fokussiert. Eine Betrachtung des Handels mit zeitgenössischer Kunst und der Aufgaben des Galeriewesens bleibt jedoch aus. Zudem interpretiert Bischof mit seiner Fokussierung auf den Handel mit Antiquitäten und historischen Kunstobjekten die Arbeitsweise des Staatlichen Kunsthandels als „wichtiger Partner bei der Beschaffung von Kunst und Antiquitäten“. Weiter führt er aus, dass sich der „Staatliche Kunsthandel nach Gründung der Kunst und Antiquitäten GmbH bald nur noch als bloße Binnenhandelseinrichtung [betätigte].“⁴⁴ Unberücksichtigt lässt Bischof dabei die Tatsache, dass sich der Staatliche Kunsthandel 1974 neu gegründet hatte und dabei alle Vorgängereinrichtungen, etwa der VEH Antiquitäten, in die neue Betriebsstruktur integriert wurden. Bedeutend ist dabei, dass sich mit der Neugründung des Staatlichen Kunsthandels 1974 der Handelsschwerpunkt von dem Export mit Antiquitäten auf den mit bildender angewandter Gegenwartskunst verlagerte und auch, dass die Kunst und Antiquitäten GmbH durch zusätzliche Mittel Messeauftritte und Ausstellungen im Ausland des nichtsozialistischen Währungsgebiets (NSW) finanzierte und dadurch indirekt auch Kunstproduktionen förderte, die auf einem internationalen Kunstmarkt konkurrenzfähig waren und somit westlichen Marktinteressen entsprachen beziehungsweise entsprechen.

⁴³ Vgl. Bischof 2003.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 116f.

Zuletzt hat die Journalistin und (Kunst)Historikerin Yvonne Fiedler mit ihrer umfangreichen und detailreichen Dissertation *Kunst im Korridor* (2013) eine Untersuchung der privaten, nichtkommerziellen Galerieszene in der DDR vorgelegt.⁴⁵ Anhand von Einzelfallstudien versucht Fiedler ein „Kräftefeld“ zu beschreiben,⁴⁶ in dem sich Künstler, Galeristen und Kunstkritiker gleichermaßen befanden, was den Beteiligten ein ständiges Aushandeln des Aktionsradiuses zwischen staatlicher Lenkung und individuellem Agieren abverlangte. Fiedlers Fokus richtet sich vor allem auf die Spezifika der Organisation der einzelnen Einrichtungen, die sie anhand von Statistiken und einem Leitbild privater Galerien beziehungsweise „Alternativkultur“ beschreibt, insbesondere in Abgrenzung zum Begriff der „Boheme-Kultur“ die Kunsthistorikerin Claudia Petzold und der Kulturwissenschaftler Paul Kaiser.⁴⁷

Dabei trägt Fiedlers Arbeit – auch wegen der beeindruckenden Fülle an ausgewertetem Archivmaterial – den Charakter einer empirisch-soziologischen Studie und weniger einer kunsthistorischen Untersuchung der in den jeweiligen Kontexten gezeigten Werke. Dies ist vor allem deshalb problematisch, weil die kursorisch erwähnten Kunstäußerungen meist unter der Maßgabe bewertet werden, dass sie in einer Privatgalerie ausgestellt wurden und nicht in der staatlichen oder halbstaatlichen Galerie, oder aber im Rahmen privater Happenings und Performances. Die differenzierten Spielarten des Aktionsradiuses der Künstler in der DDR, die augenscheinlich jede oder zumindest sehr viele Möglichkeiten der Präsentation ihrer Werke nutzten und sowohl in privaten, mitunter dissidenten, als auch in staatlich organisierten Kontexten agierten, bleiben in dieser Studie unberücksichtigt. Obwohl die Autorin in ihrem methodischen Begründungszusammenhang dezidiert darauf hinweist, „Allgemeinplätze aufzulösen und zu einer differenzierteren Wahrnehmung“ hinzuführen,⁴⁸ trägt diese Einteilung beziehungsweise Zuordnung eher dazu bei, diese weiter zu verfestigen.

Die Kunsthistorikerin Barbara Barsch beschreibt in ihrem Aufsatz für die Publikation, die den Kunstwissenschaftler und Galeristen Klaus Werner (1940–2010) in den Mittelpunkt stellt,⁴⁹ die *Galerie Arkade*, die vom 1. Juli 1975 bis zum 31. Dezember 1981 dem Staatlichen Kunsthandel der DDR angehörte, als eine Einrichtung mit eigenständigem Charakter innerhalb der Galerieszene.

⁴⁵ Fiedler 2013.

⁴⁶ Ebd., S. 15.

⁴⁷ Paul Kaiser und Claudia Petzold (Hg.): *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere 1970–1989*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin, Berlin 1997.

⁴⁸ Fiedler 2013, S. 12.

⁴⁹ Barsch 2009.

Ihre Beschreibungen konzentrieren sich auf die Persönlichkeit des Galeristen Klaus Werner, der eine singuläre und nach seiner Entlassung als Galerieleiter nie wieder eingenommene Position im Kunstbetrieb der DDR ausmachte. Durch die Veröffentlichung von Galerieprogrammen, Katalogtexten, Redemanuskripten und Auswertungen verschiedener Observationsprotokolle der Staatssicherheit, die gegen Klaus Werner einen operativen Vorgang einleitete, gelingt es Barsch, das spezifische Zusammenspiel zwischen Ideal und Wirklichkeit des Lebens und Wirkens in der DDR an einem konkreten Beispiel zu skizzieren und damit den Blick auf die Protagonisten zu erweitern, die es gestalteten und prägten.

In einer vergleichenden und jüngsten Studie zu diesem Thema stellt Aneta Jarzębska in ihrer Dissertation an der Universität Manchester⁵⁰ die Aktivitäten der *Galerie Arkade* und der *Galeria/Repassage* in Warschau in den Mittelpunkt und will dadurch im kulturpolitischen Klima der Quasi-Liberalisierung von Erich Honecker in der DDR und Edward Gierek in Polen die soziokulturelle Funktion nonkonformistischer Ausstellungsräume anhand der zwei Fallstudien untersuchen. Dabei zieht Jarzębska, in Bezug auf Yvonne Fiedlers Untersuchung, eine rigorose Trennlinie, wie sie in dieser Schärfe in deutschsprachigen Publikationen kaum zu finden ist, und meint:

„In broad terms, art galleries which are considered as having an alternative profile could be divided into the official and unofficial spaces. The former were attached to the state institutions and organisations, while the latter set up illegally in private flats, artists’ ateliers, or work premises.“⁵¹

Außerdem kommt sie zu dem Schluss, dass, bis auf wenige Beispiele, die offiziellen Galerien jedoch nur Plattformen für Künstler waren, die in einer sozialistisch-realistischen Ästhetik arbeiteten, auf staatliche Akzeptanz stießen und Mitglied im VBK waren.⁵² Nur in Ausnahmefällen, meint Jarzębska, hätte es Orte gegeben, an der „nonkonformistische“ Kunst regelmäßig ausgestellt wurde, wie die *Galerie Arkade*, die *Galerie Clara Mosch* und *Galerie oben* in Chemnitz. Dabei nimmt sie an, dass diese Initiativen als „alternative“ Galerien zu den „offiziellen“ staatlichen Galerien funktionierten und dass hier auch Künstler ausstellten, die nicht Mitglied im VBK gewesen seien.

⁵⁰ Aneta Jarzębska: *Transgressing the Borders of Gallery Space: Subversive Practices of Alternative Art Galleries in East Germany and Poland of the 1970s*, University of Manchester 2017, online https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/68670692/FULL_TEXT.PDF (zuletzt aufgerufen, 10.11.2018).

⁵¹ Ebd., S. 71.

⁵² Ebd., S. 72.

Schon das Beispiel *Galerie Arkade* zeigt das Problem ihrer Argumentation deutlich und offenbart das allgemeine Missverständnis, das mit dieser Polarisierung einhergeht. Die *Galerie Arkade* war ab 1975 Teil des Staatlichen Kunsthandels und wurde 1981 nach Entlassung ihres Galerieleiters Klaus Werner geschlossen und nach einem Umbau als *Galerie a* wiedereröffnet. Zweifellos haben Werners Ausstellungsprogramm und seine Aktivitäten eine Sonderstellung in der Kunstwelt Ost-Berlins, und weit darüber hinaus, eingenommen, die nicht nur sehr viel Aufmerksamkeit in den Kreisen der Künstler und Sammler genoss, sondern auch von der Tagespresse wie auch von Kunstzeitschriften, beispielsweise *Bildende Kunst*, reflektiert und kritisiert wurden.

Die zahlreichen Nachstellungen durch das Ministerium für Staatsicherheit, deren Protokolle sowohl Barbara Barsch als auch Aneta Jarzębska ausführlich zitieren, offenbaren die Tragweite seiner Arbeit für die Kunst, aber auch, dass diese als systemstörend, wenn nicht sogar als staatsfeindlich empfunden und eingeschätzt wurde. Wie diese Protokolle aber auch belegen, stritt Werner hauptsächlich für die Kunst und kritisierte offen oberflächliche Vereinnahmungen oder ideologisch determinierte Privilegierungen einzelner Künstler und Kunstrichtungen. Das untermauert jedoch die Bedeutung und Wichtigkeit Werners und seiner Arbeit eher, als dass diese Zusammenhänge ihn beziehungsweise die *Galerie Arkade* in die alternative Szene gedrängt hätten. Denn tatsächlich waren seine geistreichen wie kennerschaftlichen Expertisen zur Gegenwartskunst in der DDR, auch in der Zeit nach seiner Entlassung aus dem Staatlichen Kunsthandel, präsent und verfügbar und besitzen bis heute Gültigkeit.

Die *Galerie Arkade* als „alternative“ Galerie zu verstehen, wie Yvonne Fiedler zahlreiche Einrichtungen charakterisiert, auf die diese Beschreibung auch zutrifft, ist schon allein deshalb unzutreffend, weil sie nicht nur staatlich organisiert und finanziert wurde, sondern auch ein ausgesprochen bedeutungsvolles Flaggschiff des Staatlichen Kunsthandels darstellte. Trotz der in jedem Fall als willkürlich zu bewertenden Entlassung Werners, die sich auch als innerbetrieblicher taktischer Fehler abzeichnete, prägte er maßgeblich die Arbeit des Staatlichen Kunsthandels, insbesondere durch das große Netzwerk an Sammlern und Künstlern, Kritikern und Förderern, die den Mikrokosmos eines bürgerlichen Kunstmarktes in Ost-Berlin erstehen ließen und der sich auch nach der Schließung der *Arkade* fortsetzen sollte.

Die bislang umfangreichste Dokumentation zur Arbeit der Galerien in der DDR ist die von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann 1990 herausgegebene Publikation *Kunst in der DDR. Künstler, Galerien, Museen, Kulturpolitik, Adressen*.⁵³ Bei näherer Kenntnis des Untersuchungsgebiets stellen sich hier jedoch zum Teil ungenaue Angaben und eine eingeschränkte Betrachtung heraus, die das Bild des Kunsthandels für zeitgenössische Kunst nicht in seiner Gesamtheit widerspiegeln. In dem 1996 im DuMont-Verlag erschienenen schwergewichtigen Band *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990* setzt sich dieses Bild fort,⁵⁴ denn von einer „Dokumentation“ könnte in diesem Zusammenhang nur dann die Rede sein, wenn auch Dokumente ohne Bewertung im Mittelpunkt stehen würden.

Es ist diesbezüglich ohnehin fraglich, ob eine solche Vermischung der Darstellung von Herrschafts-, Observations- und Ausgrenzungsmechanismen und einer Kunstszene, die geprägt ist von künstlerischen wie auch ideologischen Widersprüchen, überhaupt vertretbar ist. Unweigerlich kommt es deshalb zu einer Lagerbildung und einem zum Teil ironischen Blick auf Schicksale und Positionen, der zur Beschreibung der Produktion von Kunst in der DDR wenig dienlich ist.

Oft zitiert, aber kaum in seinen Details beleg- und überprüfbar, ist das bereits 1986 von Hartmut Pätzke, Gunter Nimmich und Roger Thielemann im Auftrag des Staatlichen Kunsthandels erstellte *Kleine Wörterverzeichnis von Antiquitäten bis Zuschlag*, das auch eine Definition für den Staatlichen Kunsthandel enthält.⁵⁵ Pätzke veröffentlichte 1993 in der Zeitschrift *Kritische Berichte* den Aufsatz „Der Kunsthandel in der Deutschen Demokratischen Republik“ mit einer Reihe aufschlussreicher Literatur- und Quellenangaben, die auch die Realsituation des Kunsthandels und privater Galerien vor der Gründung des Staatlichen Kunsthandels einbezieht.⁵⁶ Ohne den Aufsatz Pätzkes wäre das komplizierte Gefüge der verschiedenen Organisationen und ihrer Akteure kaum zu durchdringen. Da der Autor sich aber nicht auf Quellen stützt, bleibt diese Beschreibung eine eher subjektive Zusammenfassung.

Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist auch der Aufsatz „Spuren des Eigensinns“ im Ausstellungskatalog *Aufstieg und Fall der Moderne* von Paul Kaiser, Mitinitiator des

⁵³ Vgl. Feist/Gillen 1990.

⁵⁴ Günter Feist; Eckhard Gillen; Beatrice Vierneisel (Hg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990: Aufsätze, Berichte, Materialien* (=Museumspädagogischer Dienst Berlin), Köln 1996.

⁵⁵ Hartmut Pätzke, Gunter Nimmich und Roger Thielemann: *Kleines Wörterverzeichnis von Antiquitäten bis Zuschlag*, Rostock 1986.

⁵⁶ Pätzke 1993, S. 65.

Projektes *Bildatlas: Kunst der DDR* und Kurator der Ausstellung *Abschied von Ikarus* (2012, Klassik Stiftung Weimar), der in seinem Artikel inoffizielle Galerien und autonome Künstlergruppen als Parallelszene zum staatlich organisierten Kunsthandel und „Nischengesellschaft“ der DDR-Gesellschaft beschreibt. Kaiser verfällt in eine polarisierende und teilweise erstaunlich unsachliche Beschreibung, indem er politisch motivierten Widerstand und freie Künstlerszene ohne deutliche Abgrenzung zusammenbringt. Zweifellos sind seine angeführten Beispiele wichtige Initiativen, darunter die Künstlergruppe „Clara Mosch“ in Karl-Marx-Stadt und „Lücke“ in Dresden, die von Künstlern wie A.R. Penck (1939–2017) und anderen gegründet und betrieben wurde.

Kaiser beschreibt im Zusammenhang mit der letztgenannten Gruppe, dass

„sich mit der ‚Lücke‘ erstmals in der DDR-Kunstgeschichte eine autonome Künstlergruppe [formierte], die sich von den normativen Vorgaben des staatssozialistischen Kaderstaats und seiner offiziellen Kultur- und Kunstpolitik öffentlich wahrnehmbar abgrenzte“.⁵⁷

So bedeutungsvoll die Aktionen der „Lücke“ waren, steht diese Betonung im Kontrast zu einer hierarchielosen und bewusst auf alternative Sinnangebote in Opposition zur öffentlich verkündeten sozialistischen Gesellschaft zielenden Bewegung. Auch hier ist eine Vermischung politischer Haltung und künstlerischer Leistung wahrnehmbar.

Es ist für eine Untersuchung nicht förderlich, wenn Kaiser die freie Künstlerszene als eine „Melange aus künstlerischem Aktionismus, exzentrischen Selbstinszenierungen und einer gemeinschaftlich praktizierten ‚heilen Welt‘ [...]“ beschreibt und sich in Bezug auf die Lokalszenen dann zu den Sätzen hinreißen lässt:

„Die Protagonisten der Lokalszenen hatten oft kein gesteigertes Interesse daran, ihre Leistungen in einen größeren Kontext zu stellen. Der bekannte Spruch Joseph Beuys, es gäbe im Osten Künstler, die seien nur in der DDR gut, trifft eben nicht nur auf die satte Gilde der Staatskünstler zu – auch im subkulturellen Milieu tummelte sich Mittelmaß, Ignoranz und Lebenslüge. [...] Die Kunstproduktion mancher Mitglieder war, vorsichtig gesagt, eher eine künstlerische Betätigung zur Flucht aus den Zwängen der Vollbeschäftigung. Oder sie kam aus einer moralischen Integrität:

⁵⁷ Paul Kaiser: Spuren des Eigensinns. Inoffizielle Galerien und autonome Künstlergruppen in der DDR zwischen Aktionismus und Selbstbescheidung, in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Weimar, hg. v. Rolf Bothe u. a., Ostfildern-Ruit 1999, S. 474-481, hier S. 475.

So war es für viele junge Leute, die in staatsfernen Milieus sozialisiert waren, fast unmöglich, heute attraktive Berufe wie Jura, Kriminalistik oder Journalismus zu studieren. Solche Karrieremodelle verboten sich schon durch die Hygienevorschriften des engen Lebensumfelds.⁵⁸

Mit dieser Aufspaltung der „satten Gilde der Staatskünstler“ gegenüber einer freien Künstlerszene, die als Ansammlung von gesellschaftlich Randständigen und Realitätsflüchtlingen beschrieben wird, werden eher Feindbilder und Zielscheiben installiert, als ein wissenschaftlicher und quellenbasierter Diskurs begründet. Solche und ähnliche die künstlerischen Produktionen tendenziell eher abwertende Darstellungen scheinen bis heute eine breite wissenschaftliche Forschung eher verhindert zu haben. Derartige Positionierungen blockieren das ernsthafte Interesse, die ohnehin ideologisch eingefärbte Sichtweise auf die DDR-Kunst zu neutralisieren und den Schwerpunkt der Betrachtung auf die Kunst und die Lebensleistungen unterschiedlicher Künstlerpersönlichkeiten, Ausstellungsmacher und Galeristen zu legen, anstatt eine nicht eindeutig belegbare Milieustudie zu zeichnen, die sich aber erstaunlich blind gegenüber den tatsächlichen Lebensumständen in der DDR zeigt.

Die schmale Literaturlage und die Unberührtheit vieler in den Archiven lagernder Quellendokumente sind die logische Konsequenz daraus.⁵⁹ Zum Abgleich, aber auch zum Aufdecken von Widersprüchen sind Archivalien, wie zum Beispiel Bilanzunterlagen des Staatlichen Kunsthandels, die im Bundeszentralarchiv in Lichterfelde eingesehen werden konnten, aufschlussreich für die kommerzielle Seite des Staatlichen Kunsthandels. Seit 2017 wurden die Bestände bearbeitet und in einem kommentierten Findbuch aufbereitet, welches das gesamte Wirken des Staatlichen Kunsthandels und seiner Vorgängerinstitutionen nachvollziehbar macht.⁶⁰ Das Archiv der Akademie der Künste in Berlin verfügt über Unterlagen des VBK, des Zentralverbandes des VBK und der zentralen Kunst- und Bezirksausstellungen, die Rückschlüsse auf die Arbeitsweisen der Bezirksverbände zulassen. Personalakten und dokumentarische Nachlässe von Künstlern befinden sich ebenfalls dort.

⁵⁸ Ebd., S. 479.

⁵⁹ Bei Recherchen in verschiedenen Archiven, zum Beispiel bei der Durchsicht der Bestände des MfK im Bundesarchiv und den Beständen des VBK im Archiv der Akademie der bildenden Künste in Berlin, konnte auf der Grundlage der Benutzerkartei – bezogen auf die Zeit ihrer Durchsicht während der Recherchen zur vorliegenden Dissertationsschrift 2015 und 2016 – festgestellt werden, dass viele Materialien und Akten zum ersten Mal eingesehen wurden.

⁶⁰ Staatlicher Kunsthandel der DDR „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“ (1974–2002). Bestand DR 144 (= Findbuch zu den Beständen des Bundesarchivs), bearb. von Anne Bahlmann, Falco Hübner, Bernd Ispording und Stefanie Klüh, Berlin 2017.

Diese Dokumente geben unter anderem Auskunft über die Art und Weise der Zusammenarbeit des Staatlichen Kunsthandels und des VBK. Weitere Informationen liefern verschiedene Zeitungen, zum Beispiel *Bildende Kunst*, die über die gesamte Zeit des Bestehens des SKH hinweg über dessen Arbeit berichteten, zum Beispiel in Form von Ausstellungsrezensionen und Auswertungen der Versammlungen des Verbandes Bildender Künstler.⁶¹

In die vorliegende Betrachtung wurden daher neben Archivalien, als primäres Quellenmaterial, auch zwei Magisterarbeiten einbezogen: Marie Gertrud Mohnhaupt gibt in *Die Herausbildung eines „Staatlich gelenkten Kunstmarktes“ in der späten DDR-Zeit am Beispiel des Staatlichen Kunsthandels der DDR* (2010) einen strukturellen Überblick über den SKH, während Korinna Brand in *Gisela und Hans-Peter Schulz und die Galerie am Sachsenplatz – Kunst sammeln und fördern zu DDR-Zeiten* (1998) das Ausstellungsprofil der Galerie am Sachsenplatz dokumentiert und als Einzelfallstudie verwertbare Einblicke in die Galeriearbeit dieser Institution bietet.⁶²

Neben der kunsthistorischen Fachliteratur und den Archivmaterialien sind die wichtigsten Primärquellen dieser Untersuchung 30 Zeitzeugeninterviews, die mit ehemaligen Galerieleitern, Mitarbeitern des Staatlichen Kunsthandels sowie Künstlern und Sammlern geführt wurden und in transkribierter Form vorliegen. In Auszügen werden sie zitiert, wobei das hier Gesagte nicht als Quelle historischer Repräsentativität im Vordergrund stand, sondern die Sichtbarmachung der Selbstdeutung des Zeitzeugen. Da ihre Aussagen mitunter die einzige Informationsquelle darstellen, insbesondere dann, wenn kritische, inoffizielle und damit nicht protokollierte Maßnahmen durchgeführt wurden, sind ihre Aussagen für das Aufzeigen der betriebsinternen Strukturen und Arbeitsweisen von großer Bedeutung.

Durch die Interviewpartner und persönliche Kontakte konnte auch in umfangreiches Material aus dem Privatbesitz ehemaliger Mitarbeiter des Staatlichen Kunsthandels Einsicht genommen werden, das in Form von Ausstellungskatalogen, Plakaten, Ausstellungsplänen, Eröffnungsreden, Fotodokumentationen, Gästebüchern, Schriftverkehr zwischen Künstlern und Galeristen, Einladungskarten und Berichten über das Galerieleben in die Betrachtung eingeflossen ist, um die Untersuchung so auf eine möglichst breite empirische Grundlage zu stellen.

⁶¹ Zu den Materialien aus Archiven vgl. VII Literaturverzeichnis.

⁶² Marie Gertrud Mohnhaupt: *Die Herausbildung eines „Staatlich gelenkten Kunstmarktes“ in der späten DDR-Zeit am Beispiel des Staatlichen Kunsthandels der DDR*, 2010, unpublizierte Magisterarbeit, Universität Leipzig. Korinna Brand: *Gisela und Hans-Peter Schulz und die Galerie am Sachsenplatz – Kunst sammeln und fördern zu DDR-Zeiten* (neben der öffentlichen Staatskunst), 1998, unpublizierte Magisterarbeit, Universität Leipzig.

I.3 Methode und Aufbau der Arbeit

Die Frage nach den konkreten Verbindungen und Zusammenhängen zwischen dem MfK, dem VBK und dem Staatlichen Kunsthandel mit dem Ministerium für Außenhandel stellt eine große inhaltliche wie methodische Herausforderung dar. Zum einen sind die Satzungen und Profile der Institutionen wegen ihrer mehrheitlich ideologisch gefärbten Formulierungen sehr schwer nach heutigen wissenschaftlichen Maßstäben zu analysieren. Es erfordert ein tiefes Verständnis des Aufbaus und der Arbeit staatlicher Institutionen in der DDR, die größtenteils nach Vorbildern der Sowjetunion aufgebaut waren, um die Strukturen überhaupt erkennen und neutral auswerten zu können.

Eine öffentlich oder transparent formulierte Zusammenarbeit der Institutionen ist über die Analyse solcher Institutionsprofile kaum darzulegen. Zum anderen gehört es zu den Kuriositäten des DDR-Staates, dass staatspolitischer und öffentlich vorgetragener Auftrag mit der realpolitischen Umsetzung sowie dem praktischen Vorgehen häufig nicht übereinstimmten, was die Herausbildung von Parallelsystemen und wirksamen privaten Beziehungsstrukturen zur Folge hatte. Daher muss davon ausgegangen werden, dass die Zusammenarbeit vielfach in Grauzonen verlief, für die es keine gesicherten Belege gibt.

Das führt zu Widersprüchen, wenn Berichte von Zeitzeugen, vermeintlichen Fakten, gegenübergestellt werden, wie sie sich zum Beispiel der Presse oder offiziellen Dokumenten entnehmen lassen. Auf diese Widersprüche wird – soweit erkennbar und belegbar – in der Untersuchung hingewiesen. Das gilt im Besonderen dann, wenn hier von „Freiräumen“ die Rede ist, die immer als Freiräume *trotz* der politischen Verhältnisse gemeint sind und nicht die politischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse im Generellen meinen.

Der Aufbau der Arbeit besteht aus fünf Kapiteln. Das Kapitel II Kulturpolitischer Kontext beschreibt zunächst die allgemeine kulturpolitische Situation der Honecker-Ära mit ihren Startvoraussetzungen, Wendungen und Widersprüchen. Das dient als Basis für die Detailbeschreibung der Organisation des Staatlichen Kunsthandels und seiner Entwicklung von 1974 bis 1990, die in Bezug zur allgemeinen kulturpolitischen Situation gesetzt werden.

Das Kapitel III Das Netzwerk der Galerien des SKH, als Kernstück der Untersuchung, beschreibt die konkrete Situation in den Galerien, die gegliedert nach den 1977 eingeführten „Bezirksdirektionen“ auch die regionalen Abweichungen und Besonderheiten in den Blick nimmt.

Ziel dieser Untersuchung war es – neben der Beschreibung von Ausstellungsprogrammen und beteiligten Künstlern an ausgewählten Beispielen – die tatsächliche Situation im Betriebsgefüge des Staatlichen Kunsthandels zu beschreiben und Besonderheiten zu fokussieren, wie beispielsweise die Bauhaus-Ausstellungen der *Galerie am Sachsenplatz* in Leipzig oder den Aufbau der Werksammlung der SDAG Wismut durch die *Galerie am Markt* in Gera. Hier ging es auch darum zu fragen, wie Weisungen aus der Organisation des Staatlichen Kunsthandels in den einzelnen Einrichtungen und Milieus interpretiert, verwirklicht, gelegentlich auch ignoriert wurden. Es sind daher auch lokale Besonderheiten von Interesse:

Die künstlerischen Aktivitäten, der von prekären Wohn- und Lebensverhältnissen geprägten Künstlerszene im Berliner Prenzlauer Berg, die zudem einer Vielzahl von Beobachtungen und Eingriffen durch die Staatssicherheit ausgesetzt war, unterschieden sich deutlich von den kleineren und insgesamt stärker bürgerlich orientierten Kreisen in Erfurt, Rostock oder Magdeburg.

Mit Blick auf das überlieferte Material ist festzustellen, dass es erhebliche Unterschiede an Vollständigkeit und Qualität der Dokumente aus den Galerien und Werkstätten gibt. Als geeignete methodische Vorgehensweise für die Untersuchung der Galeriearbeit haben sich daher Einzelfallstudien und die Konzentration auf belegbare Informationen aus Ausstellungsprogrammen wie Standorte, Eröffnungsdaten und die Namen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter erwiesen, aus denen sich ein aussagekräftiges Gesamtbild ergibt. Für eine schematische Datenerhebung ist das Material zu kursorisch überliefert. In bestimmten Fällen lassen sich Daten anhand von Ausstellungsdocumentationen, Gästebucheintragungen, Galerienachrichten und Inventarlisten rekonstruieren.

Als aufschlussreich erweisen sich darüber hinaus ausgewählte Editionen und Posterprogramme, denn diese erreichten nicht nur eine größere Käuferschaft und lassen so ein weit verbreitetes Interesse an zeitgenössischer Kunst erkennen, sondern sie wurden wegen ihrer Popularität auch in der Presse diskutiert.

Für diesen Abschnitt liegt eine Käuferevaluation vor, die am Beispiel das Käuferverhalten in der DDR widerspiegelt. Ausgewählte Programme (unter anderen, die *100 ausgewählten Grafiken*) zwischen 1976 und 1989 sind in Werkverzeichnissen erfasst worden, die in Einzelfällen aufschlussreiche Motivvergleiche erlauben.

Dieser rekonstruktive Zugang lässt Rückschlüsse auf die oben genannten komplexen Verbindungen zwischen den unterschiedlichen institutionellen sowie (kultur) politischen Akteuren zu.

Die Auswertung dieser umfangreichen Datensammlung bildet die Grundlage für die Darstellung des gesamten Kunstmarktes der DDR im Zeitraum von 1974 bis 1990 und spiegelt die Monopolstellung des Staatlichen Kunsthandels für den Verkauf von zeitgenössischer Kunst aus der DDR im In- und Ausland wider.

Das Kapitel IV beschreibt den Staatlichen Kunsthandel als „Produzent von Kunst“. Hier stehen die kunsthandelseigenen künstlerischen und kunsthandwerklichen Werkstätten im Mittelpunkt. Die Recherchegrundlage für dieses Kapitel war ungleich schwieriger als für die Galerien für zeitgenössische Kunst. Bis auf wenige Ausnahmen, wie die Werkstätten Hedwig Bollhagen in Marwitz, ist die veröffentlichte Literatur zu diesem Thema schmal und es lassen sich nur wenige Rezensionen oder Nachrichten finden. Die inhaltliche Grundlage bei der Untersuchung der Werkstätten sind hier vornehmlich die kunsthandelsinternen Informationen *Galerie-Nachrichten*, Dokumente aus privaten Archiven und Zeitzeugenaussagen. Dennoch spiegelt dieses Kapitel eine wichtige Facette des Staatlichen Kunsthandels wider, da dieser Betrieb nicht nur Kunst distribuierte, sondern mit den Werkstätten eine bedeutungsvolle Grundlage bildete, dass überhaupt Kunst und Kunsthandwerk in der Mangelwirtschaft DDR produziert werden konnte.

Das Kapitel V wertet die überlieferten Bilanzen des Staatlichen Kunsthandels aus, die sich im Bestand des Bundesarchivs befinden. Sie geben nicht nur Aufschluss darüber, ob es dem staatseigenen Betrieb gelungen war, eine wirtschaftlich tragbare Grundlage aufzubauen, sondern auch, wieviel er tatsächlich in seinen Binnen- und Außenhandelsgeschäften erwirtschaftete.

Das Kapitel VI will die Frage beantworten, ob es gelungen war, den Kunstschaffenden in der DDR eine ökonomische Grundlage zu schaffen – wie von Heisig 1972 gefordert –, um freiberuflich und das heißt selbstbestimmt und unabhängig vom Staatsauftrag arbeiten und existieren zu können. Hier wird der Versuch unternommen, anhand der Untersuchungsergebnisse herauszuarbeiten, ob es dem Staatlichen Kunsthandel der DDR gelungen war, einen sozialistischen Kunstmarkt nach marktwirtschaftlichem Vorbild aufzubauen.

Damit soll nicht zuletzt die Diskussion angeregt werden, das Kunstschaffen in der DDR nicht allein durch die Polarität „offiziell und nichtoffiziell“ – und ähnliche Formulierungen – zu beschreiben, sondern Gradmesser wie Qualität und Professionalität zuzulassen sowie die Provenienz „Staatlicher Kunsthandel der DDR“ auf der Grundlage der Arbeit und Haltung der einzelnen Galeristen zu betrachten und zu bewerten.

Die im Anhang der Arbeit befindlichen Übersichten (Verzeichnis der Anhänge) dokumentieren die Ausstellungsprogramme der Galerien, die Programme der Poster, Editionen, 100 ausgewählte Grafiken und Auktionen sowie eine Strukturanalyse des Aufbaus des Staatlichen Kunsthandels und den mitwirkenden Hochschulen, Ministerien und dem Verband Bildender Künstler.

Hinweis: Aufgrund der Menge der Dokumente wurden diese auf 2 Mappen aufgeteilt,

Mappe 1 – Anhänge von II.3.1 bis III.3.8/1-2

Mappe 2 – Anhänge von III.4/1 bis V.2.

II Kulturpolitischer Kontext

II.1 Die zeitgenössische bildende Kunst im Sozialismus der Honecker-Ära

Der Rücktritt Walter Ulbrichts als Erster Sekretär des ZK der SED am 3. Mai 1971 stellt eine wichtige Wende in der Entwicklung der DDR dar. Die Neuorientierung, die auf dem VIII. Parteitag der SED im Juni 1971 eingeleitet wurde, schloss auch kulturpolitische Aspekte ein. In seinem Rechenschaftsbericht attestierte Erich Honecker der Kunst in der DDR „Oberflächlichkeit, Äußerlichkeit und Langeweile“ und sprach sich für die „Suche nach neuen Formen“ aus. Die Künstler sollten die „Breite und Vielfalt“ der Lebensäußerungen mit dem ganzen „Reichtum ihrer Handschriften und Ausdrucksweisen“ ausschöpfen und dadurch zur „Prägung der sozialistischen Persönlichkeit“ beitragen.⁶³ Diese Worte klingen nach einer Neuausrichtung der bestehenden Kulturpolitik Walter Ulbrichts, was durch Honecker im Dezember 1971 ausdrücklich bestätigt wurde:

„Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet der Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils [...]“⁶⁴

Der ZK-Sekretär für Kultur Kurt Hager (1912–1998) unterstrich im Juli 1972 das Votum „für die Weite und Vielfalt aller Möglichkeiten des sozialistischen Realismus, für einen großen Spielraum schöpferischen Suchens“,⁶⁵ was, wie Anna Seghers auf dem VII. Schriftstellerkongress stellvertretend für alle Künste betonte, als „Ermutigung und Aufschwung“ für das gesamte künstlerische Schaffen in der DDR empfunden wurde.⁶⁶

Diese „Neuausrichtung“ der Kulturpolitik schürte Hoffnungen in den Kreisen der bildenden Künstler, Schriftsteller, Theater- und Filmemacher sowie Musiker und Liedermacher.

Schließlich konnten sie sich in dem von Walter Ulbricht propagierten Konzept der „sozialistischen Menschengemeinschaft“⁶⁷ mit ihren subjektiven Erfahrungen

⁶³ Erich Honecker (Berichterstatte): *Bericht des Zentralkomitees an den VIII. Parteitag der SED*, Berlin/DDR 1971, S. 78f.

⁶⁴ Zit. nach: *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971–1974*, hg. v. Gisela Rüß, Stuttgart 1976, S. 287.

⁶⁵ Kurt Hager: *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED*, Berlin/DDR 1972, S. 35.

⁶⁶ Anna Seghers: Der sozialistische Standpunkt läßt am weitesten blicken, in: *VII. Schriftstellerkongreß der Deutschen Demokratischen Republik. Protokoll*, Berlin (Ost) 1974, S. 21.

⁶⁷ Walter Ulbricht definierte das Konzept der „sozialistische Menschengemeinschaft“ als ein zentrales Ziel, das es gemeinschaftlich auf dem Weg zur Verwirklichung des Kommunismus zu entwickeln galt. 1969 formulierte Ulbricht unter anderem: „[...] Die sozialistische Menschengemeinschaft, die wir Schritt um Schritt

widerspruchsvoller, existentiell bedrohlicher Wirklichkeit, wie sie die meisten der Kulturschaffenden erlebten, nicht wiederfinden. Als direkte Folge tat sich nicht nur ein tiefer Graben zwischen der offiziell verkündeten Kulturpolitik und dem real existierenden Kunstschaffen auf, es bildete sich auch eine eigene Kultur-Gesellschaft.⁶⁸

Im Vorfeld des Machtantritts von Honecker spitzte sich die Stimmung unter den Kunst- und Kulturschaffenden der DDR Mitte der 1960er Jahre im Zusammenhang mit dem sogenannten „Kahlschlagplenum“ (11. Plenum des ZK der SED 1965) zu, weil sich damit ein „verschärftes Vorgehen gegen Kunst ohne sozialistische Botschaft“ abzeichnete.⁶⁹ Einige Kulturschaffende – so der Vorwurf von Walter Ulbricht – hätten die „große schöpferische Freiheit“ als „Freiheit für Nihilismus, Halbanarchismus, Pornographie oder andere Methoden der amerikanischen Lebensweise“ (miss)verstanden.⁷⁰ Als Kommentator des Plenums verwendete sich Erich Honecker, der in der *Neuen Zeit* genauer berichtete:

verwirklichen, geht über das alte humanistische Ideal hinaus. Sie bedeutet nicht nur Hilfsbereitschaft, Güte, Brüderlichkeit, Liebe zu den Menschen. Sie umfaßt sowohl die Entwicklung der einzelnen sozialistischen Persönlichkeiten als auch der vielen zur sozialistischen Gemeinschaft im Prozeß der gemeinsamen Arbeit, des Lernens, der Teilnahme an der Planung und Leitung der gesellschaftlichen Entwicklung, besonders auch in der Arbeit der Nationalen Front und an einem vielfältigen, inhaltsreichen und kulturvollen Leben. [...]“, Walter Ulbricht: Unser guter Weg zur sozialistischen Menschengemeinschaft, in: *Das System der sozialistischen Gesellschafts- und Staatsordnung in der DDR. Dokumente*, Berlin/DDR 1969, zit. nach: Hermann Weber (Hg.): *DDR. Dokumente zur Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1985*, München 1986, S. 306.

⁶⁸ Das Modell einer „eigenen Gesellschaft“ soll den für die Beschreibung der Kulturwelt der DDR oft verwendeten Begriff der „Nischengesellschaft“ überschreiben, denn die Akteure und Persönlichkeiten waren keineswegs in einer abgeschatteten Nische beziehungsweise einem „Toten Winkel“ aktiv – vgl. mit der Metapher aus Georges Orwells Roman *1984* –, sondern schufen „bewusst eine gesellschaftliche Öffentlichkeit“, so Yvonne Fiedler, deren Eigengesetzlichkeit Prinzipien eines gesellschaftlichen Funktionssystems aufweisen, das bedingt durch eine Verschränkung mit kulturpolitischen, aber auch wirtschafts- und handelspolitischen Ebenen nicht von der Gesamtgesellschaft abgekoppelt, sondern ein immanenter Bestandteil davon war. Nur damit lassen sich die parallel stattgefunden Teilhabe an gesellschaftlichen Prozessen und zeitgleiche bewusste Absonderungen davon – zumeist durch das Prinzip der Aushandlung – beschreiben. Wie Yvonne Fiedler nachvollziehbar erläutert, ist das von Alf Lütke (und anderen) entwickelte Modell einer „Herrschaft als soziale Praxis“ fruchtbar für die Beschreibung: „[...] die Theorie von Herrschaft als soziale Praxis ermöglicht die Registrierung von Widersprüchen innerhalb von Individuen, die immer zwei Dinge gleichzeitig tun: Sie schaffen oder produzieren soziale Strukturen und modellieren in diesen Strukturen ihre eigenen Leben.“ Davon abzugrenzen ist der von Fiedler für ihren Untersuchungsbereich passende Begriff der „Alternativkultur“, da der Staatliche Kunsthandel der DDR ein Volkseigener Betrieb Handel (VEH) war und damit dezidiert Teil des gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Systems der DDR. Seine Firmierung lautet VEH Kunst und Antiquitäten, nicht zu verwechseln mit der „Kunst und Antiquitäten GmbH“ im Bereich Kommerzielle Koordinierung des Außenhandelsministeriums. – Siehe Fiedler 2013, insbesondere S. 14, 16, 21.

⁶⁹ Marina Schweizer: „Wir dulden keinen Schmutz, auch nicht Schmutz in Versen“. Die Berichterstattung im Umfeld der Biermann-Affäre, in: *Fiktionen für das Volk: DDR-Zeitungen als PR-Instrument*, hg. v. Anke Fiedler und Michael Meyen, Berlin 2011, S. 269-294, hier S. 281.

⁷⁰ Walter Ulbricht zit. nach Klaus Schroeder: Vorbemerkung: Kunst und Künstler im (spät-)totalitären Sozialismus, in: *Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961–1989*, hg. v. Hannelore Offner und Klaus Schroeder, Berlin 2000, S. 9-14, hier S. 11.

„Kunst und Literatur können mit ihren spezifischen Mitteln die Schöpferkraft der Menschen in der sozialistischen Gesellschaft entwickeln helfen. Das erfordert aber in allen Bereichen der Kunst den entschiedenen Kampf gegen das Alte und Rückständige aus der kapitalistischen Vergangenheit und gegen die Einflüsse der kapitalistischen Unkultur und Unmoral, wie sie in der amerikanischen Sex-Propaganda und der Verherrlichung des Banditentums zum Ausdruck kommt. [...] Wir sind selbstverständlich nicht gegen die Darstellung von Konflikten und Widersprüchen, wie sie beim Aufbau des Sozialismus auftreten: wir sind nicht für eine oberflächliche Widerspiegelung der Wirklichkeit. Uns geht es um den parteilichen Standpunkt des Künstlers bei der politischen und ästhetischen Wertung unserer Wirklichkeit und damit auch um ein aktives Mitwirken bei der Darstellung des Konfliktes und ihrer Lösungen im Sozialismus.“⁷¹

Die 1971 von Erich Honecker verkündete Parole von „Breite und Vielfalt“ ließ mit seinem Amtsantritt eine Verflachung des Grabenkrieges zwischen Kunst und Politik erhoffen. Honeckers Aussagen sind eingebettet in den allgemeinen politischen Konflikt im Zusammenhang mit der von Honecker erzwungenen Abdankung von Walter Ulbricht, aber auch in die wirtschaftlich-soziale Neuausrichtung, die er einzuführen gedachte.

Einen positiven Einfluss auf die gesellschaftliche Atmosphäre hatte auch die neue außenpolitische Lage der DDR: Auf den Wechsel an der Spitze folgte die Unterzeichnung des Grundlagenvertrages mit Westdeutschland und der UN-Beitritt sowie die 1975 in Helsinki vereinbarte Absichtserklärung eines kulturellen und wirtschaftlichen Austauschs mit dem Westen. Im Zuge der völkerrechtlichen Anerkennung wollte man sich zunehmend, wie es Hans Lindemann und Kurt Müller 1974 formulierten, „im Ausland als eigener Staat ‚in historisch gewachsener Einheit‘ und als DDR-Nation mit eigener Kultur präsentieren.“⁷²

Die Kunst und Kultur in der DDR in den 1970er Jahren muss unter diesen Blickwinkeln differenziert betrachtet werden. Aufgrund der vielfältigen Veränderungen sind die Anfang der 1950er Jahre postulierten Formeln einer Methode des sozialistischen Realismus für die Kunstproduktion der 1970er Jahre nicht mehr uneingeschränkt anwendbar beziehungsweise reichen nicht aus, um die Produktionen, Haltungen und Biografien der Protagonisten zu beschreiben.

⁷¹ Erich Honecker: Das Ansehen und das Gewicht der DDR sind gewachsen. Friedliches Schaffen der Werktätigen in Stadt und Land ist die Grundlage unserer erfolgreichen Politik, in: *Neue Zeit*, 17. Dezember 1965, Jg. 20, Nr. 295, S. 4.

⁷² Hans Lindemann und Kurt Müller: *Auswärtige Kulturpolitik der DDR: Die kulturelle Abgrenzung der DDR von der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn u. a. 1974, S. 15.

Auch deshalb nicht, weil viele Kunstschaffende den Beginn der Ära Honecker und die oben genannten außenpolitischen Entwicklungen als Aufbruch verstanden hatten, was auf die Arbeitsweisen und Einstellungen, aber auch auf die gesellschaftlichen Strukturen selbst, einwirkte.

Die auf dieser Grundlage geänderten Absichten der DDR-Kulturpolitik machen Einschätzungen wie die des Kunsthistorikers Lothar Lang erst nachvollziehbar:

„In den Jahren bis 1953 [...] wurde mit einer zuweilen vernichtenden Leidenschaft gegen den Formalismus gekämpft. Künstler wie Carl [sic!] Crodel, Horst Strepel, Arno Mohr, Hans Theo Richter, aber auch Hans Grundig und Fritz Cremer sind infolge einer an das historische Modell des sensualistischen Realismus des 19. Jahrhunderts geketteten Realismusauffassung, der jede expressive Steigerung in den bildnerischen Sprachmitteln verpönt war, nicht verstanden worden. [...] Die Folge war eine dem Personenkult begünstigte posenhafte, plakative und illustrative Malerei, ein Verarmen der Bildphantasie.“⁷³

Die Kunst der DDR in den 1970er Jahren – und noch mehr gilt das für die 1980er Jahre – ist geprägt von dieser „Preisgabe von Illusionen“ sowie dem gewachsenen „Vermögen, zwischen dem Wünschbaren und Wirklichen zu unterscheiden“.⁷⁴ Allerdings verzichtete Honecker 1971 auf eine Neubesetzung in der Kulturbürokratie. Schon dieser Umstand allein weist auf die Problematiken hin, die sich in den Folgejahren zuspitzen sollten. Auch die hoffnungsvoll begrüßte Formel der „Breite und Vielfalt“ sollte sich als zweiseitig erweisen, denn neben der offiziell verbreiteten Wende in der Kulturpolitik wurde auch eine stärkere Orientierung an ökonomischen Zielen verankert, insbesondere in Form des Ausbaus der Devisenbeschaffung, die das marode Wirtschaftssystem der DDR stabilisieren sollte. In diesem Prozess spielte die bildende Kunst eine zunehmend bedeutende Rolle.

Zweifelsohne bekam das Verhältnis von Kunst und Politik seit dem VIII. Parteitag der SED 1971 eine neue Qualität, indem es selbst zum Gegenstand von Debatten wurde,⁷⁵ einschließlich der Befragung nach ihrer Gültigkeit und gesellschaftlichen Relevanz.

⁷³ Lothar Lang: *Malerei und Graphik in der DDR*, Leipzig 1983, S. 43f.

⁷⁴ Hans Kaufmann: Zur DDR-Literatur der siebziger Jahre (1978), in: Ders.: *Über DDR-Literatur. Beiträge aus fünfundzwanzig Jahren*, Berlin/DDR und Weimar 1986, S. 148.

⁷⁵ Vgl. unter anderem die Diskussion um den Staatlichen Kunsthandel der DDR in der Wochenzeitschrift *Der Sonntag*, 1971.

Man suchte nach neuen Positionsbestimmungen zur Funktion und Wirkung von Kunst auf die Gesellschaft, was mitunter kontrovers verhandelt wurde.⁷⁶

Das Prinzip des „sozialistischen Realismus“, das zur Zeit Ulbrichts noch als inhaltliche und stilistische Normierung verstanden wurde, galt mit ihrem Postulat der Volksverbundenheit, Lebensnähe und Parteilichkeit zunehmend als leere Deklamation. Es sollte sich auf ein Feld erweitern, das auch den Kunstrichtungen ein Podium bot, die sich an der einst als „formalistisch“ abgelehnten konstruktiven und konkreten Formensprache orientierten⁷⁷ oder die dezidiert künstlerische Entwicklungen im Westen aufgriffen, wie etwa das Modell der Sozialen Plastik von Joseph Beuys.

Eine detaillierte Analyse der künstlerischen Positionen und die Darstellung der Genese ihrer Entwicklung und Prägung durch historische oder zeitgenössische Vorbilder bilden also die Grundvoraussetzung, um die in der DDR entstandene Kunst zu verstehen und ihre Qualität und Wirkungsabsicht zu bewerten. Nur so lassen sich die spannungsreichen Wechselbeziehungen zwischen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, Kulturpolitik und -theorie sowie den Kunstwerken selbst erfahren, die sich in der Rückschau in den unterschiedlichen Ausprägungen der Kunstgeschichte der DDR ab den 1970er Jahren widerspiegeln und keineswegs nur in Opposition zu einer „offiziell gewünschten Kunst“ oder

⁷⁶ Die Tagespresse, insbesondere die überregionalen Zeitungen *Neues Deutschland* (Zentralorgan der SED) und *Neue Zeit* (Parteizeitung der CDU), aber auch *Der Sonntag. Wochenzeitung für Kultur, Politik, Kunst und Unterhaltung* wurden zu Diskursmedien für diese Positionsbestimmungen. Mit Leserbriefen und Befragungen von Politikern, Wissenschaftlern, aber auch Menschen „aus dem Volk“ sollte eine vielfältige Debattenkultur angeregt werden. Selbstredend waren diese Zeitungen und Zeitschriften, die einen enormen Verbreitungsgrad in der Bevölkerung erreichten, von parteilichen Führungsansprüchen beeinflusst und die Informationen gelenkt. Jedoch bieten sie ein wichtiges zeitgeschichtliches Meinungsbild: „Wo die Literatur aus überlieferten Akten schöpft, schließt sie aus den Zielen der SED oder Anleitungs- und Kontrollstrukturen auf Medieninhalte und zum Teil sogar auf Wirkungen, und wo sie die Inhalte selbst unter die Lupe nimmt, ist die Perspektive zwangsläufig stark eingeschränkt“. Vgl. dazu den Sammelband Fiedler/Meyen 2011, hier S. 10. Das Meinungs- und Stimmungsbild der DDR-Gesellschaft – gerade für die in dieser Untersuchung vorgeschlagene Perspektive aus dem „offiziellen Kunst-System“ heraus – bildet sich jedoch nicht in den internen Papieren der Ministerien und Verwaltungen und schon gar nicht in den Akten des MfS ab, sondern gerade in den öffentlich diskutierten Fragen – auch unter dem immer mitschwingenden Verdacht, dass diese Debatten von politischen Lenkungsabsichten korrumpiert sein könnten und zum Teil selbstredend sind.

⁷⁷ Goeschen 2001 belegt eine Erosion des Kanons „vom geformten Realismus hin zum größeren künstlerischen Spielraum“ (S. 83), dessen Beginn sie in den späten 1960er Jahren verortet. Mittels der Anstrengungen von Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen sei es gelungen, die legitimatorischen Argumentationslinien weg von einem dogmatischen „sozialistischen Realismus“ hin zur klassischen Moderne neu auszurichten. Dabei stellt sie fest, „dass die Forderungen der offiziellen Kulturpolitik stets die gleichen blieben“, (10) und dass die Richtungsänderung vor allem durch die Anstrengungen von Seiten der Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen vollzogen wurde. Goeschens Arbeit will auch den Mythos widerlegen, das starre politische Kunstprogramm habe über vierzig Jahre die Kunst in der DDR durch und durch erfolgreich reglementiert. Ein besonderes Verdienst ihrer Arbeit ist die detaillierte Darlegung, dass die Erweiterung des Handlungsfeldes im Bereich der Künste erst die gemeinsamen Anstrengungen von Künstlern und Kritikern „[...] möglich machten, was als Kunst aus der DDR in das gemeinsame deutsche Erbe eingeflossen ist.“ – Goeschen 2001, S. 10.

einem vielbeschworenen Untergrund, beziehungsweise einer „Nischengesellschaft“, entstanden.

Der wahrnehmbarste Ausdruck der oben beschriebenen Situation – und noch dazu von oberster Stelle verkündet – ist das auf der VII. Kunstausstellung der DDR in Dresden 1972/73 von Bernhard Heisig besiegelte „Ende eines Stilklichees“ geworden.⁷⁸ Die subjektiven Arbeitsweisen und die an die Traditionen der klassischen Moderne der 1910er und 1920er Jahre angelehnten und erweiterten Prinzipien zeigten eine dezidierte Öffnung, hin zu künstlerischer Vielfalt statt starrem Realismus.

Das Interesse an der bildenden Kunst in der DDR wuchs, was sich nicht zuletzt zählbar in den Verkaufserfolgen des Galeristen-Ehepaares Gisela und Hans-Peter Schulz widerspiegelt: Sie initiierten in Dresden einen Testverkauf und wiesen mit einem kaum zu erwartenden Umsatz alle Kritiker ab. Damit lieferten sie den Ausgangsimpuls für die Gründung des Staatlichen Kunsthandels. Auch Lothar Lang ist sich sicher: „Die in der Ausstellung eingerichtete Verkaufsgalerie für Kunstwerke erzielte einen Umsatz, der den letzten Beweis für die Notwendigkeit eines staatlichen Kunsthandels erbrachte.“⁷⁹

Diese Feinjustierungen von älteren theoretischen Positionen und die Wiederbelebungen künstlerischer Gestaltungsweisen auf den neu entstandenen Experimentierfeldern der frühen 1970er Jahre prägte auch die Gründungsphase des 1974 ins Leben gerufenen Staatlichen Kunsthandels der DDR. Er sollte den von bildenden und angewandten Künstlern immer wieder monierten Zustand fehlender Möglichkeiten ändern, Kunst auszustellen, zu verkaufen und zu diskutieren, aber auch das Bedürfnis nach Kunst in der Bevölkerung befriedigen. Das günstige Klima, das sich im Fahrwasser der Proklamation von „Breite und Vielfalt“ auftrat, bot den idealen Nährboden für dieses Projekt.

Doch der schöne Schein trügt: Zu Beginn der 1970er Jahre war das schöpferische Schaffen in der DDR so bedroht wie nie zuvor. Denn durch die 1972 in einer hastigen Aktion durchgeführten „Zwangsverstaatlichungen“, die auch eine Folge der Neuerungen in der Honecker-Ära waren, gerieten viele Werkstätten, die freischaffende Künstler für die Umsetzung ihrer künstlerischen Arbeit brauchten, in eine dramatische Existenznot: Nicht nur, weil zum Teil in langer Tradition geführte Betriebsstrukturen in sozialistische umgebildet werden mussten, was zwangsläufig zu Versorgungslücken und einer Traumatisierung führte,

⁷⁸ Karin Thomas: *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne*, Köln 1985, S. 170.

⁷⁹ Lang 1983, S. 116.

sondern auch, weil auf diese Weise zugleich ihr bis dahin aufgebautes Vertriebsnetzwerk zerschlagen wurde.⁸⁰

Verstaatlichte Werkstätten arbeiteten fortan für die HO (Handelsorganisation) und belieferten dementsprechend in erster Linie die HO-eigenen Verkaufsstellen. Für Aufträge von Künstlern bestand kaum noch Spielraum. Genossenschaftlich geführte Galerien sowie die wenigen privaten Galerien hatten praktisch keinen Warennachschub und Künstler, die öffentliche Aufträge erhielten, konnten diese nicht umsetzen. Das eröffnete zusätzlich Handlungsbedarf, der sich in dem 1974 formierten Staatlichen Kunsthandel und der Eingliederung von spezialisierten Werkstätten für die Umsetzung künstlerischer Arbeiten kanalisierte.

Zu einer weiteren Verschärfung kam es ab Spätherbst 1976, als dem Liedermacher Wolf Biermann (*1936) nach einem Konzert in Köln am 16. November die Staatsbürgerschaft der DDR entzogen wurde. Diesen Schritt verteidigte der ZK-Sekretär Kurt Hager polemisch mit den Worten: „Ich denke, dass die Ausbürgerung Biermanns die Fronten klärte und wie ein reinigendes Gewitter wirkt“.⁸¹ Für viele Künstler in der DDR war diese Aktion ein Schock. Blitzartig verfassten renommierte Autoren aus der DDR am 17. November eine Protest-Note, die an Erich Honecker sowie an die Redaktion des *Neuen Deutschland* mit der Bitte um Veröffentlichung gesendet wurde, tatsächlich aber in der Bundesrepublik erschien. Darin heißt es:

„Wolf Biermann war und ist ein unbequemer Dichter. Das hat er mit vielen Dichtern unserer Vergangenheit gemein. Unser sozialistischer Staat, eingedenk des Wortes aus Marxens, 18. Brumaire‘, demzufolge die proletarische Revolution sich unablässig selbst kritisierte, müßte im Gegensatz zu anachronistischen Gesellschaftsformen eine solche Unbequemlichkeit gelassen nachdenkend ertragen können. Wir identifizieren uns nicht mit jedem Wort und jeder Handlung Biermanns und distanzieren uns von Versuchen, die Vorgänge um Biermann gegen

⁸⁰ Der Ministerrat der DDR fasste am 8. Februar 1972 den „Beschluss zu den Maßnahmen über die schrittweise Durchführung des Beschlusses der 4. Tagung des ZK der SED hinsichtlich der Betriebe mit staatlicher Beteiligung, der privaten Industrie- und Baubetriebe sowie Produktionsgenossenschaften des Handwerks“. Darin war festgelegt: „Die Betriebe mit staatlicher Beteiligung sind durch Kauf bzw. Auszahlung des privaten Anteils in Volkseigentum zu übernehmen. [...] Tätige Gesellschafter, die politisch zuverlässige Bürger und qualifizierte Fachleute sind, können als Leiter bzw. in leitenden Funktionen verantwortliche Aufgaben im volkseigenen Betrieb erhalten. [...] Der an die privaten Gesellschafter ausgezahlte Kapitalanteil wird auf einem Sparkonto angelegt. Über die daraus jährlich verfügbare Summe trifft in jedem einzelnen Falle die zentrale Arbeitsgruppe die erforderliche Entscheidung. [...] Grundlage für die Auszahlung sind die Vermögenswerte in der Schlussbilanz des Betriebes mit staatlicher Beteiligung.“ – Beschluss zu den Maßnahmen über die schrittweise Durchführung des Beschlusses der 4. Tagung des ZK der SED [...], 8. Februar 1972, SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/3 (Politbüro)/72, o. Bl.

⁸¹ Kurt Hager: Konferenz der Gesellschaftswissenschaftler der DDR, 25./26. November 1976, zit. nach: *In Sachen Biermann. Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung*, hg. v. Roland Berbig, (=Forschungen zur DDR-Geschichte, 2), Berlin 1994, S. 389.

die DDR zu mißbrauchen. Biermann selbst hat nie, auch nicht in Köln, Zweifel daran gelassen, für welchen der beiden deutschen Staaten er bei aller Kritik eintritt. Wir protestieren gegen seine Ausbürgerung und bitten darum, die beschlossene Maßnahme zu überdenken.“⁸²

Diesen offenen Brief unterschrieben zunächst zwölf Autorinnen und Autoren der DDR, weitere 29 Künstlerinnen und Künstler schlossen sich unterstützend an, darunter Jürgen Böttcher (*1931), der als Maler unter dem Pseudonym Strawalde arbeitet. Dieser selbstbewusst formulierte Künstlerprotest, dem sich in den folgenden Tagen etwa hundert weitere Kulturschaffende anschließen sollten, ist in der neueren Kulturgeschichte singulär geblieben. Er ist auch als Reaktion zu sehen auf eine Ernüchterung ob der allzu hoffnungsvollen Partnerschaft von Politik und Kunst, die der VIII. Parteitag der SED 1971 in Aussicht zu stellen vorgab.

Zugleich muss erwähnt werden, dass auf den Protestbrief – der in der DDR nie öffentlich gemacht wurde, was zusätzlich zur Mythenbildung beitrug – eine Fülle an Loyalitätsbekundungen gegenüber dem Staat folgte, die Biermanns Ausbürgerung begrüßten oder zumindest verstanden.⁸³ Im *Neuen Deutschland* füllten diese Erklärungen tagelang mehrere Seiten. Als „angemessene Antwort“ lieferte die Tageszeitung bereits pünktlich am 17. November 1976 folgende Stellungnahme:

„Am 13. November trat er [Wolf Biermann] in einer Massenveranstaltung in der Kölner Sporthalle auf, die vom Fernsehen und Rundfunk der BRD verbreitet wurde. Er hat den Abend ganz allein bestritten und ein Programm gestaltet, das sich ganz bewußt und gezielt gegen die DDR und gegen den Sozialismus richtete. Was er dort, noch als DDR-Bürger und in einem kapitalistischen Land, an Haß, an Verleumdungen und Beleidigungen gegen unseren sozialistischen Staat und seine Bürger losgelassen hat, macht das Maß voll. Schon jahrelang hat er unter dem Beifall unserer Feinde sein Gift gegen die DDR verspritzt. Dabei wurde er von den gehässigsten Gegnern der DDR noch angestachelt und hochgejubelt. Unser sozialistischer Staat hat mit diesem Treiben viel Geduld gehabt, eher zuviel als zuwenig [sic!]. Die Szene, die sich in Köln abgespielt hat, verlangte eine angemessene Antwort.“⁸⁴

⁸² Zit. nach [anonymus]: „Über hundert Unterschriften: Der offene Brief in Sachen Wolf Biermann“, in: *Die Zeit*, 3. Dezember 1976, Nr. 50.

⁸³ Heinrich Mohr: „Das gebeutelte Hätschelkind“. Literatur und Literaten in der Ära Honecker, in: *Die DDR in der Ära Honecker. Politik – Kultur – Gesellschaft*, hg. v. Gert-Joachim Glaebner, Opladen 1988, S. 609-632, hier S. 611.

⁸⁴ Dr. K. [sic]: Angemessene Antwort auf feindseliges Auftreten gegen DDR, in: *Neues Deutschland*, 17. November 1976, Jg. 31, Nr. 274.

Am 20. November veröffentlichte das *Neue Deutschland* zahlreiche Stellungnahmen der Kulturprominenz der DDR, aber auch „Meinungsäußerungen aus der BRD“. Neben Schriftstellerkollegen äußerte sich auch der Maler Willi Sitte (1921–2013), als Präsident des VBK zum Fall Biermann:

„[...] Ich erkläre in aller Eindeutigkeit, daß wir uns mit allen uns zu Gebote [stehenden] Mitteln dagegen wehren, daß von irgendwelcher Seite her ein Keil in dieses Vertrauensverhältnis zwischen Partei, Staat und uns Künstlern getrieben wird.“⁸⁵

Eine weniger eindeutige Position nahm der Bildhauer und Grafiker Fritz Cremer (1906–1993) ein, der den Aufruf für Biermann zunächst unterschrieben hatte und sich im *Neuen Deutschland* wenige Tage später distanzierte:

„Prof. Fritz Cremer hat sich bereits am Donnerstag von dem Brief einiger DDR-Schriftsteller in der Angelegenheit Biermann distanziert. Er bezeichnete die in der BRD als Protestaktion hochgespielte Erklärung als ein ‚unglückliches Schreiben über Biermann‘. Fritz Cremer erklärte, daß sein Name in diesem Zusammenhang mißbraucht wurde. Man habe ihn, der sich im Krankenhaus befindet, überfahren.“⁸⁶

Auch der Gestalter Klaus Wittkugel (1910–1985) meldete sich zu Wort:

„Frage: Was ist ein Biermann? Das ist spätestens seit seinem Auftritt beim Klassenfeind ein Konterrevolutionär. [...] Man muß ihm zugestehen, Begabung und Intelligenz zum Basteln an so einem Ding hat er bewiesen, auch im Sich-Tarnen in Rot. Jetzt durfte er sich als Brillanz-Feuerwerker auf dem Hochseil des Bundes-Kabarets betätigen.“⁸⁷

Meinungsäußerungen aus der Bundesrepublik wurden auf der gleichen Seite abgedruckt und sollten wohl ein einhelliges Bild sozialistischer Kräfte im Osten wie im Westen liefern. Ausgerechnet der Liedermacher Franz Degenhardt (1931–2011) musste als westdeutsches Pendant herhalten:

⁸⁵ Willi Sitte, in: *Neues Deutschland*, 20. November 1976, Jg. 31, Nr. 277.

⁸⁶ Wir sind es gewohnt, mitzudenken. Stellungnahmen und Erklärungen von Künstlern und Kulturschaffenden unserer Republik zur Aberkennung der DDR-Staatsbürgerschaft Biermanns, in: *Neues Deutschland*, 20. November 1976, Jg. 31, Nr. 277.

⁸⁷ Ebd.

„Der in der BRD bekannte Liedermacher und Schriftsteller Franz Josef Degenhardt erklärte, daß ein Teil derjenigen, die Biermann einluden, ihn in der BRD ,zur weiteren Verschärfung des Antikommunismus mißbrauchen wollten und wollen. Biermann hätte anders reagieren und dies merken müssen.“⁸⁸

Auch noch wenige Tage später meldet sich der Rückzieher Fritz Cremer, zusammen mit Theo Balden (1904–1995) und Herbert Sandberg (1908–1991) von Seiten der Künstler im Neuen Deutschland selbst zu Wort.

„Vielleicht könnte man die getroffene Maßnahme noch einmal überdenken. Aber tut man es, so soll man wissen: Das Auftreten Wolf Biermanns in der Bundesrepublik kann nicht unsere Zustimmung finden. [...] Wo wir Fehler machen, sollen auch Dichter und Sänger es uns sagen. Offen ins Gesicht, aber in unseres.“⁸⁹

Die politische Reaktion auf Biermanns Aktion mag vorhersehbar gewesen sein, denn viele Diskussionen um seine Person waren dieser abschließenden Reaktion vorausgegangen. Die reflexartige Distanzierung aus den „eigenen Reihen“ aber zerstörte jede Illusion eines gemeinsamen Ziels: Was als Ausdruck von sozialistischem Verantwortungsbewusstsein von Seiten der Biermann-Unterstützer formuliert wurde, sollte nun als grundsätzlicher Angriff auf die Politik der DDR ausgeschlachtet werden und eine Polarisierung unter den Kulturschaffenden stiften. Aus dem Fall Biermann wurde ein handfester Konflikt, der alle Bereiche des künstlerischen Schaffens in der DDR gleichermaßen einbezog.

In der Rückschau betrachtet, waren die Ereignisse kein Zufall, sondern eine Reaktion auf die Schlussakte von Helsinki 1975, denn diese brachte nicht nur Chancen, sondern auch „beträchtliche Gefahren für den ‚Arbeiter- und Bauernstaat‘“.⁹⁰ Deshalb änderte zum Beispiel das MfS seine Taktik gegenüber „kritischen Personen“, die „künftig in der Regel abgeschoben und ausgebürgert und nur noch in besonders schweren oder Ausnahmefällen inhaftiert und verurteilt [werden sollten].“⁹¹ In einem Kriterienkatalog fasste das MfS zusammen, welche „Maßnahmen der Zersetzung“ einer Ausbürgerung vorausgehen mussten, unter anderem:

⁸⁸ Meinungsäußerungen aus der BRD, in: Ebd.

⁸⁹ Theo Balden, Fritz Cremer und Herbert Sandberg, in: *Neues Deutschland*, 22. November 1976.

⁹⁰ Heinrich August Winkler: *Der lange Weg nach Westen*, Bd. 2: Vom „Dritten Reich“ bis zur Wiedervereinigung, München 2000, S. 339.

⁹¹ Ebd.

„Systemische Diskreditierung des öffentlichen Rufs, des Ansehens und des Prestiges auf der Grundlage miteinander verbundener wahrer, überprüfbarer und diskreditierender sowie unwahrer, glaubhafter, nicht widerlegbarer und damit ebenfalls diskreditierender Angaben [...]“.⁹²

Biermann war sicher das prominente Opfer dieser „neuen Taktik“, zahlreiche weitere folgten, wie etwa der Schriftsteller Jürgen Fuchs (1950–1999) als Reaktion auf die Biermann-Ausbürgerung oder später auch bildende Künstler wie A.R. Penck. Nach Einschätzung von Heinrich August Winkler brachte die Biermann-Ausbürgerung und die ihr nachfolgenden Ereignisse eine bedeutende Zäsur in der Honecker-Ära, die nicht allein Kulturschaffende betraf:

„Mit der Ausbürgerung Biermanns ging die kulturpolitische Entspannung zu Ende, die Honecker nach seiner Wahl zum ersten Sekretär der SED angekündigt und verwirklicht hatte. Alle die erwartet hatten, daß ‚Helsinki‘ zu einer Liberalisierung des ‚real existierenden Sozialismus‘ führen würde, mußten umlernen. Fürs erste war das Gegenteil des Erhofften eingetreten: eine neue Verhärtung.“⁹³

Zwar waren an der Protest-Aktion vornehmlich Schriftsteller beteiligt und ihnen galt auch in erster Linie die Grabenöffnung, doch weitete sich die Vertrauenskrise ebenso auf andere Felder aus. Ein Beispiel dafür ist zweifelsohne, dass zu Beginn des Jahres 1977 nicht aus Zufall die Generaldirektion des noch jungen Staatlichen Kunsthandels einer tiefgreifenden Prüfung durch die sogenannte Arbeiter- und Bauerninspektion (ABI) unterzogen wurde, die als Kontrollinstitution (zumal dem ZK der SED und dem Ministerrat der DDR unterstellt) die unbedingte Erfüllung der Partei- und Regierungsbeschlüsse sichern sollte. Diese Überprüfung brachte erhebliche Änderungen in der Organisation des Staatlichen Kunsthandels mit sich, zahlreiche Entlassungen – wie die von Peter Pachnicke (1942–2019) als Generaldirektor sowie mehreren Galeriemitarbeitern – und eine strukturelle Neuformierung, zum Beispiel in Form der Angliederung bestimmter Bereiche, wie „Kader“ und „Finanzen“, an die Generaldirektion.

Auf den Kunstwissenschaftler Peter Pachnicke folgte der Funktionär Horst Weiß (*1926), der direkt vom Ministerium für Kultur bestellt wurde.

⁹² Zit. nach ebd.

⁹³ Ebd., S. 340.

Weiß brachte eine Zeitenwende in der strategischen Ausrichtung des Staatlichen Kunsthandels. Zum einen, wie es ausführlich im folgenden Unterkapitel dargestellt werden wird, wurde eine konsequentere Finanzbuchhaltung durchgeführt, zum anderen wurden aber auch die Galeristen im Geheimen auf ihre politische Tauglichkeit geprüft. Sicherlich würde die Lektüre der überlieferten Unterlagen der BStU viele Informationen zu Tage fördern, wie diese Prüfung im Einzelnen vonstatten ging, was aber bewusst nicht Gegenstand dieser Untersuchung ist. Erstaunlicher ist es aus heutiger Sicht, dass ausgerechnet der Funktionär Horst Weiß, dem man nicht gerade eine persönliche Nähe zu den Kunstschaaffenden attestierte und auch kein besonders starkes Interesse an ihren Produktionen erkennen ließ, das Programm des Staatlichen Kunsthandels tiefgreifend veränderte.

Zunehmend wurde der Handel mit, zum Teil auf dubiosen Wegen beschafften, Antiquitäten eingestellt und vermehrt der Bereich der bildenden und angewandten Kunst als Handelsschwerpunkt ausgebaut. Das schuf ein erhebliches, sich potenzierendes Geschäftspotential im Devisenhandel und brachte augenscheinlich auch eine internationale Öffnung mit sich, sogar in Richtung des nichtsozialistischen Auslands:

Auf der Kasseler *documenta 6* waren 1977, organisiert durch den Staatlichen Kunsthandel, erstmals sechs bildende Künstler aus der DDR vertreten, nämlich die Maler Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer (1927–2004), Willi Sitte, Werner Tübke (1929–2004) sowie die Bildhauer Fritz Cremer und Jo Jastram (1928–2011), die hier in einem geschlossenen DDR-Kontext gezeigt wurden.⁹⁴ Wie Gisela Schirmer herausgearbeitet hat, war die Ausstellung von Werken der oben genannten eine Folge von zahlreichen Bemühungen im Vorfeld, Positionen von DDR-Kunst einzubinden, die ursprünglich von dem kuratorischen Leiter der *documenta 5*, Harald Szeemann, ausgegangen waren. Wie die Autorin darlegt, waren 1977 „die Voraussetzungen für die Akzeptanz von DDR-Kunst [...] günstig. [...] So wollte man 1977 nicht mehr pauschal sozialistischen Realismus präsentieren, sondern Werke bestimmter Künstler, die die *documenta*-Leitung selbst auswählte.“⁹⁵

Auch die Presse in der Bundesrepublik reagierte, einige Stimmen sogar mit deutlichem Wohlwollen.

So schrieb das *Erlanger Tageblatt* zur *documenta*-Beteiligung, dass hier eine „Lücke“ geschlossen werde und mit einiger Genugtuung: „Sie [die oben genannten Künstler, Anm. ST] werden dabei nicht als Exoten behandelt, sondern sie sind, so *documenta*-Generalsekretär

⁹⁴ Vgl. Gisela Schirmer: *DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch*, Berlin 2005.

⁹⁵ Ebd., S. 82.

Schneckenburger, in den Realismus-Bereich eingeordnet, „um korrespondierende Einflüsse aufzuzeigen“.⁹⁶ Wichtig zu erwähnen sind auch Schirmers Recherchen zur „Legende von der erpresserischen DDR“, die für die documenta-Teilnahme gesorgt und entsprechende Gegenleistungen verlangt hätte.⁹⁷ Eine aufgeregte Diskussion in Presse und Öffentlichkeit folgte und damit eine breite Wahrnehmung der Künstler aus der DDR auf der Kasseler documenta.

Die Reaktionen in Kassel führten auch im Inland zu Erfolgen: Die VIII. Kunstausstellung in Dresden 1977/78 brachte nicht nur rund eine Million Besucher mit sich, sie öffnete sich auch einem breiteren Spektrum von künstlerischen Arbeiten, vom Historienbild bis zum gesellschaftsbezogenen Konfliktbild, das kritische Aussagen über die Verhältnisse im DDR-Alltag erstaunlich offen reflektiert. Zum ersten Mal kam es hier zu einem großen Verkaufserfolg im Bereich Exporthandel mit den Aachener Kunstsammlern Irene und Peter Ludwig, die Werke von Tübke, Sitte, Heisig, Mattheuer und Werner Stötzer (1931–2010) erwarben. Verhandlungspartner war der Staatliche Kunsthandel, Geschäftspartner, die Abteilung Kommerzielle Koordinierung des Außenhandelsministeriums, die alle Devisengeschäfte der DDR abwickelte.

In den nachfolgenden Jahren kam es zu einem kontinuierlichen Ausbau der Anteile von bildender und angewandter Kunst sowie dem Kunsthandwerk im Handelsspektrum, nicht zuletzt durch die Galeristen, die mit ihrer Arbeit bildenden und angewandten Künstlern eine wirtschaftliche Grundlage schufen und das neue Wohlwollen von Seiten der Kulturpolitik aufnahmen und umsetzten. Es ist möglich, dass hier auch die Zurückhaltung bildender Künstler bei der Biermann-Petition im Gegensatz zu den Schriftstellern honoriert wurde, wie der Historiker Rüdiger Thomas vermutet.⁹⁸ Außerdem schlussfolgert er:

„daß die kritische Sicht der gesellschaftlichen Wirklichkeit in der bildenden Kunst weniger unmittelbar Grundsätze der sozialistischen Gesellschaft problematisiert als verschiedene literarische Werke, deren Veröffentlichung in der DDR verweigert wurde.“⁹⁹

⁹⁶ Peter Nöldechen: Frei von Klischees, in: *Erlanger Tageblatt*, 21.06.1977.

⁹⁷ Schirmer 2005, S. 91. u. 92.

⁹⁸ Rüdiger Thomas: Kulturpolitik und Künstlerbewußtsein seit dem VIII. Parteitag der SED, in: *Die DDR in der Ära Honecker. Politik – Kultur – Gesellschaft*, hg. v. Gert-Joachim Glaeßner, Opladen 1988, S. 589–608, hier S. 566.

⁹⁹ Ebd.

Tatsächlich bleiben erneute Eruptionen in der Größenordnung von 1976 aus, die der Kulturwissenschaftler und Soziologe Wolfgang Engler jedoch als „Inkubationszeit des gesellschaftlichen Aufbruchs von 1989“ deutet,¹⁰⁰ bevor das System der DDR durch den Bürgerprotest der gesamten Bevölkerung in sich zusammenbrach. Vermutlich aber war auch die Einsicht auf Seiten der Kulturschaffenden groß, mit Diskussionen und einer oppositionellen Haltung allein keine Änderungen im DDR-Staat zu erreichen. Wie Engler passend für das Klima der 1980er Jahre beschreibt, verschob sich die Perspektive vom allgemeinen Protest hin zu einer persönlich ausgetragenen Verortung im System der DDR und dessen Einschränkungen und Möglichkeiten:

„Die Front der Aufmüpfigen bröckelte, manche blieben standhaft, andere schwankten, wieder andere knickten ein. Man ging neuerlich getrennte Wege, nur führten sie diesmal in den Westen – per Ausreise oder mittels Reisepass.“¹⁰¹

Zu diesem Zeitpunkt hatten bildende Künstler längst die Strukturen und Spielarten, aber auch die Grenzen und deren Schlupflöcher, vielleicht sogar Freiräume, in den Handlungsfeldern erkannt, die sich in der DDR boten und richteten sich darauf ein: Für bildende und angewandte Künstler, Kunsthandwerker und Gestalter waren das a) die Mitgliedschaft im VBK und b) die Ausstellungsbeteiligungen in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels.

Das schuf Privilegien gegenüber denen, die hieran aus verschiedensten Gründen – bei weitem nicht nur politische – nicht teilnehmen oder teilnehmen konnten. Jenen eröffnete dies auch ein Agieren auf einem, dem freien Kunstmarkt im Westen nur in wenigen Punkten nachstehenden Markt, zumal sich aufgrund von Ausstellungen und Messeauftritten im westlichen Ausland, aber auch gewinnbringenden Auktionen, die über den Staatlichen Kunsthandel organisiert wurden, eine deutliche Öffnung und Internationalisierung der Kunst aus der DDR nachweisen lässt. Dies ging für einige freischaffende Künstler und Kunsthandwerker mit Erfolgen einher – ideeller und monetärer Art.

Diese positiven Effekte waren in zahlreichen Fällen auf die persönlichen Anstrengungen und das Geschick der Künstler und Galeristen selbst zurückzuführen, durch deren Arbeit das

¹⁰⁰ Wolfgang Engler: DDR im Endspielmodus, in: *Gegenstimmen. Kunst in der DDR 1976–1989*, Ausst.-Kat., Martin-Gropius Bau und Künstlerhaus Bethanien Berlin, hg. v. der Deutschen Gesellschaft e.V. und Künstlerhaus Bethanien GmbH, Berlin 2016, S. 171-181, hier S. 173.

¹⁰¹ Ebd., S. 171.

Bespielen dieser Bereiche überhaupt erst sinnvoll und erfolgreich war, weil sie ein international konkurrenzfähiges Produkt erzeugten.

Zugleich war dies aber auch zunehmend kultur- und handelspolitisch gewollt, weil der Wirkungsbereich des erfolgreichen Staatlichen Kunsthandels im Verlauf seines Bestehens mehrere Aspekte verbunden hatte: Zum einen ist das ein unter volkseigenen Betriebsstrukturen agierender geschlossener Zirkel, der sowohl im Binnen- als auch im Exporthandel für dringend benötigten Umsatz, auch im Devisengeschäft, sorgte. Zum anderen entstand mit und im Umfeld des Staatlichen Kunsthandels auch ein soziales und produktives System, innerhalb dessen sowohl ein begehrtes Konsumprodukt – ohne neuerliche Aufwendung von Devisen – erzeugt wurde, als auch ein Feld für kulturpolitische Debatten im In- und Ausland lieferte, die der DDR-Staat zur inneren Selbstlegitimation gegenüber den Kulturschaffenden nach 1976 dringend brauchte.

Nach innen wie nach außen dichtete der DDR-Staat durch kontinuierliche Zugeständnisse an die Künstlerschaft die Lecks seiner Glaubwürdigkeit und Funktionstüchtigkeit ab. Unter diesen Umständen verwundert es kaum, dass im Staatlichen Kunsthandel eben doch eine nennbare Anzahl kritischer Künstler ausstellten, auch ohne VBK-Mitgliedschaft, ebenso wie Künstler, die laufende Anträge für eine ständige Ausreise aus der DDR hatten. Auch unternahmen Galerie- und Werkstattleiter kulturpolitische Grenzgänge, die zum Teil ohne Konsequenzen blieben. Aber auch aus den Reihen der Führungskader des Staatlichen Kunsthandels wurde ein „kreativer Umgang“ mit Genehmigungsverfahren und Druckerlaubnissen geübt, um sie der allmächtigen Überwachung durch das MfK zu entziehen beziehungsweise den Fallstricken der Mangelwirtschaft zu entgehen.

Das gesamte Kultursystem der DDR, dessen Organisations- und Betriebsstruktur sich in anschaulicher Weise und beispielhaft in der Arbeit des Staatlichen Kunsthandels widerspiegelt, war alles andere als ein Eins-zu-Eins-Abbild der kulturpolitischen Grundsätze und Forderungen der DDR-Führung. Vielmehr war es ein Feld ständigen Aushandelns, Balancierens und Nachjustierens – ein Drahtseilakt zwischen autonomer Kunst und den Normativen einer totalitären, aber zugleich wirtschaftlichen Erfolg einfordernden Politik. Für manche war dieser Drahtseilakt unmöglich, andere bereicherte er über alle Maßen, aber für die meisten war er eine bedeutungsvolle und stimulierende geistige und künstlerische Bereicherung im Alltag der DDR.

II.2 Der Staatliche Kunsthandel der DDR zwischen 1974 und 1977

II.2.1 Grundlagen

„Die ‚Besucherexplosion‘ ist ein Symptom, das aber erst auf den Anfang des Problems hindeutet. Die unerwartet hohen Umsatzziffern, die die kleine Verkaufseinrichtung in der VII. Kunstausstellung erzielte, sagen für mich noch mehr aus als der Rekordbesuch, über den wir uns mit Recht freuen: eine höhere Form des Kunstinteresses, nämlich das Ständig-mit-der-Kunstleben-Wollen, wächst ebenfalls zahlenmäßig in die Höhe und findet, gegründet auf die wachsende Breite des Interesses, tiefer in das Wesen der Kunst.“¹⁰²

Hermann Raums Artikel „Kunst für Alle? – Kunst für Alle!“, der 1975 in der Zeitschrift *Bildende Kunst* erschien, lässt deutlich die Genugtuung spüren, die der Kunsthistoriker, der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung beratend in der *Galerie am Boulevard* in Rostock tätig war und ab 1977 Direktor der Staatlichen Galerie Moritzburg wurde, empfunden haben muss, angesichts der neuen „Besucherexplosion“. Selbstbewusst schließt er die Beantwortung seiner in der Überschrift gestellten Frage mit einem Ausrufezeichen. In der Tat konnte der anfänglichen Skepsis von Seiten des Kulturministeriums über den Erfolg der Mission, auf der VII. Kunstausstellung in Dresden einen Verkaufsstand für zeitgenössische Kunst einzurichten, mit beeindruckenden Verkaufszahlen und Einnahmen begegnet werden.

In seinem Text attestiert Hermann Raum einen Wandel in der Stellung der Kunst in der sozialistischen Gesellschaft:

„Im Verlauf der sozialistischen Revolution und der Reife der neuen Gesellschaft erweitern die Künste ihre Wirkungsweisen.

Es kann nicht bei der notwendigen Betonung der Kunst als Waffe bleiben, weil der heranwachsende sozialistische Mensch Kunst als fundamentales Lebensmittel benötigt.“¹⁰³

Was in den Augen von Künstlern, Mitgliedern des Kunstbetriebs der DDR und des VBK hier recht selbstverständlich bestätigt wurde, war in den Reihen der Führungskader und Kulturfunktionäre offenbar eine Überraschung. Denn als vom VBK in Abstimmung mit dem MfK und unter Vermittlung von Bernhard Heisig die Kunstsammler Gisela und Hans-Peter Schulz beauftragt wurden, Werke aktueller Produktionen für einen Verkaufsstand in Dresden

¹⁰² Hermann Raum: Kunst für Alle? – Kunst für Alle! Zehn Thesen zum sozialistischen Kunsthandel, in: *Bildende Kunst*, 1975, S. 94-96, hier S. 94.

¹⁰³ Ebd.

vorzuschlagen, wurden im Vorfeld keine Regelungen und Weichen gestellt, wie mit dem – zumindest vom VBK erwarteten – Erfolg umgegangen werden sollte. Es war unklar, wohin die erzielten Einnahmen fließen sollten, wer sie verwalten und auf welche Konten sie gebucht werden würden. Noch wichtiger waren aber die folgenden Fragen: Wie lässt sich dem offensichtlichen privaten Interesse des „Ständig-mit-der-Kunst-leben-Wollens“ auf Dauer begegnen, wie kann es gefördert und dabei gelenkt werden? Diese Unklarheiten prägten die ersten Jahre nach der Gründung des Staatlichen Kunsthandels auf signifikante Weise und eröffneten für Galeristen wie Künstlern in der Gründungsphase ein ungeahntes Terrain der Selbstbestimmung.

Mit dem Ehepaar Schulz wurden zwei Experten berufen, die die Chance, welche sich ihnen bot, bestmöglich nutzen wollten und konnten. Seit Mitte der 1950er Jahre hatten sie konsequent zeitgenössische Kunst gesammelt und waren zu einer Instanz auf dem Gebiet des privaten Engagements für die Kunst in der DDR geworden. Hans-Peter Schulz (1933–1996) organisierte seit 1965 im Foyer des werkseigenen Kulturhauses im Chemiewerk Buna Ausstellungen, vornehmlich mit Grafiken und Zeichnungen.¹⁰⁴

Bis zu 500 Gäste kamen zu seinen Eröffnungen und auch die überregionale Presse berichtete über die Ausstellungen.¹⁰⁵ Mit seinem Programm und der breiten, überregionalen öffentlichen Wahrnehmung geriet Schulz zwar unweigerlich in Konflikte – Ausstellungstitel mussten geändert werden, Kataloge wurden eingestampft und Bilder aus den Ausstellungen entfernt und so weiter. Jedoch bremste das sein persönliches Engagement nicht, was sich auch in zahlreichen engen Kontakten und der intensiven Zusammenarbeit mit Künstlern spiegelte, die unter anderem bei den sonntäglichen Matinéen in der privaten Leipziger Wohnung des Ehepaares Schulz gepflegt wurden. Diese Treffen waren wichtige Freiräume, die ohne politische Attitüden und für Künstler, Literaten und Intellektuelle stattfanden, ganz im Sinne eines „Für die Kunst“,¹⁰⁶ wie Gisela Schulz beschrieb.

¹⁰⁴ Hans-Peter Schulz kam ursprünglich aus dem Kürschnergewerbe und hatte 1964 eine Umschulung zum Isolierer im Chemiewerk Buna in Schkopau absolviert.

¹⁰⁵ So berichtet beispielsweise die Zeitung *Neue Zeit* 1969 über eine Ausstellung, die in Zusammenarbeit mit der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, entstanden war und in der Arbeiten von Kurt Lade, Käthe Kollwitz, Theo Balden, Hans und Lea Grundig, Fritz Cremer und auch Heinrich Vogeler und Max Ernst gezeigt wurden: „Diese repräsentative Schau von künstlerischen Werken, die ebenso wie der instruktive und mit vielen Abbildungen versehene Katalog von Hans-Peter Schulz, Leipzig, gestaltet wurde, zeigt in grafischen Arbeiten und Plastiken das Bestreben bedeutender Künstler und auch von Laien, der Barbarei und Unmenschlichkeit des Faschismus durch die künstlerische Äußerung Widerstand entgegenzusetzen.“, in: *Neue Zeit*, 28. Januar 1969, Jg. 25, Nr. 23.

¹⁰⁶ Das betonte Gisela Schulz mehrmals und mit Nachdruck in den mit ihr geführten Gesprächen am 20. Februar, 13. November und 4. Dezember 2012.

In einem unveröffentlichten und undatierten Manuskript von Hans-Peter Schulz, das vermutlich aus der Zeit nach 1990 stammt, resümiert der Galerist:

„Über viele Jahre war unsere Wohnung ein sonntäglicher Treff unserer Künstler, stets von kleinen Ausstellungen eines unserer Freunde begleitet. Wir glauben, daß diese Zusammentreffen mit zu den für uns wichtigsten Erfahrungen wurden, den schönsten, denn dieser kleine Kreis nahm sich ernst – und war es wohl auch. So wuchs auch Wissen umso mehr, als auch durch Grafik und Kataloge, die wir uns seit den frühen 60er Jahren auf meist illegalen Wegen besorgten, internationale Literatur zugänglich und vorhanden war.“¹⁰⁷

Dass Hans-Peter Schulz nicht nur Kenner und Kunstvermittler war, sondern auch ein Talent für den Verkauf von Kunst besaß, dokumentiert der erfolgreiche Verlauf der Verkaufsaktion zur VII. Kunstausstellung der DDR in Dresden 1972/73 eindrücklich. Zwei Monate vor Beginn der Ausstellung wurde der Beschluss im MfK gefasst, erstmals durch die Künstlergenossenschaft in Dresden eine Verkaufsgalerie zu integrieren. Als sich herausstellte, dass die gewünschte Qualität der zum Verkauf vorgesehenen Werke von der Genossenschaft nicht zur Verfügung gestellt werden konnte, übertrug das Ministerium diese Aufgabe an Hans-Peter Schulz.¹⁰⁸ Schulz besuchte einige ihm bekannter Künstler und stellte eine Auswahl zeitgenössischer Kunst zusammen, die vor allem aus Druckgrafiken sowie Handzeichnungen, Aquarellen, Pastellen, Gouachen und Collagen bestand. Auch Gemälde und etliche Kleinplastiken bot Schulz in Dresden an, doch Druckgrafiken bildeten den Schwerpunkt, wie er offenbar in einer selbstverfassten Pressemeldung zusammenfasst:

„Zu einmaligen Vorzugspreisen, pro Blatt 40 Mark, wird signierte, auflagenbegrenzte Druckgrafik von zehn führenden Künstlern unserer Republik für jedermann zu erwerben sein. Cremer, Heisig, Kettner, Niemeyer-Holstein und Bondzin, um nur einige Namen zu nennen, sind vertreten. Darüber hinaus stellen rund 80 namhafte Kunstschaffende Werke ihrer neuen und neuesten Schaffensperiode zum Verkauf bereit.“¹⁰⁹

Hans-Peter Schulz benennt in einem kurzen Artikel im *Neuen Deutschland* auch seine Zielgruppe:

¹⁰⁷ Hans-Peter Schulz, unveröffentlichtes, undatiertes Manuskript, [nach 1990], Privatarhiv Gisela Schulz.

¹⁰⁸ Gisela Schulz im Gespräch mit der Autorin am 13. November 2012 in Leipzig.

¹⁰⁹ Hans-Peter Schulz: Damit die Kunst auch in die Wohnung kommt. Verkauf von Grafiken zur VII. Kunstausstellung, in: *Neues Deutschland*, 4. September 1972, Jg. 27, Nr. 245.

„Für den kleinen Kreis passionierter Sammler und Kunstfreunde ebenso wie für Museen, Kulturhäuser, Betriebe, die ein schönes und preiswertes Stück für die Ausgestaltung ihres Wohn- oder Arbeitsraumes suchen, bieten sich größte Möglichkeiten.“¹¹⁰

Schon knapp zwei Monate später meldete die *Neue Zeit*:

„In den ersten zwei Wochen der VII. Kunstausstellung in Dresden wurden bisher für über 35.000 Mark Originale vor allem als Wandschmuck für Wohnungen erworben. Vom ersten Ausstellungstag an war die Verkaufsgalerie mindestens ebenso stark besucht wie die Ausstellung der bildenden und angewandten Kunst im Dresdner Albertinum.“¹¹¹

Im gleichen Artikel wurde auch das Team in Dresden vorgestellt, und man beachte die Charakterisierung Hans-Peter Schulz‘ in diesem Zusammenhang. Es bestand aus „vier Fachleuten: einer Modegestalterin, einem Kunsterzieher, einem jungen Künstler und als Leiter der Verkaufsgalerie einem kunstsachverständigen Arbeiter, dem Brigadier Hans-Peter Schulz aus dem VEB Rohrisolierung Leipzig.“¹¹² Die bis dahin gekauften Arbeiten führt der *Neue Zeit*-Artikel ebenfalls auf:

„Bisher wurden vor allem Blätter von Werner Tübke, Hans Theo Richter, Bernhard Heisig, Albert Ebert, Hans Jüchser, Kurt Querner, Arno Mohr und Wolfgang Mattheuer von Werkträgern der DDR-Museen erworben. Dabei waren Arbeiten, für die ‚Siebente‘ [gemeint ist die VII. Kunstausstellung der DDR in Dresden, Anm. ST] geschaffen, besonders begehrt, beispielsweise Zeichnungen zur Galilei-Plastik von Cremer, Aquarell-Studien zu Tiedekens großem Tafelbild ‚Orchesterprobe‘ oder Skizzen zu Gerhard Kettners Grafiken.“¹¹³

Das selbstgesetzte Umsatzziel dieser Verkaufsaktion belief sich auf 100.000 Mark der DDR, tatsächlich eingenommen wurden 480.000 Mark. Das MfK war zufrieden, Hans-Peter Schulz wurde zum „Aktivisten der Kunst“ erklärt, erhielt eine Prämie von 200 DM (!) und kaufte dafür Kunst: 20 grafische Blätter seines Künstlerfreundes Gerhard Altenbourg.¹¹⁴

Dieser kommerzielle Erfolg hatte Signalwirkung: Zum einen bestätigte er das Geschäftspotential, das in der zeitgenössischen Kunst aus der DDR ruhte, und zum anderen

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. den Artikel: Besucher erwerben Originale. Beachtliche Käufe auf der VII. Kunstausstellung, in: *Neue Zeit*, 26. Oktober 1972, Jg. 28, Nr. 254.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Gisela Schulz im Gespräch mit der Autorin am 13. November 2012 in Leipzig.

wurde deutlich, dass es einer staatlich organisierten Handelsform bedurfte, um dieses Potential zu nutzen und die Einnahmen zu verwalten. Denn es stellten sich – in der Rückschau betrachtet, recht banal wirkende – Schwierigkeiten heraus, etwa, dass Erlöse aus dem Verkauf der Kunstaussstellungsgalerie zu dem Zeitpunkt nicht verbucht werden konnten, da kein offizielles Bankkonto existierte. Der Rat des Bezirkes Leipzig richtete zunächst ein provisorisches Konto ein und bat das MfK um Unterstützung zwecks Lösung in diesem „speziellen Fall“.¹¹⁵

Bernhard Heisig und mit ihm ein Großteil der Mitglieder des VBK hatten damit für die Anfang 1972 in der Zeitschrift *Bildende Kunst* eingeforderte Gründung eines „sozialistischen Kunsthandels“ einen eindrucksvollen Beleg für die Dinglichkeit in dieser Sache erhalten. Die Ereignisse ebneten den Weg dafür, dass sowohl im MfK als auch im VBK die Gründung eines solchen Kunsthandels als Handelseinrichtung vorgeschlagen wurde. Bis zur tatsächlichen Gründung war es jedoch noch ein langer Weg, denn es mussten die Funktionen, Strukturen, Voraussetzungen und auch eine Gesellschafts- beziehungsweise Betriebsform für einen „sozialistischen Kunsthandel“ definiert werden, der bis dahin ohne Vorbild war.¹¹⁶ Auch galt es, Zweifel aus dem Weg zu räumen, dass ein sozialistischer Kunsthandel nicht in kulturpolitischen Konflikt zum Selbstbild und zur Außendarstellung der DDR geriet und dennoch leistungsfähig sowohl im ideologischen als auch im wirtschaftlichen Sinne wirken konnte. Hermann Raum betont daher in seinen „Zehn Thesen zum sozialistischen Kunsthandel“ nachdrücklich:

„Der Erwerb von Kunstwerken kann gegenüber dem Ausstellungsbesuch ein intensiveres Engagement für die Kunst sein. Kaufen heißt urteilen, entscheiden, ernstnehmen, vielleicht Verzicht auf eines der üblichen Konsumgüter. Kunstkäufe können den Verständnisgrad

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ In der Wirtschaft der DDR gab es in erster Linie staatliche beziehungsweise „volkseigene“ Betriebe. Nur in wenigen Ausnahmefällen und nur bis zu einer bestimmten Größe – gemessen an den Mitarbeiterzahlen und dem Betriebsumsatz – durften Betriebe auch privat geführt werden, wie etwa kleinere Handwerksbetriebe, von denen sich jedoch die meisten zu Produktionsgenossenschaften zusammenschlossen. Volkseigene Betriebe (VEB) und Volkseigenes Gut (VEG) waren die am häufigsten gegründeten Betriebsformen, die überwiegend in Kombinatzen zusammengeführt waren. Diese waren entweder Kreis- oder Bezirksräten unterstellt oder wurden zentral geleitet durch einen Kreis- oder Bezirkswirtschaftsrat oder waren einem Ministerium direkt unterstellt, das die Leitung für die Betriebe bereitstellte. Neben den volkseigenen Betriebsformen gab es genossenschaftliche Betriebe wie die Produktionsgenossenschaft des Handwerks (PGH), Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft (LPG) und Konsumgenossenschaften (Konsum) oder Handelsorganisationen (HO). Eine Sonderform stellten VOB (Vereinigung organisationseigener Betriebe) dar, die durch Blockparteien in der DDR betrieben wurden, wie etwa Verlage, Druckereien oder Immobilienfonds, die aus historischen Gründen oder wegen internationaler Verflechtungen nicht verstaatlicht oder in Volkseigentum überführt worden waren. – Vgl. Rainer Waterkamp: *Das zentralstaatliche Planungssystem der DDR. Steuerungsprozesse im anderen Teil Deutschlands*, Berlin 1983.

unseres Publikums und die Entwicklungstendenzen der Kulturbedürfnisse signalisieren. Ein funktionierender Kunsthandel wird zum ständigen Prüfstand der kulturellen Erziehung und Kunstpolitik.“¹¹⁷

II.2.2 Vorgängerinstitutionen

Die beschriebene Situation spiegelt wider, dass die Versuche auf der Kunstaussstellung in Dresden von einiger Skepsis begleitet waren und diese sich möglicherweise damit begründen ließen, dass das neue Vorhaben, einen Kunsthandel zu initiieren, zumindest nach Außen hin gänzlich losgelöst von den Einrichtungen gesehen werden sollte, die bereits in den 1950er und 1960er Jahren als Versuche gesehen werden können, einen von staatlicher Seite organisierten Kunsthandel zu etablieren und gescheitert waren. Das würde auch das völlige Fehlen von Handelsstrukturen erklären, in die Hans-Peter Schulz seinen Verkaufserfolg platzierte. Das spiegelt aber auch das Ringen um eine Betriebsform und ein Profil wider. Eine Neugründung des Staatlichen Kunsthandels, wie es Heisig forderte, konnte nur mit einem Schnitt und mit geeigneten Persönlichkeiten geschehen.

Die Wortmarke „Staatlicher Kunsthandel“ hatte bereits eine signifikante Vorgeschichte, denn schon im Dezember 1955 wurde ein erstes Geschäft des „Staatlichen Kunsthandels“ in der Berliner Stalinallee 366 (1960 umbenannt in Frankfurter Allee 84)¹¹⁸ und zwei Zweigniederlassungen in Leipzig und Dresden eröffnet.¹¹⁹ Wie Hartmut Pätzke vermutet, steht das Gründungsdatum im Zusammenhang mit der ersten Kunst- und Antiquitätenmesse der Nachkriegszeit in München und nach seiner Einschätzung kam es hier in der Anfangszeit zu einem „nahezu unkontrollierten und in der Höhe kaum zu schätzenden Abfluß von Ware über Berlin.“¹²⁰

Erster Leiter dieser Einrichtung war der Gebrauchsgrafiker Curt Belz (*1910), zuvor Hauptabteilungsleiter in der „Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten“ und anschließend im MfK tätig.¹²¹ In der *Berliner Zeitung* kommentierte Belz 1957 das Anliegen des „Staatlichen Kunsthandels“ als Reaktion auf eine Nachfrage des Reporters in betont

¹¹⁷ Raum 1975, S. 94.

¹¹⁸ Vgl. *Berliner Zeitung*, *Berliner Zeitung*, 30. November 1955.

¹¹⁹ Staatlicher Kunsthandel der DDR (Findbuch) 2017.

¹²⁰ Pätzke 1993, S. 65.

¹²¹ Jochen Staadt (Hg.): „Die Eroberung der Kultur beginnt!“ *Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951–1953) und die Kulturpolitik der SED* (= Studien des Forschungsbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin), Berlin 2011, S. 150.

ideologisch eingefärbter Weise: „Die Zeit, da lediglich die Reichen in Antiquitätenläden herumstöberten, ist vorbei.“¹²² Belz' Stellvertreter war Heinrich Mock (1904–1984), ein erfahrener Grafiksammler, Museumsdirektor (Lindenau Museum Altenburg, 1933–1937) und Verleger (Graphik-Verlag Dr. Heinrich Mock, Altenburg, seit 1950 im Volksverlag Weimar).

Die von Heinrich Mock aufgebaute Grafik-Galerie und Grafikabteilung, in der auch Ausstellungen zur Gegenwartskunst stattfanden, kam jedoch zum Erliegen, als Mock 1959 die DDR Richtung München verließ und dort den Verlag Graphikum und die Graphik-Börse Dr. Heinrich Mock gründete. Wie Hartmut Pätzke in seinem Essay zum Staatlichen Kunsthandel in der DDR ausführt, wurden in diesen Geschäften Antiquitäten eben nicht an die „nichtreiche“ Bevölkerung verkauft, sondern besonders nach Dänemark, die Niederlande, Schweden, Westdeutschland und West-Berlin exportiert. Dazu führt er weiter aus:

„Um sichtbare Ergebnisse zu erzielen, wurden über das eigene Aufkommen hinaus, gemeinsam mit den Exportkunden, sowohl städtische Einrichtungen in Dresden und Leipzig als auch private Händler in diversen Städten und sogar Sammler aufgesucht. Auf die im Export ohnehin im internationalen Maßstab geringen Preise wurden noch einmal Rabatte bis zu 40% gewährt.“¹²³

Wie es ein Schriftwechsel aus dem Jahr 1957 darlegt, war es unter anderem Aufgabe des Staatlichen Kunsthandels Kunst und Antiquitäten aus Privatbesitz aufzufinden und aufzukaufen, die im Zuge der Bodenreform aus ehemaligem Besitz von Herrenhäusern stammten und in private Hand wechselte.¹²⁴ Das hieß in der Praxis, dass Mitarbeiter des Staatlichen Kunsthandels mit westeuropäischen Händlern zu diversen Antiquitätenhändlern und -sammlern reisten und der Kunsthandel diese für die Händler interessanten Stücke als Zwischenhändler erwarb.¹²⁵ Abgewickelt wurde der Export über das Außenhandelsunternehmen Deutscher Innen- und Außenhandel (AHU DIA) Kulturgut, der 1965 in Liquidation ging.¹²⁶

¹²² [Hof]: Einen Südsee-Speer bitte, in: *Berliner Zeitung*, 9. Februar 1957.

¹²³ Hartmut Pätzke: Von „Auftragskunst“ bis „Zentrum für Kunstaustellungen“. *Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR*, in: *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, hg. v. Eugen Blume u. Roland März, Berlin 2003, S. 320–331, hier S. 327.

¹²⁴ Vgl. Schriftwechsel zwischen dem Direktor des Instituts für Denkmalpflege und der HA Bildende Kunst des Ministeriums für Kultur, Mai/Juni 1957, in: BArch DR 1/7977, Bl. 32–41.

¹²⁵ Vgl. Staatlicher Kunsthandel der DDR (Findbuch) 2017, S. 4.

¹²⁶ Vgl. Pätzke 2003, S. 327.

Zum Dezember 1962 wurde der „Staatliche Kunsthandel“ aufgelöst und nahezu seine gesamte Belegschaft inhaftiert. Die Geschäftsstrukturen gingen mit Wirkung zum 1. Dezember 1962 in den „VEH Moderne Kunst“ über und eine neue Belegschaft wurde berufen. Als Abteilungsleiter für Antiquitäten wurde der Kunsthistoriker Karl Heinz Klingenburg im Frühjahr 1963 berufen.

Direktor dieses Betriebes wurde der Architekt Karlheinz Gläßke, der zuvor die Waldsiedlung Wandlitz für die Mitglieder des Politbüros und deren Familien gebaut hatte.¹²⁷ Neu war in dieser Betriebsstruktur die Verantwortung des Ministeriums für Kultur und die Formulierung der Aufgaben der Handelsorganisation „unsere heutige Kunst in die Wohnungen der Menschen in der DDR zu bringen.“¹²⁸ Für die ehemaligen Mitarbeiter des „Staatlichen Kunsthandels“ kam es im November 1963 jedoch zu einer Anklage wegen Veruntreuung, und es vermehrten sich die Meldungen in den Tageszeitungen. Mit der Überschrift „Antiquitätenschieber vor Gericht“ meldete die *Berliner Zeitung* am

12. November 1963: „Curt Belz kaufte und verkaufte wertvolle Antiquitäten und Kunstgegenstände auf eigene Rechnung, wobei er zu seinen Gunsten die Handelspanne willkürlich änderte.“¹²⁹ Mitangeklagt war auch ein Düsseldorfer Kunsthändler mit dem Namen Eugen Petroff, dem vorgeworfen wurde, wie das *Neue Deutschland* berichtete, „Kunstgegenstände im Werte von 15 000 DM im Staatlichen Kunsthandel [gekauft zu haben] – nachdem er einen Teil der Angeklagten bestochen hatte – und die Antiquitäten nach Westdeutschland verschob.“¹³⁰ Schon am 23. November 1963 meldete das *Neue Deutschland* über die Zuchthausstrafen, die für alle Beteiligte mit mehreren Jahren – Belz wurde zu fünf Jahren und sechs Monaten sowie einer Geldstrafe von 40.000 DM (!) verurteilt – und hohen Geldstrafen benannt wurden.¹³¹

Auch der neue Betrieb hatte erhebliche Schwierigkeiten: 1964 schieden Klingenburg und Gläßke aus unterschiedlichen Gründen aus. Direktor wurde Werner Patzke, der über das Institut für angewandte Kunst ins Ministerium für Kultur gelangt war. Wie Hartmut Pätzke darstellt, verursachte Patzke die Liquidation des Betriebes VEH Moderne Kunst.

¹²⁷ Vgl. Pätzke 2003, S. 327.

¹²⁸ Vgl. Dr. Eberhard Bartke, Abteilungsleiter im Ministerium für Kultur in einem Schreiben an den VEH Moderne Kunst, 7.2.1987, in: BArch DR 1/8151, Bl. 112.

¹²⁹ [anonymus]: Antiquitätenschieber vor Gericht, in: *Berliner Zeitung*, 12. November 1963.

¹³⁰ [fif]: Antiquitätenschieber, in: *Neues Deutschland*, 12. November 1963.

¹³¹ [anonymus]: Hohe Zuchthausstrafen, in: *Neues Deutschland*, 23. November 1963.

Aus der Formulierung einer Anordnung über die Auflösung des Betriebes geht der Vorwurf hervor, dass durch grob fahrlässiges beziehungsweise gar rechtswidriges Handeln hohe Verluste erwirtschaftet wurden.¹³² Von den 18 Geschäftsstellen des VEH Moderne Kunst gingen die 12 Galerien, die mit Kunst gehandelt haben, in die HO über.

Die 6 Antiquitätengeschäfte (ab 1971, 7) und das Zentrallager in Berlin-Buch wurden per Anordnung vom 15. August 1967 zum VEH „Antiquitäten“¹³³. Auf den ersten Leiter Klaus Weidner folgte Walter Laloucek. Der Schwerpunkt des Betriebes war der Handel mit Antiquitäten, der etwa zu einem Drittel aus Umsätzen durch Exporte in nichtsozialistische Länder bestand.¹³⁴ Zunehmend gab es Anfang der 1970er Jahre auch Aktivitäten, wieder mit Kunst und Kunsthandwerk zu handeln. Zudem gab es Gespräche über eine Zusammenarbeit mit der 1973 gegründeten Kunst und Antiquitäten GmbH.¹³⁵ Der VEH „Antiquitäten“ wurde mit Wirkung vom 1. Oktober 1974 zum Volkseigenen Handelsbetrieb (VEH) „Bildende Kunst und Antiquitäten“ umgebildet, der nach Außen als „Staatlicher Kunsthandel der DDR“ firmierte.¹³⁶

II.2.3 Gründungsphase des Staatlichen Kunsthandels

Zunächst übernahm das MfK die Ausarbeitung einer Entwurfsvorlage für den Ministerrat zwecks Beschlussfassung, um einen volkseigenen Handelsbetrieb, „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, mit Sitz in Berlin zu gründen. Für die Dienstbesprechung des Ministeriums am 19. Februar 1974 wurde mit der Nr. 28/74 ein Beschlussentwurf zur Vorlage an den Ministerrat über die Bildung des „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“ eingereicht,¹³⁷ und zwar durch die Abteilung Bildende Kunst Hauptabteilung (HA) Planung und Finanzen, mit

¹³² Vgl. Staatlicher Kunsthandel der DDR (Findbuch) 2017, S. 5. Die hier zitierten Akten: Anordnung über die Auflösung des volkseigenen Handelsbetriebs „Moderne Kunst“, in: DDR-Gesetzblatt II Nr. 38, 1967, Bl. 251 sowie die Protokolle der Finanzrevision in BArch DN 1/11333.

¹³³ Vgl. Staatlicher Kunsthandel der DDR (Findbuch) 2017, S. 5. Die hier zitierten Akten: Bericht über die Durchführung der Liquidation des VEH Moderne Kunst, Gründung des VEH Antiquitäten und die Rechenschaftsberichte beider Betriebe vom 20.10.1967, in: BArch DR1/25760.

¹³⁴ Vgl. Staatlicher Kunsthandel der DDR (Findbuch) 2017, S. 5.

¹³⁵ Vgl. Staatlicher Kunsthandel der DDR (Findbuch) 2017, S. 6. Die hier zitierten Akten: Notiz zu einem Gespräch vom 26.7.1973 zwischen VEH Antiquitäten Berlin und der Kunst und Antiquitäten GmbH über die Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen KuA GmbH und dem VEH Antiquitäten, in: BArch DL 210/2276.

¹³⁶ Pätzke 2003S. 327f.

¹³⁷ Entwurf. Beschluß des Ministerrates der DDR über die Bildung des „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, Berlin, [Februar 1974], Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, Bl. 1–8.

dem 1. Sekretär des VBK Horst Weiß, der 1977 zum Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels ernannt wurde. Dieser Entwurf wurde durch die Mitarbeiter des MfK Fritz Donner (*1929), Herbert Micklich, Hauptabteilungsleiter Günther Meier, späterer Produktionsdirektor im Staatlichen Kunsthandel und Geerds im Detail ausgearbeitet.¹³⁸

Die erforderliche Abstimmung sollte bis Mitte März erfolgen, eine eventuelle Änderung der Vorlage sollte Ende März abgeschlossen sein. Der Stellvertreter des Ministers Wilfried Maaß (1931–2005) wurde beauftragt, die Vorlage mit der Staatlichen Plankommission, dem Minister für Handel und Versorgung, dem Minister für Finanzen und dem Minister für Außenhandel abzustimmen. Der Stellvertreter des Ministers Hans Starke erhielt die Aufgabe, die Vorlage mit dem Präsidium des VBK zu besprechen.¹³⁹

Das undatierte Dokument, machte die Positionen und Ziele deutlich, die der VBK in dieser Sache im Fokus hatte: Das Präsidium besprach unter anderem die Frage, ob der Staatliche Kunsthandel eine Einrichtung des Kulturfonds der DDR werden sollte.¹⁴⁰ Hier schlug das Präsidium jedoch vor, dass der „VE Kunsthandel eine selbständige Einrichtung werden [solle], zur Absicherung: die Werkstätten stehen allen [Unterstreichung im Dokument, Anm.

¹³⁸ Die Namensnennungen der Akteure sind aus den vorliegenden archivarisches Dokumenten übernommen. Es wurde stets versucht, Vornamen und Lebensdaten zu ermitteln, was jedoch nicht in jedem Fall gelang. Die meisten Dokumente führen nur Nachnamen im Zusammenhang ihrer Stellung auf. So findet man häufig auch die Bezeichnung „Genosse [Nachnamen]“, was auf eine Mitgliedschaft in der SED bzw. einer der Blockparteien hinweisen soll. Waren die Akteure keine „Genossen“ werden sie mit „Herr [Nachname]“ bzw. „Frau [Nachname]“ genannt ggf. auch mit ihrer beruflichen Stellung wie bspw. „Galerieleiterin [Nachname]“. Nennungen mit Vornamen sind selten.

¹³⁹ Entwurf. Beschluß des Ministerrates der DDR über die Bildung des „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, Berlin, [Februar 1974], Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, Bl. 1–8, hier Bl. 4.

¹⁴⁰ „Der am 2. September 1949 gegründete Kulturfonds der DDR sollte zum einen die Existenzsicherung der Künstlerinnen übernehmen und gleichzeitig kulturelle Projekte aller Art finanzieren. Er war damit sowohl ein Instrument zur sozialen Unterstützung von Kulturschaffenden als auch zur Durchsetzung kunst- und kulturpolitischer Themen. Im Statut heißt es über seine Aufgaben: Der Kulturfonds „dient der Förderung des Entstehens neuer sozialistisch-realistischer Werke der Literatur und Kunst und der weiteren Entwicklung des kulturellen Lebens“ und hat zum „Ziel, das Bündnis der Arbeiterklasse mit der künstlerischen Intelligenz zu festigen sowie die Lebens- und Schaffensbedingungen der Schriftsteller und Künstler weiter zu verbessern.“ – Anordnung über das Statut des Kulturfonds der DDR vom 18.04.1974, in: *Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik*, Teil I, Nr. 26, 04.06.1974, S. 266-267. Dazu gehörte die Einrichtung von Ateliers für Künstlerkollektive, von Spezialwerkstätten für bildende Künstlerinnen in den Bezirksstädten sowie von Künstlerheimen als Arbeits- und Erholungsstätten (Anordnung über das Statut des Kulturfonds der DDR vom 18.04.1974, in: *Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik*, Teil I, Nr. 26, 04.06.1974, S. 266-267, hier S. 267), aber auch soziale Hilfeleistungen wie zinslose Darlehen für Künstlerinnen, Ehrenrenten und -gagen sowie die soziale Unterstützung von Absolventinnen mit besonderen Förderverträgen. – Herbert Schirmer: Der Kulturfonds der DDR 1949-1990, in: *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, hg. v. Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999, S. 131-142, hier S. 138f. Staatliche Einrichtungen, gesellschaftliche Organisationen, Betriebe sowie Einzelpersonen, zum Beispiel Künstlerinnen, konnten zudem Anträge für den Ankauf beziehungsweise Auftrag eines Kunstwerkes stellen. – Vgl. Kathleen Schröter: Der Kulturfonds der DDR. Oktober 2012, in: *Kunst in der DDR*, <<https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/knowledge/634>>, zuletzt aufgerufen: 21.12.2017; Jörn Schüttrumpf: Die politischen Determinanten und die Herausbildung der organisatorischen Strukturen von Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR 1949-1963, in: *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, hg. v. Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999, S. 59-81, hier S. 65ff.

S.T.] Künstlern zur Verfügung.“¹⁴¹ In der daran anschließenden und im Dokument protokollierten Diskussion wurde betont: Die „Form des Zusammenschlusses muß auf freiwilliger Basis geschehen [gemeint sind kommunale und genossenschaftlich von Mitgliedern des VBK geführte Galerien und dem Staatlichen Kunsthandel, Anm. S.T.] – wird nicht administrativ gehandhabt.“ Dabei wurde nachdrücklich hervorgehoben: „Antiquariat [sic] – Kunsthandel wird nicht vermischt.“¹⁴²

Auch hier machte sich Bernhard Heisig zum Wortführer in der Gründungsphase des Kunsthandels und hinterfragte während dieser Diskussion:

„Der Entwurf für den Kunsthandel ist zu statisch. Frage steht: wer macht es überhaupt? Das geht nicht, bevor die finanzielle Grundlage für die Angestellten gesichert ist. Die bezirklichen Spezifika dürfen nicht außer Acht gelassen werden. Man sollte das Vorhaben nicht zu sehr zentralisieren – das kann sich hemmend auswirken. Der Außenhandel ist zu schwerfällig und unbeweglich.“¹⁴³

Das Präsidium des VBK forderte außerdem, dass die Fachberater für den Kunsthandel und die Galerien aus den Reihen des Verbandes (VBK) kommen müssten und dass diese dem Verband rechenschaftspflichtig sein sollten.¹⁴⁴ Hinzu kam, dass eine Leitung berufen und eine allgemeine Konzeption formuliert werden mussten. Das Präsidium stimmte der Grundlinie der Konzeption zwar zu, jedoch unter der Bedingung, dass eine Arbeitsgruppe ein Statut formulieren würde. Diese Aufgabe übernahmen der Maler Bernhard Heisig, der Formgestalter Karl Clauss Dietel (*1934) und Gerhard Kunkel.¹⁴⁵

Nach der Überarbeitung der ersten Konzeption fanden sich die Forderungen des Präsidiums des VBK allerdings nur teilweise im Entwurf zum „Beschluss des Ministerrats der DDR über die Bildung des ‚VEH Bildende Kunst und Antiquitäten‘“ wieder.¹⁴⁶ Der Forderung nach einem Statut stimmte das MfK unter der Bedingung zu, dass die Arbeitsgruppe Vertreter des VBK mitwirken ließe. Der Passus, den Betrieb in Bezug auf seine kulturpolitischen Aufgabenstellungen und Strukturen so aufzubauen, dass die Erfahrungen des Kulturfonds der Sowjetunion und der Verkaufsgenossenschaften bildender Künstler mitberücksichtigt würden,

¹⁴¹ Fritz Donner: Notizen zur Diskussion über die Einrichtung eines Staatlichen Kunsthandels 9.7.1974, handschriftliches Dokument, Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, Bl. 1–6, hier: Bl. 7.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd., S. 8.

¹⁴⁶ Beschluss des Ministerrates über die Bildung des „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, 16.5.1974, BArch DC 20/I/4/3071, Bl. 200–207.

wurde gestrichen. Jedoch sollten die Galerien für die „Entwicklung der öffentlichen kulturellen Arbeit“ Veranstaltungen, Zirkel und Konzerte ausrichten, die mit Geldern aus den Kulturfonds finanziert werden sollten. Die Leitung und Planung der Galerien, Werkstätten und des Antiquitätenhandels sowie des Im- und Exportes sollten von einem Generaldirektor und einer Generaldirektion in Berlin zentral geführt werden.

Laut diesem Entwurf war ebenso geplant, dass bis 1978 circa 25 Galerien in den Bezirksstädten und in weiteren gesellschaftlichen Zentren in der DDR eingerichtet werden sollten.¹⁴⁷ Der seit 1967 bestehende Volkseigene Handelsbetrieb „Antiquitäten“ (VEH Antiquitäten) sollte einschließlich seiner eigenen Verkaufsstellen und Mitarbeiter dem VEH Bildende Kunst und Antiquitäten zugeordnet werden.

Ein zentraler Punkt des Beschlussentwurfs ist die Einrichtung und Übernahme von rund 30 Werkstätten, die für die Umsetzung künstlerischer Entwürfe und Experimente zuständig sein sollten, ebenso wie vier weitere Werkstätten für die Restaurierung von Kunstwerken und Antiquitäten.¹⁴⁸ Unter dem Punkt „ökonomische Auswirkungen (Umsatz, Umlaufmittel, Investitionen, Haushaltsbeziehungen)“ ist festgehalten:

„[In der] ersten Etappe des Aufbaus des staatlichen Kunsthandels bis 1975 [soll] der jährliche Gewinn aus dem Antiquitätenhandel in Höhe von ca. 1,2 Mio M für die Fondsbildung der Verkaufsgalerien und Spezialwerkstätten eingesetzt werden. Danach ist die wirtschaftliche Effektivität zu sichern.“¹⁴⁹

Bereits dieser Entwurf für den Ministerratsbeschluss benennt die Schnittstelle für den Außenhandel mit bildender Kunst und Antiquitäten in der ausschließlichen Wahrnehmung durch die Kunst und Antiquitäten GmbH und fügt hinzu:

„Sie sichert auch die Einhaltung der Kunstschutzverordnung bei ihrer Exporttätigkeit. Hierüber ist eine Vereinbarung zwischen dem Ministerium für Außenhandel und dem Ministerium für Kultur abzuschließen.“¹⁵⁰

Für die Künstler sicherte der VBK ein wichtiges Privileg, das für den Erfolg der Arbeit des Staatlichen Kunsthandels in den kommenden Jahren maßgeblich werden sollte: „Von den

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Ebd., Bl. 205.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

erzielten Valutaeinnahmen sind 20% zur Finanzierung von Studienreisen bildender Künstler zur Verfügung zu stellen bzw. zur Ausgabe von Genex- oder Intershop-Schecks vorzusehen.“¹⁵¹

Der Ministerrat stimmte der überarbeiteten Vorlage zu und bestätigte mit einem Beschluss vom 16. Mai 1974 die Gründung des VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, genannt Staatlicher Kunsthandel.¹⁵²

Ein handschriftliches Dokument von Fritz Donner, datiert auf den 9. Juli 1974, führt verschiedene „Eckpunkte“ auf, die der Stellvertreter des Ministers für Kultur unter der Überschrift „Beschluss zum Leben verhelfen“ versammelt.¹⁵³ Darin versteht Donner den Staatlichen Kunsthandel als „Staatliches Organ, das die [Nachfrage nach] soz. bildender und angewandter Kunst im Volk und den gesellschaftlichen Betrieben befriedigen“ solle. Der Kunsthandel solle aber auch dem „Künstler einen Partner geben“, der durch „Auf- und Verkauf“ seiner Kunst eine gesellschaftliche Anerkennung erfährt. Hier notiert Donner, „daß der Künstler [bisher] selbst seine Kunst verkaufen mußte, wird ihm abgenommen“. Außerdem werde man dem Kunsthandel ein „System an Werkstätten beigesellen“, das dem Künstler die Werkstattorganisation und Vertriebsarbeit ebenfalls abnimmt. Weiter hält Donner das Ziel fest: „Günstigere Bedingungen schaffen für die künstlerische Produktion kann durch eine Genossenschaft nicht gelöst werden“, aber auch, dass durch ihre seit 20 Jahren bestehende verdienstvolle Tätigkeit „kulturpolitische Arbeit auf privater Ebene [geleistet wurde], die der Staat hätte leisten müssen.“¹⁵⁴

Ein wichtiger Aspekt des Ministerratsbeschlusses ist die eng verzahnte Zusammenarbeit des Staatlichen Kunsthandels mit dem VBK. Das ist eine entscheidende Neuerung zu den gescheiterten Vorgängereinrichtungen der Ulbricht-Ära. Der Verband sprach sich für diese konsequente Zusammenarbeit aus, indem er für alle Sektionen und in allen Bezirken, die Bereitstellung der Ware Kunst und Kunsthandwerk für die Galerien zusicherte. In einer internen und als „vertraulich“ bezeichneten Vereinbarung des Ministers für Kultur und der Präsidenten des VBK heißt es dazu:

¹⁵¹ Ebd., Bl. 206.

¹⁵² Beschluss des Ministerrates über die Bildung des „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, 16.5.1974, BArch DC 20/1/4/3071, Bl. 200–207.

¹⁵³ Fritz Donner: Einrichtung des Staatlichen Kunsthandels, 9.7.74, handschriftliches Dokument/Manuskript, Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, S. 1-6, hier S. 1.

¹⁵⁴ Ebd., S. 1f.

„Der Staatliche Kunsthandel nutzt in Übereinstimmung mit dem Verband Bildender Künstler seine wachsenden Möglichkeiten durch ein vielfältiges, interessantes Angebot in den Verkaufsgalerien, vor allem durch Verkaufsausstellungen bildender und angewandter Kunst der DDR, die sich ständig entwickelnden Bedürfnisse der Werktätigen in ihrer Differenziertheit besser zu befriedigen bzw. solche Bedürfnisse wecken zu helfen und dabei geschmacksbildend und kunsterzieherisch im Sinne unserer marxistisch-leninistischen Ästhetik zu wirken. Dies ist nur in enger, vertrauensvoller Zusammenarbeit zwischen dem Verband Bildender Künstler und dem Staatlichen Kunsthandel zu verwirklichen.“¹⁵⁵

Die Planung und Durchführung der Ausstellungen, die Ausstellungspolitik und die handelspolitischen Konzeptionen sollten mit den bezirklichen Verbandsleitungen abgestimmt werden, um regionale Besonderheiten zu stärken und Netzwerke zu nutzen. Es wurde betont:

„[Die] Zusammenarbeit [vollzieht] sich auf zentraler und bezirklicher Leitungsebene. Es wird zum Grundsatz erhoben, daß verbindliche Konzeptionen und grundlegende Festlegungen für die kulturpolitische und künstlerische Arbeit und die Weiterentwicklung des Staatlichen Kunsthandels mit dem Präsidium bzw. dem Sekretariat gründlich beraten werden, bevor sie durch den Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels in Kraft gesetzt werden. Die Ausstellungsprogramme der Verkaufsgalerien des Staatlichen Kunsthandels sind mit den jeweiligen bezirklichen Verbandsleitungen zu vereinbaren, bevor sie vom Generaldirektor des Betriebes als verbindlich erklärt werden.“¹⁵⁶

Die gegenseitige Verpflichtung enthielt darüber hinaus drei Schwerpunkte, auf die sich die Arbeit des Staatlichen Kunsthandels konzentrieren sollte: 1. die Jahrespläne der Galeriearbeit, insbesondere die Ausstellungspläne und die Pläne der kunstpropagandistischen Arbeit, 2. die Auftragspolitik des Staatlichen Kunsthandels, einschließlich künstlerischer Entwicklungsaufträge für die betriebseigenen Werkstätten sowie Beratung zu Fragen der Ankaufs- und Auftragspolitik und 3. das Bemühen um die systematische Erhöhung des künstlerischen Niveaus im Angebot der Verkaufsgalerien und in der Arbeit der künstlerischen Werkstätten.¹⁵⁷

¹⁵⁵ (Vertrauliche) Vereinbarung zwischen dem MfK und dem Präsidenten des VBK über die Zusammenarbeit zwischen dem VBK und dem Staatlichen Kunsthandel, [1974], Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, S. 2-6, hier S. 2.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

Ein wichtiger Passus der Vereinbarung ist dem Betrieb und der Pflege der Werkstätten, aber auch der Materialbereitstellung für Künstler und Kunsthandwerker gewidmet. Hier heißt es unter anderem: „Ab 1979 wird die Belieferung der Kunsthandwerker mit Ton und Glasuren durch den Staatlichen Kunsthandel erfolgen.“¹⁵⁸ Auf diese Weise ließ sich der VBK intern nicht nur zusichern, dass der Vertrieb und die Ausstellungstätigkeit in den Galerien zwischen VBK und Staatlichem Kunsthandel abgesprochen werden mussten und behielt sich damit ein besonderes Mitsprache- und Vetorecht vor, sondern auch, dass Material und Betriebsmittel für die Entwicklung und Produktion von bildender und angewandter Kunst bereitgestellt würden. So wurden über den Kunsthandel und seinen Geldfonds neben den künstlerischen und kunsthandwerklichen Entwicklungsprogrammen, auch Arbeitsaufenthalte, Pleinairs und Veranstaltungen jeder Art realisiert, die durch den Kulturfonds finanziert wurden, und diverse Dienstleistungen und Materialien zur Verfügung gestellt, um eigenständige Arbeiten umzusetzen, die auch deshalb Teil des Warenfonds Staatlicher Kunsthandel-Galerien wurden.¹⁵⁹

Der Zentralvorstand des VBK sollte in Abstimmung mit dem SKH sowohl Produktionsbedingungen als auch einen Kunstmarkt aufbauen, der den Künstlerinnen und Künstlern die Beteiligung an internationalen Ausstellungen und Verkäufen ermöglichte.¹⁶⁰ Die grundsätzliche Zusammenarbeit weitete sich auf die Beteiligung des Verbandes in die Gremien des Staatlichen Kunsthandels aus und sicherte somit das direkte Mitspracherecht des VBK in den wesentlichen Entscheidungen. Diese Vereinbarungen ermöglichten eine gegenseitige Kontrolle zwischen dem MfK, dem VBK und dem Staatlichen Kunsthandel.¹⁶¹

In seiner Ansprache vor dem VII. Kongress des VBK in Karl-Marx-Stadt vom 28. bis 30. Mai 1974 machte der Minister für Kultur, Hans-Joachim Hoffmann (1929–1994), erstmals die Gründung des Staatlichen Kunsthandels öffentlich:

„Eine weitere sehr wesentliche Maßnahme zur Verbreitung, Popularisierung und Aneignung der Werke der bildenden und angewandten Kunst ist die Einrichtung staatlicher Verkaufsgalerien. Die Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft hat diese

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ „Entsprechend den gesellschaftlichen Anforderungen werden dem Staatlichen Kunsthandel der DDR künstlerische Werkstätten und Produktionsstätten [...] unterstellt. Die Einrichtungen, die durch Mittel aus dem Kulturfonds unterstützt werden, stehen den Künstlern zu Verfügung.“ – Statut des Staatlichen Kunsthandels, „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, BArch DR1/5689, Bl. 162-171, hier Bl. 165.

¹⁶⁰ Vgl. dazu ausführlich das Kapitel VI der vorliegenden Untersuchung.

¹⁶¹ (Vertrauliche) Vereinbarung des MfK und des Präsidenten des VBK über die Zusammenarbeit zwischen dem VBK und dem Staatlichen Kunsthandel, [1974], Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, S. 2-6.

Probleme sehr eindeutig auf die Tagesordnung gesetzt. So weisen die letzten Jahre, besonders auch die Zeit der VII. Kunstausstellung [Dresden, 1972/73, Anm. ST], auf ein steigendes Interesse der Werktätigen an originalen Kunstwerken hin. Mit der kontinuierlichen Realisierung des großen, vom VIII. Parteitag beschlossenen Wohnungsbauprogramms wird das Bedürfnis der Werktätigen nach Werken der bildenden und angewandten Kunst gesetzmäßig weiter zunehmen. Diese Tendenz zeichnete sich bereits sehr deutlich während der halbjährigen Ausstellung in Dresden ab, als an Betriebe, Institutionen und Käufer aus allen Schichten der Bevölkerung Kunstwerke für über 1 Million Mark verkauft wurden.

Gleichzeitig haben die bildenden Künstler selbst wiederholt einen staatlichen Kunsthandel gefordert, der ihre Werke ankauft und an die Bevölkerung vermittelt. Das wird 1974/75 in Berlin, Rostock, Leipzig, Karl-Marx-Stadt und Erfurt erprobt. Die erste staatliche Verkaufsgalerie wird bereits anlässlich der diesjährigen Ostseewoche eröffnet.“¹⁶²

Was Hoffmann in seiner Ansprache schon als Erfolg feierte, war in der Realität noch längst nicht angekommen. Als die *Galerie am Boulevard* als erste Einrichtung des Staatlichen Kunsthandels am 6. Juli 1974 in Rostock eröffnete, konnte sie sich weder auf rechtliche noch fachliche Voraussetzungen stützen, die zum Beispiel in der Definition einer Betriebsform und einer entsprechenden Verwaltung bestanden hätten. Eine Zusammenkunft im MfK am 9. Juli 1974 dokumentiert diese Unzulänglichkeiten. Daran nahmen Fritz Donner (MfK), Herbert Micklich (MfK), Schlesinger (MfK), Peter Pachnike (zu diesem Zeitpunkt noch Mitglied des MfK und später 1. Generaldirektor des SKH), und Walter Laloucek als Mitglied des VEH Antiquitäten, später 1. Parteisekretär und Stellvertreter des Generaldirektors des SKH, teil. Sie diskutierten über die ungelösten Probleme der Rechtsform, obwohl die *Galerie am Boulevard* bereits drei Tage geöffnet war und schon Umsätze verzeichnete. Als dringende Forderung stand die Umwandlung der bestehenden *Galerie am Boulevard*, die durch die Kunsthalle Rostock geführt wurde und ein Mietobjekt der Handelsorganisation (HO) Rostock war, in eine Galerie des noch nicht offiziell existierenden Staatlichen Kunsthandels.¹⁶³

Erst am 18. Juli 1974 wurde in Rostock im Rat des Bezirkes über die Übernahme verhandelt. Ein Protokoll führt die Teilnehmer an der Sitzung auf, darunter das MfK, vertreten durch Fritz Donner, Peter Pachnike und Bernd Hahn, der Rat des Bezirkes Rostock mit Grundlach und Kühne, Horst Zimmermann (*1930) vertrat die Kunsthalle Rostock, sowie Rowohlt die

¹⁶² Hans-Joachim Hoffmann: Rede auf dem VII. Kongress des VBK, in: *Der Sonntag* 24/1974, S. 2.

¹⁶³ Gesprächsnotiz zum Stand des „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, 9.7.1974, BArch DR1/11602, o. S.

Galerie und Walter Laloucek die VEH Antiquitäten.¹⁶⁴ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Übernahme der Galerie rückwirkend auf den 1. Juli 1974 festgelegt und alle dafür notwendigen Formalitäten und Umsetzungsprotokolle zurückdatiert wurden. Eine Struktur für Galerieleitung und Mitarbeiter, für zu kalkulierende Handelsspannen, Honorarordnungen der Künstler, Ankauf- oder Kommissionsverträge existierte jedoch immer noch nicht. Der Auftrag zur Erstellung eines Arbeitsplans für die Galerie wurde durch Grundlach an den Galerieleiter Rowohlt erteilt. Dieser Arbeitsplan sollte für das 2. Halbjahr bis zum 15. August 1974 der „zentralen Leitung“ übergeben werden.¹⁶⁵ Der durch das Präsidium des Verbandes geforderte Beirat sollte sich aber erst am 26. Juli 1974 konstituieren und aus Mitgliedern des VBK, Künstlern, Kunstwissenschaftlern, Mitgliedern des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) und des Rates des Bezirkes sowie der Kunsthalle Rostock bestehen. Obwohl diese Entscheidungen verdeutlichen, dass eine grundlegende Galeriebasis nicht gegeben war, wurde zu dieser Beratung festgelegt, dass weitere Galeriegründungen unmittelbar erfolgen sollten.¹⁶⁶ Schon wenige Monate später eröffnete am 15. Oktober 1974 die *Greifengalerie* in Greifswald und am 12. November 1974 die *Galerie erph* in Erfurt. Der Entwurf für die Festlegung der Aufgaben und Arbeitsweisen der künstlerischen Beiräte, der sich auf das Statut des Staatlichen Kunsthandels als bestimmendes Prinzip bezieht, unterstreicht die enge Zusammenarbeit zwischen dem Staatlichen Kunsthandel und dem VBK sowie weiteren Einrichtungen. Hier heißt es im Wortlaut:

„Zur Unterstützung der kulturpolitischen Arbeit des Staatlichen Kunsthandels der DDR wird beim Generaldirektor ein Beirat gebildet. Dem Beirat gehören delegierte Vertreter des Verbandes Bildender Künstler der DDR, des Außenhandels, des Kulturbundes der DDR, des Kulturfonds der DDR, des FDGB und anderer staatlicher und gesellschaftlicher Einrichtungen sowie Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens an.“¹⁶⁷

Die erste Gründung eines künstlerischen Beirates erfolgte in Rostock am 26. Juli 1974 und die Gründung des künstlerischen Beirats der Generaldirektion war sogar erst für den 1. Mai 1975 vorgesehen.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Vgl. Protokoll über die Verhandlungen im Rat des Bezirkes Rostock, 18.7.74, BArch DR1/11602, Bl. 1–3.

¹⁶⁵ Ebd., Bl. 2.

¹⁶⁶ Ebd., Bl. 3.

¹⁶⁷ Statut des Staatlichen Kunsthandels der DDR „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“ (Entwurf), undatiert, BArch DR 1/5689, Bl. 162–171, hier Bl. 166.

¹⁶⁸ Protokoll über die Verhandlungen im Rat des Bezirkes Rostock am 18.7.74, BArch DR1/11602, Bl. 1-3, hier Bl. 3.

Der Aufbau der Beiräte in den einzelnen Bezirksdirektionen sollte sich parallel zum Aufbau des Kunsthandels vollziehen. Besonderer Wert wurde auf die Entwicklung des Galerienetzwerkes gelegt sowie die Eingliederung von künstlerischen Werkstätten. Es galt als eine der wichtigsten Aufgaben, möglichst viele Künstler und Kunsthandwerker in die Arbeit der Galerien miteinzubeziehen, die so in Kontakt zu den Käufern treten und die Galerien als Ort der „kunstpropagandistischen Tätigkeit“ vermitteln sollten.¹⁶⁹ Die Berufung der künstlerischen Beiratsmitglieder sollte durch den Generaldirektor in Berlin oder durch die Bezirksdirektoren erfolgen, besondere Vorgaben – etwa hinsichtlich des Themenspektrums der künstlerischen Arbeiten – gab es keine. Jedoch sollten regionale Gegebenheiten und Kontakte bei Übernahmen von Galerien, zum Beispiel von Genossenschaften, berücksichtigt werden.¹⁷⁰

Aufbauend auf den Erfahrungen der Arbeit der künstlerischen Beiräte sollte bis zum 1. Januar 1975 ein Statut erarbeitet werden, das im Informationsorgan *Verfügungen und Mitteilungen des Ministeriums für Kultur* am 18. Februar 1975 veröffentlicht wurde.¹⁷¹ Das Statut trennt deutlich die Aufgabenbereiche des Staatlichen Kunsthandels in a) den Handel mit zeitgenössischer bildender und angewandter Kunst und b) den mit Antiquitäten, Münzen und historischen Gegenständen. Unter Paragraph 2, Absatz 2, heißt es über die Aufgaben des Staatlichen Kunsthandels unter anderem:

„Verkauf von Kunstwerken an die Bevölkerung sowie an staatliche und gesellschaftliche Einrichtungen [...] Ankauf von Werken aus Ateliers, Kunstausstellungen, öffentlichen Sammlungen sowie von Betrieben, Produktionsgenossenschaften, Künstlerkollegien und aus Privatbesitz. – Abschluß von Verträgen mit Künstlern, Produktionsgenossenschaften, Künstlerkollegien, Betrieben über die Schaffung von Kunstwerken, – Übernahme von Kunstwerken in Kommission, – Organisation des Außenhandels mit bildender und angewandter Kunst mit der UdSSR und den anderen Ländern der sozialistischen Staatengemeinschaft, – Entwicklung des Außenhandels mit dem NSW.“¹⁷²

¹⁶⁹ Vgl. Grundplan der kunstpropagandistischen Maßnahmen des Staatlichen Kunsthandels der DDR, undatiert, [1974/75], BArch DR 144/718.

¹⁷⁰ Statut des Staatlichen Kunsthandels der DDR „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“ (Entwurf), undatiert, BArch DR 1/5689, Bl. 162–171, hier Bl. 168.

¹⁷¹ Vgl. *Verfügungen und Mitteilungen des Ministeriums für Kultur* Nr. 2, 18. Februar 1975, S. 19–21.

¹⁷² Nr. 7 Betr. Statut des Staatlichen Kunsthandels der DDR „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, in: Statut 1975, S. 19–21, S. 19.

Im Paragraph 5 regelt das Statut die Leitung und Vertretung im Rechtsverkehr und benennt den Generaldirektor als Einzelleiter des Betriebes. Weiter führt das Statut die Einrichtung von Bezirksleitungen auf, die in Vollmacht des Generaldirektors für die Durchsetzung der kulturpolitischen Aufgaben, aber auch der Jahrespläne verantwortlich sind und mit den jeweiligen Abteilungen für Kultur der Räte der Bezirke und der Bezirksverbände des VBK abzustimmen sind. Weiter heißt es: „Die Galerien für bildende und angewandte Kunst sowie die Galerien für Antiquitäten werden von Galerieleitern auf der Grundlage vom Generaldirektor bestätigter Pläne geleitet.“¹⁷³ Ungenannt bleibt an dieser Stelle das Mitspracherecht des VBK in dieser Sache. Dagegen wird in Paragraph 6, Absatz 1, die Mitwirkung künstlerischer Beiräte festgelegt: delegierte Vertreter aus VBK, Außenhandel, Kulturbund und Kulturfonds der DDR, aus FDGB und anderen staatlichen oder gesellschaftlichen Einrichtungen, außerdem Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens.¹⁷⁴

Von Anfang an war die Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Außenhandel Teil des Konzepts des Staatlichen Kunsthandels. Sie unterstreicht den ursprünglichen Auftrag an den Betrieb, nicht nur für eine anspruchsvolle Kulturvermittlung zu sorgen und den Bedarf der Bevölkerung nach bildender und angewandter Kunst zu befriedigen, sondern auch und gerade ein gewinnbringendes Exportgeschäft aufzubauen, sowohl in die RGW-Staaten als auch das nichtsozialistische Währungsgebiet (NSW).¹⁷⁵ Auf den Handel mit bildender Kunst und Antiquitäten mit den NSW-Staaten wurde besonders stark fokussiert, wofür am 20. Februar 1973 die Kunst und Antiquitäten GmbH (KuA) gegründet wurde, die dem Bereich Kommerzielle Koordinierung (KoKo) des Außenhandelsministeriums angeschlossen war.¹⁷⁶

¹⁷³ Ebd., S. 20.

¹⁷⁴ Vgl. ebd.

¹⁷⁵ Der RGW Rat für gegenseitige Wirtschaftshilfe, oder auch engl. CMEA für Council of Mutual Economic Assistance, war eine internationale Organisation der sozialistischen Staaten unter Führung der Sowjetunion. Der RGW wurde 1949 als sozialistisches Pendant zum Marshallplan und zur Organisation für europäische wirtschaftliche Zusammenarbeit (OEEC) gegründet, aus dem die DDR in Folge der Wiedervereinigung im Jahr 1990 austrat. Vgl. Renate Damus: RGW – Wirtschaftliche Zusammenarbeit in Osteuropa, Opladen 1979.

¹⁷⁶ Wie Ulf Bischof in seiner Dissertation *Die Kunst und Antiquitäten GmbH im Bereich Kommerzielle Koordinierung* darlegt, florierete ein innerdeutscher Kunst- und Antiquitätenhandel auch schon in den 1950er und 1960er Jahren, allerdings wickelten die Handelspartner ihre Geschäfte meist untereinander ab. Er erläutert weiter, dass der Außenhandel 1968 zum staatlichen Monopol erklärt wurde, was bedeutet, dass alle finanziellen Beziehungen darüber geregelt werden mussten, besonders die Devisengeschäfte mit den NSW-Ländern. Diese Praxis verschärfte sich in den 1970er Jahren grundlegend durch die Gründung der verdeckt arbeitenden GmbH – eine privatwirtschaftliche Kapitalgesellschaft in der sozialistischen Planwirtschaft –, die beim Handel mit Antiquitäten und Kunstgegenständen planmäßig vorging und im großen Umfang – auch im Schulterschluss mit Abteilungen des MfS – Sammler von Antiquitäten aufspürte. Man warf den Sammlern dabei einen nicht über die offiziellen Kanäle abgewickelten Handel vor und erhob eine Einkommenssteuer von 90 Prozent (!), neben Vermögenssteuer, Bearbeitungsgebühr und Verzugszuschlägen. Da die wenigsten Sammler die utopischen Forderungen aufbringen konnten, wurden ihre Objekte beschlagnahmt und letztlich entäußert. Nicht selten gingen dafür auch Sammler in Haft – Bischoff hat 220 Fälle recherchiert, die zur Inhaftierung führten. Das

Ein entsprechender Passus lässt sich sowohl in den Entwurfsfassungen als auch im 1975 veröffentlichten Statut des Staatlichen Kunsthandels der DDR „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“ unter Paragraph 4, Absatz 2, im selben Wortlaut finden:

„Der Staatliche Kunsthandel arbeitet im Rahmen seiner Eigenexportgeschäftstätigkeit mit dem zuständigen Außenhandelsorgan – der ‚Kunst und Antiquitäten GmbH‘ – zusammen.“¹⁷⁷ Konkretisiert wird diese Zusammenarbeit auf das Gebiet des Exporthandels mit Antiquitäten in einem Gesprächsprotokoll vom 28. Januar 1975 zwischen Werner Rackwitz (MfK) und Alexander Schalck als Stellvertreter des Ministers für Außenhandel. Darin heißt es:

„Die kulturpolitischen- und Außenhandelsinteressen am Kunsthandel mit Antiquitäten lassen sich dann vereinigen, wenn es einerseits gelingt, Antiquitäten sowohl aus privaten als auch öffentlichen Besitz [...] verstärkt auszuführen und andererseits möglich wird, einen Teil der durch den Verkauf erzielten Devisen für kulturpolitische Zwecke, insbesondere für den Ankauf wichtiger humanistischer Werke des Kulturerbes und der Gegenwartskunst einzusetzen. [...] Von Anfang an wird dieser Verkauf mit Ankäufen aus kapitalistischen Ländern gekoppelt, d.h. als Kunsthandel öffentlich erkennbar sein. Durch eine intensive Information sollte angestrebt werden, daß die DDR Devisen für den Ankauf wichtiger Kunstwerke ausgibt.“¹⁷⁸

Weiter führt das Protokoll eine „zahlenmäßig kleine Kommission“ auf,¹⁷⁹ die zur Durchsetzung des Kulturgutschutzgesetzes berufen wird, aber auch eine größere Anzahl an Sachverständigen benennt, „die zur Ausfuhr bestimmtes Kulturgut generell unter dem

Vorgehen, bei dem Rücksichtslosigkeit und Willkür walteten, betraf nicht nur viele private Kunst- und Antiquitätensammler, sondern auch Museen, die regelmäßig zu einer „Inventur“ aufgerufen wurden und angeben sollten, welche Werke zu veräußern wären. Wenig rühmlich ist dabei auch die Rolle der Firmen und entsprechenden Steuerbehörden in der BRD, die am häufigsten Partner dieser Handelsbeziehungen waren und denen diese Vorgänge zumindest hätten verdächtig vorkommen müssen, denn die 100 Außenlager wurden regelmäßig von westdeutschen Händlern aufgesucht, bei einigen dieser Firmen war die KoKo sogar Teilhaber. Die Verbindung von KuA und Staatlichem Kunsthandel sieht Bischof als Zulieferbeziehung, die ab Dezember 1975 in einer Ministerratsverfügung verankert wurde. Im 1976 weitete sich das auch auf bildende Kunst aus. Durch eine Planvorgabe war der Staatliche Kunsthandel verpflichtet, Waren im Wert von mehr als vier Millionen sogenannte „Valutamark“ jährlich an die Kunst und Antiquitäten GmbH zu liefern. Dem Kunsthandel selbst stand dafür kein „Valutarecht“ zu. – Vgl. Bischof 2003, insbes. S. 3, 117f.

¹⁷⁷ Statut des Staatlichen Kunsthandels der DDR „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“ (Entwurf), undatiert, BArch DR 1/5689, Bl. 162–171, hier Bl. 166. Bl. 166, sowie Nr. 7 Betr. Statut des Staatlichen Kunsthandels der DDR „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, in: Statut 1975, S. 20.

¹⁷⁸ „Nur für den Dienstgebrauch“. Gespräch zwischen dem Stellv. des Ministers für Kultur, Genosse Dr. Rackwitz, und dem Stellv. des Ministers für Außenhandel, Genosse Dr. Schalck, eingegangen am 28.01.1975, BArch DR1/5689, Bl. 64ff.

¹⁷⁹ Ebd.

Gesichtspunkt der Exportwürdigkeit begutachtet.“¹⁸⁰ Durch eine „Intensivierung der Einfuhr wichtiger Werke der bildenden und angewandten Kunst aus dem nichtsozialistischen Währungsgebiet und zur Verbesserung des Öffentlichkeitsbildes“ gedachten Rackwitz und Schalck eine Möglichkeit des Austauschs zwischen dem Staatlichen Kunsthandel der DDR und Museen sowie Galerien kapitalistischer Länder zu veranlassen – das heißt unter anderem Ausstellungstätigkeiten zwischen der BRD und DDR zu intensivieren. Beide schlussfolgern:

„Eine solche Handelspolitik wird zu einer Erhöhung des Gesamtdevisenerlöses des Staatshaushaltes führen, wird den Museen dringend notwendige Ankaufsmittel schaffen und das für den Außenhandel unverzichtbare Vertrauensverhältnis zwischen dem Staatlichen Kunsthandel der DDR [...] und den Museen entwickeln helfen.

Auf der Grundlage dieses Vertrauensverhältnisses kann schrittweise weiteres Museumsgut ohne nationale Bedeutung für den Kunsthandel genutzt werden.“¹⁸¹

In dem Protokoll steht die Absicht im Vordergrund, ein Vertrauensverhältnis zwischen den Mitarbeitern des Kunsthandels und den Museen zu schaffen, um den durch Ulf Bischof beschriebenen Maßnahmen in der Realität Entfaltungsmöglichkeiten zu eröffnen.¹⁸² Doch das hier in den für den Handel mit bildender und angewandter Kunst relevanten Ausschnitten zitierte Papier belegt auch, wie die Förderung der Kunstschaffenden zugleich eine Steigerung der Exporttätigkeit begünstigen sollte. Es deutet sich bereits die beabsichtigte Schwerpunktverlagerung des Programmes an, den Handel mit Antiquitäten und historischem Kulturgut allmählich durch den Handel mit zeitgenössischer bildender und angewandter Kunst zu ersetzen.

Die Förderung der Künstler lag nicht allein in einer kulturideologisch gesteuerten Auftragsarbeit, sondern in einer Förderung von Produktionsbedingungen im Generellen, zum Beispiel durch die Eingliederung von spezialisierten Werkstätten und die Bereitstellung von Devisenmitteln bei erfolgreichen Exportgeschäften, die Künstler fortan für sich persönlich oder für den Kauf von Materialien (beispielsweise Farben) nutzen konnten. Auf diese Weise sollten Kunst und Kunsthandwerk entstehen, welche international konkurrenzfähig und damit für den Exportmarkt interessant waren.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Vgl. Bischof 2003.

Die Richtung der Verhandlung ist daher eindeutig: Mit dieser Partnerschaft sollte Umsatz gemacht werden – die Umsetzung der Absichtserklärung, mit den erwirtschafteten Devisen Kunst für die Museen der DDR aus dem westlichen Ausland zu erwerben, muss an anderer Stelle genauer geprüft werden.

II.2.4 Anfangsschwierigkeiten

Zunächst stand der Staatliche Kunsthandel aber vor einer anderen großen Herausforderung: Mit seiner Gründung sollte ein Jahresexportplan von rund 4,5 Millionen sogenannten „Valutamark“ erfüllt werden. Das erzeugte hohen Druck auf das noch junge Gebilde, das zu dem Zeitpunkt ganz mit seinen Gründungsproblemen befasst war, die Peter Pachnicke in einem Schreiben vom 4. April 1975 an das MfK, „Zu einigen Problemen der Entwicklung des SKH der DDR“, aufzählt.¹⁸³ Zuerst mussten einige Strukturprobleme überwunden werden, die das Unternehmen in den Anfangsjahren belastete. „Außerordentliche Schwierigkeiten“ sah Pachnicke innerhalb der allgemeinen betrieblichen Organisation des Staatlichen Kunsthandels, insbesondere mit Blick auf die Ökonomie und Buchhaltung. So konnte ein Jahresabschluss wegen des Todes der Finanzbuchhalterin nicht fristgemäß abgeschlossen werden. Nach Auffassung des amtierenden Hauptbuchhalters des MfK, Bernd Hahn, war „dringende Hilfe von Außen“ nötig. Bis zum 31. Juni 1975 sollten diese Dinge ins Lot gebracht werden, um den Aufbau des Kunsthandels nicht weiter zu bremsen. Schließlich stand ein „außerordentlich hoher Exportplan“ als Vorgabe auf dem Papier, der als „besondere Belastung“¹⁸⁴ empfunden wurde und der zudem das Ziel verunklärte, die Entwicklung der zeitgenössischen bildenden und angewandten Kunst zu fördern:

„Große zusätzliche Kraftanstrengungen sind darauf zu verwenden, den Plan in der ersten Vorgabe 4,3 Mio M zu erfüllen. Die 4,9 Mio M, die sogar auf den Protest des Außenhandels gestoßen sind, sind nicht nur unreal (wenn man das normale Wachstum beachtet und unter den besonderen Bedingungen des Internationalen Kunstmarktes), sondern führen innerhalb der leitenden Mitarbeiter (insbesondere Ökonomie und Handel) zu einer einseitigen Konzentration auf die Lösung der Exportaufgaben.

¹⁸³ Zu einigen Problemen der Entwicklung des Staatlichen Kunsthandels der DDR, Berlin, 4.4.1975, BArch DR1/5689, Bl. 6f.

¹⁸⁴ Alle Zitate ebd.

Sie glauben – durch die Anforderung bedingt – daß es letztendlich doch nur um den Exportplan geht und nehmen von ihrer Einstellung eine Nichterfüllung der kulturpolitischen Aufgabe in Kauf.“¹⁸⁵

Um den Plan zu realisieren, sollte ein kurzfristiger Absatz im Rückgriff auf die „Dr. Lefmann-Ware“¹⁸⁶ erforderlich werden und die „Kunst und Antiquitäten GmbH ist, wie beim Abkauf abgestimmt, bereit, eine Stützung von 30–50% zu gewährleisten.“¹⁸⁷

Mit seinem Schreiben an den Minister für Kultur, Hans-Joachim Hoffmann, vom 16. Juni 1975 beschreibt Peter Pachnicke auch seine Haltung zum Thema Exporthandel mit Antiquitäten und kritisiert das Fehlen fachlicher Bewertung von zu exportierendem Kulturgut sowie die einseitige Orientierung auf die Erwirtschaftung von Devisen:

„Auf dem Gebiet der Antiquitäten stehen wir z.Z. vor einer schwierigen Situation. Im Mittelpunkt der Arbeit stand bisher eine einseitige Umsatzorientierung im Binnenhandel, insbesondere aber in Beziehung zum Export. Eine dem künstlerischen Erbe gemäß

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ein Bericht des 1. Untersuchungsausschusses zur Klärung der Position von Alexander Schalck-Golodkowski führt unter dem Punkt C. „Aktivitäten von Unternehmen des Bereichs Kommerzielle Koordinierung zur Devisenerwirtschaftung“ und c) „Der Fall Dr. Lefmann“ einen – nicht näher benannten – Kunst- und Antiquitätensammler auf, der offenbar Privilegien genossen hatte durch eine Steuerbefreiungserklärung vom 14. Oktober 1975. Weiter führt der Ergebnisbericht aus, dass jener Dr. Lefmann entgegen der in anderen Fällen geübten Praxis, Teile seiner Kunstsammlung – darunter auch ein Gemälde von Tintoretto – bei seiner Übersiedelung in die Bundesrepublik ausführen konnte. Hier wird zudem festgestellt, dass Dr. Lefmann „nach Unterlagen des MfS [Ministeriums für Staatssicherheit] mit Wissen und Duldung des Ministeriums für Kultur eine Ankaufsorganisation für Kunstgegenstände und Antiquitäten aus der DDR [unterhielt]. Ihm gelang es danach, durch Zahlung hoher Ankaufpreise an die Anbieter von Kunstgegenständen einen umfangreichen Warenbestand aufzubauen.“ (S. 172) Weiter führt der Bericht auf, dass der Generaldirektor der Kunst und Antiquitäten GmbH Schuster beklagt hätte, dass „die von Dr. Lefmann in der DDR entfalteten Handelsaktivitäten in Konkurrenz gestanden hätten zu den Bemühungen der Kunst und Antiquitäten GmbH, sich Kunstgegenstände für Exportzwecke zu beschaffen; dadurch sei die Ankaufstätigkeit der Gesellschaft stark beeinträchtigt gewesen.“ (S. 173) Pachnickes Erwähnung, die Planerfüllung mit Hilfe dieser „Dr. Lefmann-Ware“ zu gewährleisten lässt vermuten, dass hier eine Handelsbeziehung bestanden hat. Das könnte auch in Zusammenhang eines im Untersuchungsberichts von 1993 zitierten Dokuments des Generaldirektors der Kunst und Antiquitäten GmbH Joachim Farken vom 24. Februar 1975 stehen, der hier Andeutungen zu diversen jedoch nicht näher ausgeführten Machenschaften machte, die vermutlich in Beziehung zu vergangenen Aktivitäten im Handel mit Antiquitäten stand. Hier heißt es: „Hauptgrund der Rücksprache war jedoch, daß Dr. Lefmann in einem Gespräch gegenüber Dr. P. [sehr wahrscheinlich ist hier Peter Pachnicke gemeint, Anm. ST] äußerte, daß er damit rechne, daß die Kunstschutzverordnung auf seine Gegenstände nicht zu streng ausgelegt werden würde, anderenfalls er im Ministerium des Inneren vorstellig werde, um Dinge an den Tag zu bringen, wonach Gegenstände mit weit höherem, kunsthistorischem Wert durch eine Gesellschaft aus der DDR verbracht werden.“ Welche „Gesellschaft“ hier gemeint ist, wird vom Untersuchungsausschuss 1993 nur vermutet und die Kunst und Antiquitäten GmbH benannt. Weitere Ausführungen Peter Pachnickes stützen diese Vermutung. – Beschlußempfehlung und Bericht des 1. Untersuchungsausschusses nach Artikel 44 des Grundgesetzes, Drucksache 12/7600, Deutscher Bundestag, online unter:

<http://dipbt.bundestag.de/doc/btd/12/076/1207600.pdf> (zuletzt aufgerufen: 2.11.2018).

¹⁸⁷ Zu einigen Problemen der Entwicklung des Staatlichen Kunsthandels der DDR, Berlin, 4.4.1975, BArch DR1/5689, Bl. 6f.

Ausstellungs- und Verkaufstätigkeit sowie eine dementsprechende fachliche Weiterbildung konnte sich deshalb bis zur Gründung des VEH Bildende Kunst und Antiquitäten nicht entwickeln. [...] Gegenüber dem Abbau des Antiquitätenexportes in sozialistischen Ländern bzw. seiner vollständigen Einstellung, steht in unserem Lande eine ständige Erhöhung des Exports. 1970 betrug der Plan des damaligen VEH Antiquitäten 1,6 Mio Mark; 1971 – 2,0 Mio M; 1972 – 2,4 Mio M; 1973 – 3,1 Mio M; 1974 – 3,6 Mio M und 1975 – 4,9 Mio M. Hinzu kommen ca. 7 Millionen, die durch unseren Außenhandelspartner, die Kunst und Antiquitäten GmbH, ins kapitalistische Ausland exportiert werden.“

Mit deutlichen Worten kritisiert Pachnicke dabei das Vorgehen der Kunst- und Antiquitäten GmbH:

„Erschwerend kommt hinzu, daß die Kunstwerke, die durch die Kunst und Antiquitäten GmbH exportiert werden, ohne Kontrolle einer Kunstschutzkommission ins Ausland ausgeführt werden. Dieser Export geschieht allein in Durchführung und Kontrolle des Außenhandelsunternehmens. Wenn auch die Vorwürfe breiter Gruppen der Öffentlichkeit, in Hinsicht auf die Qualität des Exportgutes m. E. unrichtig sind, so stimmen sie in Hinsicht auf die Qualität und dem damit verbundenen Substanzverlust unseres Kulturerbes.“¹⁸⁸

Pachnickes Kritik lässt die Vermutung zu, dass die Rolle des Staatlichen Kunsthandels als Zulieferunternehmen für die Exporttätigkeit der Kunst- und Antiquitäten GmbH nicht in voller Kenntnis des Generaldirektors erfolgte, zumal Pachnicke deutlich auf eine „Umstrukturierung des Warenangebots [auf] zeitgenössische bildende und angewandte Kunst“ drängte.¹⁸⁹ Die Forderung des Generaldirektors ist auch in dem Gespräch zwischen Schalck und Rackwitz spürbar, das ein Protokoll wiedergibt. Darin heißt es:

„Die Anwendung der Kunstschutzverordnung steht zurzeit im Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion. Es herrscht insbesondere von ernst zu nehmenden Museumsmitarbeitern und Sammlern große Besorgnis über die Qualität und Quantität des zurzeit ausgeführten Kunstgutes. Die Sorge erstreckt sich insbesondere auf jenen Bereich des Exportes, der nicht über den Staatlichen Kunsthandel der DDR abgewickelt wird, sondern direkt über die Kunst und Antiquitäten GmbH und deren direkte Zulieferer (Antik GmbH ehem. Kaath, Versteigerungshaus Leipzig usw.) [...]

¹⁸⁸ Schreiben Peter Pachnicke an Hans-Joachim Hoffmann, Berlin, 16.6.1975, BArch DR 1/5689, B. 214-222, hier Bl. 221.

¹⁸⁹ Ebd.

Dabei erklärte Dr. Pachnicke mir gegenüber, daß er der Information von Gen. Schuster, Hauptgeschäftsführer der Kunst und Antiquitäten GmbH, glaube, daß der überwiegende Teil des exportierten Kunstgutes wertlose Gebrauchsgegenstände sind. Umso dringender notwendig ist m. E., daß man jedwede Unsicherheit vermeidet, da sie uns außenpolitisch aber auch im Lande von Schaden ist.“¹⁹⁰

Schalck und Rackwitz vereinbarten daraufhin die Neuberufung einer Kunstschutzkommission zum 1. September 1975, die aus Vertretern des Staatlichen Kunsthandels, der Kunst- und Antiquitäten GmbH, des VBK sowie anerkannten Direktoren der Museen bestehen sollte.¹⁹¹ Zudem planten sie „Sondergeschäfte“¹⁹², die „ab 1976 im geringen Umfang durchgeführt werden“ und als „außerplanmäßige, zusätzliche Devisenerwirtschaftung“ das Problem lösen sollten.¹⁹³ Schließlich wurde unter Punkt 3 angemerkt und damit zugleich die künftige Schwerpunktverlagerung des Handelsprogrammes angekündigt sowie Probleme und zukünftige Aufgaben benannt:

„Eine besondere Aufgabe des Kunstaußenhandels besteht im Verkauf und der internationalen Durchsetzung zeitgenössisch-bildender Kunst der DDR sowie humanistischer und proletarisch-revolutionärer Kunst des 20. Jahrhunderts. Zwar besteht ein zunehmendes Interesse an bildender und angewandter Kunst der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit von ausländischer Seite, jedoch sind die Bedingungen ausländischer Galeristen komplizierter als im Bereich der Antiquitäten. Galerien, die das volle Risiko, Unkosten und die Werbekosten allein tragen, sind relativ selten, so daß für den internationalen Kunsthandel mit bildender und angewandter Kunst der Gegenwart (Ausstellungen in Galerien, Teilnahme an Kunstmessen, insbesondere der angewandten Kunst) ab 1976 beim zuständigen Außenhandelsorgan, der Kunst und Antiquitäten GmbH, Mittel für Ausstellungen geplant werden sollten.“¹⁹⁴

In einem Bericht über den Stand und Probleme des Staatlichen Kunsthandels, der auch Vorschläge für den weiteren Aufbau des Betriebes enthält, wird ebenfalls ein wachsendes

¹⁹⁰ Gespräch zwischen dem Stellv. des Ministers für Kultur, Genosse Dr. Rackwitz, dem Stellv. des Ministers für Außenhandel, Genosse Dr. Schalck, 10.6.1975 (Stempel), BArch 1/5689, B. 118-123, hier Bl. 119f.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Mit „Sondergeschäften“ sind unter anderem Maßnahmen gemeint wie im Zusammenhang des Luther-Jubiläums 1983 entstandene Repliken historischer Kunstwerke (zum Beispiel Luther-Büsten), die in den Geschäften der Forum GmbH (Intershop) gegen Devisen verkauft wurden.

¹⁹³ Gespräch zwischen dem Stellv. des Ministers für Kultur, Genosse Dr. Rackwitz, dem Stellv. des Ministers für Außenhandel, Genosse Dr. Schalck, 10. Juli 1975 (Stempel), BArch 1/5689, B. 118-123, hier Bl. 119f.

¹⁹⁴ Ebd., Bl. 121.

Interesse an der bildenden Kunst der DDR aus nichtsozialistischen Ländern sowie eine intensive Nachfrage diagnostiziert, insbesondere aus Skandinavien, Italien und der BRD, die die Kunst aus der DDR als eine „Marktlücke“ entdeckt hatten. Die einseitige Konzentration auf den Export von Antiquitäten wird hier kritisiert und wiederum eine Fokussierung auf zeitgenössische Kunst eingefordert:

„Aufgrund der Tatsache, daß bisher der Staatliche Kunsthandel nicht aktiv zeitgenössische Kunst der DDR exportiert hat, stellen Galeristen kapitalistischer Länder zunehmend illegal und halblegal erworbene Kunstwerke aus der DDR zu Ausstellungen zusammen. Sie bieten keinen repräsentativen Überblick über die Kunstentwicklung in der DDR bzw. geben bewußt oder unbewußt eine verfälschte Darstellung. [...] Unter diesen Gesichtspunkten hat der Staatliche Kunsthandel 1975 begonnen, Kunstwerke in kapitalistische Länder zu exportieren, sollte er auch in den Jahren 1976/77 an den Kunstmesse von Basel und Köln (bildende Kunst) sowie München (angewandte Kunst) teilnehmen.“¹⁹⁵

Mit diesem Vorhaben formulierte der Staatliche Kunsthandel zum ersten Mal deutlich die zukünftige Konzentration auf den Außenhandel mit zeitgenössischer bildender und angewandter Kunst mit dem westlichen Ausland und die damit verbundene Hoffnung, dass durch die gezielte Unterstützung der VBK-organisierten Künstler nicht nur eine devisabringende Kunst geschaffen würde, sondern auch die kulturpolitische Idee der internationalen „Durchsetzung“ der Kunstströmungen der DDR – ohne eine „innerdeutsche Sonderbehandlung“ oder, wie es heißt, „politische Diskriminierung“.¹⁹⁶

Im August 1976 wurde das Vorhaben, mit einer eigenen Präsentation des Staatlichen Kunsthandels an den Kunstmesse in Basel, Köln und München teilzunehmen, dem Zentralkomitee der SED und damit den obersten Entscheidungsträgern der DDR vorgelegt. Zur Begründung führte man an:

„Handelspolitisch und kommerziell ist eine Teilnahme an diesen Messen interessant, weil sowohl ein großer Teil der Kunstkäufer aus diesen Ländern direkt erreicht wird [...], als auch wegen der Möglichkeiten der Kontaktaufnahme zu fortschrittlichen ausländischen Galeristen mit dem Ziel langfristiger Zusammenarbeit. [...] Der internationale Charakter der Messen [...]

¹⁹⁵ Über den Stand und Problemen der Realisierung des Ministerratsbeschlusses zur Bildung des Staatlichen Kunsthandels der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, 16. Mai 74, und Vorschläge über den weiteren Aufbau in den Jahren 1976–80, [1975], BArch DR 1/11602, S. 1–10, hier S. 7.

¹⁹⁶ Ebd.

und die Bedingungen der Teilnahme für ausländische Kunsthändler garantiert, daß der Staatliche Kunsthandel der DDR ohne politische Diskriminierung, aber auch ohne ‚innerdeutsche Sonderbehandlung‘ teilnehmen kann.“¹⁹⁷

Die an der Messe teilnehmenden Künstler wurden „in Abstimmung mit dem Verband Bildender Künstler“ ausgewählt und waren für die Jahre 1976 und 1977 Willi Sitte, Wolfgang Matheuer, Bernhard Heisig, Otto Niemeyer-Holstein (1896–1984), Werner Tübke sowie die Bildhauer Fritz Cremer, Werner Stötzer und Wieland Förster (*1930). Daneben sollten Grafiken, Kunstbücher und Kataloge den „kunstpropagandistischen Aspekt“ der Präsentationen verstärken.¹⁹⁸ Aus der Vorlage für das ZK der SED geht ebenfalls hervor, dass die Messeteilnahme durch Devisen über die Kunst und Antiquitäten GmbH bestritten wurde und dass diese Kosten in der Jahresplanung der Gesellschaft berücksichtigt wurden. Die Messeteilnahmen wurden daher im Schulterchluss von VBK, Staatlichem Kunsthandel und der Kunst und Antiquitäten GmbH bestritten und hatten dezidiert das kommerzielle Ziel, einen Markt außerhalb der DDR sowie der RGW-Staaten aufzubauen und zu bedienen.¹⁹⁹

Zum 4. Oktober 1976 verabschiedete das Ministerium für Außenhandel auf der Grundlage der Verfügung des Vorsitzenden des Ministerrates Nr. 27/75 vom 22. Dezember 1975 eine folgenreiche Vereinbarung zwischen dem Minister für Kultur und dem Leiter des Bereiches Kommerzielle Koordinierung, auf deren Grundlage die oben beschriebenen zukünftigen Exportgeschäfte geregelt werden sollten.²⁰⁰ Unter Punkt 1 floss die Forderung Peter Pachnickes ein, den Exportplan für Antiquitäten und Gebrauchsgüter stufenweise zurückzusetzen, jedoch nicht in der Höhe, wie es sich die damalige Leitung des Staatlichen Kunsthandels versprach: Der Plan in Höhe von 4,6 Mio „Valutamark“ für das Jahr 1976 sollte bis 1979 auf 4,0 Mio Mark verringert werden. Unter Punkt 3 heißt es dazu:

„Im Interesse der Erhaltung der Substanz des Kulturbesitzes der DDR und der Gewährleistung des Angebots im Binnenhandel der DDR schaffen die Kunst und Antiquitäten GmbH und der Staatliche Kunsthandel der DDR die Bedingungen dafür, daß durch die Erschließung neuer

¹⁹⁷ Vorlage für das Sekretariat des ZK der SED. Betreff: Teilnahme des Staatlichen Kunsthandels an internationalen Kunstmesen in nichtsozialistischen Ländern 1976 und 1977, 16.08.1976, BArch DR 1/5689, Bl. 91-95, hier Bl. 93.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., Bl. 94.

²⁰⁰ Ministerium für Außenhandel, Vereinbarung zwischen dem Minister für Kultur und dem Leiter des Bereichs Kommerzielle Koordinierung im Ministerium für Außenhandel, Berlin, 4.10.1976, BArch DR 1/5689, Bl. 113-123, hier Bl. 113.

Warengruppen der Gebrauchsgüter kulturellen Charakters und der zeitgenössischen Kunst die Ausfuhr qualitativ hochwertiger Antiquitäten zunehmend eingeschränkt werden kann.“²⁰¹

Weiter werden unter Punkt 4 die Bedingungen des Wirtschaftsvertrages genannt, der das Exportgeschäft regeln sollte und den Staatlichen Kunsthandel als fortan einzigen Binnenhandelspartner der Kunst und Antiquitäten GmbH benennt, was bedeutete, dass nur über die Aktivitäten des Staatlichen Kunsthandels künftig Exportgeschäfte mit Kunst und Kunsthandwerk organisiert werden konnten. Damit verbunden war, dass 20 Prozent der Deviseneinnahmen aus dem Verkauf von zeitgenössischer bildender und angewandter Kunst den Künstlern „zur Finanzierung von Studienreisen sowie für die persönliche materielle Interessiertheit zur Verfügung“ gestellt werden sollten.²⁰² Auch für die Exportgeschäfte von Kunstgegenständen aus Museumsdepots der DDR wurde der Staatliche Kunsthandel als einziger Binnenhandelspartner festgelegt. Unter Punkt 5 wurde – ohne Angaben konkreter Summen – vereinbart, dass „notwendige Mittel zur materiellen Stimulierung besonderer Leistungen bei der Exporttätigkeit durch die Kunst und Antiquitäten GmbH zur Verfügung gestellt“ werden sollten.²⁰³

Mit dieser Vereinbarung, die ausschließlich die Exporttätigkeit in das westliche Ausland thematisiert, wurde der Staatliche Kunsthandel als Institution installiert, die für sämtliche devisenbringenden Geschäfte mit bildender und angewandter Kunst sowie Antiquitäten zuständig war. Die Dokumente der Jahre 1974/75 spiegeln wider, dass mit der Neuorganisation des Staatlichen Kunsthandels 1974 und der neuen Einflussnahme des VBK – vor allem verkörpert durch das Verhandlungsgeschick von Peter Pachnicke – den Künstlern erhebliche Privilegien geschaffen wurden und der Ausverkauf von Kunstschatzen aus der DDR ins westliche Ausland zumindest verlangsamt werden konnte. Das hieß aber auch, dass alle anderen Betriebe, zum Beispiel Genossenschaftsgalerien und kunsthandwerkliche Werkstätten, die bislang ebenfalls in diesem Bereich Geschäfte abgewickelt hatten, fortan mit dem Staatlichen Kunsthandel zusammenarbeiten mussten. Diese Machtkämpfe in der Leitungsebene blieb der Öffentlichkeit selbstverständlich verborgen und damit trat in der Gründungsphase des Staatlichen Kunsthandels ein weiteres signifikantes Problemfeld zu

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd., Bl. 114.

²⁰³ Ebd., Bl. 115.

Tage, das in der geplanten Übernahme der elf Genossenschaftsgalerien der Künstler des VBK lag, die Mitte der 1970er Jahre vorwiegend Arbeiten ihrer Mitglieder veräußerten.

Durch diese Kompetenzverlagerung befürchteten sie eine größere Kontrolle durch das MfK und eine erhebliche Beeinträchtigung in ihrer Handlungsfähigkeit. Die Genossenschaftsgalerien waren rechtlich gesehen kleinere private Handelseinrichtungen, die autonom arbeiteten und mitunter auf eine circa 20-jährige Galerieerfahrung zurückblickten. Die meist durch Künstler geführten Genossenschaftsgalerien arbeiteten mit regionalem Fokus und selbstbestimmten Schwerpunkten. In den Bezirkshauptstädten Berlin, Dresden, Leipzig und Karl-Marx-Stadt nahmen sie wichtige und eigenständige Positionen im Handel mit zeitgenössischer bildender Kunst und Kunsthandwerk ein, die Bereiche, auf die sich das neue Handelsspektrum des Staatlichen Kunsthandels zukünftig konzentrieren sollte. Besonders diese Genossenschaftsgalerien sollten durch ihre Erfahrungen und Erfolge in der ursprünglichen Planung das Grundgerüst des Staatlichen Kunsthandels bilden. Jedoch, so forderten die VBK-Mitglieder, sollten diese Eingliederungen auf freiwilliger Basis geschehen und konnten nicht gegen das Einvernehmen des VBK durchgeführt werden.²⁰⁴

Die Umstände der Übernahme der *Galerie Oben* in Karl-Marx-Stadt offenbaren beispielhaft die mit dem Prozess der Eingliederung einhergehenden Diskussionen sowie einen selbstbewussten Machtkampf zwischen dem VBK beziehungsweise den Künstlern selbst und dem durch das Kulturministerium initiierten Staatlichen Kunsthandel. Dessen Leiter Peter Pachnicke formuliert:

„Nach wie vor will die Genossenschaft ‚Karl-Marx-Stadt‘ sich im Bezirk an die Spitze des Kunsthandels setzen. In der Genossenschaft sind die aktivsten Vertreter des Verbandes Bildender Künstler vertreten. [...] Wir gehen davon aus, daß es Genossenschaften geben wird, die auf Grund ihres Anspruches und Entwicklungsstandes mit dem Staatlichen Kunsthandel der DDR verschmelzen wollen und solche, die sich weiterhin im Rahmen der Genossenschaften entwickeln werden.“²⁰⁵

In einem weiteren Schreiben vom 16. Juni 1975 an den Minister für Kultur, Hans-Joachim Hoffmann, konkretisierte Pachnicke die Situation hinsichtlich der Forderungen der Künstler:

²⁰⁴ Vgl. Protokoll zur Diskussion über die Einrichtung des Staatlichen Kunsthandels, [1974], Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, S. 7.

²⁰⁵ Zu einigen Problemen der Entwicklung des Staatlichen Kunsthandels der DDR, Berlin, 4.4.1975, BArch DR 1/5689, Bl. 6f.

„In Karl-Marx-Stadt hat sich die Bereitstellung von Räumlichkeiten zu einem ideologischen Problem entwickelt, da sich die dortige Genossenschaft Bildender Künstler, entsprechend ihrem Auftreten auf dem Kongreß des Verbandes Bildender Künstler der DDR, an die Spitze des Aufbaus des Staatlichen Kunsthandels der DDR in Karl-Marx-Stadt setzte, dies aber in Übereinstimmung mit dem Ministerium für Kultur und dem Staatlichen Kunsthandel der DDR von größeren Möglichkeiten und besseren Voraussetzungen für die Arbeits- und Lebensbedingungen der Künstler abhängig macht.“²⁰⁶

Der Staatliche Kunsthandel kündigte mit dem Entwurf „Aufgaben und Arbeitsweise der künstlerischen Beiräte“²⁰⁷ durch das Präsidium des VBK die Gründung eines zentralen Beirats zum 18. Mai 1975 an, der bei den Übernahmeproblemen vermitteln sollte. Das Präsidium schlug die Künstler Bernhard Heisig als Vorsitzenden vor, und für den Bezirk Leipzig stellte sich Wolfgang Mattheuer sowie für Berlin Herbert Sandberg zur Verfügung. Deutlich wiesen sie auf Probleme hin, die es aus der Sicht der Künstlerschaft zu beheben gäbe: Zum einen wurde die Bereitstellung der Handelsware im bildenden Bereich als ungenügend beschrieben und zum anderen verwahrten sich die Künstler im angewandten Bereich vor einem „Verramschen“ ihrer Ware im Kunstgewerbehandel.²⁰⁸ Die Übernahmebestrebungen und das handelspolitische Programm des SKH stieß auf erheblichen Widerstand von Seiten der Künstler, die den Mitarbeitern des SKH eine „Annexionspolitik“ vorwarfen.²⁰⁹

Rüdiger Küttner, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Generaldirektion und Parteisekretär des Staatlichen Kunsthandels, berichtete dem Ministerium für Kultur detailliert über die Übernahme der Genossenschaften und deren Hindernisse.²¹⁰ In einer Gesprächsnotiz vom 3. Februar 1975 über eine „Information zum Stand der Übernahme einiger Genossenschaften des Kunsthandwerks in den Staatlichen Kunsthandel der DDR“ heißt es:

²⁰⁶ Schreiben Peter Pachnicke an Hans-Joachim Hoffmann, Berlin 16.6.1975, BArch DR 1/5689, B. 214–222, hier Bl. 215.

²⁰⁷ Über den Stand und Problemen der Realisierung des Ministerratsbeschlusses zur Bildung des Staatlichen Kunsthandels der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, 16. Mai 74, und Vorschläge über den weiteren Aufbau in den Jahren 1976–80, undatiert, BArch DR 1/11602, S. 1–10, hier S. 7.

²⁰⁸ Im Einzelnen heißt es in dem Dokument von Peter Pachnicke: „Was die angewandte Kunst betrifft, so besteht eine große Bereitschaft der freischaffenden Künstler, an den Staatlichen Kunsthandel zu liefern, da hier ihre Werke als Kunst angeboten und verkauft werden und nicht mehr zwischen Serienprodukten des Kunstgewerbes verramscht werden.“ Zu einigen Problemen der Entwicklung des Staatlichen Kunsthandels der DDR, Berlin, 4.4.1975, BArch DR 1/5689, Bl. 6f.

²⁰⁹ (Nur für den Dienstgebrauch) Gesprächsnotiz über eine Information zum Stand der Übernahme einiger Genossenschaften des Kunsthandwerks in den Staatlichen Kunsthandel der DDR, gegeben durch Genossen Küttner, wissenschaftlicher Mitarbeiter, im Auftrag von Genossen Dr. Pachnicke, Generaldirektor [gez. Bernert], Berlin, den 3.2.1975, BArch DR 1/5689 Bl. 61–63, hier Bl. 62.

²¹⁰ Ebd.

„Gegenwärtig vollziehe sich ein Tauziehen, dem alle ratlos gegenüberstehen.“²¹¹ Weiter wird der Zweck der Übernahmen formuliert, der in dieser Darstellung eine Qualitätssicherung zum Ziel habe:

„Ziel des Staatlichen Kunsthandels sei es jedoch, Voraussetzungen im Staatlichen Kunsthandel zu schaffen, damit die Erfolge und Erfahrungen der Genossenschaften des Kunsthandwerks mit höherer Qualität vom Staatlichen Kunsthandel fortgeführt werden können.

Weil der Staatliche Kunsthandel gegenwärtig noch nicht über entsprechende Voraussetzungen verfügt, sei es von den Genossen im Staatlichen Kunsthandel abgelehnt worden, die Genossenschaft des Kunsthandels Karl-Marx-Stadt zum gegenwärtigen Zeitpunkt zu übernehmen, obwohl die Bereitschaft, in die neue Eigentumsform überzugehen, in Karl-Marx-Stadt vorhanden sei.“²¹²

Er stellte fest, dass zum einen die Mitglieder der Karl-Marx-Städter Genossenschaft wegen mangelnder Voraussetzungen seitens des Kunsthandels eine Übernahme konsequent ablehnten und sich zum anderen in Leipzig große Konflikte zwischen dem Rat der Stadt und der *Galerie am Sachsenplatz* entwickelten, vertreten durch den Galerieleiter Kießling. Eine Übernahme in Leipzig konnte nur durch persönliche Gespräche mit Fritz Donner und Peter Pachnicke bewirkt werden,²¹³ obwohl ein Ratsbeschluss des Bezirkes Leipzig der Übernahme des Romanus-Hauses und der *Galerie am Sachsenplatz*, die 1973 als Genossenschaftsgalerie gegründet wurde, durch den Staatlichen Kunsthandel bereits zugestimmt hatte. Weiter führte Rüdiger Küttner aus, dass in Berlin die Eingliederung der Genossenschaft in den Staatlichen Kunsthandel „unter normalen Bedingungen“ erfolgte. Nach Einberufung einer Mitgliedervollversammlung wurde der Übernahme mit nur einer Gegenstimme zugestimmt, obwohl in der Vorbereitung Herbert Sandberg in einem persönlichen Gespräch mit Kurt Hager (1912–1998), Mitglied des Politbüros und sogenannter Chefideologe der SED, das Vorgehen des Kunsthandels ebenfalls als „Annexionspolitik“ kritisiert hatte.²¹⁴

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd.

²¹³ Im Gesprächsprotokoll wird dazu festgehalten: „Gemeinsam mit dem Leiter der Abteilung Bildende Kunst, Genossen Dr. Donner, fuhr der Generaldirektor, Genosse Peter Pachnicke, nach Leipzig. Sie stellten bei Genossen Kießling eine völlige Kehrtwendung fest: Kießling habe Bereitschaft gezeigt, seine Genossenschaft in den Staatlichen Kunsthandel zu überführen. Am selben Tag, an dem das geschah, soll sich Genosse Kießling beim Genossen Minister angemeldet haben, um wieder eine neue Meinung vorzutragen.“ Ebd., Bl. 62.

²¹⁴ So notierte Bernert, persönlicher Referent des Ministers für Kultur in einem Bericht zur Lage der Übernahmen von Genossenschaftsgalerien im Jahr 1975: „Etwa in den letzten Dezembertagen soll Genosse Professor Sandberg bei Genossen Professor Hager das Vorgehen des Kunsthandels als Annexionspolitik hingestellt haben.“ – Ebd., Bl. 62.

Pachnicke klärte in einem persönlichen Gespräch mit Herbert Sandberg die Sachlage und forderte ihn auf, in den Berliner Beirat des Staatlichen Kunsthandels aufgenommen zu werden.²¹⁵

Nicht nur der Widerstand bei den Übernahmen von Genossenschaftsgalerien und die Nachjustierungen des Handelskonzeptes und Planes im Binnen- und Exportmarkt prägten die Startphase des Staatlichen Kunsthandels, auch auf personeller Ebene wurden Mitarbeiter wie Leiter aus der Gründungszeit aus ihren Ämtern enthoben und als „nicht geeignet“ eingestuft. Es häuften sich innerbetriebliche und organisatorische Probleme. Durch das MfK wurde eine zeitweilige Arbeitsgruppe unter der Leitung von Werner Rackwitz (1929–2014), Stellvertreter des Ministers für Kultur, gebildet. Sie sollte die Thematik „Veränderung der politisch-ideologischen und kaderpolitischen Situation sowie die Durchsetzung der sozialistischen Leitungstätigkeit des Staatlichen Kunsthandels“ grundlegend prüfen und durch neue Richtlinien untermauern.²¹⁶

Dieses kurzfristige umstrukturierende Eingreifen in den Betriebsaufbau des Staatlichen Kunsthandels, das zum Ende des Jahres 1976 einsetzte und etwa bis Ende 1977 betrieben wurde, brachte einschneidende Veränderungen mit sich. Als erste Station dieses Prozesses thematisierte eine Komplexberatung am 27. Dezember 1976 die aus der Sicht des MfK gravierendste Probleme bei der Entwicklung des Staatlichen Kunsthandels.²¹⁷ Zunächst wurde die fachliche Eignung der Mitarbeiter und Leiter geprüft, aber zusätzlich spielte auch die politisch-ideologische Position einzelner Personen eine Rolle.

Unter Punkt 8 heißt es:

„Vor allem die Tatsache, daß der Staatliche Kunsthandel sowohl Produktions- als auch Handelsbetriebe umfaßt, stellt hohe Anforderungen an die Planung und Leitung des Betriebes. [...] In diesem Zusammenhang gilt es entscheidende betriebliche Veränderungen durchzuführen, um die Gewährleistung der sozialistischen Gesetzlichkeit durch Regelungen und deren Kontrolle zu sichern [...]. Dazu bedarf es neben der Erarbeitung innerbetrieblicher Ordnungen des Arbeitsablaufes, insbesondere der Verstärkung der innerbetrieblichen Kontrollen unter Einbeziehung des Hauptbuchhalters.

²¹⁵ Ebd., Bl. 63.

²¹⁶ Zwischenbericht der zeitweiligen Arbeitsgruppe zur Veränderung der politisch-ideologischen und kaderpolitischen Situation sowie zur Durchsetzung der Prinzipien sozialistischer Leitungstätigkeit im Staatlichen Kunsthandel, undatiert, unterzeichnet von Werner Rackwitz [1976], BArch DR1/5689, Bl. 173–201.

²¹⁷ Komplexberatung, Kunsthandel, 20. Dezember 1976, Berlin, 27.12.1976, BArch DR 1/11602, Bl. 34-48, Bl. 228-229.

Eine entscheidende Rolle kommt der Zusammenarbeit mit gesellschaftlichen und staatlichen Kontrollorganen zu, insbesondere der Auswertung der Arbeiter- und Bauerninspektion.²¹⁸

Als Reaktion auf diese Beratung antwortete Herbert Micklich, Hauptabteilungsleiter für Planung und Finanzen im MfK auf Fragen einer einberufenen Arbeiter- und Bauerninspektion (ABI),²¹⁹ die offenbar zur Klärung der Finanzlage und „kadermäßigen Eignung“ der Mitarbeiter und Leiter im Staatlichen Kunsthandel einberufen wurde. In seinem Bericht zu „Überlegungen zu einigen Problemen bzw. Vorgängen im Staatlichen Kunsthandel“²²⁰ sah Micklich die Hauptverantwortung für die schwierige Lage des Betriebes in der fehlenden Kompetenz des Generaldirektors Peter Pachnicke und führt konkret an:

„Keine Erfahrungen in der Leitung eines Kollektives; fehlende Kenntnisse auf dem Gebiet der Planung und Leitung eines Handelsbetriebs und ungeübt in der Tätigkeit wirtschaftlicher Funktionen; keine genügenden Kenntnisse von Ordnung und Sicherheit, von der wirtschaftlichen Rechnungsführung und von Rechtsnormen handlungspolitischer Prozesse.“²²¹

Weiter betont Micklich, dass der Ministerratsbeschluss zur Gründung des Staatlichen Kunsthandels „eine bedeutsame, zukunftssträchtige Aufgabenstellung“ beinhalte, die „nur verwirklicht werden“ könne, „wenn erfahrende Kader zum Einsatz kommen [...]“.²²² Der Hauptgrund für seine Schlussfolgerungen waren die Schwierigkeiten in der Finanzbuchhaltung und die damit verbundenen Differenzen bei Waren- und Geldbewegungen innerhalb des Betriebes: „Diese Entwicklung wurde ab Oktober 1975 für uns besonders sichtbar. Im Februar 1976 mußte die Bilanzbestätigung für das Jahr 1975 verweigert werden.“²²³ In seinem Bericht hebt Micklich besonders die Vorgänge in einer Numismatikgalerie in Leipzig hervor, wo „keine Übereinstimmung zwischen der Warenrechnung und dem Bestandsausweis“ bestehe:

²¹⁸ Schwerpunkt der Arbeit des Staatlichen Kunsthandels 1977 und Plan der Dienstbesprechung 1. Halbjahr 1977, Anlage zu: Komplexberatung Kunsthandel, 20. Dezember 1976, Berlin den 27.12.1976, BArch DR1/11602, Bl. 34-48, hier Bl. 47.

²¹⁹ Die Arbeiter- und Bauerninspektion war ein „staatlich-gesellschaftliches Kontrollorgan, das die Aufgabe hat, durch systematische Kontrolle über die Durchführung der Beschlüsse und Direktiven der Partei- und Staatsführung zu wachen. Die Einrichtung der Arbeiter- und Bauerninspektion wurde in der DDR 1963 nach sowjetischem Vorbild eingeführt.“ – Sabine Schroeter: *Die Sprache der DDR im Spiegel ihrer Literatur. Studien zum DDR-typischen Wortschatz*, Berlin/New York 1995, S. 55.

²²⁰ Herbert Micklich, Ministerium für Kultur: Überlegungen zu einigen Problemen bzw. Vorgängen im Staatlichen Kunsthandel, Berlin, 6. Januar 1977, BArch DR 1/11602, S. 1–12, hier S. 1.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd., S. 1.

²²³ Ebd., S. 2.

„Notwendige Unterlagen und Belege wurden von anderen Institutionen zur Einsichtnahme eingezogen. Aus der Verhaltensweise einiger Kader machten sich Bedenken bei uns bemerkbar.“²²⁴

Abschließend fragt Micklich eindringlich: Haben „wir auch alles getan [...], um durch unsere Arbeit die Fachabteilung zu entlasten bzw. sie noch besser und einfühlsamer in ihrer Arbeit zu unterstützen“? Und: „Ist zur Bewältigung konkreter wirtschaftsgeleiteter Aufgaben eine andere Organisationsform als ein zentrales Staatsorgan, wie das Ministerium, erforderlich?“²²⁵ Dagegen vermeldet Alexander Schalck sowie das Ministerium für Außenhandel an Werner Rackwitz zum 14. Januar 1977, „daß der Staatliche Kunsthandel der DDR seine Planaufgaben auf dem Gebiet des Exportes von Kunstgegenständen, Antiquitäten und Gebrauchtwaren in das NSW im Jahr 1976 100% realisiert hat.“²²⁶ Weitere Konkretisierungen führt Schalck nicht an.

Die lapidare Erfolgsmeldung aus dem Außenhandelsministerium verwundert angesichts der angespannten Lage in der Führungsriege des Staatlichen Kunsthandels und den Vorwürfen über Unregelmäßigkeiten hinsichtlich der Dokumentation von Warenbeständen und Verkaufstätigkeiten sowie fehlenden Bilanzberichten. Auch die Prüfung der Arbeiter- und Bauerninspektion brachte offenbar diesen Widerspruch zwischen den kulturpolitischen und ökonomischen Erfolgen des Staatlichen Kunsthandels einerseits und der mangelnden Betriebsorganisation andererseits zu Tage, zumindest stützt sich die vorgetragene Argumentation auf den Umstand, dass sich der Generaldirektor Peter Pachnicke zwar „wesentlich um die kulturpolitische Entwicklung des Betriebes kümmerte“, jedoch eine „sozialistische Kaderpolitik, [den] Geheimnisschutz, Ordnung und Sicherheit, innerbetriebliches Kontrollsystem unverantwortlich vernachlässigt“²²⁷ hätte. Eine auf den 4. Mai 1977 datierte „Entschließung“ benennt ein weiteres Thema, das die Genossen mit der – aus ihrer Sicht – mangelnden Leitungskompetenz Pachnickes in Verbindung brachten. Darin heißt es:

„Diese Fehler in der Leitungstätigkeit wurden nicht selbstkritisch analysiert und es bestand in dieser Hinsicht in der staatlichen Leitung des Betriebs eine Atmosphäre der Selbstzufriedenheit und der Kritiklosigkeit. Dazu trug auch wesentlich die zeitweilige

²²⁴ Ebd., S. 3.

²²⁵ Ebd., S. 12.

²²⁶ Alexander Schalck an Werner Rackwitz, Berlin, 14.1.1977, BArch DR 1/11602, B. 116f.

²²⁷ Zum ABI-Bericht über den Staatlichen Kunsthandel, undatiert, BArch DR 1/5689, Bl. 173–201, hier Bl. 174.

einseitige Orientierung auf die Lösung kulturpolitischer Aufgaben bei, die zu einer Überbewertung der Erfolge des Betriebs – die kulturpolitischen Ergebnisse wurden als Erfüllung der Beschlüsse angesehen – führten.“²²⁸

Am 30. März 1977 wurden von der Abteilung Kader/Bildung des MfK „Maßnahmen zur Durchführung der kaderpolitischen Aufgabe im VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“²²⁹ festgelegt. Für den Punkt Generaldirektion ist dort vermerkt: „Mit der Ausarbeitung der neuen Struktur des Staatlichen Kunsthandels sind zugleich Maßnahmen zur Gewinnung leitender Kader für die Generaldirektion einzuleiten.“²³⁰ Konkreter wird das Vorgehen unter dem Punkt „Sofortmaßnahmen“ definiert und eine Nichteignung der Mitarbeiter der Hauptbuchhaltung und Abteilung Handel der Generaldirektion festgestellt. Außerdem wurde die gesamte Belegschaft der Numismatikgalerie in Leipzig als nicht geeignet eingeschätzt. Darüber hinaus veranlasste man eine umfassende Überprüfung der „kaderpolitischen Eignung“ verschiedener Personen, die auch Galerieleiter und Mitarbeiter einschloss, die im Zuge dieser Untersuchung offenbar ebenfalls mit ins Visier genommen werden sollten, darunter die Galeristen Gisela und Hans-Peter Schulz der *Galerie am Sachsenplatz* in Leipzig.

Ein Zwischenbericht der Arbeitsgruppe konkretisiert die Vorwürfe hinsichtlich der mangelnden politisch-ideologischen Einstellung im Staatlichen Kunsthandel und offenbart einen Machtkampf innerhalb des Betriebes, bei dem einzelne Leiter um Selbstbehauptung und Selbstständigkeit rangen. Hier heißt es unter anderem:

„Die Handelsbetriebe in Leipzig und Rostock [...] sind in der Arbeitsweise nach wie vor anfällig. Der Bezirksdirektor von Rostock ignorierte die Zentrale in Berlin. Gegen ihn sollten erzieherische Maßnahmen eingeleitet werden. Die Lage in Leipzig ist nicht genau durchschaubar. Hier muß kurzfristig unter Leitung des Genossen Dr. Pachnicke eine Arbeitsgruppe eingesetzt werden. Sie muß die Möglichkeiten, daß aus der Arbeit heraus die Situation in Leipzig stabilisiert werden kann, prüfen oder es müssen einzelne Einrichtungen des Handelsbetriebs Leipzig, sofort nach der Leipziger Herbstmesse, geschlossen werden.

²²⁸ Entschließung, Berlin, 4. Mai 1977, BArch DR 1/5689, Bl. 173–201, hier Bl. 178.

²²⁹ Blaimer, Abteilung Kader/Bildung: Maßnahmen zur Durchführung der kaderpolitischen Aufgaben im VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, Berlin, 30.3.1977, BArch DR 1/5689, Bl. 130–132.

²³⁰ Ebd.

Danach muß ein völlig neuer Aufbau im Zeitraum von etwa 6 Monaten mit anderen Kadern vorgenommen werden.“²³¹

Unter Punkt 3 wird dazu weiter ausgeführt, wobei die Formulierungen schärfer ausfallen:

„Die gemeinsamen Aktivitäten der Genossen der Abteilung Kader/Bildung und des SKH konzentrieren sich zunächst auf die Beseitigung negativer Konzentrationen. Dabei ist gegenwärtig folgender Standpunkt erreicht worden: – Die in der Information charakterisierte Konzentration von Vorbestraften, ehemaligen Republikflüchtigen sowie Arbeitsbummelanten wird systematisch beseitigt. Dabei ist gesichert, daß prinzipiell vorgegangen und jeder einzelne Fall geprüft und entschieden wird.“²³²

Die Anlage 1 zum Zwischenbericht des Ministeriums führt diejenigen auf, die das Kulturministerium einer besonderen Prüfung unterziehen wollte, um gegebenenfalls disziplinarische Maßnahmen einzuleiten beziehungsweise die Personen aus dem Betrieb auszuschließen, unter ihnen auch Gisela und Hans-Peter Schulz. Hier heißt es:

„[D]a arbeitsrechtlich keine Grundlage für Lösung des Arbeitsrechtsverh., wird eine verstärkte Inventur- u. Kontrolltätigkeit realisiert. Abstimmung mit Sicherheitsorganen [gemeint in das MfS, Anm. ST.] ist gewährleistet.“²³³

Im Sommer 1977 beschloss eine Arbeitsgruppe des MfK, der unter anderen Fritz Donner und Herbert Micklich angehörten, einige folgenreiche Strukturänderungen. Es galt in erster Linie, die Kontrolle über die Leitungsstruktur der Generaldirektion als auch der Fachbereiche auf der Bezirksebene Leipzig zurückzugewinnen, um die in der Organisation des Betriebes festgestellten „gravierenden Mängel“ zu beheben, die in den Berichten der Generaldirektion gegenüber dem MfK und dem VBK angeblich verschwiegen wurden.²³⁴

²³¹ Zwischenbericht der zeitweiligen Arbeitsgruppe zur Veränderung der politisch-ideologischen und kaderpolitischen Situation sowie zur Durchsetzung der Prinzipien sozialistischer Leitungstätigkeit im Staatlichen Kunsthandel, undatiert, unterzeichnet von Werner Rackwitz, BArch DR 1/5689, Bl. 173–201, hier Bl. 191.

²³² Ebd., Bl. 191.

²³³ Ebd., Bl. 200.

²³⁴ In den Berichten wurde immer wieder angeführt, dass die Leiter der Generaldirektion und der Galerien die entdeckten Mängel in ihrer Tragweite nicht begriffen hätten. Dabei heißt es unter anderem: „Dabei fiel und fällt es einzelnen Leitern sehr schwer, ihre persönliche Verantwortung zu verstehen und sich von aus dem VEH Antiquitäten übernommenen Denk- und Verhaltensweisen zu trennen.“ – Zwischenbericht der zeitweiligen Arbeitsgruppe zur Veränderung der politisch-ideologischen und kaderpolitischen Situation sowie zur Durchsetzung der Prinzipien sozialistischer Leitungstätigkeit im Staatlichen Kunsthandel, undatiert, unterzeichnet von Werner Rackwitz, BArch DR 1/5689, Bl. 173–201, hier Bl. 190.

Nach Einschätzung der Finanzrevision soll es in einzelnen Bereichen des Staatlichen Kunsthandels auch zu groben Verstößen und fahrlässigen Handlungen gekommen sein, wobei die Hauptschuld neben Peter Pachnicke als Generaldirektor, seinem Stellvertreter Walter Laloucek, ehemals VEH Antiquitäten, gegeben wurde.²³⁵ Der Bereich VD (Vertrauliche Dienstsache) wurde erst nach dieser Überprüfung eingeführt, um die Mitarbeiter entsprechend zu belehren. Bis zu diesem Zeitpunkt war der Umgang mit Kassenordnung, Unterschriftenordnung, Lagerordnung und innerbetrieblichem Belegdurchlauf nicht geregelt.

Ein Dokument vom 30. März 1977 führt die Maßnahmen auf, die als Reaktion auf die Untersuchung der ABI verstanden werden können.²³⁶ Aus dem Bereich der Generaldirektion wurden hier mehrere Personen als „nicht geeignet“ eingestuft: die Sekretärin des Generaldirektors, Gerda Egler, ebenso die Einkäuferin Erika Voigt sowie die Inventurprüferin Margot Schostag. Die Galerieleiterin Charlotte Blumenfeld aus Leipzig und der Sicherheitsinspektor Jürgen Krähe sollten mit sofortiger Wirkung entlassen werden. Der stellvertretende Generaldirektor Walter Laloucek sollte zum 1. August 1977 entlassen werden. Er wechselte zum VEB Deutsche Schallplatte. Peter Pachnicke wurde seines Amtes als Generaldirektor zum 31. August 1977 enthoben.

Am 1. September 1977 wurde der ehemalige 1. Sekretär des VBK Horst Weiß in sein Amt als neuer Generaldirektor eingeführt und leitete den Betrieb fortan in einer Art Alleinherrschaft. Gleichzeitig wurden mit dem Bereich Produktion, Handel und Ökonomie drei neue Direktionsbereiche geschaffen sowie der Funktionsbereich Kader/Arbeit. Die Positionen des Hauptbuchhalters und des Sekretärs der Kunstschutz-Kommission wurden ebenfalls neu besetzt. Berufen wurden diese Mitarbeiter aus nachgeordneten Bereichen des MfK, denn die Untersuchung hatte ergeben, dass „Funktionen nicht aus dem Betrieb besetzt werden können.“²³⁷ Die eingesetzten Personen zeichneten sich vor allem durch „reiche politische Erfahrung“ und langjährige SED-Mitgliedschaften aus, mitunter auch durch (wirtschaftlich) leitende Tätigkeiten im Kulturbetrieb.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Maßnahmen zur Durchführung der kaderpolitischen Aufgabe im VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, Berlin, 30.03.1977, BArch DR1/5689, Bl. 130–132, hier Bl. 130.

²³⁷ Minister für Kultur, Genosse Hans-Joachim Hoffmann, Berlin, 19.08.1977, BArch DR 1/5689, Bl. 207–233, hier Bl. 207.

Der Einsatz von Kulturwissenschaftlern oder gar Künstlern in der Leitungsebene, wie es ursprünglich zugunsten einer konzeptionellen Verschränkung von Arbeitsgruppen des VBK und der Generaldirektion vorgesehen war, wurde damit aufgegeben und der Staatliche Kunsthandel so zu einem Betrieb umgebaut, der durch ideologisch-politisch sowie wirtschaftlich motivierte und vom MfK bestellte Kader verwaltet wurde.

II.3 Der Staatliche Kunsthandel der DDR zwischen 1977 und 1990

II.3.1 Generaldirektion

Mit der Übernahme der Leitung der Generaldirektion durch Horst Weiß im Jahr 1977 positionierte das MfK einen Mann an der Spitze des Staatlichen Kunsthandels, der die politisch-ideologischen Aufgaben sowie die Parteirichtlinien des MfK umsetzen konnte.²³⁸ Der neue Generaldirektor wurde zum 1. September 1977 durch den Minister für Kultur direkt berufen und zuvor feierlich durch den Stellvertreter des Ministers für Kultur, Fritz Donner, eingeführt.²³⁹ Weiß übernahm die Führung des Betriebs nach den Richtlinien des Statutes des Staatlichen Kunsthandels in Abstimmung mit dem Verband Bildender Künstler und dem Ministerium. Mit den neuen Direktionsbereichen definierte das MfK die betriebliche Struktur neu und legte die entsprechenden „Kader“ fest, die von außerhalb hinzugezogen wurden:

„Die Untersuchungen im SKH haben eindeutig ergeben, daß diese Funktionen nicht mit Kadern aus dem Betrieb besetzt werden können. Da uns niemand Kader geben wird, ist es deshalb unerlässlich, aus den nachgeordneten Einrichtungen des Ministeriums für Kultur erfahrene Kader im SKH einzusetzen.“²⁴⁰

Personell neu zu besetzen waren die Bereiche Generaldirektion, Handel, Hauptbuchhaltung, Ökonomie, Kader (das heißt Personalabteilung), Arbeit und Sicherheitsinspektion. Im Bereich Generaldirektion wurde Horst Weiß als ehemals 1. Sekretär des VBK zum Generaldirektor berufen. Zweiter Stellvertreter des Generaldirektors und gleichzeitiger Direktor für Ökonomie wurde Wolfgang Vieweg.

²³⁸ Vgl. Thomas Loy: Horst Weiß, in: *Was bleibt. Nachrufe*, hg. v. David Ensikat, Berlin 2005 sowie: *Der Tagesspiegel*, 21. Oktober 2005.

²³⁹ Einführung Horst Weiß als Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels, 1.9.1977, BArch DR 1/5689.

²⁴⁰ Minister für Kultur, Gen. Hans-Joachim Hoffmann, Berlin, 19.08.1977, BArch DR1/5689, Bl. 207-233, hier Bl. 207.

Er war bis dahin ökonomischer Direktor im VEB Filmtheatertechnik; seit 1948 gehörte er der SED an und hatte das MfK von 1956 bis 1961 geleitet.²⁴¹ Direktor für Handel wurde Bernhard Otto, der zu dieser Zeit noch Bereichsleiter im DEFA Außenhandel war und mit seinem Eintritt in die SED im Jahr 1946 als ein frühes Mitglied der Partei erscheint.²⁴² Willy Kaufmann berief man zum Direktor für Produktion; vor 1977 war er Direktor der VEB Kössener Spielzeug gewesen, seit 1958 Mitglied der SED und sogar Offizier der Kasernierten Volkspolizei (KVP).²⁴³ Die Abteilung Kader und Arbeit leitete Ursula Lochow, die zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Kulturbauten war; sie gehörte der SED seit 1964 an.²⁴⁴

Das MfK zeigte sich zufrieden mit der neuen personellen Aufstellung:

„Alle diese vorgeschlagenen Kader zeichnen sich zugleich durch reiche politische Erfahrung aus. Die Genossen Lochow, Otto und Vieweg haben langjährig die Funktion eines Parteisekretärs in ihren Einrichtungen bzw. im Ministerium für Kultur ausgeübt. Genosse Kaufmann war langjährig Parteileitungsmitglied.“²⁴⁵

Für die Funktionen der Hauptbuchhaltung wurde Ingeburg Rößler vorgeschlagen und für den Sekretär der Kunstschutz-Kommission²⁴⁶ (Gen.) Morgenstern, der als Ökonomischer Leiter zuvor im Verlag Volk und Wissen tätig war. Mit diesem neuen Stellen- und Strukturplan, mit „politisch tragbaren“ Mitarbeitern, hoffte das MfK die Voraussetzungen dafür geschaffen zu haben, den Staatlichen Kunsthandel ähnlich einem Kombinatbetrieb in der Volkswirtschaft der DDR zu organisieren. Die durch Horst Weiß als Generaldirektor initiierte Organisationsstruktur, die deutliche Unterschiede zu der mit Peter Pachnicke als Leiter ins Leben gerufenen Organisation aufwies, sollte von dem volkseigenen Handelsbetrieb in ein zentral gesteuertes Kombinat, mit einem produktionsmäßigen Zusammenschluss von einzelnen Betrieben zu einem Großbetrieb, übergehen, das für das DDR-Wirtschaftssystem

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Die sogenannte „Kunstschutzkommission“ sollte laut Paragraph 3 der Kunstschutz-Verordnung von 1953 über die Ausfuhr von geschütztem Kunstgut entscheiden. Wie Ulf Bischof in seiner Untersuchung zur Kunst und Antiquitäten GmbH darlegt, arbeitete sie jedoch de facto nicht, sondern wurde lediglich bei Streitfragen einberufen. Das ist für Bischof ein Grund dafür, warum trotz der Existenz einer „Kunstschutzkommission“ in den 1950er und 1960er Jahren massenhaft Kunstobjekte und Antiquitäten aus der DDR verkauft wurden – oft mit staatlicher Lenkung, ab 1973 durch die Kunst und Antiquitäten GmbH und ihre Schnittstelle zum Außenhandelsministerium der KoKo (Kommerzielle Koordinierung). Die Rolle der Kunstschutzkommission bezeichnet Bischof daher als „Feigenblattfunktion für den Außenhandel“. – Bischof 2003, S. 386ff.

von dieser Größe, Mitarbeiterzahl und Jahresumsatz vorgesehen war.²⁴⁷ Die Einrichtung einer solchen Organisationsstruktur mit zentraler Verwaltung, also einer Kombinatiatsleitung, erfolgte aus einer systemischen Notwendigkeit heraus, das Unternehmen fortan zentral zu lenken, weniger aufgrund einer zu erwartenden ideologischen Lenkbarkeit.²⁴⁸ Obwohl der Staatliche Kunsthandel ein zentralgesteuertes Unternehmen war, fehlte ihm weiterhin der Grundaufbau einer betrieblichen Struktur in seinem Inneren, bedingt durch seine Verteilung auf das gesamte Territorium der DDR und die Verbindungen zu den Bezirksverbänden des VBK, der Räte der Bezirke und der Bezirksdirektionen, die jeweils eigene Strukturen, Planungen und Programme verfolgten. Eine Kombinatiatsstruktur wurde zwar angestrebt, tatsächlich aber nie durchgesetzt. In einer Stellungnahme des Generaldirektors vom 5. Februar 1979 heißt es dazu:

„daß die derzeitige Situation in dieser Beziehung eine Übergangsetappe der Entwicklung des Betriebes darstellt, die zwischen einem volkseigenen Betrieb und einem Kombinat liegt. Wir sind ein zentral geleiteter Betrieb, der sich über die gesamte DDR, von der Insel Rügen bis nach Suhl, ausstreckt, aber sind noch kein Kombinat. [...] Der Zeitpunkt der Kombinatiatsbildung wird sicher abhängig sein vom Stand der innerbetrieblichen Entwicklungen und Stabilisierungen, der notwendigen Erfahrungen und Erkenntnisse in der Leitung des Betriebes, der für die Arbeit eines Kombinatiates notwendigen Kader usw. Es gibt keine unkontrollierte spontane Erweiterung des Betriebes.“²⁴⁹

Die Neubesetzung des Führungskaders löste die Konflikte nicht, die sich zwischen den Künstlern sowie Galerieleitern auf der einen und dem MfK auf der anderen Seite aufgebaut hatten. Eine messbare Kehrtwende in der innerbetrieblichen Politik und Ausrichtung lässt sich nicht eindeutig nachweisen.²⁵⁰

Für den Binnenhandel und Export sowie die Absicherung und Erfüllung der staatlichen Planaufgaben war nun der Handelsdirektor Bernhard Otto verantwortlich, der unmittelbar dem Generaldirektor unterstand.²⁵¹ Auch die Bereiche betriebliches Verlagswesen, Öffentlichkeitsarbeit (die später zu einer eigenen Abteilung ausgegliedert wurden) sowie die Kontrolle und Überwachung der Arbeitsabläufe in den Handelseinrichtungen des Staatlichen

²⁴⁷ Siehe Anhang II.3.1 *Strukturanalyse SKH*, S. 407.

²⁴⁸ Vgl. Gillen 2005.

²⁴⁹ Horst Weiß: Stellungnahme zur Information des Komitees der ABI über die Ergebnisse der Nachkontrolle im Staatlichen Kunsthandel, 07.12.1978, Berlin, 05.02.1979, BArch DR 1/11602, S. 1–7, hier S. 3.

²⁵⁰ Vgl. dazu Kap. III.

²⁵¹ Horst Weiß: Stellungnahme zur Information des Komitees der ABI über die Ergebnisse der Nachkontrolle im Staatlichen Kunsthandel, 07.12.1978 und 05.02.1979, BArch DR 1/11602, S. 1–7, hier S. 3.

Kunsthandels waren dem Direktionsbereich Handel zugeordnet.²⁵² Das hieß, dass auch alle Galerien dem Handelsdirektor unterstellt und rechenschaftspflichtig waren. Durch die mit ihm abzustimmenden Ausstellungs-, Ankaufs-, Verkaufs- und kulturpolitischen Pläne konnte der Handelsdirektor unmittelbaren Einfluss auf die Profile der Galerien ausüben. Zudem unterstanden ihm die Organisation der Werbung, die Bilanzierung der Warenfonds, der Abschluss von Wirtschaftsverträgen und die Kontrolle der Exporttätigkeit. Die Verhandlungen mit ausländischen Kunden, der Abschluss von Export-, Liefer-, Kauf- und Kommissionsverträgen sowie die gesamte Auslandskorrespondenz, entsprechend den Regeln der Kunst und Antiquitäten GmbH, wurden von Bernhard Otto und seinen Mitarbeitern überwacht und reguliert.²⁵³

II.3.2 Außenhandel

Zwischen dem Staatlichen Kunsthandel und dem Ministerium des Außenhandels, Abteilung Kommerzielle Koordinierung, entwickelte sich mit dem Amtsantritt von Horst Weiß und dem Handelsdirektor Bernhard Otto eine Zusammenarbeit, die auf beiden Seiten auf Zustimmung stieß. Die Übernahme der unter Pachnicke aufgebauten Strukturen war eine solide Basis, um den Veränderungsprozess im Inneren des Betriebes anzugehen. Bereits im Januar 1977 berichtete Alexander Schalk über die positive Entwicklung auf dem Gebiet des Exports von Kunstgegenständen und lobte die zusätzlich mit 40.111,53 VM (Valuta-Mark) übererfüllte Vorgabe der Devisenabführung in Höhe von TVM 4,600 an den Ministerrat der DDR.²⁵⁴

Ein ebenso signifikantes wie prominentes Beispiel für den Exporthandel mit zeitgenössischer Kunst ist die jahrelange Zusammenarbeit zwischen dem Staatlichen Kunsthandel und dem Aachener Kunstsammler-Ehepaar Irene und Peter Ludwig.²⁵⁵ Im Sommer des Jahres 1977

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ „Nur für den Dienstgebrauch“. Gespräch zwischen dem Stellv. des Ministers für Kultur, Genosse Dr. Rackwitz, und dem Stellv. des Ministers für Außenhandel, Genosse Dr. Schalck, eingegangen am 28.01.1975, BArch DR 1/5689, Bl. 64ff. und 69a.

Bei der sogenannten „Valuta-Mark“ handelt es sich um eine statistische Recheneinheit in der DDR zur Erfassung außenwirtschaftlicher Aktivitäten, besonders des Außenhandels. Das amtliche Umrechnungsverhältnis zur Binnenwährung (Mark der DDR) und zu konvertiblen Währungen wurde geheim gehalten, sodass statistische Umrechnungen in westliche Währungen nur annäherungsweise möglich sind.

²⁵⁵ Das Sammlerpaar Ludwig waren bedeutende Geschäftspartner für den Export zeitgenössischer bildender Kunst der DDR. 1983 gründeten sie in Oberhausen das Ludwig-Institut für DDR-Kunst, in dem die Erträge aus den zum Teil spektakulären Ankäufen aus der DDR zusammengeführt wurden. – Vgl. [O. A.]; Von dort hierher – wohin?, in: *Die Zeit*, 3. Januar 1986.

fürhte der SKH mit den Sammlern erstmals Verhandlungen, zu dem Zeitpunkt noch mit Peter Pachnicke als Verhandlungspartner. Peter Ludwig unterbreitete dem Staatlichen Kunsthandel ein Angebot zum Ankauf von Werken, die er offenbar im Vorfeld bereits mit den jeweiligen Künstlern persönlich abgesprochen hatte. Dazu sind folgende Zahlen in den Dokumenten zu finden:

„Tübke

1. Entwurf Pal. d. Rep. [Palast der Republik, Anm. ST] 30.000,-- DM
2. Großer Strand. 20.000,-- DM.

Sitte

3. Leichtmetallwerk („LMW“) 30.000,-- DM
4. Hommage à Courbet 22.000,-- DM
5. Sonnenfinsternis. 22.000,-- DM

Stötzer

6. 1. Entwurf Fries f. M-E-Platz 15.000,-- DM

Heisig

7. Preißisches Museum [sic] 22.000,-- DM

Mattheuer

8. 1. Entwurf „Guten Tag“ 15.000,-- DM
9. Osterspaziergang 15.000,-- DM
10. Der schöne Abend 15.000,-- DM
11. Erschrecken 15.000,-- DM

221.000,-- DM

Auf die Gesamtsumme werden 20% Rabatt gegeben.“²⁵⁶

In einem Brief an Hans-Joachim Hoffmann, dem diese Werkliste als Anlage beigelegt war, ist darüber festgehalten:

²⁵⁶ Peter Pachnicke an Hans-Joachim Hoffmann, Berlin, 12. Juni 1977, BArch DR 1/5689, Bl. 27–29, hier Bl. 29.

„Ein Verkauf von DDR-Kunstwerken in diesem Umfang und Repräsentativität ist bisher nicht durchgeführt worden. Er ist verbunden mit dem Erfolg der DDR-Kunst auf der Dokumenta [sic]; die Ausstellungen Sittes und Mattheuers in Hamburg sowie die Ankäufe der Hamburger Kunsthalle sind ein wichtiger Schritt zur Durchsetzung der sozialistischen realistischen Kunst der DDR.“²⁵⁷

Unstimmigkeiten zwischen dem Staatlichen Kunsthandel und Peter Ludwig gab es über ein Werk von Willi Sitte mit dem Titel „LMW“, das der Künstler nach im Leichtmetallwerk Nachterstedt angefertigten Skizzen gemalt hatte. In persönlichen Gesprächen hatte Sitte einem Verkauf an Ludwig offenbar zugestimmt, was aus dem Brief Pachnickes hervorgeht, aber einige Museumsdirektoren der DDR waren offenbar der Auffassung, dass es sich um nationalen Kunstbesitz handelte, der laut Kulturschutzgesetz nicht ausgeführt werden dürfe. Pachnicke machte sich gegenüber dem Minister für den Ankauf des Werkes durch Ludwig stark und führt dazu an:

„Über die Bedeutung des Werkes für den Museumsbesitz gibt es unterschiedliche Auffassungen bei den Museumsdirektoren. Ein Werk aus der Arbeitswelt innerhalb der Sammlung der DDR-Kunst von Ludwig und damit der Öffentlichkeit in der BRD sollte jedoch auch bei der Entscheidung bedacht werden.“²⁵⁸

Im Oktober 1977 unterbreitete Peter Ludwig erneut eine Liste mit Ankaufsvorschlägen. Es handelt sich dabei um Arbeiten der VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden (1977/78). Diesmal unterbreitete er seine Vorschläge dem frisch inaugurierten Generaldirektor Horst Weiß. Auffällig ist die veränderte Tonlage von Weiß gegenüber dem Minister Hoffmann in einem Schreiben, mit dem Weiß die Werkliste übermittelte.²⁵⁹ Hatte Pachnicke noch dezidiert inhaltliche Argumentationen gegenüber Hofmann aufgebaut, was für den Verkauf an Ludwig sprechen würde und was nicht, geht es bei Weiß nun sachlicher zu. Auch wird deutlich, dass Weiß sein eigenes Handeln beschreibt, was Pachnicke in diesem Zusammenhang unerwähnt ließ. Weiß schreibt:

²⁵⁷ Ebd., Bl. 27.

²⁵⁸ Schreiben Peter Pachnicke an Hans-Joachim Hoffmann, Berlin, 12. Juni 1977, BArch DR 1/5689, Bl. 27–29, hier Bl. 28.

²⁵⁹ Schreiben Horst Weiß an Werner Rackwitz, 5.10.1977, BArch DR 1/5689.

„Nach Klärung der Frage, welche Arbeiten für den Verkauf freigegeben werden, möchte ich in Absprache mit Genossen Dr. Donner diese Arbeiten von den Künstlern ankaufen und danach für die dann in unserem Besitz befindlichen Arbeiten die Exportpreise vorschlagen, die ich natürlich vor Verhandlung mit Prof. Ludwig mit dem Ministerium für Kultur abstimme.“²⁶⁰

Horst Weiß bat das Ministerium damit richtiggehend um Erlaubnis, die Kunstwerke von den Künstlern anzukaufen und die Verkaufshandlungen übernehmen zu dürfen.²⁶¹ Die angehängte Liste verzeichnet im Unterschied zu Pachnickes Schreiben aus dem gleichen Jahr keine Verkaufspreise. Die Vermutung liegt daher nahe, dass der neue Generaldirektor eine veränderte Rolle einnahm: Der Staatliche Kunsthandel tritt hier nicht mehr als Vermittler auf der Basis eines Provisionsgeschäftes – einer Galeristen-Tätigkeit vergleichbar – auf, sondern als Händler, der Waren ankauft, um sie unabhängig von den Urhebern weiterzuverkaufen, was den Weisungen des Status von 1975 entspricht.

Aus den überlieferten Unterlagen und auch aus den Bilanzen des Jahres 1977 geht nicht hervor, zu welchen Preisen der Staatliche Kunsthandel die Werke von den Künstlern für dieses Geschäft aufkaufte. Zu vermuten ist jedoch, dass ähnliche DM-Verkaufspreise, wie die durch Pachnicke angegebenen, erzielt werden konnten. Bei dem Verkauf der Kunst an Ludwig konnte der Staatliche Kunsthandel und sein Außenhandelspartner, die Kunst und Antiquitäten GmbH, so einen deutlichen Gewinn von mindestens 80 Prozent der Verkaufssumme Devisen einnehmen. Unklar bleibt, welche Verkaufspreise erzielt wurden und damit auch die Höhe an „Valuta-Mark“, die die Künstler erhielten.

Mit der Neuformierung der Leitungsebene des Staatlichen Kunsthandels änderte sich somit nichts, sondern verstärkte sich sogar zunehmend: Der finanzielle Erfolg bei den Verkäufen rangierte an der Spitze des Interesses aller Beteiligten – das galt für die staatliche Seite ebenso wie für die Künstler, die die attraktive Einnahmequelle an Devisen-Verrechnungsmitteln durch die 20-prozentige Beteiligung laut Honorarregel akzeptierten und begrüßten. Auch in den folgenden Jahren kanalisierte sich die Tätigkeit der staatlichen Institutionen darin, dass der Staatliche Kunsthandel jede Möglichkeit nutzen musste, um die hohen Exportauflagen zu erfüllen. In vergleichbarer Weise war das MfK seinerseits den Vorgaben des Ministerrates verpflichtet, Devisen zu erwirtschaften.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd.

Diese Ziele sollten nicht nur durch die Neuaufstellung und Strukturierung des Staatlichen Kunsthandels erreicht werden, auch die Erweiterung von Verkaufsmöglichkeiten, beispielsweise auf der VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden 1977/78, trug dazu bei. Hatte sich die Dresdner Kunstausstellung bis 1973, und angesichts der großen Erfolge des kleinen von Hans-Peter Schulz betriebenen Verkaufsstandes, eher als eine kultur-politische Leistungsschau des zeitgenössischen Kunstschaffens der DDR verstanden, änderte sich das gravierend, wie eine ökonomische „Gesamteinschätzung“ aus dem Jahr 1978 zeigt. Darin heißt es unter dem Punkt Einschätzung VIII. Kunstausstellung der DDR. Kulturpolitische Ergebnisse und Einschätzung des Planablaufes:

„In der VIII. Kunstausstellung der DDR haben die Verkaufsgalerien des Staatlichen Kunsthandels einen hohen Stellenwert. Erstmals ist den Besuchern Gelegenheit gegeben, Kunst aus einem vielfältigen und qualitätsvollen Angebot, einschließlich der Werke der Ausstellung, in bleibenden Besitz zu nehmen.“²⁶²

Zwar hatten sich die „Erwartungen nicht bestätigt, daß Großbetriebe als potentielle Käufer auftraten.“²⁶³ Dafür brachte der Verkauf an ausländische Interessenten die erhofften Devisen. Zur Teilnahme am internationalen Kunstmarkt im Bereich der zeitgenössischen Kunst entschloss sich der Staatliche Kunsthandel bereits 1976, obwohl zu diesem Zeitpunkt keine Mitarbeiter mit fachlicher Erfahrung oder mit Kenntnis des Kunstmarktes zur Verfügung standen. Dennoch wurde in Abstimmung mit dem VBK der Generaldirektor verantwortlich erklärt, für die Teilnahme am Köln-Düsseldorfer-Kunstmarkt vom 20. bis 25. Oktober 1976, an der Kunsthandwerksmesse in München im Mai 1977 und am Baseler Kunstmarkt im Juni 1977 die Auswahl der gezeigten Künstler zu treffen und die Voraussetzungen für die Teilnahme zu schaffen.²⁶⁴ Die Künstler Bernhard Heisig, Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke, Werner Stötzer und Wieland Förster etablierten sich binnen kurzer Zeit – nicht zuletzt wegen ihrer Teilnahme auf den Kunstmessen und der documenta – als Favoriten auf dem DDR-Kunstmarkt und zählten wegen dieser Teilnahmen auch zu denjenigen Künstlern, die international beachtet wurden.

²⁶² Gesamteinschätzung. Kulturpolitische und ökonomische Ergebnisse, Leitungstätigkeit, Auswertung der ABI-Kontrolle und der Finanzrevision, Durchsetzung der Ordnung, Sicherheit und Sparsamkeit, BArch DR/2317, Bl. 2–72, hier Bl. 26f.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Vorlage für das Sekretariat des ZK der SED. Betreff: Teilnahme des Staatlichen Kunsthandels an internationalen Kunstmessen in nichtsozialistischen Ländern 1976 und 1977, Berlin, 16.8.1976, BArch DR1/5689 Bl. 91-95.

Bis 1989 waren sie in der Außenwahrnehmung die Hauptvertreter der zeitgenössischen bildenden Kunst der DDR.²⁶⁵ Auch hier stand eher ein kommerzieller Aspekt im Fokus, der sich mit den (kultur-)politischen Zielen einer „Durchsetzung“ der bildenden Kunst der DDR kongenial zu decken schien:

„Das Interesse ausländischer Museen, Galerien und Sammler ist z. Z. bereits so ausgeprägt, daß kommerzielle Möglichkeiten zusätzlicher Valutaerwirtschaftung gegeben sind, die durch Teilnahme an der Kunstmesse bereits 1976 wirksam werden.“²⁶⁶

Diese Tendenz wurde unter Horst Weiß weiter verstärkt. In einem „Entwurf der langfristigen Konzeption für die weitere Stabilisierung und Entwicklung der VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“ vom 10. April 1978, der als Anlage zu einer Vorlage für die Dienstbesprechung im MfK diente, heißt es dazu:

„In den letzten Monaten zeichnet sich immer stärker das Interesse ausländischer Galerien und Sammler, besonders der BRD aber auch Westberlins ab, Kontakte mit dem Staatlichen Kunsthandel aufzunehmen und Verkaufsausstellungen mit Werken namhafter Künstler der DDR durchzuführen. Diese Entwicklung sollte unterstützt werden, um damit auf der Basis kommerzieller Ausstellungen von Kunst der DDR in hoher Qualität zugleich ein politisches und kulturpolitisches Anliegen zu realisieren, mit unserer Kunst für die DDR wirksam zu werden.“²⁶⁷

Durch die „Einstellung des Handelsapparates des Betriebes in Qualität, Struktur und Umfang“ wollte man so als „seriöser Partner bei diesen kommerziellen Unternehmen auftreten“.²⁶⁸

Der Außenhandel mit den sozialistischen Ländern dagegen, der mit der Gründung des Staatlichen Kunsthandels als Ziel mitbenannt worden war, konnte auch unter Horst Weiß nicht erfolgreich stimuliert werden. Im selben Entwurf für die langfristige Konzeption wurde die Lage in diesem Bereich angesprochen:

²⁶⁵ Vgl. [O. A.]: Von dort hierher – wohin?, in: *Die Zeit*, 3. Januar 1986.

²⁶⁶ Vorlage für das Sekretariat des ZK der SED. Betreff: Teilnahme des Staatlichen Kunsthandels an internationalen Kunstmessen in nichtsozialistischen Ländern 1976 und 1977, Berlin, 16.8.1976, BArch DR1/5689 Bl. 91-95, hier Bl. 92.

²⁶⁷ Vorlage Nr. 25/78 für die Dienstbesprechung des Ministers, 10.04.1978, BArch DR1/11602, S. 5.

²⁶⁸ Ebd.

„Es muß realistisch davon ausgegangen werden, daß die Außenhandelstätigkeit mit bildender Kunst zwischen den sozialistischen Ländern völlig unentwickelt ist und am Anfang steht. [...] Erste Versuche und Anfänge werden 1978 in Verhandlungen mit entsprechenden Partnern, zunächst mit der Sowjetunion, Bulgarien und Ungarn durchgeführt.“²⁶⁹

Weiter schlägt Weiß die Etablierung einer sozialistischen Kunstmesse vor, die parallel zu den Frühjahrmessen in Leipzig stattfinden sollte. Auch hier äußert Weiß sein kulturpolitisches Kalkül: „Solche Kunstmessen würden die Kunsthandelstätigkeit der sozialistischen Länder sicher beleben, die Zusammenarbeit und die Klärung mancher Probleme fördern helfen.“²⁷⁰ Die Planungen dieser Vorhaben von Seiten des Staatlichen Kunsthandels blieben bis 1990 jedoch unkonkret und unrealisiert. Dennoch fanden sie auch in den sozialistischen Ländern statt, wie Weiß in seiner Rückschau zum fünfjährigen Bestehen des Staatlichen Kunsthandels in der Bildenden Kunst auflistet. Hier nennt Weiß eine Verkaufsausstellung sowjetischer Malerei und Grafik zum 60. Jahrestag der „Großen Sozialistischen Oktoberrevolution“, die er als die „ersten Verkaufsausstellungen bildender und angewandter Kunst mit der ČSSR und Bulgarien auf der Grundlage des Austauschprinzips“ bezeichnete.²⁷¹

II.3.3 Binnenhandel und innere Struktur

Die in den überlieferten Unterlagen des MfK und VBK viel Diskussionsraum einnehmenden Regelungen des Exporthandels mit bildender und angewandter Kunst, insbesondere in das westliche Ausland, sowie die Herausforderung, die Kunst aus der DDR als eine einheitliche, sozialistische Kunstströmung im Westen zu präsentieren und zu vermarkten, stehen im Kontrast zum wenig besprochenen Binnengeschäft des Staatlichen Kunsthandels. Dieses spielte sich oft in den in Eigenregie der Galerieleiter geführten Einrichtungen mit ihren unterschiedlichen Ausrichtungen und Programmen ab. Das zeigt die Tendenz, dass die Generaldirektion des Staatlichen Kunsthandels den Fokus zunehmend auf den Exportmarkt richtete. Die Bezirksdirektionen regelten dagegen den regionalen Absatzmarkt. Nur in Ausnahmefällen gelang es den Galerieleitern, selbst Exportgeschäfte durchzuführen und das konzentrierte sich auf wenige Galerien, wie beispielsweise die *Galerie am Sachsenplatz* in

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Horst Weiß: Urteilen, wählen, kaufen. Fünf Jahre Staatlicher Kunsthandel der DDR, in: *Bildende Kunst*, Heft 11, 1979, S. 574–576, hier S. 575.

Leipzig, die *Galerie Arkade* in Berlin oder die *Galerie am Boulevard* in Rostock. Für die meisten Einrichtungen stand die Aufgabe im Vordergrund, den Kontakt zu Kunstschaffenden, wie zu Betrieben und privaten Käufern, zu pflegen und als Schaufenster und Aushängeschild des kulturpolitischen Wirkens aufzutreten. Das ist auch der Grund für die außergewöhnlich großzügige Ausstattung der Galerien des Staatlichen Kunsthandels, auf deren Basis eine Kunst(markt)entwicklung, trotz der ausführlich in den Akten beschriebenen Probleme und Mängel, in der DDR beschrieben werden kann.

Die Einbeziehung von örtlichen Besonderheiten und regionalen Themen zeichnete sich im Organisationsablauf und den Programmschwerpunkten schon mit der Gründung der einzelnen Galerien ab. Sie wurden im Sinne der Pflege und Förderung kultureller Gegenwart verstanden. Daher konzentrierte man sich auf die enge Zusammenarbeit mit dem VBK und den darin organisierten Künstlern. Im Statut des Staatlichen Kunsthandels vom 18. Februar 1975 wurde dazu Folgendes festgelegt:

„Die Einrichtungen in den Bezirken werden von einem Direktor geleitet. Im Rahmen der ihm durch den Generaldirektor erteilten Vollmachten ist er für die Durchsetzung der Kulturpolitik der DDR verantwortlich. Grundlage seiner Tätigkeit ist der Jahresplan, den er mit der Abteilung Kultur des Rates des Bezirkes und dem Bezirksverband des VBK-DDR abstimmt und der vom Generaldirektor zu bestätigen ist.“²⁷²

Eine grundlegende Veränderung leitete der neue Generaldirektor Horst Weiß mit einem neuen Strukturplan des Staatlichen Kunsthandels ein. Der Aufforderung des MfK durch Herbert Micklich vom 30. Januar 1978 folgend, die Leitung und Organisation zwar „einfach und überschaubar“,²⁷³ aber gleichzeitig an die Vorgaben der Strukturen eines Kombines anzulehnen²⁷⁴, legte Horst Weiß mit der Vorlage Nr. 25/78 vom 10. April 1978 eine detaillierte „langfristige Konzeption für die weitere Stabilisierung und Entwicklung des VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“ vor.²⁷⁵ Sie sollte eine „kritische Prüfung“ der bisherigen Zusammenarbeit mit dem VBK veranlassen, um „gemeinsam neue, effektivere Methoden und Formen der Zusammenarbeit zu finden.“ Nach Meinung des Generaldirektors würden hier „noch große, bisher durch den Staatlichen Kunsthandel wenig erschlossene Reserven“ liegen.

²⁷² Nr. 7 Betr. Statut des Staatlichen Kunsthandels der DDR „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, in: Statut 1975, S. 19-21, hier S. 20.

²⁷³ Schreiben von Herbert Micklich (MfK) an Werner Rackwitz (MfK), Berlin, 7.2.1978, BArch DR1/11602.

²⁷⁴ Dass der Staatliche Kunsthandel als Kombinat firmierte, wie es der Buchtitel „Das Kunstkombinat DDR“ nahelegt, kann anhand der Aussagen in den Archivalien nicht bestätigt werden. Vgl. Gillen 2005.

²⁷⁵ Vorlage Nr. 25/78 für die Dienstbesprechung des Ministers, 10.04.1978, BArch DR1/11602, S. 5.

Diese Zusammenarbeit sollte vor allem eines bewirken: „Die Erhöhung der Qualität und der Vielseitigkeit des Angebotes des Staatlichen Kunsthandels in den Verkaufsgalerien“.²⁷⁶

Die Erweiterung der Galerie-Sortimente aus Eigenproduktionen, die Künstler und Kunsthandwerker auch in den kunsthandelseigenen Werkstätten umsetzten, kanalisierte sich in speziellen Programmen, zum Beispiel mit Grafik, Poster oder Kleinplastik. Hier sollte eine für die Bevölkerung erschwingliche Kunst entstehen, die nicht nur den „Bedarf“ an Kunst in der Gesellschaft befriedigen, sondern auch Sammlerkreise aufbauen sollte.

Das begriff Weiß als ein „Lebenselement des Staatlichen Kunsthandels und Schwerpunkt in der kulturpolitischen Arbeit des Betriebes.“²⁷⁷ Weiß hatte damit nicht nur den privaten Käufer im Blick, mit seiner Konzeption sollte auch der „gesellschaftliche Käufer“ angesprochen werden, der „oft in größerem Umfang zur Ausgestaltung von Objekten Anforderungen stellt, wie FDGB, Betriebe, neue Hotels, Internationales Handelszentrum u.a.“²⁷⁸ Auch hier stellte sich der Staatliche Kunsthandel mehr als Händler, denn als Vermittler auf. So verlangt Weiß die Schaffung eines Warenfonds, Lagers sowie eigener Kunstsalons für Großeinkäufer, die dann aus dem Fundus auswählen sollten und betont: „Dieser Fundus muß Eigentum des Staatlichen Kunsthandels sein.“²⁷⁹

Für die Vermittlung dieser Bereiche führte Weiß als Strukturänderung Bezirksdirektoren ein, die fortan unabhängig von den jeweiligen Kulturabteilungen in den Bezirksräten eigenständig arbeiteten.²⁸⁰ Ihre Direktoren waren die direkten Vertreter des Staatlichen Kunsthandels in den Regionen, die unmittelbar Verhandlungen zwischen den örtlichen Partei- und Staatsorganen und den gesellschaftlichen Organisationen und Einrichtungen führen konnten.²⁸¹ Ihre Aufgabe war zudem, die betrieblichen Aufgaben – vor allem im Bereich

²⁷⁶ Ebd., S. 4.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd., S. 6.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Der räumliche Zuschnitt der Bezirksdirektionen änderte sich im Laufe des Bestehens des Staatlichen Kunsthandels. Eine Planung aus dem Jahr 1974 nennt die Direktionsbereiche: Berlin/Potsdam, Leipzig, Rostock/Schwerin, Halle/Magdeburg, Dresden/Cottbus, Karl-Marx-Stadt/Gera, Erfurt/Suhl. Bis 1988 wurden die Gebiete teilweise zusammengefasst bzw. auch erweitert in die 6 Direktionen: Berlin (Berlin/Frankfurt (Oder)/Potsdam), Leipzig (Leipzig/Halle/Magdeburg), Rostock (Rostock/Schwerin/Neubrandenburg), Erfurt (Erfurt/Suhl/Gera), Karl-Marx-Stadt und Dresden (Dresden/Cottbus).

²⁸¹ Die Direktorate wurden folgenden Bezirken zugeteilt: 1. Direktorat. Bereich Berlin/Potsdam; 2. Direktorat. Bereich Leipzig; 3. Direktorat. Bereich Rostock/Schwerin; 4. Direktorat Bereich Halle/Magdeburg; 5. Direktorat Bereich Dresden/Cottbus; 6. Direktorat Bereich Karl- Marx-Stadt/Gera; 7. Direktorat Bereich Erfurt/Suhl. Die Bezirke Frankfurt an der Oder und Neubrandenburg wurden zu diesem Zeitpunkt noch nicht berücksichtigt

Bilanzierung – zu organisieren, ebenso wie die Einhaltung und Erfüllung der Weisungen von MfK und Horst Weiß sicherzustellen sowie die in den Galerien und Produktionsstätten angestellten Mitarbeiter zu führen.²⁸²

Zwischen den Bezirksdirektionen und den bezirklichen Sektionen des Verbandes gab es vielfältige unmittelbare Kontakte. Am Beispiel des gemeinsamen Arbeitsprogramms zwischen dem VBK der DDR, Bezirksvorstand Dresden, und dem Direktionsbereich Dresden/Cottbus des Staatlichen Kunsthandels wird die enge Zusammenarbeit innerhalb der Bezirksdirektion Dresden/Cottbus für den Zeitraum von 1979 bis 1982 deutlich. Das Arbeitsprogramm wurde von Künstlern des Verbandes, Galerieleitern, Werkstatteleitern und Mitarbeitern der Bezirksdirektion erstellt und bildete die Grundlage der beidseitigen Verpflichtungen. Es beschreibt auch die Art und Weise des weiteren Aufbaus des Staatlichen Kunsthandels sowie die Ausstellungs- und Arbeitsmöglichkeiten der Künstler.²⁸³

Die Zusammenarbeit zwischen den Galerieleitern und den Bezirksdirektoren gestaltete sich auch mit der neuen Struktur weiterhin schwierig; die Sichtweisen auf Ausstellungsformen und Arbeitsmöglichkeiten der Künstler unterschieden sich stark. Wiederholt kritisierten die Galerieleiter die unfachmännische Anleitung durch die Bezirksdirektoren und die unsachgemäßen Anordnungen für die betrieblichen Abläufe (siehe Beispiel *Galerie am Schönhof*). Die Bezirksdirektionen wurden von den Galerieleitern mehr als Kontrolleinrichtungen denn als Partner empfunden. Wegen der großen personellen Umstrukturierung, die der Amtsantritt von Weiß mit sich brachte, war das Vertrauen in die Leitungsebene des Staatlichen Kunsthandels auf ein Minimum reduziert. In einer Stellungnahme des Kunsthandels gegenüber dem stellvertretenden Minister für Kultur, Werner Rackwitz, werden 33 Kader benannt, von denen immerhin 11 aus dem Arbeitsverhältnis austraten – ein in der DDR-Betriebsökonomie selten durchgeführter Akt der Disziplinierung, der nur bei sehr groben Verstößen gegen betriebliche Ordnungen oder gegen die ideologischen Grundfesten durchgeführt wurde.

(da in diesen Bezirken noch keine Einrichtungen vorhanden waren), wurden aber später bestehenden Bezirksdirektionen zugeordnet.

²⁸² Vorlage Nr. 25/78 für die Dienstbesprechung des Ministers, 10.04.1978, BArch DR1/11602, Anlage 1, S. 2f.

²⁸³ Vgl. Verband Bildender Künstler, Bezirksvorstand Dresden: Arbeitsprogramm der Zusammenarbeit des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Bezirksvorstand Dresden, mit dem Staatlichen Kunsthandel der DDR, Direktionsbereich Dresden/Cottbus, für den Zeitraum 1979 bis 1982, [Ende 1975], gez. M. Schuster und G. Filbrandt, Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, Bl. 1–5.

Weitere 22 Personen, die in diesem Umfeld auf ihre Betriebstauglichkeit geprüft wurden, verblieben im Betrieb, ihre Namen führt das Dokument nicht auf.²⁸⁴

Dafür schildert eine Stellungnahme von Horst Weiß vom 5. Februar 1979 ein anderes Kaderproblem: In den Bezirks- und Galerieleitungen waren zu wenige Genossen der SED aktiv, ein Umstand, der offenbar geändert werden musste. Es heißt: „Was die Einstellung von Mitgliedern der Partei betrifft, bemühen wir uns, schwerpunktmäßig bestimmte Positionen mit Genossen zu besetzen.“²⁸⁵ Darin eingeschlossen ist für Weiß das Problem des Berufsbildes des Galeristen und Kunsthändlers, für die es keinen Ausbildungsleitfaden gab und damit auch keine entsprechenden politisch-ideologischen Schwerpunktsetzungen.

Dieses Problem war bereits von Peter Pachnicke wegen der inhaltlichen Qualifizierung angesprochen worden, Horst Weiß zielte jedoch eindeutig auf die kaderpolitische Ausrichtung ab.²⁸⁶ Nach seiner Konzeption sollte der „politisch-ideologisch stabile und funktionstüchtige Aus- und Aufbau der territorialen Bereichsdirektionen“ zu einer Stabilisierung des Betriebsgefüges führen, was der Besetzung von Schlüsselpositionen mit SED-Genossen entsprach. Weiß schildert in seinen „kaderpolitischen Maßnahmen“ außerdem:

„Ausgehend von dem Bestand an Leitungskadern, ihrer politisch-moralischen Reife, ihren Erfahrungen in der Leitungstätigkeit und ihrem fachlichen Wissen, ist es aufgrund der Erfahrungen erforderlich, sofort eine kleine Gruppe disponibler Reservekader auszuwählen, von denen jeder kurzfristig mit der Wahrnehmung einer leitenden Funktion in der mittleren Ebene beauftragt werden kann.“²⁸⁷

²⁸⁴ Vgl. Kaderpolitische Maßnahmen im Staatlichen Kunsthandel der DDR in Auswertung des ABI-Berichts und der Forderungen der Arbeitsgruppe des Ministeriums für Kultur unter Leitung des Stellvertreters des Ministers, Gen. Dr. Rackwitz, Berlin, 5.7.1978, BArch, DR1/11602.

²⁸⁵ Horst Weiß: Stellungnahme zur Information des Komitees der ABI über die Ergebnisse der Nachkontrolle im Staatlichen Kunsthandel, 7.12.78, Berlin, 5.2.1979, BArch DR1/11602, S. 1–7, hier S. 6.

²⁸⁶ Hier heißt es unter anderem: „Was die Schaffung von Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten sowie die Schaffung von Berufsbildern, Kaderentwicklungsplänen usw. betrifft sind wir jetzt dabei, auf der Grundlage geschaffener Ordnung im Bereich Kader/Bildung eine kadermäßige Kaderanalyse anzufertigen, auf deren Grundlage der Kaderentwicklungs- und Qualifizierungsplan entsteht.“ Weiter heißt es hier unter „Längerfristige Maßnahmen in der Kaderarbeit“, dass unter anderem die Grundlage dafür geschaffen werden solle, dass „die Entwicklung von Berufsbildern und ein umfassendes Programm zur politisch-ideologischen und kulturellen Qualifizierung (Parteischule, Betriebsschule M/L MfK, eigene BA, Schulen der sozialistischen Arbeit“ sichert. Kein Wort verliert Weiß jedoch über die kunsthistorische oder gar kunsthändlerische Befähigung zukünftiger Mitarbeiter. Vgl. Horst Weiß: Stellungnahme zur Information des Komitees der ABI über die Ergebnisse der Nachkontrolle im Staatlichen Kunsthandel vom 7.12.78, Berlin, den 5.2.1979, BArch DR1/11602, S. 1–7, hier S. 6f.

²⁸⁷ Vgl. Kaderpolitische Maßnahmen im Staatlichen Kunsthandel der DDR in Auswertung des ABI-Berichts und der Forderungen der Arbeitsgruppe des Ministeriums für Kultur unter Leitung des Stellvertreters des Ministers, Gen. Dr. Rackwitz, Berlin 5.7.1978, BArch, DR1/11602, S. 6.

Ob dem Wunsch von Weiß zum Aufbau eines „Reservekadets“ entsprochen wurde, der es ermöglichen sollte, aufmüpfige Galeriemitarbeiter aus den Reihen des Staatlichen Kunsthandels ohne Störung des Betriebsablaufes zu entfernen, geht aus den überlieferten Unterlagen nicht hervor. Allerdings wird das sehr eingeschränkte Vertrauensverhältnis – vielleicht sogar die Feindschaft – deutlich, weshalb sich Weiß gegenüber den Mitarbeitern der Galerien abzusichern gedachte.

Ein vermutlich internes Papier, das Beispiele für Mängel in der Arbeit des Staatlichen Kunsthandels benennt und in einem vertraulichen Ton, ohne Nennung des Autors, verfasst ist, beschreibt den chaotischen Alltag in den Arbeitsabläufen des Kunsthandels und lässt auch den Widerstand gegen die vom Kulturministerium geforderten Vorgehensweisen einzelner Mitarbeiter und die Eigenmächtigkeit ihrer Handlungen anklingen. Das spiegelt sich schon in den Ausführungen zur Erarbeitung der Plankennziffern wider. Hier heißt es: „Die Tatsache, daß staatliche Aufgaben für 1978 bereits im April/Mai im Betrieb vorlagen, wurde nicht genutzt, um einen kontinuierlich erarbeiteten und mit den Kollektiven diskutierten Planentwurf vorzubereiten“, denn die „Staatsaufgaben wurden den Betriebsleitern nicht übergeben.“²⁸⁸ Wiederholt wird das Problem der Bilanzierung angesprochen und anhand der Situation in drei Bezirken konkretisiert:

„Rostock: Der Bezirksdirektor stellt gegenüber dem Bezirk ~~selbsterhellich~~ [im Dokument gestrichen, Anm. S.T.] Arbeitskräfteanforderungen, die über die bestätigte Arbeitskräfteentwicklung hinausgehen. Potsdam: die Bezirksplankommission beschwert sich beim Ministerium für Kultur, weil der zuständige Leiter des Kunsthandels sich um die Arbeitskräftebilanzierung nicht kümmert und aus Unwissenheit falsche Auskünfte gegeben werden. Leipzig: der Bezirksplankommission fehlen Angaben über die bestehenden Einrichtungen des Kunsthandels und erst recht besteht kein Überblick, wie es weiter gehen soll.“²⁸⁹

Zum Thema Zuverlässigkeit der betrieblichen Angaben wird festgehalten:

„Vom Gen. Weiß zu einer Stellungnahme aufgefordert, erklärten die Hauptbuchhalterin, Kolln. Flöter, der Handelsdirektor, Kollege Wunderlich und der Bezirksdirektor Berlin, Genosse Schmidt, daß bestimmte gesetzliche Bestimmungen nicht eingehalten werden konnten, weil die entsprechenden Gesetzesblätter nicht im Betrieb vorhanden sind. [...]

²⁸⁸ Beispiele für Mängel in der Arbeit des Staatlichen Kunsthandels, vermutl. intern, undatiert, BArch DR1/11602.

²⁸⁹ Ebd.

Wenn der Generaldirektor das so wörtlich an den Staatsanwalt weitergibt, läuft er in ein offenes Messer.“²⁹⁰

Auch in der Abwicklung von Importen werden Unregelmäßigkeiten festgestellt: So hatte man bei der schwedischen Kunsthandwerkerin Violetti, die auf Einladung des Staatlichen Kunsthandels auch in den betriebseigenen Werkstätten produzierte und Einnahmen erzielte, nicht die „devisenrechtlichen Voraussetzungen für die Honorareinnahmen beachtet und geklärt“.

Dieser Fehler, glaubt man den Ausführungen, war bereits zuvor aufgetreten und der „Betrieb hat wiederum nicht danach gehandelt.“²⁹¹ Auch Horst Weiß' Stellungnahme vom 5. Februar 1979 führt Unregelmäßigkeiten in den Betriebsabläufen auf, die eigenmächtiges beziehungsweise eigenverantwortliches Handeln der Galeriemitarbeiter sowie Künstler vermuten lassen, auf die der Generaldirektor offenbar wenig Einfluss hatte. Unter dem Stichpunkt „Klärung der ,unterwegs befindlichen Ware““ heißt es hier:

„Ich habe persönliche Gespräche mit Jo Jastram und Bernhard Heisig geführt: da im Betrieb niemand den genauen Gang der Dinge über die Jahre hinweg feststellen konnte und sich die beiden Künstler auch nicht mehr erinnern, haben sich beide bereiterklärt, für die genannte Summe noch einmal Grafikarbeiten zu liefern. Desgleichen ist geklärt, wo sich die plastischen Modelle von Jo Jastram befinden, d.h., die Angelegenheit wird jetzt von unserer Direktion Handel abgeschlossen, so daß diese Summen nicht mehr erscheinen und die Ware als im SKH befindlich deklariert werden kann.“²⁹²

Diese Verlagerung des Einflussbereiches von der Generaldirektion auf die Bezirke und einzelnen Galerien spiegelt auch ein „Arbeitsprogramm“ des VBK, Bezirksvorstand Dresden wider, der die Zusammenarbeit des Verbandes mit dem Staatlichen Kunsthandel beispielhaft beschreibt. Hier heißt es unter anderem:

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Horst Weiß: Stellungnahme zur Information des Komitees der ABI über die Ergebnisse der Nachkontrolle im Staatlichen Kunsthandel vom 7.12.78, Berlin, den 5.2.1979, BArch DR1/11602, S. 1–7, hier S. 7.

„Für einzelne Galerieausstellungen beauftragen die Sektionsleitungen Künstler und Kunstwissenschaftler, mit denen der Staatliche Kunsthandel der DDR bei der Auswahl der Werke, der Ausstellungsgestaltung und in der Öffentlichkeitsarbeit zusammenwirkt.“²⁹³

Eine kulturpolitische Einflussnahme oder gar Weisungen, die beispielsweise aus dem MfK auf die Galerieprogramme einwirken würde, ist zumindest diesem Schreiben nach, ausgeschlossen. Darüber hinaus sicherte sich der Verband auch das Exklusivrecht zu, dass während der Kunstaussstellungen in Dresden ein „vielseitiger und qualitätvoller Beitrag der Dresdner Künstler vorbereitet wird.“²⁹⁴ Auch hier ist es der Verband, der das Programm in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels zu dem Großereignis der Gegenwartskunst in der DDR bestimmte. Darüber hinaus sicherte sich der Verband das Recht, in regelmäßigen Abständen Maßnahmepläne zu erstellen und so nachhaltig die Profilierung des Staatlichen Kunsthandels zu bestimmen.

Mit viel Geschick für die unterschiedlichen Spielräume in den Betriebsabläufen, von denen die überlieferten Unterlagen nur einen kleinen Einblick vermitteln, verstanden es die Galerieleiter, also auch unter dem Generaldirektor Horst Weiß, ihre „eigenen kleinen Kunstreiche“ zu pflegen und setzten sich zum größten Teil gegen die betrieblichen Vorgaben durch.²⁹⁵

²⁹³ Verband Bildender Künstler, Bezirksvorstand Dresden: Arbeitsprogramm der Zusammenarbeit des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Bezirksvorstand Dresden, mit dem Staatlichen Kunsthandel der DDR, Direktionsbereich Dresden/Cottbus, für den Zeitraum 1979 bis 1982, [Ende 1975], gez. M. Schuster und G. Filbrandt, Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, Bl. 1–5, hier Bl. 1.

²⁹⁴ Ebd., Bl. 2.

²⁹⁵ Von dieser Arbeitsweise berichteten viele ehemalige Galeristinnen und Leiterinnen der Bezirksdirektionen im Zeitzeugeninterview gegenüber der Autorin. Unter ihnen: Gisela Schulz (*Galerie am Sachsenplatz*, Leipzig) im Gespräch mit der Autorin am 20. Februar 2012 in Leipzig, Ingrid Oelzner (Bezirksdirektion Leipzig) im Gespräch mit der Autorin am 4. Dezember 2012; Eberhard Klinger (Leiter der *Galerie Am Schönhof*, Görlitz) im Gespräch mit der Autorin am 23. November 2012 in Radeberg; Eva Bierwagen (Bezirksdirektion Dresden) im Gespräch mit der Autorin am 6. Juli 2015 in Dresden.

II.3.4 Auflösung des Staatlichen Kunsthandels 1990

Zum 20. März 1990 gründete der VEH Bildende Kunst und Antiquitäten zusammen mit dem VEB Denkmalpflege Berlin und dem Kombinat Dienstleistungen Berlin die Art-Union GmbH mit einem Stammkapital von 30 Millionen Mark der DDR²⁹⁶ und mit dem Ziel, das Gefüge des Betriebes Staatlicher Kunsthandel konzeptionell an die „neuen Marktbedingungen in Vorbereitung der Wirtschafts- und Währungsunion“ anzupassen.²⁹⁷

Wie aus einer Grundsatzdiskussion über die Weiterentwicklung des Betriebes hervorgeht, sollten die „spezifischen Bedingungen [der in] der DDR gewachsenen regionalen Arbeit des Kunsthandels“ beibehalten und die „Fachkräfte und deren [...] Beziehungen zu Künstlern und Experten“ zusammengehalten werden.²⁹⁸ Mit Blick auf den Strukturplan gab es jedoch personell wenig Neuerungen beziehungsweise registriert Christoph Tannert „auf allen Ebenen Kontinuitäten“.²⁹⁹ Das änderte sich jedoch im Zuge der Maßnahme zur Privatisierung und Reorganisierung des volkseigenen Vermögens³⁰⁰ am 17. Juni 1990 und der Umfirmierung des Betriebes in Kunsthandels GmbH, deren alleiniger Gesellschafter fortan die Treuhandanstalt war. Die baldige Umwandlung in AZBK Kunsthandels GmbH war ebenfalls von nur kurzer Dauer. Das Unternehmen ging am 1. Mai 1993 in Liquidation.

Auch wenn anfänglich die Hoffnung bestanden hatte, das Gefüge des Staatlichen Kunsthandels zu erhalten³⁰¹, musste die Art-Union GmbH die Privatisierung von 54 Betriebsstätten organisieren, darunter auch diverse Rückerstattungsansprüche, die ehemalige Besitzer von Werkstätten anmeldeten, die 1972 im Zuge der Verstaatlichungsaktion ihren Status als private Betriebe verloren hatten.³⁰²

Die Auflösung des vormaligen Gefüges des Staatlichen Kunsthandels brachte die Differenziertheit der Einrichtungen ein letztes Mal zu Tage, denn sie unterschieden sich erheblich in ihrem „Programm, Arbeitsstil und das Engagement der einzelnen Mitarbeiter für

²⁹⁶ Auszug aus dem Handelsregister, BArch DR 144/359.

²⁹⁷ Staatlicher Kunsthandel der DDR (Findbuch) 2017, S. 15.

²⁹⁸ Ebd. Das hier zitierte Dokument: Vorlage für die Grundsatzdiskussion der weiteren Entwicklung der Art-Union GmbH am 8.6.1990, BArch DR 144/736.

²⁹⁹ Christoph Tannert: Sumpf der Zwecke. Vom Staatlichen Kunsthandel der DDR zur Art-Union GmbH, in: Kunst intern [1990], S. 28–29, BArch DR 144/676.

³⁰⁰ Gemeint ist das sogenannte „Treuhandgesetz“, Vgl. Gbl. I Nr. 33, S. 300.

³⁰¹ Peter Tauscher im Gespräch mit der Autorin am 10. April 2014 in Waldenburg.

³⁰² Vgl. Privatisierungskonzept, BArch DR 144/91.

Kunst und Künstler“, wie Christoph Tannert 1990 feststellte.³⁰³ Galerien wie die *Galerie am Sachsenplatz*, die *Galerie Berlin* oder die *Galerie Theaterpassage* strebten schon 1990 eine Privatisierung an, ebenso die Werkstätten für Keramik in Waldenburg, die Bildgießerei Schöneiche, die *Galerie am Meer* sowie die HB-Werkstätten in Marwitz. Sie konnten alle ihr Programm und Engagement unter marktwirtschaftlichen Bedingungen fortsetzen. Andere Galerien gingen an kommunale Träger über oder wurden wegen mangelnden wirtschaftlichen Erfolgsaussichten geschlossen. Das einzigartige Zusammenspiel aus Produktion und Distribution, aber auch die Förderung von Künstlern, Regionalen Besonderheiten und auch die Rezeption von Positionen und Strömungen, ging damit unwiederbringlich verloren.

³⁰³ Christoph Tannert: Sumpf der Zwecke. Vom Staatlichen Kunsthandel der DDR zur Art-Union GmbH, in: *Kunst intern* [1990], S. 28–29, BArch DR 144/676.

III Das Netzwerk der Galerien des SKH

III.1 Galerien für Gegenwartskunst

Die Vorausschau des MfK verzeichnete bereits 1975 den Plan, dass bis 1978 in jeder Bezirkshauptstadt der DDR eine Galerie für Gegenwartskunst des Staatlichen Kunsthandels den Betrieb aufnehmen sollte.³⁰⁴ Tatsächlich sollte die Umsetzung dieses Planes bis 1989 dauern. Zwar waren die Ziele des MfK einerseits klar definiert, besonders in Hinsicht auf die konkreten Vorgaben für den zu erzielenden Umsatz, andererseits wurde das Aufstellen von Regeln oder Gesetzen, um diese Vorgaben auch umzusetzen, erst nach der Eröffnung der ersten Einrichtung sukzessive realisiert.

Bereits im Gründungsjahr des Staatlichen Kunsthandels 1974 wurden drei Galerien eröffnet, zwei in den Bezirkshauptstädten Rostock und Erfurt und eine in der Kreisstadt Greifswald. In der Amtsphase von Peter Pachnicke folgten etliche weitere Galeriegründungen und zahlreiche Verhandlungen mit genossenschaftlich oder kommunal geführten Einrichtungen. Mit Horst Weiß wurde diese Kontinuität unterbrochen, denn er konzentrierte sich zunächst darauf, die durch die Arbeiter- und Bauerninspektion (ABI) festgestellten betrieblichen Mängel zu beseitigen.

Dazu initiierte er eine groß angelegte Überprüfung und in einigen Fällen auch den Austausch von Mitarbeitern und Galerieleitern. Einige angebaute Übernahmen scheiterten. Erst Anfang der 1980er Jahre konnte der ursprüngliche Plan weiter umgesetzt werden, neue Galerien zu gründen und mit entsprechenden Profilen zu entwickeln. Im Zeitraum von Juli 1974 bis 1989 eröffnete der Staatliche Kunsthandel 40 Galerien für Gegenwartskunst, die bis zur Überführung in die Art Union GmbH im März 1990, mit Ausnahme der *Galerie Arkade* in Berlin, arbeiteten.

Für den Aufbau des Galerienetzwerkes waren die Generaldirektion, Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Abteilung Ökonomie/Handel und die Direktoren der Bezirksdirektionen verantwortlich.³⁰⁵ Im Gegensatz zur Abteilung Ökonomie/Handel, die in Anlehnung an die sozialistische Betriebswirtschaft zwar versuchte Regeln aufzustellen, die sie jedoch, wie in Kapitel II dargestellt, wegen innerbetrieblicher Probleme und Widerstände kaum durchsetzen konnte, bereitete die Abteilung Öffentlichkeitsarbeit ein detailliertes Konzept vor, das im Galerienetzwerk allgemeine Zustimmung fand.

³⁰⁴ Vorlage Nr. 25/78 für die Dienstbesprechung des Ministers am 10.04.1978, BArch DR1/11602.

³⁰⁵ Gunter Nimmich und Roger Thielemann (beide Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Generaldirektion Berlin) im Gespräch mit der Autorin am 29. September 2012 in Berlin.

Durch Gunter Nimmich und Roger Thielemann, beide Absolventen der Fachhochschule für Gestaltung und Werbung in Berlin, wurde ein Team aus Grafikern und Autoren zusammengestellt, die die visuellen Basiselemente für ein einheitliches Erscheinungsbild des Staatlichen Kunsthandels gestalteten. Unabhängig vom Standort war die Präsentation der Galerien in den wesentlichen Elementen gleich und damit als eine Marke erkennbar.³⁰⁶ Sowohl das äußere Erscheinungsbild, Markenausleger und Typografie als auch die Katalog-, Plakat-, Einladungskarten-, Annoncen- und Raumgestaltung der Galerien wurden nach diesem Corporate Design gestaltet.³⁰⁷ Die Abteilung Öffentlichkeitsarbeit sorgte auch für die räumliche Ausstattung der Galerien, Möbel, Grafikschränke, Warenaufsteller, Lichtsystem und Außenbeschriftung. Für die Namensfindung der Galerien stand meist ein regionaler Bezug im Fokus, zum Beispiel „Carl Blechen“ in Cottbus, „Peter Breuer“ in Zwickau, „Karl Schmidt-Rottluff“ in Karl-Marx-Stadt, oder aber Verweise auf die Verkaufsschwerpunkte der Galerie, etwa *Galerie P* für Postergalerie, *Galerie re* für Repliken oder *Galerie Skarabäus* für Schmuck.³⁰⁸

Geeignete Mitarbeiter zu finden, stellte sich auch in dieser Abteilung als schwierig heraus. Das Berufsbild, das einem professionellen Galeristen entsprach, existierte in der DDR weder im Handel noch unter Künstlern und Kunstwissenschaftlern. Hermann Raum forderte in seinen „Zehn Thesen zum sozialistischen Kunsthandel“, spezielle Studiengänge im Bereich der Kunstwissenschaft zu etablieren. Raum bezeichnete hier den Kunsthändler als ein „Universalgenie“, das über eine Reihe von Eigenschaften verfügen sollte:

„Gute Kenntnisse von der DDR-Kunst, hohes Urteilsvermögen, Fähigkeiten der Kenntnisvermittlung und Kunstinterpretation, psychologisch-pädagogisches Geschick und enge, vertrauensvolle Beziehungen zu vielen Künstlern, kulturpolitische Sicherheit und konzeptive Fähigkeiten, Sinn für organisatorische und ökonomische Notwendigkeit usw.“³⁰⁹

³⁰⁶ Gestaltung des Logos des SKH wurde von Wolf Friedrich erstellt, weitere Werbematerialien von Rainer Menschik. Eine Ausnahme bildete das Erscheinungsbild der *Galerie Arkade* am Strausberger Platz in Berlin. Die durch ihren Galerieleiter Klaus Werner eingeführte Wortmarke und das spezielle kleine Format der Ausstellungspublikationen wurde auch unter dem organisatorischen Dach des Staatlichen Kunsthandels nach 1975 weitergeführt.

³⁰⁷ Siehe Anhang III.1/1 *Bereich Öffentlichkeitsarbeit-Markenauftritt*, S. 408.

³⁰⁸ Gunter Nimmich und Roger Thielemann (beide Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Generaldirektion Berlin) im Gespräch mit der Autorin am 29. September 2012 in Berlin.

³⁰⁹ Raum 1975, S. 96.

Die Leiter und Mitarbeiter der Galerien sollten nach dem Stellenplan, den erst Horst Weiß ausführte, einen Fach- oder Hochschulabschluss in den Bereichen Kunst- oder Kulturwissenschaften nachweisen können.³¹⁰

Ein pädagogisches Hochschulstudium im Bereich Kunstpädagogik wurde ebenfalls akzeptiert. Deutlich unerwähnt lässt Raum jedoch die kaderpolitische Eignung der Mitarbeiter im Kunsthandel, die für Weiß ab 1977 vor allem in einer Parteizugehörigkeit und einer entsprechenden Ausbildung bestand. Nach diesen Kriterien wählte Weiß die Führungspersönlichkeiten aus. Diesen Hintergrund wiesen jedoch die wenigsten Galerieleiter auf, was zu wachsendem Misstrauen auf beiden Seiten führte. Auch die Galeriegründungen selbst verliefen sehr unterschiedlich, denn einige interessierte Kunstpädagogen oder Kulturwissenschaftler traten bereits mit sehr konkreten Vorstellungen an den Kunsthandel heran, wie eine Galerie für Gegenwartskunst in ihrer jeweiligen Stadt zu führen sei, wie Eberhard Klinger, ehemaliger Leiter der *Galerie Am Schönhof* in Görlitz, gegenüber der Autorin aussagt.³¹¹

Die Anzahl der Mitarbeiter einer Galerie richtete sich in erster Linie nach der Größe und dem Profil der Galerie, nicht nach deren Umsatz, der zwischen den Einrichtungen sehr stark schwanken konnte. So hatte beispielsweise die *Galerie am Sachsenplatz* in Leipzig bei gleicher Mitarbeiteranzahl und ähnlicher Verkaufsfläche einen weitaus höheren Umsatz als die *Galerie Peter Breuer* in Zwickau.³¹² Um Galerieräumlichkeiten zu finden, waren die Bezirksdirektionen des Staatlichen Kunsthandels Ansprechpartner, die mit den örtlichen Institutionen geeignete Objekte für eine Galerie suchten, diese sanierten und einrichteten. Teilweise wurden diese Objekte direkt in die Liegenschaft des VEH Moderne Kunst überführt, teilweise verblieben sie in regionalen Liegenschaften; Ausnahmen bildeten Mietobjekte aus privatem Besitz.³¹³

Das ökonomische Herzstück des Galerienetzwerkes war die zentral geleitete Planung und Bilanzierung des Staatlichen Kunsthandels, die ein einheitliches Abrechnungssystem für alle

³¹⁰ Vgl. Kaderpolitische Maßnahmen im Staatlichen Kunsthandel der DDR in Auswertung des ABI-Berichts und der Forderungen der Arbeitsgruppe des Ministeriums für Kultur unter Leitung des Stellvertreters des Ministers, Gen. Dr. Rackwitz, Berlin 5.7.1978, BArch, DR1/11602, S. 6.

³¹¹ Eberhard Klinger im Gespräch mit der Autorin am 23. November 2012.

³¹² Dieses Bild erschließt sich aus den Jahresanalysen des Staatlichen Kunsthandels, die ab 1977 erstellt wurden. Vgl. dazu bspw. Jahresanalyse 1983, BArch DR 144/6.

³¹³ Siehe dazu: Staatlicher Kunsthandel der DDR „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“ (1974–2002). Bestand DR 144 (= Findbuch zu den Beständen des Bundesarchivs), bearb. Von Anne Bahlmann, Falco Hübner, Bernd Isphording und Stefanie Klüh, Berlin 2017, S. 37–60.

Galerien, Werkstätten und Abteilungen vorgab. Die Planvorgaben, Analysen und Abrechnungen der Galerien waren gegenüber den Galeriemitarbeitern transparent, wurden monatlich bekanntgegeben und in Galerieleitertagungen vorgelegt.³¹⁴ Die Generaldirektion ordnete in regelmäßigen Abständen bezirkliche und zentrale Galerieleitertagungen an, die in erster Linie dem Informationsaustausch zwischen den einzelnen Direktionsbereichen und den Galerien dienen sollten. Zu diesen Tagungen wurden auch die konzeptionellen Erweiterungen, Ausstellungspläne und Messebeteiligungen sowie zentrale und regionale Sonderveranstaltungen und ökonomische Parameter diskutiert.

Über die *Galerienachrichten*, ein spezielles internes Publikations- und Informationsformat, die in regelmäßigen Abständen durch die Abteilung Öffentlichkeitsarbeit zusammengestellt und verbreitet wurden, waren die Galerien über Ausstellungsprogramme, Künstler und sonstige interne Nachrichten informiert. Für die Galerieleiter stellten insbesondere die Tagungen eine wichtige Möglichkeit zum Austausch mit Kollegen sowie Künstlern dar. Ausstellungen und Kataloge wurden gemeinsam geplant und dabei auch Empfehlungen zu Künstlern gegeben.³¹⁵

Im Rückblick scheint es so, als hätte es kein Konkurrenzdenken der Galerien untereinander gegeben, da jede Galerie auf regionale Käuferkreise zurückgreifen und sich durch Patenschaftsverträge und regelmäßige Kontakte zu größeren Kombinat in den Regionen einen eigenen Absatzmarkt aufbauen konnte, wie das beispielhaft in der Arbeit der *Galerie am Boulevard* in Rostock und der *Galerie am Markt* in Gera anschaulich ist. Deshalb wurden in den Galerien auch DDR-weit Künstler ausgestellt und es gab keine enge Bindung von Künstlern an eine einzige Galerie. Das Bestreben der Galerieleiter, ein einzigartiges, erkennbares Profil für ihre Galerie zu schaffen, ist maßgeblich auf ihre Kontaktpflege zu den Künstlern zurückzuführen und resultierte nicht aus Weisungen der Generaldirektion oder gar des MfK.³¹⁶

³¹⁴ Unter anderem berichten darüber im Zeitzeugengespräch: Gunter Nimmich und Roger Thielemann (beide Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Generaldirektion Berlin) im Gespräch mit der Autorin am 29. September 2012 in Berlin.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Siehe Anhang III.1/2 *Galerien der Gegenwartskunst (Karte)*, S. 409; Anhang III.1/3 *Diagramm mit Gründungsjahren der Galerien des SKH*, S. 410 sowie Anhang III.1/4 *Häufigkeit von Galeriegründungen*, S. 411.

III.2 Preispolitik

Eine große Rolle für die Galeriearbeit im Generellen spielte die grundsätzliche Frage: „Gibt es eine spezielle Kunst, die in den Galerien gefragt ist?“ Das Interesse am Kauf originaler Kunstwerke mit dem Blick auf den Binnenmarkt der DDR war in allen Bevölkerungsschichten vorhanden, aber das Wissen darum, welche Kunst zu welchem Preis verkauft werden kann, fehlte. Kunstinteressierte Sammler ersteigerten auf den legendären „Solidaritätsauktionen“ Kunst, die weit unter dem eigentlichen Kunstwert lag. Diese niedrigen Preise wurden jedoch zu Orientierungsmarkern für die Käufer,³¹⁷ was zu einer Diskrepanz zwischen Nachfrage und Angebot führte. Dieses Thema löste kurz nach der Eröffnung der ersten Galerie des Kunsthandels in Rostock eine umfangreiche Diskussion aus. Unter dem Titel „Hundert schöne Grafiken statt hundert Paar Schuhe“ eröffnete die Wochenzeitung *Der Sonntag* eine Diskussionsrunde zum Thema Angebot und Preisgestaltung in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels.³¹⁸

Der Staatliche Kunsthandel der DDR spiegelte mit seinem Angebot und seiner Preispolitik – zumindest in den Planvorgaben – einen Grundsatz sozialistischer Ökonomie wider, nämlich die Versorgung der Bevölkerung mit jederzeit erschwinglichen Waren. Auch mit bildender Kunst sollte die Bevölkerung versorgt werden. Dieser Zwiespalt zwischen Kunst als Handelsware und Kunst als „Ware des Bedarfs“ erregte anhaltende Diskussionen, die darin mündeten, dass Kunst in allen Preiskategorien angeboten werden sollte. Denn auch Studenten und Lehrlinge gehörten selbstverständlich zur Käuferschaft, obwohl sie nur ein maximales Einkommen von durchschnittlich 70,00 M im Monat zur Verfügung hatten. Schließlich konnte man davon ausgehen, dass diese spezielle Gruppe die potenziellen Sammler der Zukunft seien. Deshalb musste für sie ein spezielles Angebot geschaffen werden. Die erste Antwort darauf lieferte das Posterprogramm. Weitere folgten in Form von Plastik-Editionen und Repliken.

Auch die Möglichkeit der Teilzahlung sollte zum Kauf von Kunst anregen. Bereits das Statut des Staatlichen Kunsthandels, das 1975 veröffentlicht wurde, sah diese Preispolitik vor:

³¹⁷ Vgl. Jürgen Marten: Auktionen unter dem Hammer, in: *Der Sonntag*, Nr. 15, 1974.

³¹⁸ *Hundert schöne Grafiken statt hundert Paar Schuhe*, Interview mit Hermann und Carlotta Raum, in: *Der Sonntag*, Nr. 34, 1974, S. 7–9, S. 7.

Bei 20 Prozent Anzahlung konnten zum Beispiel Originalkunstwerke mit einem Preis von mehr als 500,00 Mark der DDR auf Teilzahlung gekauft werden.³¹⁹ Auch Hermann Raum beschreibt in seinem Artikel „Kunst für Alle? – Kunst für Alle!“ diesen Spagat und das differenzierte Verhältnis zwischen dem Ziel „sozialistischer Persönlichkeitsbildung“ und ökonomischem Erfolg. Raum führt dazu aus:

„Der Kunsthandel kann einerseits zur Verbilligung von Kunst beitragen, weil er den Umsatz hoher Auflagen (auch von Keramik, Terrakotten, Postern, Kleinplastik etc.) organisieren kann. Damit kann er auch seine ökonomischen Zielstellungen erreichen.“³²⁰

Die in den Galerien zum Verkauf angebotene bildende Kunst wurde vorwiegend in Kommission übernommen und nach Ausstellungsende entweder angekauft oder zurückgegeben. Im angewandten Bereich erfolgte der Ankauf meist unmittelbar vor Eröffnung der Ausstellung durch den Staatlichen Kunsthandel. In einem Protokoll über die Verhandlungen mit dem Rat des Bezirkes Rostock aus dem Jahr 1974 sind zum Thema Handelsspanne folgende Regelungen vereinbart worden, die im Kunsthandel Anwendung fanden:

„Nach ausführlicher Diskussion waren die Genossen des Bezirkes [Rostock, Anm. ST] zunächst damit einverstanden, die vorgeschlagene Handelsspanne bei Bildender Kunst von max. 35% anzuwenden.

Sie waren gleichzeitig mit der Orientierung einverstanden, daß beim Ankauf von bildender Kunst die Bisspanne der Honorarordnung nur bis zu 80% ausgenutzt [wird].

Die Handelsspanne für das Kunsthandwerk werden die Galerien vom Ministerium für Kultur nach Gruppe aufgeschlüsselt übergeben.“³²¹

Aus dem Abschnitt geht außerdem hervor, dass die Honorarordnung, die das MfK festlegte und regelmäßig erneuerte, kein „Tarif“ für die Künstler darstellte, sondern hier als „Bisspanne“ betrachtet wird, die für die Kommissionsgeschäfte in den Galerien nicht zwingend bindend war, sondern den Galerieleitern einen Ermessensspielraum einräumten. Die Abrechnung mit den Künstlern erfolgte nach Ausstellungsende.

³¹⁹ Hier heißt es unter Paragraph 2, Abs. 2 „Angebot von Kunstwerken an die Bevölkerung auf Teilzahlung ab einem Verkaufswert von 500,- Mark bei einer Mindestanzahlung von 20%“, Betr. Statut des Staatlichen Kunsthandels der DDR „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, in: Statut 1975, Nr. 2, 1975, S. 19f.

³²⁰ Raum 1975, S. 96.

³²¹ Protokoll über die Verhandlungen im Rat des Bezirkes Rostock, 18.7.74, BArch DR 1/11602, Bl. 1–3, hier S. 2.

Eine andere Regelung wurde mit den Werken verfolgt, die für den Export bestimmt waren, auf Messen im Ausland gezeigt wurden oder auf Auktionen ihre Besitzer wechselten. Diese Werke wurden vom Staatlichen Kunsthandel direkt bei den Künstlern angekauft. Somit konnte der Kunsthandel selbst über die Preisgestaltung beim Weiterverkauf bestimmen und die gegebenenfalls erzielten Devisen – bis auf die 20 Prozent-Abgabe von Devisen an die jeweiligen Künstler –³²² einbehalten. Kunsthandwerkliche Produktionen waren beim kaufinteressierten Galerie-Publikum sehr begehrt und wurden nicht nur schnell verkauft, sondern meist schon vor Ausstellungseröffnung reserviert oder vorbestellt. Deshalb wurden diese Waren von den Produzenten schon vor Ausstellungseröffnung eingekauft beziehungsweise vom Zentrallager Buch geliefert.

Die Kommunikation über die Preisbildung blieb in der Außendarstellung des Staatlichen Kunsthandels stets ein Problemfall und wurde durch die kontinuierliche Betonung der kulturellen Bedeutung der Arbeit in den Galerien geradezu verschleiert. Das macht es aus der Retrospektive schwierig, die wirtschaftlichen Absichten des Unternehmens zu rekonstruieren, obwohl sie, wie die Rekonstruktion der internen Kommunikation der Generaldirektion und des Ministeriums für Kultur beziehungsweise des Außenhandelsministeriums zeigt, permanent diskutiert wurde und im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen stand. Der Beitrag von Horst Weiß in der Zeitschrift *Bildende Kunst* aus dem Jahr 1979 zum fünfjährigen Bestehen des Betriebes macht diesen Spagat zwischen Leistungsanforderung und nach außen kommunizierter Absicht deutlich. Hier formuliert der Generaldirektor zum Thema „Kaufen“:

„[...] die hauptsächlichste Aufgabe des Staatlichen Kunsthandels der DDR besteht in der Herstellung eines möglichst persönlichen Verhältnisses weiter Kreise der Bevölkerung zur zeitgenössischen bildenden und angewandten Kunst der DDR und damit auch zu unseren Künstlern. Daß dies alles auch selbstverständlich unter ökonomischen Gesichtspunkten erfolgt, ist kein Widerspruch, sondern eine vernünftige Einheit, Ausdruck dessen, was in der Hauptaufgabe des VIII. Parteitages eindeutig formuliert wurde.“³²³

³²² Diese Regelung ist Teil des Ministerratsbeschlusses zur Gründung des Staatlichen Kunsthandels, wurde aber nicht im 1975 veröffentlichten Statut geregelt. Es ist daher fraglich, ob diese Regelung allgemein bekannt gewesen ist. Vgl. Entwurf. Beschluß des Ministerrates der DDR über die Bildung des „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, Berlin, 19.2.1974, Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, S. 5.

³²³ Weiß 1979, S. 575. Die von Horst Weiß zitierte „Hauptaufgabe auf dem VIII. Parteitag bestand darin: „[...] in der weiteren Erhöhung des materiellen und kulturellen Lebensniveaus des Volkes auf der Grundlage eines hohen Entwicklungstempos der sozialistischen Produktion, der Erhöhung der Effektivität des wissenschaftlich-technischen Fortschritts und des Wachstums der Arbeitsproduktivität [zu entwickeln]“ -- Entschließung der VIII. Parteitages der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands zum Bericht des Zentralkomitees; in: *Dokumente des*

Die Preisgestaltung in einem sozialistischen Handelsbetrieb ist ein Vorgang, den die Galerieleitungen und Bezirksdirektionen nur nach vorheriger Genehmigung vornehmen konnten. In den Unterlagen des MfK sind dazu viele Diskussionen und Missverständnisse nachweisbar. Grundsätzlich entschied der Handelsdirektor in Absprache mit dem MfK beziehungsweise beim Exporthandel mit der Kunst und Antiquitäten GmbH über die Verkaufspreise.

III.3 Galerieprofile

III.3.1 Bezirksdirektion Rostock/Schwerin

Galerie am Boulevard, Rostock

Dass die erste Galerie des Staatlichen Kunsthandels in Rostock eröffnete, hatte praktische Gründe. Nach dem Willen des MfK sollte die erste Galerie eigentlich in Leipzig eröffnen, unter der Leitung von Hans-Peter Schulz, allerdings verliefen die Verhandlungen zwischen dem Rat der Stadt und dem VBK Leipzig sehr zäh.³²⁴ Genauso verhielt es sich in Berlin und Karl-Marx-Stadt, denn dort wehrten sich die Genossenschaftsgalerien gegen die Übernahme durch den Staatlichen Kunsthandel.³²⁵ Dagegen verliefen die Verhandlungen mit den örtlichen Einrichtungen in Rostock reibungslos.³²⁶ Rostock war bereits seit 1965 durch die Biennale der Ostseeländer ein etablierter Ort für internationale Ausstellungen mit Gegenwartskunst in der DDR. Mit dem Neubau der Rostocker Kunsthalle, dem einzigen modernen Museumsbau der DDR für zeitgenössische Kunst, wurde schon in den 1960er Jahren in den Nordbezirken ein internationales Kulturzentrum für den Ostseeraum geschaffen.

VIII. Parteitage der SED, Berlin 1971, S. 20. Im Verständnis der SED-Führung und ihres gesellschaftlichen Programms sollte eine Steigerung des materiellen (d.i. ökonomischen) und des kulturellen Niveaus der „Arbeiterklasse“ nicht getrennt voneinander verstanden, sondern gleichzeitig gefördert werden, da sonst ein Herausbilden von „kleinbürgerlichen Besitzstrebens“, eine „negative Konsumideologie“ und eine „Überbewertung materiellen Lebensniveaus“ befürchtet würde. In einem Bericht zum Parteitag führte Honecker weiter aus: „Das Streben wird immer tieferes Bedürfnis der Arbeiterklasse und des ganzen Volkes. Immer mehr Werktätige suchen im künstlerischen Werk neue Einblicke und Einsichten, eine Bereicherung ihres Lebens. Sie treten ihm aufgeschlossen, aber auch anspruchsvoll und kritisch gegenüber.“ – Honecker 1971, S. 75f.

³²⁴ Gisela Schulz im Gespräch mit der Autorin am 20. Februar, 13. November und 4. Dezember 2012 in Leipzig.

³²⁵ Das gibt eine Gesprächsnotiz vom 3. Februar 1975 zwischen Rüdiger Küttner und Peter Pachnicke wieder.

Vgl. Gesprächsnotiz über eine Information zum Stand der Übernahme einiger Genossenschaften des Kunsthandwerks in den Staatlichen Kunsthandel der DDR, gegeben durch Genossen Küttner, wissenschaftlicher Mitarbeiter, im Auftrag von Genossen Dr. Pachnicke, Generaldirektor, Berlin, 03.02.1975, BArch DR 1/5689, Bl. 61.

³²⁶ Carlotta Raum im Gespräch mit der Autorin am 6. Juli 2015 in Rostock.

Die zur Kunsthalle Rostock gehörende Galerie im Stadtzentrum unter der Leitung von Horst Zimmermann (1930–2017) war eine städtische Liegenschaft und konnte ohne größere Verhandlungen in das Galerienetzwerk des Staatlichen Kunsthandels übernommen werden.

Durch die persönlichen Initiativen des Kunsthistorikers Herrmann Raum sowie des Künstlers Jo Jastram (1928–2011) wurde gemeinsam mit dem MfK, dem VBK und dem Rat des Bezirkes Rostock die Entscheidung getroffen, die *Galerie am Boulevard* als erste Galerie des Staatlichen Kunsthandels zu gründen.³²⁷ Mit der Ausstellung „Malerei und Grafik von DDR Künstlern“, mit Malerei und Grafik von Sieghard Dittner (1927–2002) und den Keramikern Arnold Klünder (1909–1976), Friedemann Löber (*1939) und Herbert Schulze (*1931), eröffnete die Galerie im Rahmen der Ostseewoche am 6. Juli 1974 in der Kröpelinerstraße.

Die Grußworte sprach der neue Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels, Peter Pachnicke. Zum ersten Mal wurden dabei Anliegen und Aufgaben der zeitgenössischen Galerien des Staatlichen Kunsthandels öffentlich vorgestellt. In seiner Rede machte Pachnicke deutlich, dass die zu gründenden Galerien in erster Linie regionalen und überregionalen Künstlern die Möglichkeit wechselnder Verkaufsausstellungen bieten sollten. Neben der Präsentation der Werke stand in seiner Rede der Handel mit der Kunst im Vordergrund. Diese als Verkaufsausstellungen bezeichneten Galerieprogramme sollten Kunst und Kunsthandwerk verbinden und in einem Turnus von sechs bis acht Wochen stattfinden. Die gewünschte Praxis einer Verbindung bildender und angewandter Kunst wurde bereits bei der Eröffnungsausstellung in Rostock umgesetzt.³²⁸

Die neue Galerie in Rostock rief ein starkes mediales Interesse hervor, wobei die Diskussion, wie ein „sozialistischer“ Kunsthandel funktionieren sollte und was er leisten müsse, überregional geführt wurde. Unter der Überschrift „Hundert schöne Grafiken statt hundert Paar Schuhe“ antworteten Hermann und Carlotta Raum, die ab 1974 die Galerie leiteten, auf Fragen der Redaktion der Wochenzeitung *Der Sonntag*. Dabei gehen sie auch auf die Formulierungen Bernhard Heisigs ein, einen Kunsthandel nach „kapitalistischem Vorbild“ in der DDR zu schaffen:³²⁹

³²⁷ Vgl. Protokoll über die Verhandlungen im Rat des Bezirkes Rostock, 18.7.74, BArch DR1/11602, Bl. 1-3.

³²⁸ Carlotta Raum im Gespräch mit der Autorin am 6. Juli 2015 in Rostock.

³²⁹ Vgl. Heisig 1972.

„Wenn das Ziel des kapitalistischen Kunsthandels der Profit ist, bedeutet das noch nicht, daß im sozialistischen Kunsthandel das Finanzielle keine Rolle spielt. Auch unser Handel muss sich rentieren, im ganz normalen Sinne. Sein Sinn aber ist die Befriedigung kultureller Bedürfnisse, und zwar im steigenden Maße, ausgehend von den derzeitigen realen Ansprüchen, hinführend zu differenzierten, hochqualifizierten, eben sozialistischen Kunstbedürfnissen.“³³⁰

Ergänzend dazu berichtet Carlotta Raum im selben Interview:

„Ich meine, die Kasse wird nur dann stimmen, wenn das Angebot auch als Kunstangebot stimmt. [...] Bei uns steht eben nicht das spekulative Moment an erster Stelle. Der kapitalistische Kunsthandel arbeitet letzten Endes mit dem Wunsch vieler Kunden, sich mit dem erworbenen Werk, vor allem einen finanziellen Wert, eine Kapitalanlage zu schaffen.“³³¹

Von Anfang an war es im Interesse des neugegründeten Staatlichen Kunsthandels und seiner Galerien mit ortsansässigen Betrieben zusammenzuarbeiten, nicht nur, um eine Bestückung von deren Räumlichkeiten mit Kunst zu erreichen, sondern auch, um Synergien zu nutzen. Die Abteilung Kunst des Rates der Stadt Rostock und die Galerie des Staatlichen Kunsthandels erarbeiteten dafür einen Arbeitsplan, der die unmittelbare Zusammenarbeit zwischen dem Staatlichen Kunsthandel und örtlichen Großbetrieben, Schulen und Urlauberzentren regeln sollte. Von Beginn an wurde kontinuierlich Kunst von betrieblichen Einrichtungen gekauft. Die finanziellen Mittel dafür stellte der Kulturfond bereit.³³²

³³⁰ Raum 1974, S. 8.

³³¹ Ebd.

³³² In der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) wurde am 2. September 1949 der Kulturfonds nach dem Vorbild der Einrichtung in der Sowjetunion gegründet, der Künstlerinnen eine Existenzsicherung bieten und finanzierte kulturelle Projekte aller Art schaffen sollte. Der Kulturfonds finanzierte auf dem Gebiet der bildenden Kunst sogenannte Auftragskunst, stellte Mittel für den Ankauf für Betriebssammlungen bereit. In den Kulturfonds flossen jedoch auch die Einnahmen aus dem gesamten Kultur-Bereich, zum Beispiel durch einen „Kulturroschen“ oder „Kulturfünfer“. Ab 1974 erhielt der Haushalt des Kulturfonds auch staatliche Zuschüsse, jährlich etwa 25 Millionen Mark, und generierte zusätzlich Einnahmen aus eigener wirtschaftlicher Tätigkeit, beispielsweise aus den Verkäufen von Repliken der bildenden Kunst über den Staatlichen Kunsthandel der DDR. Der Kulturfonds war damit sowohl ein Instrument zur sozialen Unterstützung der KünstlerInnen und SchriftstellerInnen als auch zur Durchsetzung kunst- und kulturpolitischer Vorgaben. Vgl. Vierte Durchführungsanordnung zur Verordnung über die Erhaltung und die Entwicklung der deutschen Wissenschaft und Kultur, die weitere Verbesserung der Lage der Intelligenz und die Steigerung ihrer Rolle in der Produktion und im öffentlichen Leben vom 02.09.1949, in: Zentralverordnungsblatt, Teil I, Jg. 1949, Nr. 78, Berlin, 15.09.1949, S. 689-690. Der Kulturfonds war danach „dazu bestimmt, die geistige Kultur zu fördern, die aktive und wirkungsvolle Teilnahme der Kulturschaffenden an der demokratischen Erneuerung sicherzustellen und dabei vor allem seine Mittel in den Dienst der Entfaltung des Kulturlebens auf dem Lande und in den Betrieben zu stellen.“ (S. 689). Vgl. außerdem Anordnung über das Statut des Kulturfonds der DDR vom 18.04.1974, in: Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik, Teil I, Nr. 26, 04.06.1974, S. 266-267, hier S. 267.

Mit diesen Verkaufsaktionen sollten aber nicht nur die betriebseigenen Sammlungen mit Kunst ausgestattet werden, auch die Belegschaft sollte auf diese Weise dazu animiert werden, sich kostengünstig Grafiken oder Poster anzuschaffen³³³. In den ortsansässigen Betrieben und Kombinat wurden dafür Verkaufsausstellungen vor Ort organisiert, die nicht nur eine ökonomische, sondern gleichzeitig auch eine kulturelle Aufgabe erfüllten.

Die *Galerie am Boulevard* organisierte solche Verkaufsstände in der Neptunwerft Rostock. Zum großen Teil bewohnten die Werftarbeiter und Angestellten die Neubaugebiete in Evershagen und Lichtenhagen. Zum Verkaufsprogramm für diese spezielle Käuferschaft zählten vor allem Auflagen-Grafiken, Fotoabzüge sowie Plakate. Zudem bot die Galerie für Vermittlung und Fragen rund um die Kunst jeden Donnerstagnachmittag Beratungsstunden an.³³⁴

In der Wahrnehmung der Galerietätigkeit verschränkten sich damit der Aufbau von Wohnkultur auf der einen und der Kauf beziehungsweise Verkauf von Kunst auf der anderen Seite. Wie Peter Pachnicke in einem Interview mit dem Allgemeinen Deutschen Nachrichtendienst (ADN) 1976 formuliert, bestand die wichtigste Aufgabe des Staatlichen Kunsthandels also darin, „einen Beitrag zu leisten, damit wir das Wohnungsbauprogramm nicht nur als soziales Problem bis 1990 lösen, sondern auch als kulturelles.“ Er erläutert:

„Schallplatte, Buch, Fernseher und Reproduktion gehören längst zu jeder Wohnungseinrichtung. Das originale Kunstwerk hat das noch nicht erreicht, und es wird dies auch nicht im Selbstlauf schaffen.“³³⁵

³³³ Die Kunst spielte beim Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft und bei der Gestaltung des Bewusstseins der Arbeiterklasse in der Vorbereitung revolutionärer Kämpfe eine entscheidende Rolle. Da die Arbeiterklasse seit ihrer Formierung im späten 18. Jahrhundert von jeher eine Gruppe war, die von Kunst und Kultur vernachlässigt wurde, lautete die erste Forderung sozialistischer Gesellschaftsordnungen, die Arbeiter in den Stand zu versetzen, sich kulturelles Erbe anzueignen und an die bürgerliche Kultur anzuschließen. Der erste Impuls, eine kommunistische Kultur zu erschaffen und das Leben der arbeitenden Klasse in den Mittelpunkt zu stellen und auch abzubilden, manifestierte sich in der DDR in den Forderungen des Bitterfelder Weges und in der Methode des „sozialistischen Realismus“. Die zweite Stufe dieser Entwicklung knüpft in direkter Verbindung an die bürgerliche Kultur selbst an. Unter dem Slogan „Kunst im Sozialismus“ verändert sich die Ausrichtung. Die Arbeiterklasse sollte in die Kultur eingebunden werden. Deshalb bildeten Verkaufsausstellungen und die Hinwendung zur arbeitenden Klasse keinen Widerspruch. Zum Konzept einer kommunistischen Kultur. Vgl. Alexander K. Woronski: *Die Kunst, die Welt zu sehen. Ausgewählte Schriften 1911–1936*, Essen 2004.

³³⁴ Carlotta Raum im Gespräch mit der Autorin am 6. Juli 2015 in Rostock.

³³⁵ ADN-Interview mit Peter Pachnicke, Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels der DDR (BG 043/19/76), 1976, Typoskript Privatarchiv Roger Thielemann.

Pachnickes Aussagen verdeutlichen sowohl ein geschäftliches Interesse hinter diesen Maßnahmen als auch das Ziel, auf das Leben der Menschen selbst, ihren Alltag und ihre unmittelbare Umgebung im Sinne des Sozialismus einzuwirken. Diese Einflussnahme sollte auch durch die gezielte Zusammenarbeit mit Betrieben gefördert werden: Der VEB Ostseetrans Rostock zum Beispiel vermittelte seinen Kolleginnen und Kollegen, die eine Zuweisung für eine Neubauwohnung erhalten hatten, einen Gutschein für den Einkauf von Kunstwerken in der *Galerie am Boulevard*.³³⁶ Angesichts der angebotenen Kunst ist es jedoch fraglich, ob dieses Vorhaben zur Typisierung und breiten Einflussnahme nicht nur ein kulturideologisches Wollen darstellt, sondern auch unmittelbaren ökonomischen Zielen folgte, da die zum Verkauf angebotene Kunst keine propagandistischen Motive oder Sujets zeigt.

Bei genauerer Betrachtung ist sogar festzustellen, dass bei der verkauften Kunst dieser Bereich gänzlich zu vernachlässigen ist. Daher erscheint diese Maßnahme vielmehr als der erneute Versuch, dem auferlegten Ziel gerecht zu werden, Kunst und Leben zu vereinen und den Werktätigen und Arbeitern den Zugang zur Kunst zu ermöglichen.³³⁷

Davon unberührt bleibt jedoch die Feststellung, dass diese Verkaufsaktionen auch einen großen ökonomischen Erfolg verbuchen konnten. Demnach wurde hier das kulturelle Bedürfnis nach originaler Kunst befriedigt, indem ein spezifisches, durchaus auch ökonomisch orientiertes Angebot auf eine bestimmte Nachfrage reagierte.

³³⁶ Raum 1974, S. 7.

³³⁷ Die aus der Arbeiterbewegung stammende und von der Avantgardebewegung der 1920er-Jahre aufgegriffene Diagnose einer „vorhandenen Trennung von Kunst und Leben“ und die Rolle des Künstlers im Sozialismus, der die „Entfremdung zwischen Künstler und Volk“ überwinden solle, wurde bereits im Gründungsmanifest der DDR verankert und gehört zu den Maximen des DDR-Staates, zu deren Verwirklichung eine Reihe von Maßnahmen im Laufe der Zeit ergriffen und zum Teil lediglich inszeniert wurden. Dazu zählen sicher auch die Wunschvorstellungen, dass ein „Hintragen“ künstlerischer Werke zu den Werktätigen, wie im beschriebenen Falle, diese Kluft überwinden könne. Dass damit auch formale und ästhetische Bereiche berührt sind oder gar die angebotene Ware Kunst gleichzeitig agitatorische Aufgaben übernehmen könnte, lässt sich aus den in den 1970er und 1980er Jahren geführten Debatten um die „sozialistische“ Kunst längst nicht mehr bestätigen. Für den künstlerischen Prozess blieben die abstrakt-allgemeinen Normen des sozialistischen Realismus – Volksverbundenheit, Lebensnähe, Parteilichkeit –, wie sie in den 1950er Jahren proklamiert wurden, folgenlose Deklamationen, sie zum Rechtfertigungsprinzip einer substanzarmen Agitationskunst verkümmerten und die zunehmend mit dem autonomen Kunstanspruch kreativer Kulturproduzenten in den verschiedenen Kunstgattungen in Konflikt gerieten.

Die Kunst der DDR in den 1970er Jahren war bestimmt durch eine „Preisgabe von Illusionen“ sowie „ein gewachsenes Vermögen, zwischen dem Wünschbaren und dem Wirklichen zu unterscheiden.“ (Vgl. Kaufmann 1986, S. 148.) Der Bildhauer Fritz Cremer charakterisierte den Klimaumschwung in der frühen Honecker-Ära im Rahmen der VII. Kunstausstellung der DDR in Dresden 1972/73 treffend: „Wir haben jahrelang in dem Widerspruch gelebt, von großer Kunst zu reden, aber keine zu wollen [...]“ und wendete sich entschieden gegen eine Kunst, „die nur Bestätigung liefert für Ansichten, Meinungen und Parolen, die ich überall nachlesen kann.“ (Gespräch mit dem Bildhauer Fritz Cremer, zit. nach Manfred Jäger: *Kultur und Politik in der DDR. Ein historischer Abriss*, Köln 1982, S. 139).

Die *Galerie am Boulevard* bediente seit ihrer Eröffnung mit öffentlichen Führungen, Jugendstunden und Brigadenachmittagen, die zum wöchentlichen Galerieprogramm gehörten, ein offenbar großes Interesse an Kunst bei unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen. Jedenfalls berichtete die Presse über die große Resonanz dieser Aktionen und stellte fest, dass sich Kaufgewohnheiten der Bevölkerung verändert hätten, und die „Schwellenangst“, eine Galerie zu betreten, geschwunden sei.³³⁸ Mit dem Meisterbereich Heyden und dem BT VI im Hafen der Warnowwerft Warnemünde wurden sogenannte Patenschaftsverträge geschlossen, um im Überseehafen gemeinsame Ausstellungen mit Künstlern der Region zu zeigen.³³⁹

Als Kunstvermittler trat die Galerie auch im Rahmen der Vergabe von Auftragskunst auf und vermittelte im Städtebau, Bereich Kunst am Bau, Künstler an die Institutionen der Nordbezirke. Nicht zuletzt sicherte sich die Galerie bei der Ausstattung von Gesellschaftsbauten mit bildender Kunst kontinuierliche Einnahmen. Im Bereich öffentlicher Auftragskunst spielte architekturbezogene Kunst eine große Rolle und wurde laut Gesetz mit einem festen Prozentsatz in der Gesamtbausumme berücksichtigt.³⁴⁰ Anlässlich der 18. Arbeiterfestspiele in Rostock wurden Kunst-am-Bau-Arbeiten eingeweiht, die von den Künstlern Jo Jastram, Reinhard Dietrich (1932–2015) und Wolfgang Friedrich (*1951) gestaltet wurden.

Dieses Ereignis fand im Zusammenhang mit der Ausstellung „Der Klasse verbunden – Kunstpreisträger des FDGB“ vom 13. Juni bis 31. August 1980 in der Kunsthalle Rostock statt. Parallel dazu führte die Galerie des Staatlichen Kunsthandels in der Kunsthalle eigene Verkaufsausstellungen durch und zeigte im gleichen Jahr die Sonderausstellung „Kunstpreisträger des FDGB“ (26. Juni bis 24. Juli). Unmittelbar nach Ausstellungsende stellte die Galerie mit dem Thema „Kunstglasbläserzirkel der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock“ ausgewählte Arbeiten des Glasgestalterzirkels für „Volkskünstlerisches Schaffen“ aus.³⁴¹ Damit versuchte die Galerie den Vorgaben des MfK gerecht zu werden, kunstpropagandistische Aktionen in der Galerie durchzuführen.

³³⁸ Vgl. dazu die Leserbriefdiskussion in der Rubrik „Thema Kunsthandel“, in: *Der Sonntag*, Nr. 44; Nr. 48; Nr. 51, Jg. 1974.

³³⁹ Carlotta Raum im Gespräch mit der Autorin am 6. Juli 2015 in Rostock.

³⁴⁰ Eine Anordnung aus dem Jahr 1952 verfügte, dass beim Bau von Verwaltungsgebäuden in der DDR 1–2% der Planungssummen für „künstlerische Ausgestaltung“ verwendet werden sollten. Diese Regelung hatte bis zum Ende der DDR Gültigkeit. -- Anordnung über die künstlerische Ausgestaltung von Verwaltungsbauten, 22. August 1952, Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, den 1. September 1952, Nr. 119, S. 790.

³⁴¹ Galerienachrichten, Nr. 2/80, hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR, Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1980, S. 2f.

Zu besonderen Anlässen oder Jubiläen organisierte die Galerie thematische Ausstellungen, deren Titel zwar auf ein politisches Thema verwiesen, die sich inhaltlich jedoch nicht erkennbar daran orientierten. Die Ausstellungspläne der Galerie dokumentieren die Schwerpunktsetzung im Ausstellungsprofil³⁴², dass sie vor allem Künstler der Nordbezirke der DDR wie Jo Jastram, Feliks Büttner (*1940), Otto Niemeyer-Holstein (1896–1984), Barbara und Joachim Klünder, Lothar Mannewitz (1930–2004), Manfred Kastner (1943–1988), Elisabeth Sittig (1899–2001), aber auch Berliner und Leipziger Künstler, aufführen. Wegen der jährlichen Biennale der Ostseeländer in Rostock bestanden außerdem direkte Kontakte zu Künstlern aus Dänemark, Norwegen, Finnland und Schweden, deren Werke in der Galerie in thematischen Ausstellungen oder in Einzelschauen präsentiert wurden. Im Jahre 1986 stellten zum Beispiel die Künstler Jorgen Boch, Evelyn Mittmann, Victor Brockdorff (1911–1992) und Henning Anderson aus Dänemark in einer Gruppenausstellung Plastik und Malerei mit nordischen Landschaftsmotiven aus.³⁴³

Die großzügigen Galerieräume führten über drei Etagen und boten nicht nur Flächen für Ausstellungen, sondern auch Raum für ein Galeriecafé und Veranstaltungen, wie beispielsweise Konzerte, Literaturlesungen und Gespräche.

Im Souterrain der *Galerie am Boulevard*, in der sogenannten „Kellergalerie“, zeigte man Kunsthandwerk und Poster, im Parterre Unikate aus Kunsthandwerk, Malerei und Plastik.

Einer der Schwerpunkte des Galerieprogramms war Malerei der Küstenlandschaft, unter anderem inspiriert durch den auf der Insel Usedom lebenden Künstler Otto Niemeyer-Holstein, mit dessen Aquarellen und Kohlezeichnungen (4. Oktober bis 2. November 1979), wie die ehemalige Leiterin der *Galerie am Boulevard* Carlotta Raum in einem Gespräch mit der Autorin betonte, eine ganz eigene Sicht auf die Küstenlandschaft der Ostsee gezeigt wurde.³⁴⁴

Die im folgenden Jahr vom 30. September bis 30. Oktober 1980 durchgeführte Ausstellung mit Gemälden und Farbholzschnitten des Stockholmer Künstlers Kurt Ullberger (1919–2008) verweist auf Farb- und Bildkompositionen, die norddeutsche wie skandinavische Künstler verband und eine Brücke zwischen den künstlerischen Arbeiten des Ostseeraumes in Skandinavien und der DDR zu schlagen schien.³⁴⁵

³⁴² Siehe Anhang III.3.1/1 Ausstellungsdocumentation *Galerie am Boulevard*, S. 412-423.

³⁴³ Die Ausstellung lief vom 25. Februar bis 27. März 1986.

³⁴⁴ Carlotta Raum im Gespräch mit der Autorin am 6. Juli 2015 in Rostock.

³⁴⁵ Vgl. Kurt Ullberger, *Stockholm. Gemälde und Farbholzschnitte*, mit einem Ausstellungstext von Lars Erik Åström, Ausst.-Kat. hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Boulevard, Rostock 1980.

Eine ebenso individuelle Sicht auf die Motive des Nordens zeigte Stefan Plenkers (*1945) mit seiner Ausstellung im Herbst 1985 auf, die Matthias Flügge (*1952) im Katalog als „bühnenhaft“ beschreibt:

„Verstellte Hintergründe, auf die klare Perspektiven führen, vorn ein leerer Raum mit wenigen Requisiten – dies zeugt Erwartungen im Betrachter und die Möglichkeit, sich selbst, seine eigene Erfahrung und Erkenntnisse einzubeziehen.“³⁴⁶

Mit Herta Günther (*1934) stellte die Galerie im August 1977 auch eine Dresdner Künstlerin vor. Dieter Schmidt beschreibt ihre Arbeiten im Ausstellungskatalog:

„[...] ihre Kunst ist leise, aber von bezwingender Eindringlichkeit. Wir erfahren daraus eine Lebenshaltung froher Bescheidenheit und vergnügter Genügsamkeit am Genuss einfacher Dinge und Menschen und Daseinswelten. Das Bild wirkt als Vorbild würdiger Verhaltensweisen. Das Glück wäre uns stets nahe, suchten wir es nicht übersichtig in trügerischer Ferne. Ihre Werke entdecken es in uns und in unserem Alltag.“³⁴⁷

Zeitgleich zu dieser Ausstellung wurden Arbeiten von Herbert Sandberg unter der Überschrift „Politische Grafik“ gezeigt. Der streitbare Grafiker und Karikaturist hatte 1948 einen viel geachteten Konter zur sogenannten Formalismusdebatte beigetragen, in dem er betonte: „Den bürgerlichen Künstlern sollten wir nicht nur hochmütig Dekadenz vorwerfen und drittklassige Künstler, nur weil sie soziale Themen illustrieren, für bedeutender halten als Schmidt-Rottluff [...]“.³⁴⁸ Sandberg, der eine wichtige Funktion als Mitglied der Akademie der Künste der DDR bekleidete, meldete sich auch in der Biermann-Affäre, gemeinsam mit Curt Cremer und Theo Balden, zu Wort und forderte Mäßigung hinsichtlich des Vorgehens gegen Biermann und vor allem den Unterschreibenden.³⁴⁹ Dass Sandberg in Rostock ausstellte, entspricht einer bewusst eingeführten Praxis, die den Balanceakt zwischen eigener und von Seiten der Bezirksdirektion auftragener Ausstellungspolitik verdeutlicht. Denn die Arbeiten des DDR-weit bekannten Sandbergs brachten auch politische Diskussionen mit sich und boten dadurch eine thematische Bühne, die in Rostock ausgetragen werden konnte.

³⁴⁶ Matthias Flügge, in: *Stefan Plenkers. Malerei, Zeichnung und Grafik*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Boulevard, Berlin und Rostock 1984.

³⁴⁷ Dieter Schmidt, in: *Herta Günther. Malerei und Grafik*. Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Boulevard, Berlin und Rostock 1977.

³⁴⁸ Herbert Sandberg: Der Formalismus und die neue Kunst, in: *Tägliche Rundschau*, 17. Dezember 1948.

³⁴⁹ Vgl. Balden/Cremer/Sandberg 1976.

Die *Galerie am Boulevard* in Rostock wurde nicht zuletzt wegen ihres überregionalen sogar internationalen Programms zur wichtigsten Einrichtung dieser Art in den Nordbezirken der DDR. Und sie brachte auch kommerzielle Erfolge: Nicht nur bildende Kunst prägte das Programm, sondern auch Kunsthandwerk, speziell die Bereiche Keramik, Glas und Metall, konnte einen fast hundertprozentigen Verkaufserfolg verbuchen. Das wurde keineswegs verschleiert oder blieb als Makel ohne öffentliche Kommunikation. Wie es in einem Interview mit Carlotta Raum in *Der Sonntag* heißt, wurde dies sogar eher betont:

„Ich meine die Kasse wird nur dann stimmen, wenn das Angebot auch als Kunstangebot stimmt. Das heißt, wenn die Ware unseren Vorstellungen von qualitativvoller Kunst entspricht, wenn sie auch bildend und erziehend wirken kann. Jedes andere Geschäft würde für uns ein Rückschritt sein, würde außerhalb unserer Zielvorstellung liegen.“³⁵⁰

Greifengalerie, Greifswald

Mitte Oktober 1974 eröffnete die Galerieleiterin Sibylle Fatschel in der Greifswalder Mühlenstraße die *Greifengalerie*. Es war die zweite Einrichtung nach der Gründung des Staatlichen Kunsthandels. Fatschel ist Kunstpädagogin und pflegte zu Künstlern der Region enge Kontakte, bis sie 2015 ihre Galerie an einen neuen Leiter übergab. Zu ihren Aufgaben als Galerieleiterin gehörten laut Funktionsplan die Planung und Realisierung von Verkaufsausstellungen entsprechend der bestätigten Ausstellungsplanung, in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern und in Abstimmung des VBK, außerdem die Sicherung eines umfangreichen und differenzierten Angebotes an Werken der Gegenwartskunst unter Berücksichtigung der vorgegebenen Plankennziffern „in hoher Qualität und höchster Verkaufskultur und Präsentation.“³⁵¹ Sie war auch verantwortlich für die Preisbildung unter Beachtung der Honorarordnung sowie anderer gesetzlicher Regelungen und betrieblicher Weisungen.³⁵²

Die Ausstellungsmöglichkeiten für Künstler im Norden der DDR waren bis dahin sehr eingeschränkt und Verkäufe außerhalb der Ateliers kaum möglich.

³⁵⁰ Die erste Kunstverkäuferin. Interview mit Carlotta Raum, in: *Der Sonntag*, Nr. 34, 1974.

³⁵¹ Funktionsplan Sibylle Fatschel, 17.11.1981, unterzeichnet von Horst Wunderlich, Typoskript, Privatarchiv.

³⁵² Ebd.

Ebenso wie in der *Galerie am Boulevard* in Rostock sollten Künstler aus Greifswald und Umgebung nun die Möglichkeit bekommen, sich publikumswirksam zu präsentieren. Die Verbindung von bildender und angewandter Kunst sowie Kunsthandwerk bestimmte das Profil der Galerie. Der Schwerpunkt im kunsthandwerklichen Bereich lag auf der Gestaltung von keramischen Produkten, sowohl Objektgestaltung als auch Gebrauchsgeschirr. Vor allem Arbeiten der Künstler Roland Möller (*1940), Klaus Schade, Frank Freigang, Arnold Klünder, Irene Tauscher (*1949) und Peter Tauscher (*1944) sowie Egon Wrobel (*1939) wurden in der Galerie präsentiert und vertrieben. Die auf Rügen etablierte kunsthandelseigene *Werkstatt für Keramik Juliusruh* lieferte das Angebot an Gebrauchskeramik für die Galerie.

Die Auswahl der Künstler sowie die Gestaltung der Ausstellungspläne wurden durch die Galerieleiterin und ihre Mitarbeiter vorgenommen.³⁵³ Vorrangig sollten sich in der Galerie zwar diejenigen Künstler präsentieren, die Mitglieder des VBK waren und ein abgeschlossenes Studium vorweisen konnten, doch lässt sich den Ausstellungsplänen entnehmen, dass diese Vorgaben unterlaufen wurden und wiederholt auch Künstler ohne Studienabschluss sowie ohne Mitgliedschaft im VBK ihre Werke zeigten und erfolgreich verkauften.

Ein Beispiel dafür ist die Ausstellung des Leipzigers Peter Sylvester (1937–2007) im Juni 1978, bei der er mit abstrahierenden Landschaften für Aufmerksamkeit sorgte. Der Leipziger Künstler wurde als Autodidakt 1967 Mitglied des Verbandes Bildender Künstler und gründete 1972 die *Leipziger Grafikbörse* als erste jury- und damit zensurfreie Künstlervereinigung der ehemaligen DDR, die jährliche Grafikausstellungen durchführte und bis heute fortführt.³⁵⁴ Ein anderes Beispiel ist der Grafiker Feliks Büttner (*1940), der mit seinen Karikaturen nationale und internationale Anerkennung fand. Büttner hatte, ebenso wie Egon Wrobel, an der Fachschule für angewandte Kunst in Heiligendamm studiert. Durch politischen Druck musste Büttner Heiligendamm vorzeitig verlassen und wandte sich der Malerei als Autodidakt zu. Auch er wurde 1967 Mitglied im VBK und war in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels kontinuierlich vertreten, vor allem mit Postergestaltungen.

³⁵³ Sibylle Fatschel im Gespräch mit der Autorin am 10. Juli 2015 in Greifswald.

³⁵⁴ Vgl. Website der Leipziger Grafikbörse e.V., online unter <https://www.leipziger-grafikboerse.de/verein/>, zuletzt aufgerufen 11.11.2018.

Auch der Maler und Bildhauer Manfred Kastner (1943–1988) war Autodidakt und wurde 1978 Mitglied im VBK. Seine konkreten, abstrahierenden Stadtbilder fanden beim Publikum Anklang und so wurden seine Arbeiten bei Grafikeditionen, zum Beispiel den *100 ausgewählten Grafiken*, mehrfach ausgewählt.

Die enge Verbindung der *Greifengalerie* zur *Galerie am Boulevard* in Rostock zeigt sich anhand der Künstler, die in Greifswald ausstellten:³⁵⁵ Otto Niemeyer-Holstein, Oskar Manigk (*1934) und der Stralsunder Maler Hermann Lindner (1934–2000)³⁵⁶ mit seiner charakteristischen Kombination aus abstrahierender Farbgebung, konstruktivistisch-gebauten oder fleckhaft-unruhigen Bildformen und einer ausgesprochen malerischen Bezeichnung der Dinge.³⁵⁷ Die Malerin Annelise Hoge (*1945) aus Bergen auf Rügen war im Staatlichen Kunsthandel bereits etabliert, als sie mit ihren Aquarellen, Holzschnitten und Kaltnadelradierungen im Februar 1981 in einer Ausstellung in der *Greifengalerie* ihre Arbeiten vorstellte. Durch die Beteiligung an den Präsentationen „Junge Künstler der DDR“, „100 ausgewählte Grafiken“ und der VIII. Kunstausstellung der DDR (1977/78) in Dresden war sie dem Kunstpublikum in der DDR bereits bekannt und erreichte in kurzer Zeit Zugang zu internationalen Ausstellungen in Italien, Norwegen, der Sowjetunion und Algerien. In den Kunstausstellungen des Bezirkes Rostock war sie ständig vertreten. Mit Manfred Gabriel stellte die Galerie im November 1980 auch einen Künstler der Hochschule für industrielle Formgestaltung der Burg Giebichenstein in Halle aus.

Eine Mappe mit 15 postumen Grafiken bekannter deutscher Künstler mit dem Titel *Wegzeichen* wurde anlässlich des 30. Jahrestages der Gründung der DDR 1979 gestaltet, mit Arbeiten von Hermann Bruse (1904–1953), Heinrich Ehmsen (1886–1964), Lea Grundig (1906–1977) und Hans Grundig (1901–1958), Sella Hasse (1878–1963), Paul Kuhfuß (1883–1960), Max Lachnit (1900–1972), Josef Hegenbarth (1884–1962), Wilhelm Höpfner (1899–1968), Bernhard Kretschmar (1889–1972), Wilhelm Lachnit

³⁵⁵ Siehe Anhang III.3.1/2 Ausstellungsdocumentation *Greifengalerie*, S. 424-428.

³⁵⁶ Der Maler Hermann Lindner ist ein Beispiel, dass die Annahme, nur staatskonforme Künstler hätten in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels ausgestellt bzw. wären Mitglied im VBK gewesen, widerspricht. Er wurde 1961 nach Fluchtversuch an der innerdeutschen Grenze festgenommen und geriet zwei Jahre in Haft im Gefängnis der Staatssicherheit in Magdeburg. Nach seiner Rückkehr nach Stralsund wurde ihm die Gewerbeerlaubnis entzogen. Später gelang ihm die Mitgliedschaft im VBK und die Wiederaufnahme seiner freischaffenden Arbeit als Künstler. Vgl. website des Künstlers, <http://hermannlindner.de/biografie/>, zuletzt aufgerufen 11.11.2018.

³⁵⁷ Klaus Tiedemann, in: *Faltblatt zur Ausstellung*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Greifengalerie, Berlin u. Greifswald, o. J.

(1899–1962), Max Schwimmer (1895–1960), Karl Völker (1889–1962), Johannes Wüsten (1896–1943) und Magnus Zeller (1888–1972). Die Mappe war exklusiv in der Galerie in Greifswald erhältlich. Mit derartigen Grafikmappen entstand in den einzelnen Galerien ein eigenes Profil und damit festigten sie ihre jeweiligen Positionen.³⁵⁸

Ähnlich der Kooperationen der Rostocker *Galerie am Boulevard* baute auch die *Greifengalerie* ein Netzwerk mit den örtlichen Betrieben und Einrichtungen auf, das stetigen Umsatz garantierte. Mit mobilen Verkaufsständen erweiterte die Galerie dadurch nicht nur ihre Kundenkreise, es sollte so auch die Schwelle verringert werden, Kunst zu kaufen. Auch bezweckte man mit dem aktiven Zugehen auf neue Zielgruppen eine intensivere Kommunikation. Das wurde vornehmlich durch die Ausstellung und den Verkauf von Auflagedrucken wie Postern, Holzschnitten und Lithografien zu realisieren versucht, und so richteten beispielsweise die FDJ-Gruppen der Peenewerft und der Offiziershochschule Prora/Binz kontinuierlich eigenständige Poster-Ausstellungen aus.³⁵⁹

Diese Aktivierung der Bevölkerung wurde nicht nur in Betrieben, sondern auch durch Sondergalerien und Dependenzen in den Feriengebieten an der Ostsee praktiziert und sicherte die Bedeutung der Galerien in den Nordbezirken als Vermittlungsinstitutionen und als „Versorgungseinrichtung“ der Ware Kunst und Kunsthandwerk an die Bevölkerung. Die *Greifengalerie* nutzte weitere, eigens für das Ausstellen von Kunst konzipierte und organisierte Orte, die bis in die Gegenwart erfolgreiche Ausstellungsräume sind: 1. den Kunstpavillon in Heringsdorf sowie 2. eine Galerie in Vitte auf der Insel Hiddensee, die während der Sommermonate von der *Greifengalerie* mit Verkaufsausstellungen bespielt wurden.³⁶⁰ Die spezifische Ausrichtung des Programms der Galerie mit Blick auf die Urlauber lässt sich an den Ausstellungsplänen ablesen.

Auch hier ist das persönliche Interesse der Galerieleiterin Sibylle Fatschel ablesbar, die in einem Interview mit der Autorin festhält: „Wir haben ausgestellt, was uns gefallen hat, ohne mit der Bezirksdirektion oder dem Verband Abstimmungen vorzunehmen.“³⁶¹

³⁵⁸ Vgl. Galerienachrichten 2/80, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1980, S. 3.

³⁵⁹ Sibylle Fatschel im Gespräch mit der Autorin am 10. Juli 2015 in Greifswald.

³⁶⁰ Vgl. Galerienachrichten 3/87, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1987, S. 2.

³⁶¹ Sibylle Fatschel im Gespräch mit der Autorin am 10. Juli 2015 in Greifswald.

Die Bezirksdirektion, vertreten durch Gerhard Rowolt, musste zwar formal den Ausstellungsplanungen zustimmen, erhob aber – so stellt es Sibylle Fatschel dar – nie einen Einwand. Dagegen spiegelt die Qualität der künstlerischen Arbeiten das Interesse der Galeristin wider. Und das schlug sich offenbar auch in den Besucherzahlen aus allen Bevölkerungsgruppen nieder, die hier hochwertige Bilder, aber auch Keramik und Schmuck suchten und fanden. Sybille Fatschel berichtet:

„Die Zusammenarbeit mit den örtlichen Presseorganen war gut und somit erhielten wir Unterstützung durch die Presse in lokalen Nachrichten. Hauptsächlich verkauften wir Grafik, besonders nach der Einführung der ‚100 ausgewählten Grafiken‘. Junge Künstler wurden ständig in die Ausstellungsarbeiten mit einbezogen, damit erreichten wir viele junge Leute.“³⁶²

Sommergalerien an der Ostseeküste, Prerow

Die *Sommergalerie Prerow* am Hauptstrandaufgang des beliebten Darßer Badeortes verfolgte seit ihrer Gründung am 1. Juli 1983 ein ähnliches Konzept wie die *Greifengalerie* in Heiligendamm und auf der Insel Hiddensee. Zwischen dem 15. Mai und dem 15. September zeigte diese Sondergalerie ein auf das Urlaubspublikum an der Ostsee – Prerow beherbergte pro Saison etwa 95.000 Urlauber – zugeschnittenes Programm und war damit äußerst erfolgreich, allein durch die prominente Lage direkt am Strand, wie der ehemalige Galerieleiter David Wolff in deutlicher Anlehnung an Hermann Raums programmatischen Artikel „Kunst für Alle?“³⁶³ resümiert:

„[...] kommt ein Feriengast vom Ort zum Strand, muss er mehreren hinlänglich als Andenkenkiosk bekannten Angeboten widerstanden haben, um noch in der Galerie etwas Solides erwerben zu können [...] ein Abgrenzen zum Andenkenmarkt hat die Galerie erreicht! [...] Ein in-Beziehung-setzen zur Kunst in der Freizeit des Urlaubs ist eventuell ein tastender Beginn für den kommenden Alltag“³⁶⁴

³⁶² Sibylle Fatschel im Gespräch mit der Autorin am 10. Juli 2015 in Greifswald.

³⁶³ Vgl. Raum 1975.

³⁶⁴ Vgl. Interview mit David Wolff, in: *Galerienachrichten* 2/83, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1983, S. 10.

Die Galerie zeigte Kunst und Kunsthandwerk mit den Schwerpunkten Malerei, Grafik, Strandfotografie und Kleinplastik, die durch Mode, Schmuck, Keramik, Kinderspielzeug und Holzgestaltung ergänzt wurde. Daneben wurden einzelne, auf die Saison bezogene Sommerthemenausstellungen angeboten, zum Beispiel „Strandgut aus der Sommerkiste“ mit Fotografien von Harry Hardenberg (*1935), „Sommerschmuck“ von Franziska Seiffert, Arbeiten von den Berliner Künstlern Nuria Quevedo (*1938) und Volkmar Kühn (*1942), vornehmlich Plastik und Bildhauerzeichnungen, Ostseekeramik von Reinhard Löber, Arbeiten aus der *Werkstatt für Keramik Juliusruh* oder grafische Mode von Rosemarie Böhmen (*1949), die an der Fachschule für industrielle Formgestaltung auf der Burg Giebichenstein in Halle im Bereich Mode studierte.

Eine weitere Sommergalerie wurde 1976 eröffnet, die offenbar auf einer Idee Peter Pachnickes beruhte: „Wir müssten an der Ostsee langziehen und Kunst verkaufen, gleichzeitig ist das ein gutes Propagandamittel“, so forderte Peter Pachnicke in seiner Funktion als Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels den Leiter der Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Gunter Nimmich, auf, eine Idee für einen mobilen Galeriepavillon zu entwickeln.³⁶⁵ Nimmich, promovierter Kunsthistoriker und ehemals Generaldirektor der DEWAG (Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft) Berlin, beauftragte den Architekten Hans Warscycek eine bewegbare Galerie zu entwerfen, die eine Grundfläche von circa 50 Quadratmetern einnehmen sollte und in kurzer Zeit auf- und abgebaut sowie leicht transportiert werden konnte.

Der Staatliche Kunsthandel hatte zu diesem Zeitpunkt bereits 14 Galerien für zeitgenössische Kunst in Berlin, Erfurt, Gera, Greifswald, Halle, Jena, Karl-Marx-Stadt (Chemnitz), Leipzig, Magdeburg, Rostock und Saalfeld eröffnet und arbeitete mit „fliegenden Verkaufsständen“ und Kunstaktionen in Berliner Großbetrieben.³⁶⁶ Diese mobilen Verkaufsstellen stießen bei potentiellen Käufern und Interessierten zwar auf große Resonanz, aber das Potenzial eines mobilen und professionellen Einsatzes von Kunst schöpften sie bei Weitem nicht aus. Deshalb sollte die mobile Galerie in der Zukunft eher zur Vermittlung kunstpropagandistischer Agenden eingesetzt werden. In der *Ostseezeitung* interviewte Hilmar Franz den Leiter der Öffentlichkeitsarbeit Roger Thielemann 1976:

³⁶⁵ Gunter Nimmich im Gespräch mit der Autorin am 28. September 2012 in Berlin.

³⁶⁶ Beispielfhaft zu nennen sind: Kraftwerk Klingenberg, Kabelwerk Oberspree, Parteihochschule „Karl Marx“.

„Natürlich ist der Verkauf nicht unser Hauptanliegen, sondern vielmehr die Kunstpropaganda. Deshalb hatten wir uns unter anderem auch solche Orte wie Zingst, Graal-Müritz und Rerik ausgesucht, um etwas Abwechslung in das Kulturangebot für Urlauber zu bringen.“³⁶⁷

Am 4. und 5. Juni 1976 startete die *Galerie mobil* ihren ersten Einsatz anlässlich des Pressefestes der Tageszeitung *Neues Deutschland* in Berlin-Friedrichshain und gestaltete vom 18. bis 26. Juni 1976 den „Köpenicker Sommer auf der Schlossinsel“ durch Kunstaktionen mit. Die erste Ostseetournee führte von Zingst über Prerow, Ahrenshoop, Graal-Müritz, Kühlungsborn nach Rerik. Obwohl auf allen Plakaten und durch die Presse diese Orte bekannt waren, gab es in Rerik eine Absage durch den Bürgermeister des Ortes. Der vorgesehene Veranstaltungsplatz war durch Schausteller bereits belegt und wurde trotz mehrmaliger Intervention durch die Gemeinde nicht freigegeben. In Absprache mit der Bezirksdirektion des Staatlichen Kunsthandels Rostock, vertreten durch Gerhard Rowolt, wurde die Tour kurzfristig nach Warnemünde zum Strand- und Fischerfest umgeleitet.³⁶⁸

Höhepunkt der Tour war die 5. Grafikauktion in Ahrenshoop, die gemeinsam mit dem Kulturbund durchgeführt wurde. Von 140 eingereichten Werken wechselten 104 ihre Besitzer. Zu der kunstpropagandistischen Aktion, die ein Zeichen für die Realisierung der auf dem IX. Parteitag der SED festgelegten, von „Lebensnähe und Volksverbundenheit“ geprägten Kulturpolitik der DDR setzen sollte,³⁶⁹ wurde neben dem Verkauf von Kunst und Kunsthandwerk auch ein musikalisches Begleitprogramm der Weimarer Gruppe BAYON, den Soulsängern Helga und Clement de Wroblewsky sowie der Pantomimin Anke Gerber angeboten. Die Gruppe BAYON hatte mit Helga und Clement de Wrolewsky und Anke Gerber bereits 1976 in Schweden gastiert und stellte für die Tournee mit der *Galerie mobil* spezielle konzertante Musikstücke, satirische Lieder, Chansons und internationale literarische Balladen zusammen.³⁷⁰

Neben der Ostseetour, die etwa 25.000 Besucher erreicht haben soll,³⁷¹ reiste die Galerie in den Süden des Landes, nach Karl-Marx-Stadt und Erfurt. Gemeinsam mit der SDAG Wismut,

³⁶⁷ Hilmar Franz: *Galerie mobil*. OZ-Gespräch über eine originelle Initiative des Staatlichen Kunsthandels der DDR, in: *Ostsee-Zeitung*, 17. August 1976, Nr. 195, S. 6.

³⁶⁸ Roger Thielemann im Gespräch mit der Autorin am 28. September 2012 in Berlin.

³⁶⁹ *Galerienachrichten* (Sondernummer), hg. v. Staatlicher Kunsthandel/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1976.

³⁷⁰ Roger Thielemann im Gespräch mit der Autorin am 28. September 2012 in Berlin.

³⁷¹ *Galerienachrichten* (Sondernummer), hg. v. Staatlicher Kunsthandel/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1976.

dem Bezirksverband des VBK Karl-Marx-Stadt, der Abteilung Kultur des Rates der Stadt Karl-Marx-Stadt organisierte der Staatliche Kunsthandel eine „Werbeaktion“, indem sich die Galerie direkt „in einem Großbetrieb unmittelbar am Arbeitsplatz“ präsentierte.³⁷² Anschließend platzierte sich die Galerie im Neubaugebiet „Fritz Heckert“ in Karl-Marx-Stadt und im Neubaugebiet Rieth in Erfurt. Standorte in Neubaugebieten, gesellschaftliche Großveranstaltungen und Orte mit hoher Urlauberfrequenz zählten zu den Hauptzielorten in der Konzeption der *Galerie mobil*. Dementsprechend fiel die Resonanz der Besucher und der Presse aus: In der *Leipziger Volkszeitung* war zu lesen, dass „[...] aus dem anfangs von Skeptikern befürchteten Bauchladen für bildende Kunst eine attraktive Galerie geworden [...]“³⁷³ sei. Werner Rackwitz, stellvertretender Minister für Kultur, äußerte in diesem Zusammenhang 1976 im *Neuen Deutschland*:

„[...] daß diese neue Einrichtung ein weiterer Schritt sei, um die Werktätigen zum Umgang mit der Kunst anzuregen. Es sei absichtlich in den Urlaubsorten begonnen worden, weil hier viele Menschen Muße hätten, sich intensiver als sonst mit der bildenden Kunst zu beschäftigen.“³⁷⁴

Die Erfahrungen aus den ersten Verkäufen und die Nachfrage nach originaler Kunst bereicherte das Sortiment der Originalgrafiken. Arbeiten von Künstlern, die bereits sehr erfolgreich in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels ausgestellt und verkauft hatten,³⁷⁵ wurden hier angeboten. Die *Galerie mobil* war ein wichtiger Seismograf für die Preisgestaltung von „Kunst für das Volk“.³⁷⁶ In einem internen Bericht mit der Überschrift „Was darf Kunst kosten?“ meint Roger Thielemann:

„Als wir im Sommer 1976 erstmals mit der ‚Galerie mobil‘ und Kunst in Form von kleiner Malerei, Grafik, Fotografie und Postern sowie einem nichtübersehbaren Sendungsbewusstsein an der Ostseeküste entlangzogen, bekam ich in Hinblick auf oben stehende Frage einen ersten, aber unvergessenen Dämpfer. Nicht, daß diese Kunsttournee kein Erfolg gewesen wäre. Im Gegenteil: Offiziell und privat wurde diese Aktion in den höchsten Tönen gelobt und scharenweise frequentiert.“

³⁷² Ebd.

³⁷³ Kommentar in: *Leipziger Volkszeitung*, 21. August 1976.

³⁷⁴ Hans Jordan: Mit bildender Kunst für Fahrt an die Küste, in: *Neues Deutschland*, 7. August 1976, Jg. 31, Nr. 187.

³⁷⁵ Siehe Anhang III.3.1/3 Ausstellungsdokumentation *Galerie mobil*, S. 429-431.

³⁷⁶ Roger Thielemann im Gespräch mit der Autorin am 28. September 2012 in Berlin.

Es war vielmehr die Reaktion der Besucher auf die Preise, die nicht selten in Äußerungen gipfelte, wie: ‚So viel soll das kosten? Dafür kann ich mir das auch selbst machen.‘³⁷⁷

Die Presse veröffentlichte einige Meinungsäußerungen (wobei es keine Gewähr gibt, dass es sich hierbei um „echte“ Aussagen handelt):

„Die Besucher reagieren unterschiedlich. Ein Ehepaar mit kleinem Kind: ‚Wir waren ganz überrascht, als wir die Galerie mobil entdeckten. Ein großer Teil der Grafiken gefällt uns sehr gut. Aber wir haben sie nur angesehen, zum Kaufen war sie uns zu teuer. Man überlegt sich doch, ob man im Urlaub 100 Mark für eine Grafik ausgibt.‘ Zwei ältere Herren: ‚Wir haben gedacht, hier könne man ein Souvenir von der Ostsee mit nach Hause nehmen. Einen präparierten Seestern oder so etwas. Aber das ist ja hier richtige Kunst.‘³⁷⁸

Nach der Kunstaktion im Sommer 1976 folgte die zweite und zugleich letzte Tour der *Galerie mobil* von Juni bis August 1977 in den Ostseebadeorten Heringsdorf, Zinnowitz, Zingst und Warnemünde. Durch die Presse wurde auf die Ostseetour des Staatlichen Kunsthandels aufmerksam gemacht und über die Stationen und Aktionen informiert.³⁷⁹ Mit gleichem Programm und ebenso erfolgreich tourte die *Galerie mobil* auch durch die Urlaubsorte an der Küste. Schwerpunkt im Verkauf wurde diesmal auf das Posterprogramm und speziell gestaltete Plakate gelegt, offenbar eine Reaktion auf die oben zitierten Aussagen hinsichtlich der Preise.

Der Aufwand, diese Tour zu organisieren und mit Qualität zu überzeugen, stellte eine große Herausforderung dar, nicht nur inhaltlicher, sondern auch logistischer Art. So musste der Galerieleiter Roger Thielemann im Vorfeld auch alle technischen Fragen an den Standorten mit der jeweiligen Gemeinde abstimmen – ein in den überfüllten Urlaubsgebieten der DDR nicht zu unterschätzender Aufwand. Der Verkauf in der Galerie wurde durch Helmut Albrecht, den ersten Kunsthändler der *Galerie Berlin*, übernommen. Mitarbeiter des VBK Berlin unterstützten den Auf- und Abbau und die Dokumentation. Die Begleitumstände für die Mitarbeiter waren wenig komfortabel: Geschlafen wurde in Schlafsäcken auf dem Transporter.³⁸⁰

³⁷⁷ Roger Thielemann: Was kann Kunst kosten? Eine nicht ganz ernste Betrachtung, eine sehr persönliche, lockere, launige, pläsierte Antwort und Betrachtung, [1976], unveröffentlichtes Typoskript, Privatarchiv Roger Thielemann.

³⁷⁸ Hilmar Franz: In Badehose zu Cremer, in: *Berliner Zeitung*, 20. August 1976.

³⁷⁹ Hilmar Franz: ‚Galerie mobil‘ im Ostseebezirk, in: *Ostsee-Zeitung*, 12. Juli 1977, Nr. 163, S. 6.

³⁸⁰ Roger Thielemann im Gespräch mit der Autorin am 28. September 2012 in Berlin.

Auch wenn das Unternehmen einer mobilen Galerie, die durch die Urlaubsgebiete tourte, ebenso originell wie erfolgreich war, ereilte sie ein schnelles Ende. Hauptgrund dafür war der Personalwechsel in der Generaldirektion, der während der Vorbereitungszeit für die Tour im Sommer 1977 beschlossen wurde und für die Mitarbeiter unmittelbar zu spüren war, da sie nur noch eingeschränkt handlungsfähig waren. Mit dem Amtsantritt von Horst Weiß wurde die bislang zentral gesteuerte Organisationshoheit an die Bezirksdirektoren übergeben, die nach kurzer Zeit mit ihrer Aufgabe „überfordert“ waren und die *Galerie mobil* als Baumaterial in den Wochenendhäusern einiger Mitarbeiter landete.³⁸¹

Galerie am Dom, Schwerin

Als dritten Schwerpunkt im Norden der DDR übernahm der Staatliche Kunsthandel für Ausstellungen und Galerieverkäufe in der Bezirkshauptstadt Schwerin zum 24. Juni 1977 die ehemalige Ladengalerie des Staatlichen Museums im historischen Stadtkern am Markt, zwischen Gotischem Dom und Rathaus. Auch diese Galerie sollte Kunst und Kunsthandwerk sowie ein großes Angebot des Posterprogramms anbieten.³⁸² In der Hauptsache stellten in der Galerie Künstler aus dem Norden des Landes, vereinzelt auch aus der gesamten DDR aus.³⁸³

Zum Zeitpunkt der Galeriegründung führten die Unstimmigkeiten im Staatlichen Kunsthandel, die fehlenden Geschäftsgrundlagen und mangelnde Führung des Unternehmens – so der offizielle Vorwurf – zu einem Wechsel der gesamten Generaldirektion, was die Entlassung von Peter Pachnicke und anderen sowie die Ernennung von Horst Weiß zum Generaldirektor nach sich zog. In den Galerien wurden die Veränderungen direkt spürbar, denn für einen (Übergangs)Zeitraum waren sie in Sachen Organisation und Aufbau plötzlich sich selbst überlassen.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² In der Sonderausgabe der *Galerienachrichten* 1987 berichtet Anke Reuther: „So ist in den letzten 10 Jahren die Nachfrage nach bildender Kunst ständig gestiegen. Ohne der Faszination der Zahlen zu erledigen, die ja gerade im Bereich der Kunst nur eine relative Aussage erbringt, kann als Anhaltspunkt benannt werden, daß in zehn Jahren von der Galerie über die Werke der Malerei, annähernd 10.000 Grafiken, mehrere Hundert Plastiken und bald 100.000 Poster verkauft wurden.“ *Galerienachrichten* (Sondernummer), hg. v. Staatlicher Kunsthandel/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1987.

³⁸³ Siehe Anhang III.3.1/4 Ausstellungsdokumentation *Galerie am Dom*, S. 432-438.

Der ehemalige Mitarbeiter der Generaldirektion Bruno Skupski verstand das als Vorteil, da „man machen konnte, was man wollte, ohne, dass es sinnlose Verordnungen gab, aber solange der Umsatz stimmte, hat das keinen interessiert.“³⁸⁴

Abgesehen von dieser veränderten Grundstimmung spielten, was die inhaltlich-künstlerische Ausrichtung angeht, auch in der neuen *Galerie am Dom* in Schwerin keramische Arbeiten eine wichtige Rolle im Portfolio, unter anderem von Reinhard Gruner (*1937), Annette Keilwert sowie Barbara und Johann Klünder. Der norddeutschen Landschaftsmalerei wurden mehrere Ausstellungen gewidmet, wie zum Beispiel Harald Becker (*1952), Hartwig Hammer, Helga Kaffke (1934–2017), Vera Kopetz (1910–1998) und Horst Schedemann (1934–2010).

Im Juni 1987 wurde eine umfangreiche Ausstellung mit dem Altmeister der mecklenburgischen Malerei, Carl Hinrichs (1903–1990), ausgerichtet, anlässlich des 10-jährigen Galeriejubiläums. Diese Ausstellung unterstreicht das in den *Galerienachrichten* 1987 formulierte Anliegen der Galerie, die Pflege des Kulturgutes, die Bewahrung der Tradition und das Heranführen junger Kunstinteressierter an die norddeutsche Kunst zu fördern.³⁸⁵

Die *Galerie am Dom* spielte für die Vermittlung von Auftragskunst, für Kunstverkäufe an Betriebe und Patenschaften ortsansässiger Einrichtungen eine wesentliche Rolle, neben dem Gesundheitswesen, der Nationalen Volksarmee, Schulen und Industriebetrieben (Mineralwollewerke Lübz), waren es in dieser Region vor allem landwirtschaftliche Betriebe. Zu den langjährigen Partnern der Galerie zählten die LPG Pflanzenproduktion Crivitz, die LPG Tierproduktion, zwischengenossenschaftliche Bauorganisationen von Rastow und die Agrar-Industrie-Vereinigung Lewitz. Von ihrer Seite kam es regelmäßig zu Ankäufen, die zur Ausgestaltung betrieblicher Räumlichkeiten und als Präsente vorgesehen waren.³⁸⁶

³⁸⁴ Bruno Skupski im Gespräch mit der Autorin am 13. April 2012 in Berlin.

³⁸⁵ *Galerienachrichten*, Nr. 3/87, hg. v. Staatlicher Kunsthandel/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1987, S. 2.

³⁸⁶ Anke Reuther, in: *Galerienachrichten* (Sonderausgabe), hg. v. Staatlicher Kunsthandel/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1988.

Hanse Galerie im Speicher, Stralsund

Als der Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels, Horst Weiß, am 2. Dezember 1985 die *Hanse Galerie im Speicher* in der Böttcherstraße 23 in Stralsund eröffnete, wurde damit im historischen Komplex von Museum und Galerie im Zentrum der Hansestadt eine Galerie mit einer neuen Ausrichtung etabliert. Die Fläche von 300 Quadratmetern wurde nicht nur mit Präsentationen großformatiger zweidimensionaler Arbeiten, Plastik und angewandter Kunst bespielt, die Galerie organisierte in den großzügigen Räumen auch Veranstaltungen, von Jazzkonzerten bis hin zu Theateraufführungen.³⁸⁷ Besonders die Ausstellungseröffnungen, die durch die Mitarbeiter – allen voran die Galerieleiterin Christine Beyer – organisiert wurden, zeigen auch in der Rückschau eine lebendige Szene, die durchaus auch auf Widerstände von offizieller Seite stieß. In einem Gespräch gegenüber der Autorin betonte Christine Beyer ihr Anliegen:

„Es ging um die Kunst und nur um die Kunst. Auch wenn die Umsatzpläne die verbindlichen Vorgaben waren, so konnten wir doch die Ausstellungen gestalten, wie wir wollten. Abstriche gab es keine, wir konnten unsere Künstler, unsere Texte und Fotos so auswählen, wie wir es eigens vertreten konnten.“³⁸⁸

Bis auf einen Fall: Die Ausstellung von Manfred Kastner (1943–1988), genannt Beerkast, vom 10. Januar bis 3. Februar 1989. Wie Christine Beyer im Gespräch berichtete, musste diese aus nicht näher beschriebenen Gründen abgesagt werden.³⁸⁹

Galerie am Meer, Rostock-Warnemünde

Als zweite Galerie in Rostock und als letzte Galeriegründung der Bezirksdirektion Schwerin/Rostock eröffnete am 31. August 1986 mit den Ausstellungen „Collagen Rostocker Künstler“ und „Schmuckgestaltung von Renata Ahrends“ die *Galerie am Meer*, Am Strom Nr. 68 in Rostock-Warnemünde. Die von Ulrike Sabine Möller geleitete Einrichtung funktionierte nach dem mittlerweile bewährten Prinzip: Bildende und angewandte Kunst von

³⁸⁷ Siehe Anhang III.3.1/5 Ausstellungsdokumentation *Hanse Galerie im Speicher*, S. 439.

³⁸⁸ Christine Beyer im Gespräch mit der Autorin am 12. Juli 2015 in Stralsund.

³⁸⁹ Ebd.

Künstlern der Nordbezirke sollten das Profil der Galerie bestimmen.³⁹⁰ Mit den ausgestellten Arbeiten von Thomas Carl (*1950), Sabine Curio (*1950), Annelise Hoge, Oskar Manigk, Ronald Paris (*1933), Dietmar Schramm (*1945), Matthias Wegehaupt (*1938) und Manfred Zoller (*1947), die der mittleren Generation norddeutscher Maler und Grafiker angehören, bekannte sich die Galerie in dieser Gruppenausstellung zu den an der Küste ansässigen Künstlern. Ein begleitendes Ausstellungsprogramm mit Galeriegesprächen, Lesungen, Vorstellungen von Arbeitsweisen der Künstler, bis hin zu Sonderveranstaltungen und Verkäufen in Betrieben und Bildungseinrichtungen diente dem kontinuierlichen Aufbau eines Kunstpublikums, sowohl in den Sommermonaten wie auch in der besucherarmen Winterzeit. In den *Galerienachrichten* hieß es:

„Die großen Neubaugebiete zwischen Rostock und Warnemünde bieten vielfältige Gelegenheit, sich auch in den Wintermonaten interessiertes Publikum für die Ausstellungen zur erschließen.“³⁹¹

Die nahe gelegene Fachschule für angewandte Kunst in Heiligendamm, mit dem Fachbereich Schmuckgestaltung, war neben der Fachschule für industrielle Formgestaltung der Burg Giebichenstein in Halle der zentrale Ort für Studierende der Schmuckgestaltung. Mit der Eröffnungsausstellung, die Werke von Renata Ahrends (*1929) aus Bad Doberan zeigte, wollte Ulrike Sabine Möller ihr Anliegen unterstreichen, der Schmuckgestaltung eine größere Plattform zu bieten. Ahrends hatte bereits Ausstellungen in Galerien des Staatlichen Kunsthandels ausgerichtet und genoss in der gesamten DDR einige Bekanntheit, nicht zuletzt wegen ihrer großformatigen, baugebundenen Metallarbeiten wie der Schriftwand in der Feierhalle am Westfriedhof in Rostock oder das 1976 aus Edelstahl und in Bronze getriebene Relief *Darwin-Memorials* im Rostocker Zoo.

Das nutzte die Galerieleiterin, um Künstlerinnen und Gestalterinnen wie Gabriele Putz (*1948), Jutta Amling (*1952), Gerhild Freese (*1941), Uta Feiler (*1941), Antje Freiheit (*1951), Angelika Rübesamen in Einzel- oder Gruppenausstellungen vorzustellen und ihre Schmuckgestaltungen mit eigenen künstlerischen Handschriften bekannt zu machen. Auch mit Rainer Schumann (*1941), der internationale Erfolge und Preise für seine experimentellen Schmuckstücke erzielt hatte, etablierte sich die *Galerie am Meer* als ein Ort für Schmuckgestaltung in der DDR.

³⁹⁰ Siehe Anhang III.3.1/6 Ausstellungsdokumentation *Galerie am Meer*, S. 440-448.

³⁹¹ *Galerienachrichten*, Nr. 3/87, hg. v. Staatlicher Kunsthandel/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1987, S. 3.

Auch experimentellen Schmuck von Marina Kunath und Reglindis Lantzsch aus alternativen Materialien verdeutlicht die besondere Schwerpunktsetzung der Galerie.

Ähnlich den anderen Galerien der Nordbezirke genossen keramische Arbeiten einen hohen Stellenwert, und mit der Ausstellung keramischer Arbeiten von Monika Kaden aus Wendischhagen, Bezirk Neubrandenburg³⁹² untermauerte Möller diesen regionalen Schwerpunkt. Keramische Arbeiten boten eine sichere Umsatzquelle und gehörten zum ständigen Angebot der Galerie, wobei nicht nur Keramiken aus betriebseigenen Werkstätten des Staatlichen Kunsthandels ausgestellt und angeboten wurden, sondern auch solche von Künstlern mit individuellen Techniken und Formen.

Mit thematischen Ausstellungen, wie zum Beispiel der Präsentation von Mode, Schmuck und Grafik von Dagmar Faeth, Susanne Schulz, Ilona Zauleck, Marina Kunath, Reglindis Lantzsch, Armgard und Manfred Stenzel (*1939) sowie Roland Beier (*1955), aus Schwerin, Neubrandenburg, Halle und Berlin verschob sich auch in Rostock der Fokus weiter zugunsten der angewandten Kunst und damit auf „sichere“ Gebiete mit Umsatzgarantie. Individuelle Modegestaltung in einer Galerie zu zeigen scheint aus heutiger Sicht zwar experimentell, jedoch stellten Dagmar Faeths Entwürfe, die nach einem Studium in Berlin am Modeinstitut arbeitete, eine Besonderheit dar, denn ihre Kleidung waren allesamt Unikate, die mit Siebdruck auf Leinen und Baumwolle zu einem tragbaren Stück Kunsthandwerk wurden und zudem den Träger oder die Trägerin als besonderen Kenner der Szene erkennbar machte.

Dass vom Staatlichen Kunsthandel eine zweite, große Galerie in Rostock gegründet wurde, die zuverlässig für Aufmerksamkeit und Umsatz sorgen konnte, war der Biennale der Ostseeländer geschuldet, an der sich Künstler aus Schweden, Finnland, Norwegen und Dänemark beteiligten. Auch ihre Werke wurden in der Galerie ausgestellt und verkauft; die schwedische Künstlerin Helmtrud Nyström aus Lund war mehrfach Gast der Biennale und stellte ihre Farbradierungen im August 1987 gemeinsam mit dem Rostocker Bildhauer Wolfgang Friedrich (*1951) aus. Hier gab es weniger Hürden oder Vorurteile als zu erwarten gewesen wäre, ganz im Gegenteil bemühte sich der Staatliche Kunsthandel darum, internationale Künstler auszustellen, auch wenn die Umstände der Vergütung der Verkäufe mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden waren:

³⁹² Heute lebt Monika Kaden in Santa Fe, New Mexico.

Im Gesamtkonzept war es zwar ideologisch vorgesehen und erwünscht, Verbindungen zu Kunstschaffenden im westlichen Ausland zu pflegen, Verkäufe in der DDR konnten aber kaum erfolgen. So versuchte man den Künstlern aus dem Nichtsozialistischen Wirtschaftsgebiet Waren in Form von Kunst oder Antiquitäten als Gegenwert anzubieten, da dafür keine sogenannten „Valutamittel“ zur Verfügung gestellt werden konnten.³⁹³

Der Rostocker Künstler Feliks Büttner regte mit seinen Handzeichnungen, Collagen und Druckgrafiken zu besonderen Diskussionen an, die zu der heutigen Sichtweise auf Büttners Schaffen im Zwiespalt zu stehen scheint. Der Kunstwissenschaftler Herbert Schirmer äußerte anlässlich der Ausstellungseröffnung:

„Dynamische Kompositionen und eine expressive Bildsprache, die trotz dominierender graphischer Strukturen eine deutliche malerische Tendenz aufweist, stehen für die ausgestellten druckgrafischen Werke und Handzeichnungen von Feliks Büttner. [...] Hinter der scheinbar unkomplizierten Beschreibung eines zum Bild gewordenen Vorgangs erscheint mit ätzender Schärfe eine neue Wirklichkeit. Mit der gleichen Schärfe, mit der er historische Themen aufgreift und in gegenwärtigen Bezug setzt, bedenkt er die Zeiterscheinungen der Konsumgesellschaft. Diese erfährt durch ‚Wir fressen Delikatessen oder Hommage an Fromage‘ in dieser Ausstellung eine exemplarische Behandlung. [...]“³⁹⁴

Von besonderem Zeitkolorit ist die Rede der Galeristin Ulrike Sabine Möller, die am 2. November 1989 in der *Galerie am Meer* eine der letzten Ausstellungen unter der Flagge des Staatlichen Kunsthandels eröffnete, mit dem Titel „Comics“ (2. November bis 5. Dezember 1989) und den Werken von Dieter Zimmermann (*1942) aus Cottbus:

„Wir begreifen (und die Entstehungsdaten, es sind Arbeiten seit 1984 ausgestellt) belegen es, hier treffen wir auf einen Künstler, der und das nicht erst seit heute, in dieser Zeit des wendigen Dialogismus Realitätserfahrungen mit seinen, also Künstler, Mittel zum Ausdruck bringt.“

³⁹³ Auf diesen Umstand wiesen mehrere ehemalige Galerieleiter hin, wie Gisela Schulz (20. Februar 2012 in Leipzig), Eberhard Klinger (23. November 2012 in Radeberg) oder Hannelore Hintersdorf (20. August 2014 in Berlin).

³⁹⁴ Herbert Schirmer, in Feliks Büttner, Ausst.-Kat., hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Meer, Rostock 1988.

Eine schonungslose Bestandsaufnahme unseres gesellschaftlichen Seins, eine Dokumentation aller ihm zugänglichen Orte gesammelter Erfahrungen. Zunächst skizziert, gespeichert, dann in weitreichende Zusammenhänge gesetzt, gepaart mit seinen Träumen und Gelesenen.“³⁹⁵

Nach 70 Ausstellungen, die in der *Galerie am Meer* als Einrichtung des Staatlichen Kunsthandels gezeigt worden waren, und einer kurzzeitigen Übernahme durch die Art Union GmbH führte Ulrike Sabine Möller die Galerie ab 1990 als private Galerie weiter.

III.3.2 Bezirksdirektion Berlin/Potsdam

Galerie Arkade, Berlin

Neben der Messestadt Leipzig bildete Ost-Berlin das Zentrum künstlerischen Schaffens, von Ausstellungstätigkeit und Kunsthandel in der DDR. In der Broschüre *Galerien. Berlin Hauptstadt der DDR*, herausgegeben vom Staatlichen Kunsthandel, mit einem Redaktionsschluss vom 20. Dezember 1989, werden für Ost-Berlin 119 Galerien für Gegenwartskunst verzeichnet, die wechselnde Verkaufsausstellungen ausrichteten, Ausstellungen in Betrieben und öffentlichen Einrichtungen organisierten, für die Vermittlung und Ausstattung von Einrichtungen verantwortlich waren und Auktionen mit bildender Kunst durchführten. Von diesen 119 Galerien wurde der überwiegende Teil entweder privat oder durch Genossenschaften Bildender Künstler betrieben, die einen Status der „Halbstaatlichkeit“ pflegten, oder aber sie waren Teil einer Buchhandlung, eines Theaters oder Museums und daher von ganz unterschiedlicher Größe, Einfluss und Professionalität.³⁹⁶ Davon hatte der Staatliche Kunsthandel bis Ende 1989 insgesamt 11 Galerien organisiert, die zwischen 1975 und 1989 eröffnet wurden.

Dem Staatlichen Kunsthandel glückte bereits 1975 die Übernahme von zwei Einrichtungen in Berlin-Friedrichshain: Über zwanzig Jahre hatte am Strausberger Platz die Genossenschaft Bildender Künstler Berlin Verkaufsgalerien für Kunst und Kunsthandwerk geführt.

³⁹⁵ Ulrike Sabine Möller, unveröffentlichtes Manuskript zur Eröffnungsrede zur Ausstellung „Comic“, November 1989, Privatarchiv Ulrike Sabine Möller.

³⁹⁶ Über die Organisation und Situation privater Galerien in der DDR vgl. Fiedler 2013.

Durch den Beschluss des Ministerrats und der Bezirksleitung der SED wurden die Räumlichkeiten grundlegend saniert³⁹⁷ und am 1. Juli eröffneten hier die Galerie für bildende Kunst, genannt *Galerie Arkade*, am Strausberger Platz 4, sowie die Galerie für angewandte Kunst, genannt *Studio-Galerie*, am Strausberger Platz 3. Besonders die *Galerie Arkade* mit ihrem Galerieleiter Klaus Werner wurde neben der *Galerie am Sachsenplatz* in Leipzig zu einer der wichtigsten Einrichtungen des Staatlichen Kunsthandels.

Bereits im März 1973 hatte Werner die Geschäftsführung der Genossenschaft Bildender Künstler übernommen, die dort ein Kunstgewerbebetrieb betrieb, und eröffnete mit Unterstützung des Vorstandes der Genossenschaft eine Galerie für Gegenwartskunst, mit deren Programm er auch jüngeren, noch unbekanntem und umstrittenen älteren Künstlern Anerkennung verschaffen wollte.³⁹⁸ Seit Mai 1974 zeigte die Galerie in monatlicher Folge Personalausstellungen und brachte Kataloge dazu heraus. Auch nach der Übernahme durch den Staatlichen Kunsthandel blieb die Galerie ein Sonderfall, was sich unter anderem auch in der speziellen Gestaltung ihrer Druckerzeugnisse widerspiegelt, die aus Genossenschaftszeiten beibehalten wurde, obwohl sie sich nicht in das Katalogprogramm des Staatlichen Kunsthandels einordnete.

Auch unter der Flagge des Staatlichen Kunsthandels wollte Werner sein Anliegen weiterführen, an diesem Standort eine Galerie für zeitgenössische bildende Kunst zu etablieren³⁹⁹ – das heißt, den allseits propagierten Prinzipien des Staatlichen Kunsthandels „bildende und angewandte Kunst“ gemeinsam auszustellen, ein alternatives Programm entgegenzusetzen.⁴⁰⁰ Dieses Konzept wirkt aus heutiger Sicht wie ein Alleingang Werners, wurde jedoch von den Vorstandsmitgliedern des VBK, wie René Graetz (1908–1974), Robert Rehfeldt (1931–1993) und Hanfried Schulz (1922–2005) getragen. Dieses sah unter anderem vor, das von Lothar Lang (1928–2013) verfolgte Konzept, der von 1962 bis 1973 das Kunstkabinett am Institut für Lehrerweiterbildung in Berlin-Weißensee beziehungsweise

³⁹⁷ Vgl. Aktennotiz über die Eröffnungen der *Galerie am Sachsenplatz* und der *Galerie Theaterpassage* in Leipzig, der *Galerie Arkade* und der *Studio-Galerie* in Berlin sowie der *Galerie Buntes Lädchen* in Saalfeld, [1975], BArch DR 1/5689.

³⁹⁸ Vgl. Barsch 2009.

³⁹⁹ Siehe dazu im Anhang III.3.2/1 Ausstellungsdokumentation *Galerie Arkade*, S. 449-457.

⁴⁰⁰ Barbara Barsch verweist in ihrem Text „Freiräume betreten. Die Galerie Arkade“ lediglich darauf, dass Klaus Werner dazu gegenüber der Autorin im Juni 1989 im Zuge ihrer Recherchen zur *Galerie Arkade* einige „Detailangaben“ gemacht habe. Vgl. Barbara Barsch: Freiräume betreten. Die Galerie Arkade, in: Barsch 2009, S. 79 sowie FN 1, S.88.

Berlin-Pankow geleitet hatte, weiterzuführen, das heißt einen Interessenschwerpunkt für Grafik-Sammler zu setzen.⁴⁰¹ Zum Programm der Galerie gehörte daher eine jährliche Sommerauktion und bereits 1976 eine galerieeigene Edition mit Werken von zwölf Künstlern aus der DDR, die kontinuierlich weitergeführt wurde. Es wurden spezielle Tauschbörsen für Grafiksammler veranstaltet, die erste fand im Dezember 1975 statt.⁴⁰² Daneben gab es Gesprächsrunden, unter anderem zum Thema „Kunsthandel zwischen Käufer und Sammler“.

Ein spezielles Angebot der Galerie waren öffentliche Weiterbildungsveranstaltungen und Betriebsausstellungen. Mit dem Berliner Getränkekombinat wurde ein Freundschaftsvertrag geschlossen, der im gegenseitigen Einvernehmen zu Kunstverkäufen und gemeinsamen Veranstaltungen diente. Das öffentliche Interesse wurde aktiviert, indem zum Beispiel mit dem Rat des Kreises Altentreptow, dem Gemeindeverband Grapzow und dem Gemeindeverband Burow gemeinsame Verkaufsausstellungen unter dem Motto „Druckgrafik in der DDR“ durchgeführt wurden. Eine besondere Themenausstellung in diesem Zusammenhang wurde vom 2. Juli bis 4. August 1980 in der Galerie gezeigt und demonstriert den vielbeschworenen „Weitblick“ Klaus Werners. Unter dem Titel „Sehen und Sammeln“ wurden 187 Arbeiten von Künstlern aus dem 20. Jahrhundert ausgestellt, die weit über das Zeitfenster hinausgreifen, das hier untersucht wird. Ein aufwendiger Katalog mit Textbeiträgen von über 30 Autoren vermittelt einen Überblick über die Geschichte der Druckgrafik des 20. Jahrhunderts. In der Einleitung des Katalogs heißt es:

„Sehen und Sammeln‘ will vom Erlebnis zur Kenntnis zielen, will vor allem junge Kunstfreunde zum Aufbau einer eigenen Sammlung anregen. [...] Nennen wollen wir: George Grosz (,Die Pleite‘), Oskar Kokoschka (,Bachkantate‘), ferner Hans Baluschek, Peter Behrens (,Der Kuß‘), Emil Nolde, Wilhelm Lachnit, dazu die kleine aber exemplarische Kollektion früher sowjetischer Graphik (Larionow, Sterenberg, Faworski, Gontscharow) und viele andere.“⁴⁰³

Politische Anspielungen der Auswahl und Motivation dieser Ausstellung offenbaren sich nur im Zusammenhang mit anderen Aktivitäten, denn die folgende Phrase kann als eine

⁴⁰¹ Vgl. Lothar Lang: Ein Leben für die Kunst. Erinnerungen, Leipzig 2009.

⁴⁰² Feist/Gillen 1990, S. 47.

⁴⁰³ Klaus Werner: Einführung, in: Ausst.-Kat. Sehen und Sammeln, Galerie Arkade, hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR, Weißenfels 1980, S. 27.

(kultur)politisch motivierte Anspielung gelesen werden, die an dieser Stelle reichlich unkonkret bleibt: „Aus unserer Sicht verständlich, betonen wir die Bedeutsamkeit der realistischen Mittel und widmen der sozial engagierten Kunst besondere Aufmerksamkeit.“⁴⁰⁴ Die Besucher- und Leserschaft der *Galerie Arkade* und ihrer Publikationen wussten aus diesen Anspielungen Werners Unmut abzulesen, historische Kunst, aber auch die der Gegenwart auf ihre vermeintliche (kultur)ideologische Verwertbarkeit hin umzumünzen – eine Position, die sich in anderen Kontexten konkretisieren sollte.

Klaus Werner verfolgte mit der *Galerie Arkade* zunehmend andere Ziele: Kontinuierlich gelang es ihm, auch Arbeiten von Künstlern aus der Bundesrepublik in der Galerie zu zeigen. Eine Ausstellung mit Plakaten und Schriften von Klaus Staeck machte 1976 den Anfang. 1978 stellte die Künstlerin Gertrude Degenhardt Farbradierungen aus und im Februar 1980 eröffnete die Ausstellung „Peter Sorge, Berlin-West – Druckgrafik aus den Jahren 1965–1979“. Werner pflegte zudem Kontakte zu Joseph Beuys, Gotthard Graubner, Günther Uecker und zu der Kunsthistorikerin Karin Thomas,⁴⁰⁵ die 1980 mit ihrer Publikation im DuMont-Verlag Köln den ersten Überblick über Malerei in der DDR in der Bundesrepublik veröffentlichte.⁴⁰⁶ Diese Kontakte fungierten für Klaus Werner als eine Art Rückendeckung, denn das Ausstellungsprogramm, das er 1980/81 vorlegte, kann als bewusstes Abstecken des Bewegungsfeldes innerhalb des Staatlichen Kunsthandels verstanden werden. Zwar manifestierte es auf der einen Seite Werners Stellung als wichtige Persönlichkeit in der Kulturszene der DDR, kostete ihn auf der anderen Seite 1981 aber seine Stelle als Galerieleiter der *Arkade*, was in der Folge zu zahlreichen Mythenbildungen und unterschiedlichen Versionen von Begründungen für seine Entlassung führte.⁴⁰⁷

Eine Persönlichkeit wie Klaus Werner, wie auch sein Werde- und Abgang, ist für die Galerien des Staatlichen Kunsthandels singulär geblieben. Seine Entlassung wurde als erzieherische Zeichensetzung durch die offiziellen Organe empfunden und entsprechend kommuniziert. Besonders deutlich wird die Sonderstellung des Galeristen durch Ausstellungen, wie sie

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Vgl. Barbara Barsch: Freiräume betreten. Die Galerie Arkade, in: Barsch 2009.

⁴⁰⁶ Vgl. Karin Thomas: *Die Malerei in der DDR 1949–1979*, Köln 1980.

⁴⁰⁷ Wie Barbara Barsch aufgrund der Dokumente im Nachlass von Klaus Werner, insbesondere aufgrund der „Rehabilitierungsbescheinigung als politisch Verfolgter in der DDR“ vom 25.05.2001, ausführt, wurde er vom Ministerium für Kultur aus politischen Gründen gekündigt, denn es habe für seine Kündigung „keinen sachangemessenen Grund gegeben.“, zit. nach: Barbara Barsch: Freiräume betreten. Die Galerie Arkade, in: Barsch 2009, S. 84.

Werner 1980 dem damals in Leipzig lebenden Maler Gil Schlesinger ausrichtete, der zu dieser Zeit bereits ein laufendes Verfahren wegen „Antrag auf Ausreise aus der DDR“ hatte.⁴⁰⁸ Die Bühne, die Werner dem Leipziger Maler Gil Schlesinger mit dieser Ausstellung bereitete, macht die kunst-politische aber auch ästhetische Positionierung des Galeristen anschaulich. Diese bestand keineswegs nur aus einer bloßen Ablehnung in der DDR öffentlich geförderter und gewollter Kunstproduktion, sondern er schien sich auch deutlich gegen eine westdeutsche Kanonbildung der Kunst aus der DDR zu wehren, die sich vor allem wegen der Beteiligung von Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig, Willi Sitte, Werner Tübke und Werner Stötzer auf der documenta 6 (1977) verfestigte.

Die Kunst Gil Schlesingers entsprach in vielerlei Hinsicht nicht der Richtung, die der DDR-Staat für seine (kultur)ideologischen Zwecke zu nutzen gedachte. Darüber hinaus war der aus Israel in die DDR emigrierte Jude Schlesinger, eine Ausnahmepersönlichkeit, weit über den Leipziger Kreis bekannt und vor allem von der jüngeren Malergeneration, wie Günther Huniat, Hans-Hendrik Grimmling oder Thomas Ranft und vielen anderen mehr, verehrt.⁴⁰⁹ Für Werner war Schlesinger der prominenteste Beweis einer öffentlich konstruierten und kommunizierten Lesart künstlerischer Produktionen in der DDR. Deutlich formuliert der Galerist daher im Vorwort des ausstellungsbegleitenden Katalogs nicht nur die Gegenposition Schlesingers zu der in Leipzig formierten und in Kassel auf der documenta 1977 rezipierten sogenannten „Leipziger Schule“ sowie den in Halle lehrenden Künstler Willi Sitte, die nach Außen eine in der DDR – scheinbar – dominierende „Kunstströmung“ eines spezifischen, mythisch aufgeladenen Realismus vermittelte.

Mit aller Klarheit scheint sich Werner auch von diesem Urteil in der Rezeption in der Bundesrepublik distanzieren zu wollen und nutzte damit die Gelegenheit, den bald in die BRD ausreisenden Künstler seine Sicht auf die „Leipziger Schule“ und damit seine Ablehnung DDR-staatlich organisierter und vom Westen (unfreiwillig) geförderter Kulturpropaganda mit auf den Weg zu geben. Hier heißt es unter anderem:

⁴⁰⁸ Die offizielle Formulierung verschleierte die Tragweite eines solchen Ersuchens, denn es handelt sich bei diesem „Ausreiseantrag“ um die beantragte Flucht aus der DDR und die damit einhergehende Aberkennung der Staatsbürgerschaft.

⁴⁰⁹ Jürgen Schweinebraden, in den 1970er Jahren wegen seiner privaten Galerie *Galerie Jürgen Schweinebraden* im Stadtteil Prenzlauer Berg in Berlin eine Instanz der alternativen Kunstszene gewesen ist, nannte Gil Schlesinger eine Vaterfigur. – Vgl. *Gil Schlesinger, Werke 1961–2016*, hg. v. Sabine Tauscher, Berlin 2017.

„Folgt man dem gängigen Klischee, welches die Buch- und Geschäftsstadt Leipzig auf eine Kunst Tradition festschreibt, die präzises Kunsthandwerk, zeichnerisch anschauliche Attitüde und stoffliche Sättigung der Bildentwürfe auf ihre Fahnen schreibt – und es gibt einige Anhaltspunkte dafür – dann stellt Schlesinger den Außenseiter [...] Schlesingers umspannende humanitas präzisiert sich als Elite-Kritik, reagiert betroffen vor Snobismus und Fetisch-Verehrung, die den Verkehr mit der Kunst zu einer kulinarischen Sensation aufputzen.“⁴¹⁰

In erstaunlicher Deutlichkeit und betonter Richtungslenkung vergleicht Werner in diesem Text Schlesingers Kunst ausschließlich mit Positionen in Westdeutschland und Westeuropa, nennt kontinuierlich Kunstströmungen aktueller Westkunst, die in den Medien über Kunst in der DDR wenig oder negativ kommuniziert worden waren, und nennt sogar den 1980 von Seiten des DDR-Staates ausgebürgerten Künstler Ralf Winkler alias A.R. Penck namentlich:

„Mitnichten der generöse Einfall des klassischen Informel regiert, die spektakuläre Demonstration der Malerei. Die Rückkehr zum Elementaren wird für Schlesinger zum starting point einer Neuorientierung, die das überstrapazierte handwerkliche Gewerbe, die Supertechnologie, die schillernde intellektuelle Oberfläche oder die fassungslose Imagination in die Schranken ruft.

Nichtautoritäre Malerei und Zeichenkunst ‚arte povera‘. ‚nouveau réalisme‘, ‚Fluxus‘ sind Bewegungen, die sich zumindest parallel und in ihren Anfängen mit dem spätbürgerlichen Kunstbetrieb konfrontierten. [...] Mit ganz unterschiedlichem Wirklichkeitsanspruch folgten diesem Anstoß Künstler wie Hockney, der frühe Twombly, Oldenburg, Dino, Palermo, Penck und andere. Die Nennung der Namen soll hier nur belegen, daß nicht die Auflösung der Realform, sondern der tieferliegende Zweifel an einer oberflächlichen Genuß-Ästhetik am ‚perfektionierten Bild‘ zum eigentlichen Beweggrund geworden ist.“⁴¹¹

Als Verweis auf die Bedeutung Schlesingers und seines Umfeldes, aber auch als Signal an (zukünftige) westdeutsche Rezipienten zu verstehen, unterstreicht Werner nochmals dessen Kunst in Abgrenzung zur „Leipziger Schule“:

⁴¹⁰ Werner, Klaus: Vorwort, in: *Gil Schlesinger* Ausst.-Kat., hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Weisenfels 1980.

⁴¹¹ Ebd.

„Damit spiegelt sich auch das Verhältnis von Schlesingers Kunst zur Entwicklung eines engagierten Realismus in das soziale Umfeld seines Wirkens ein. Und dieses Werk gewinnt an Bedeutung, die ganz abgehoben ist von der Abstraktion seiner gestischen Form. Mehr denn je erscheinen jetzt diese Blätter ‚real‘, als Anti-Mythos, unpathetisch, und von ursprünglichem Ernst erfüllt.“⁴¹²

Das Programm des Ausstellungsjahres 1981 brachte dank Werners Weitblick für die Kunstentwicklungen in der DDR und wegen seines Ein- und Überblicks in und über die Entwicklungen im westlichen Ausland sogar eine kurzzeitige Verknüpfung der – vor allem in gegenwärtigen Betrachtungen sauber getrennten Bereichen⁴¹³ – privat organisierten Atelier- und Ausstellungsräumen mit dem des Staatlichen Kunsthandels, als Werner den Künstler Erhard Monden für eine Ausstellung in die *Arkade* einlud. Monden zeigte dort neben Fotografien, Performance-Diagrammen und Dokumentationen die Zusammenarbeit mit Sylke Baar, auch seine Fotoarbeit mit der Brigade Obersteiner des Berliner Tiefbaukombinats auf verschiedenen Baustellungen, und führte seine *Lauf-Stand-Performance* zwischen der Galerie am Strausberger Platz und dem Atelier im Prenzlauer Berg durch. Erhard Monden setzte sich – neben anderen Künstlern vor allem im Umfeld der sogenannten „Auto-Perforatisten“ der DDR – mit Joseph Beuys und dessen Konzept eines erweiterten Kunstbegriffs auseinander und realisierte seit 1977 und nach seinem Studium bei Günther Hornig in Dresden *Zeit-Raum-Bild-Realisationen*⁴¹⁴. In der Eröffnungsrede stellte Klaus Werner seine Motivation für die Ausstellung und seine Ablehnung staatlich erhoffter Kunstproduktion, vor allem aber dem Realismus-Begriff der „Leipziger Schule“, erneut deutlich heraus:

„[...] In der Tat passt Monden nicht in das von konservativen Anschauungen geprägte Berufsbild vom Künstler, das in diesem Land noch in aller Breite aufgetragen ist. Damit argumentiere ich selbstverständlich nicht gegen den Pinsel. Die Avantgarde der achtziger Jahre erprobt geradezu eine Demonstration der Malerei. Aber es wäre einiges gegen die bequeme Ausschließlichkeit zu sagen, mit der das lineare Nachahmungsverhalten zur Wirklichkeit noch immer als Werturteil das Kunstpublikum und die Strategie des Leistungsbereichs beherrscht.“⁴¹⁵

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Gemeint ist die Trennung von „offizieller“ und „inoffizieller“ Kunst und der mitschwingenden Wertung und Bedeutung, z.B. Jarzębska 2017.

⁴¹⁴ Vgl. Klaus Werner, in: *Erhard Monden. Zeit – Raum – Bild – Realisationen*, Ausst.-Kat., Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Weisenfels 1981.

⁴¹⁵ AdK, Berlin. Klaus-Werner-Archiv, Klaus Werner, Eröffnungsreden für die Galerie Arkade, S. 1975-81,

Werner versteht viel eher die direkte Auseinandersetzung mit dem Arbeitsprozess, den Monden in den Mittelpunkt einer ausgestellten Fotoserie stellte, als „Realismus“:

„Der Künstler führt eine symbolische Anreicherung eines beliebigen Handlungsablaufes im Tiefbau mittels einer kreativen Zuspitzung und Hervorhebung des Einzelmoments durch.“⁴¹⁶

Mondens Ausstellung gab Anlass zu heftigen Diskussionen, zum Beispiel in der Zeitschrift *Bildende Kunst* sowie auf dem IX. Kongress des Verbandes Bildender Künstler, über die Legitimität solch erweiterter Formen der Kunstaübung in der DDR. So kritisiert Gabriela Ivan in ihrer Rezension zur Ausstellung in der *Arkade*, dass Monden sich einem „langweiligen“ Solipsismus hingab, der sich nicht auf andere Menschen beziehen würde –⁴¹⁷ trotz Mondens Arbeit mit der Baustellenbrigade mit offensichtlich ironisch-kritischem Bezug zu dem in den 1950er Jahren als Verordnung empfundenen Weisungen des „Bitterfelder Weges“.

Klaus Werners Vorstoß in Sachen freie Meinungsäußerung blieb weder ungesehen noch ungehört und wurde nicht nur von einem Kunstpublikum aufmerksam verfolgt.

Seit Mitte der 1960er Jahre stand Werner unter Beobachtung der Organe des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS). Seine Aktivitäten im Umfeld des Jahres 1980 wurden jedoch unter einer höheren Gattung innerhalb der Hierarchie der „Stasi“ behandelt. Stand er bis dahin lediglich als Subjekt der Observierung in den Akten, wurde am 29. November 1980 ein eigener sogenannter Operativvorgang (OV „Galerie“) eröffnet, der ohne Zweifel auch als Reaktion auf die oben genannten Ausschnitte aus dem – mit offizieller Genehmigung durch die Generaldirektion des Staatlichen Kunsthandels gedruckten – Vorwort für Gil Schlesinger und andere gesehen werden kann und sich unter dem Eindruck der Ausstellung für Erhard Monden noch erweitern sollte:

„[...] In den Katalogtexten, die meist vom Hauptverdächtigen [d.i. Klaus Werner, Anm. ST] verfaßt wurden, wird der Mut zur Abkehr vom sozialistischen Realismus als wesentlichste Form ‚echter künstlerischer Selbstverwirklichung‘ hervorgehoben [...]“⁴¹⁸

zit. nach: Barsch 2009, S. 116.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Gabriela Ivan: Sensibilisierung der eigenen Person, in: *Bildende Kunst*, 10/1981, S. 516–517.

⁴¹⁸ BStU, ZA, MfS AOP 14485/82 Bd. 1, Bl. 1,16, zit. nach: Barbara Barsch: Freiräume betreten. Die Galerie Arkade, in: Barsch 2009, S. 85.

Die Beobachtungen im OV „Galerie“ führten zu einer „Prüfung strafrechtlicher Relevanz“ von Werners Aktivitäten, die sich dem Bericht des MfS nach vor allem auf Kontakte Werners zu Mitgliedern der Karl-Marx-Städter Gruppe „Clara Mosch“ bezogen und zum Ergebnis hatten:

„Im Rahmen der konzentrierten operativen Bearbeitung des W. im OV ‚Galerie‘ gelang es, [...] die negative Tätigkeit des W. in seiner Funktion als staatlicher Leiter im Staatlichen Kunsthandel der DDR offiziell zu dokumentieren und ihn dafür disziplinarisch zur Verantwortung zu ziehen und mit Wirkung vom 31.12.1981 von seiner staatlichen Funktion zu entbinden. [...] Durch diese Maßnahmen wurden dem W. die bisher genutzten legalen Möglichkeiten zum negativen Wirken in der Hauptstadt der DDR genommen.“⁴¹⁹

Außer der Kündigung – ein in der DDR äußerst selten vollzogener Akt der Disziplinierung – wurden keine weiteren und auch keine strafrechtlichen Schritte gegen Werner eingeleitet, jedoch wurde mit seiner Kündigung auch die *Arkade* als Galerie geschlossen. Ab 1982 arbeitete Werner freischaffend und in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern Carlfriedrich Claus und Michael Morgner.

Gemeinsam mit Eugen Blume, Mario und Erhard Monden, Horst Bartnig, Robert Rehfeldt und Wolfram A. Scheffler gründete er die *Produzenten-Galerie rg* (rot grün) in der Sredzkistraße 64, Berlin-Prenzlauer Berg, und lebte seit 1984 in Leipzig. Trotz dieser strikten Maßnahme gegen Klaus Werner als Leiter einer Galerie des Staatlichen Kunsthandels wurde er in den folgenden Jahren nicht nur um Textbeiträge für Künstlerkataloge gebeten, sondern erhielt vereinzelt auch Aufträge durch den Staatlichen Kunsthandel. Trotz seiner Entlassung blieb Werners Arbeit stilbildend für die erfolgreiche Galeriearbeit des Staatlichen Kunsthandels.

Von den aufgebauten Netzwerken an Künstlern und Sammlerkreisen profitierte auch die Nachfolgeeinrichtung am Strausberger Platz.

⁴¹⁹ BStU, ZA, MfS AOP 14485/82 Bd. 1, Bl. 23–26, zit. nach: Barbara Barsch: Freiräume betreten. Die Galerie Arkade, in: Barsch 2009, S. 86.

Galerie a, Berlin

Die *Galerie Arkade* hatte durch ihr Ausstellungsprofil, die Eröffnungen, Galeriegespräche und ihre ausgezeichneten Kontakte zu Künstlern im In- und Ausland einen außergewöhnlichen Ruf in der Galerieszene der DDR. Man schaute nach Berlin und zu Klaus Werner, um sich in der Kunstwelt zu orientieren. Die Entlassung Werners, die von großer öffentlicher Empörung begleitet wurde, erzeugte ein Vakuum, welches zu füllen, zumal ohne an Klaus Werner festzuhalten, sich als unmöglich erwies – zu groß und offensichtlich waren die Eruptionen von 1980/81. Für ein Jahr blieben die Räume der Galerie geschlossen. Mit Manfred Schmidt, ehemals Galerieleiter der Berliner *Galerie Kunst der Zeit* und ehemaliger Bezirksdirektor des Staatlichen Kunsthandels, wurde die Galerie mit einem überarbeiteten Konzept versehen.⁴²⁰ Die Räume wurden saniert und am 1. Februar 1983 unter dem Namen *a* wiedereröffnet. Ihr Name *a* stand für Auktionen, die hier nun hauptsächlich stattfanden und das Auktionsprogramm des Staatlichen Kunsthandels für bildende Kunst in Berlin starten sollte.

Jeweils im Mai fanden Grafikauktionen und im November Malerei, Grafik- und Plastikauktionen statt. Die Auktionen selbst wurden im Kongresszentrum des Palasthotels durchgeführt und die zu versteigernden Arbeiten konnten jeweils fünf Wochen vor Auktionsbeginn in der *Galerie a* besichtigt werden. Sie stellte, ebenso wie die *Arkade* zuvor, ausschließlich bildende Kunst aus. Mit der Zuwendung und Pflege künstlerischer Nachlässe, knüpfte man auch an ein zweites Konzept von Klaus Werner an.⁴²¹

Die Auswahl der Künstler unterschied sich jedoch wesentlich zu dem Programm Werners: Das machte schon die Einzelausstellung mit Malereien, Aquarellen, Zeichnungen und Druckgrafiken des Berliner Künstlers Erich Büttner (1889–1936) deutlich, die den Anfang machte und einen Expressionisten der Berliner Sezession vorstellte. Büttner war in den 1920er Jahren vor allem mit Porträts von Franz Werfel oder Heinrich Zille sowie mit Strandmotiven und Stilleben bekannt geworden.

Wie Günter Blutke in seinem Katalogbeitrag über Büttner festhielt, erreichte „der Tischlersohn aus Kreuzberg [...] in seinem kurzen Leben beinahe alles, was er sich in den besseren Anfangsjahren als Ziel gesetzt hat.

⁴²⁰ Siehe dazu Anhang III.3.2/2 Ausstellungsdocumentation *Galerie a*, S. 458-461.

⁴²¹ Vgl Barbara Barsch: Freiräume betreten. Die Galerie Arkade, in: Barsch 2009, S. 88, FN 7.

Vor dem fast Vergessenwerden konnte er sich nicht bewahren; dazu hatte er keine Chance.“⁴²² Diese Wiederentdeckung von Büttners Kunst bot sich an, die Räume der ehemaligen *Arkade* wieder für kulturpolitisch vielversprechende Kunst zugänglich zu machen. Mit dem Dresdner Maler Curt Querner (1904–1976), der bereits in den 1930er Jahren in der *Galerie Kühn* in Dresden und 1937 im *Kunstsalon Gurlitt* in Berlin ausstellte, zeigte die *Galerie a* einen ebenso ästhetisch wie politisch handhabbaren als auch dem Publikum in Ost-Berlin bekannten Künstler.

Querner hatte bei Richard Müller, Otto Dix und Georg Lührig in Dresden studiert und in Börnchen bei Freital gelebt. Der ländliche Raum und die Menschen auf dem Land erhielten große Aufmerksamkeit in seinen Werken⁴²³ und das machte ihn – obwohl er selbst eine konsequente Parteilosigkeit betrieb – immer wieder zu einer Projektionsfigur, um die Entwicklung der „proletarisch-revolutionären Linie“⁴²⁴ der Malerei in der DDR zu demonstrieren.

Auch die *Galerie a* lud Künstler aus der BRD oder dem westlichen Ausland zu Ausstellungen ein und initiierte damit Debatten von gesellschaftlicher und politischer Brisanz. Der Österreicher Alfred Hrdlicka (1928–2009) zum Beispiel, der seit 1971 an der Stuttgarter Kunstakademie eine Bildhauerklasse unterrichtete und in der westdeutschen Kunstkritik als ein zeitkritischer und politisch engagierter Künstler diskutiert wurde, war mehrfach mit Ausstellungen in der DDR zu Gast. Die Zeitschrift *Neue Berliner Illustrierte* (NBI) zitiert den Künstler aus Anlass einer Ausstellung der Akademie der Künste 1985:

„Selbst außerstande, in einer Welt, in der es noch immer Leid, Schrecken und Gewalt gibt, daran vorbeizusehen, hat Hrdlicka für den bürgerlichen Kunstmarkt, auf dem die Unverbindlichkeiten Kasse machen, nur Verachtung übrig: ‚In der bildenden Kunst wurde die Neutronenbombe längst gezündet: Das anpassungsfähige Meerschwein Künstler hat in großer Zahl zufriedenstellend darauf reagiert und den Menschen aus seiner Vorstellungswelt eliminiert.‘“⁴²⁵

⁴²² Günter Blutke: *Erich Büttner*, Ausst.-Kat., hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1983.

⁴²³ Vgl. Karl-Heinz Kulka: *Curt Querner*, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1984.

⁴²⁴ Lang 1983, S. 205.

⁴²⁵ Sabine Lange: „Was der Stein bewahren kann. Plastik, Zeichnungen und Grafik des Österreichers Alfred Hrdlicka in einer Ausstellung der Akademie der Künste der DDR“, in: *NBI*, Nr. 29/85, 1985, S. 30.

Der Bildhauer, Maler und Grafiker war in Ost-Berlin durch diese Ausstellung in der Akademie bekannt geworden sowie durch einige Publikationen seiner Werke. Er stellte 1987 den Radierzyklus „Das schauerliche Ende des Pier Paolo Pasolini“ aus, der ein zu der Zeit in Ost wie West viel diskutiertes Thema aufgreift, der Abschaffung des Paragraphen 175 im Strafgesetzbuch, das homosexuelle Handlungen unter Strafe stellt.⁴²⁶ Hrdlickas Werk will Brüche und Konflikte der modernen Gesellschaft durch die Bezugnahme auf die biblische Passion zeigen.

Seine Ausstellung und sein Grafikzyklus erwiesen sich in mehrfacher Hinsicht interessant für eine offizielle Diskussion, zum einen, weil er der Bevölkerung der DDR Missstände im Westen vorführte, zum anderen, weil sich der Staat in Richtung Westen wegen einer 1987 im Strafgesetzbuch gelockerten Haltung als offen und tolerant präsentieren konnte. Der Künstler formulierte für den Katalog darüber hinaus eine allgemein gesellschaftskritische Perspektive, der – möglicherweise unfreiwillig – sich im Schulterschluss mit der Kritik der DDR an den Verhältnissen in Westeuropa solidarisierte.⁴²⁷

Studio-Galerie, Berlin

Als Pendant zur *Galerie Arkade* wurde zeitgleich am 1. Juni 1975 am Strausberger Platz 3 die *Studio-Galerie* eröffnet, die bereits im Namen den Bezug zum „Studio“, das heißt zur Künstler-Werkstatt, verdeutlicht und deren Profil ganz auf angewandte Kunst und Kunsthandwerk ausgerichtet war. Das Konzept der *Studio-Galerie* gliederte sich in mehrere Bereiche: Es sollten Arbeitsweisen einzelner Künstler oder Werkstätten vorgestellt und mit durchnummerierten Katalogen unterlegt werden, Gruppenausstellungen sollten kunsthandwerkliche Betriebe oder Künstlerkollektive in allen angewandten Bereichen der Kunst zeigen, thematische Ausstellungen sollten die Vielfalt von Produktgruppen demonstrieren, zum Beispiel „Becher, Humpen und Pokale“, an denen sich zahlreiche

⁴²⁶ Anders als in der BRD, stellte der DDR-Staat gleichgeschlechtliche sexuelle Handlungen laut Paragraph 175 des Strafgesetzbuches zwar weiterhin unter Strafe, das Oberste Gericht der DDR hatte 1987 jedoch ein Urteil aufgehoben mit der Begründung, daß „Homosexualität ebenso wie Heterosexualität eine Variante des Sexualverhaltens darstellt. Homosexuelle Menschen stehen somit nicht außerhalb der sozialistischen Gesellschaft, und die Bürgerrechte sind ihnen wie allen anderen Bürgern gewährleistet.“ Zit. nach Christian Schäfer: *Widernatürliche Unzucht*, Berlin 2006, S. 253. 1989 entfiel der Paragraph 175 aus dem Strafgesetz. Die Urteilsbegründung wurde breit diskutiert und nicht zuletzt mit einem deutlichen Signal in Richtung Westen verbunden, hiermit höhere Toleranz und Offenheit in gesellschaftlichen Fragestellungen zu beweisen.

⁴²⁷ Vgl. Alfred Hrdlicka: *Alfred Hrdlicka*, Ausst.-Kat., hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1987.

Künstler beteiligten.⁴²⁸ Es war auch intendiert, die kunsthandelseigenen Werkstätten zu präsentieren, internationale Beziehungen durch Sonderausstellungen zu thematisieren oder aber Jubiläumsausstellungen auszurichten, die zu besonderen Geburtstagen von Künstlern in deren Anwesenheit eröffnet werden sollten. Letzteres Anliegen wurde bereits mit der Eröffnungsausstellung umgesetzt, bei der Keramiken von Rudolf Kaiser gezeigt wurden, der an der Hochschule für Gestaltung in Weißensee eine Professur für Keramik innehatte.

Eine Galerie zu eröffnen, die sich ausschließlich angewandter Kunst und dem Kunsthandwerk widmete, konnte durchaus ebenso kulturpolitischen Sprengstoff liefern wie eine mit ausschließlich bildender Kunst, auch wenn die angewandte Kunst und das Kunsthandwerk mit ihren praktischen Ausrichtungen und den größeren Spielräumen, die es den selbständigen Kunsthandwerkern bietet, weitgehend außerhalb der kulturideologischen Debatten zu stehen schien. Angewandte Kunst und Kunsthandwerk stellten einen Sonderweg, manchmal sogar einen Fluchtweg in ein schwer zu ideologisierendes Gebiet, dar. Von der Schwierigkeit, das Kunsthandwerk auch ideologisch einzubinden, zeugt die Definition von Günter Reineckel aus dem Katalog zur IX. Kunstausstellung der DDR in Dresden 1982/83. Dort heißt es:

„Charakteristisch für die Versuche, eine marxistische Ästhetik des Kunsthandwerks zu erarbeiten, ist die allgemein nie in Frage gestellte Bedeutung des Materials, aus dem Werke in dieser Kunstgattung hergestellt werden. Glas, Keramik, Metall und Edelmetall, Holz, Textilien oder verschiedene Naturstoffe wie Leder, Stein, Pflanzen, ebenso Kombinationen von verschiedenen Materialien werden die Grundlage des Schaffensprozesses bleiben. Die Eigenarten dieser Materialien und die aus ihnen vorgegebenen Gestaltungsmöglichkeiten werden allgemein als unabdingbare Bestandteile der schöpferischen Auseinandersetzung angesehen“⁴²⁹

Diese Schwierigkeiten beziehungsweise die von Reineckel angedeutete Unmöglichkeit, die „Bedeutung des Materials“ kulturideologisch zu be- und verwerten, eröffneten Freiräume. So konnte ein Stück Kunst am Boden einer Tasse auftauchen, welches auf einer Leinwand gemalt durchaus zu Reglementierungen oder wenigstens zu einer erhöhten Aufmerksamkeit kunstexterner Kräfte in der DDR (zum Beispiel dem MfS) geführt hätte.

⁴²⁸ Siehe dazu Anhang III.3.2/3 Ausstellungsdokumentation *Studio-Galerie*, S. 462-469.

⁴²⁹ Günter Reineckel: Zur Eigenart des gegenwärtigen Kunsthandwerks, in: *IX. Kunstausstellung der DDR in Dresden 1982/83*, Ausst.-Kat. hg. v. Ministerium für Kultur der DDR und Verband Bildender Künstler der DDR, Dresden 1982, S. 43.

Diese Arbeitsformen sind etwa aus der Werkstatt der Keramikerin Wilfriede Maaß bekannt, die in ihrer Werkstatt in der Berliner Schönfließener Straße Künstler, die aus verschiedenen Gründen nicht oder nur eingeschränkt künstlerisch arbeiten konnten, eine Möglichkeit bot, das Metier, jedoch nicht das Sujet, zu wechseln und trotzdem zu arbeiten und zu verkaufen. Dem kunstinteressierten Publikum waren diese Sonderwege, etwa in der sogenannten Malerkeramik, bekannt, was die Nachfrage nach kunsthandwerklichen Unikaten beziehungsweise angewandter Kunst, aber auch nach gebrauchsfähigen Kunstobjekten enorm steigerte. Auch wenn Arbeiten aus der Werkstatt von Wilfriede Maaß nur selten in den Schausstellungen des Staatlichen Kunsthandels auftauchten,⁴³⁰ entwickelten diese und andere Aktivitäten in den Kreisen der Kunstinteressierten und Sammler eine besondere Haltung zum Kunsthandwerk in der DDR, das dadurch nicht nur künstlerisch bearbeitete unikale Gebrauchsgegenstände herstellt, sondern zugleich den Willen zu Freiheit oder wenigstens zur Individualität transportierte und Käufer und Sammler mit dementsprechenden Interessen anzog.

Die *Studio-Galerie* zeigte zumindest einmal nachweisbar Arbeiten von Wilfriede Maaß im Zusammenhang mit der Ausstellung „Frieda Löber und vier ihrer acht Kinder“ vom 8. bis 29. August 1980. Die „Kollektivausstellung 7“ stellte die Familientradition der Werkstatt Löber aus Ahrenshoop in den Mittelpunkt: Frieda Löber, Ernst Löber, Leni Schamal, Friedemann Löber und Wilfriede Maaß.⁴³¹ In der Ausstellung kamen die einzelnen Handschriften der Künstlerfamilie zum Ausdruck, die von Gefäßgestaltungen bis zu plastischen Arbeiten reichen.

⁴³⁰ Mit Künstlern wie Ralf Kerbach, Helge Leiberg, Christine Schlegel und Cornelia Schleime, die an der Dresdner Hochschule für Bildende Künste studiert hatten und nach Berlin gekommen waren, um auf ihre Ausreisegenehmigung zu warten, entwickelte sich die Werkstatt von Wilfriede Maaß zu einem der frequentierten Treffpunkte der nichtstaatlichen Literatur- und Kunstszene in Ost-Berlin. Aus der gemeinsamen Arbeit mit den Dresdner Malern entstanden die ersten Künstlerkeramiken – Teeservices, Teller und Schüsseln, die auf zahlreichen, oft inoffiziellen Märkten sowie Atelier- und Künstlerfesten verkauft wurden. Privatsammler und Vertreter westlicher Museen kamen, um die bei den Empfängen und Ausstellungen in der Ständigen Vertretung angebahnten Ost-West-Kunstgeschäfte abzuwickeln. Arbeitete Wilfriede Maaß in der Keramikwerkstatt Anfang der 1980er Jahre vor allem mit Künstlern, die in dem halbwegs geschützten Raum in der Schönfließener Straße eine Zwischenstation auf dem Weg in den Westen sahen, bevorzugte sie wenige Jahre später vorrangig jene, die bleiben wollten: die aus Dresden nach Berlin gekommene Grafikerin Karla Wojsnizta, die Dresdner Malerin Angela Hampel sowie die Berliner Absolventen der Kunsthochschule Berlin-Weißensee Sabine Herrmann und Klaus Killisch. 1989 gründete Wilfriede Maaß mit Sabine Herrmann, Klaus Killisch und Petra Schramm eine Produzentengalerie, die bis zu ihrem Weggang aus Berlin 1998 Bestand hatte. Vgl. *Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1979*, hg. v. Uwe Warnke und Ingeborg Quaas, Berlin 2009; *Brennzeiten. Die Keramikwerkstatt Wilfriede Maaß 1980–1989–1998*, hg. v. Henryk Gericke und Ingeborg Quaas, Berlin 2014.

⁴³¹ Letztere prägte mit ihrer Werkstatt maßgeblich das künstlerische Schaffen im Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg.

Hochwertige kunsthandwerkliche Erzeugnisse stellten in der DDR eine im Inland heiß begehrte Ware sowie wichtiges Exportprodukt dar, vor allem ins westliche Ausland.⁴³²

Die *Studio-Galerie* sollte hier ein zentraler Anlaufpunkt für traditionelles wie innovatives Kunsthandwerk werden, insbesondere in den Bereichen, Glas, Textil, Holz, Metall, Schmuck und Keramik. Die Ausstellungen wechselten alle sechs Wochen und stellten jeweils die Werkstattprofile der Künstler vor.

Durch den Beirat des VBK wurde mehrfach auf die Auswahl der Künstler Einfluss genommen, um die Qualität und die Abgrenzung zu handwerklichen Verkaufseinrichtungen der staatlichen Handelsorganisation HO und KONSUM zu gewährleisten.⁴³³ Vorrangig stellten daher Mitglieder des VBK in der *Studio-Galerie* aus, die nach einem Studium an der Fachschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein in Halle, der Fachschule für angewandte Kunst Heiligendamm, der Kunsthochschule Berlin-Weißensee oder der Fachschule für angewandte Kunst Schneeberg und unter bestimmten Bedingungen ebenso Mitglieder des Verbandes Bildender Künstler in der Sektion „Werkkünstler und Formgestalter“ werden konnten.

Die *Studio-Galerie* betonte damit ihren Sonderstatus, der sich bewusst von den Kunstgewerbe-Verkaufsstellen absetzen wollte, die durch die HO betrieben wurden. Auffällig sind in diesem Zusammenhang beispielsweise die Formulierungen in den Ausstellungskatalogen, die sich eher an Besprechungen bildender Kunst orientierten als an kunsthandwerklichen Produktionen. So heißt es in einem Katalogbeitrag von Rainer Behrends anlässlich einer Ausstellung mit Keramiken von Egon Wrobel, die mit dem Titel „Werkstatt 15“ am 22. August 1978 eröffnete:

„Haben wir mit Wrobels Werk nicht eine zeitgenössische ‚Elementevase‘ vor uns, eine moderne Paraphrase von J. Kändlers Schöpfungen aus dem Jahre 1741? [...] Plastisches Gestalten – bei dekorativer Zielsetzung – in der Durchdringung von Relief und raumgreifender dreidimensionalen Bildung mit auffälliger Neigung zur Verwendung von Sinnbildern, so ist wohl ein Bereich des Schaffens von E. Wrobel zu kennzeichnen.“⁴³⁴

Egon Wrobel hatte in der ersten zentralen Ausstellung „Keramik in der DDR“ im Frühjahr 1977 in Magdeburg im rekonstruierten Kreuzgang des Liebfrauenklosters mit seiner Plastik

⁴³² Günther Muth im Gespräch mit der Autorin am 16. August 2014 in Berlin.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Rainer Behrends, in: *Egon Wrobel. Keramik*, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1978, S. 5.

Muschel vase auf sich aufmerksam gemacht, die eine Symbiose aus einem Relief und einem Vasenkörper darstellt, was Wrobels Stil kennzeichnet. Dieser hatte nach einer Goldschmiedelehre ein Studium an der Fachschule für angewandte Kunst in Heiligendamm im Bereich Schmuckgestaltung und anschließend ein Studium an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein zum Diplom-Formgestalter, Bereich Keramik, absolviert. Mit seiner materiellen Doppelausrichtung – Keramik und Metall – erarbeitete sich Wrobel eine spezielle Position. Seine plastischen freistehenden Wände, Montagen aus Kupfer, Eisen und Keramik in reinen Abstraktionen sind Zeugnisse der abstrakten plastischen Gestaltungen in den 1970er Jahren in der DDR.

Im Laufe ihres Bestehens präsentierte die *Studio-Galerie* umfassend das Spektrum kunsthandwerklicher Produktionen in der DDR, die jeweils auch den Grenzgang zwischen den Bereichen „bildender“ und „angewandter“ Kunst veranschaulichen, wie bei dem Bildhauer Friedrich B. Stachatt, dessen weitgefächertes Werk von abstrakten Plastiken wie *Hommage an Max Ernst* aus dem Jahr 1976, gestaltet aus Klinker und Farboxiden, über glasierte Steinzeugsäulen wie *Meditationsobjekt II* aus dem Jahr 1977/78 bis hin zu diversen Landschaftsreliefs in Meißner Porzellan reicht. Im Ausstellungskatalog heißt es:

„Strenge und Logik der Form, stets auf Zusammenhänge achtend, Sichtbares der Natur und Ahnbares ihrer Struktur zu Gegenständen seiner Gemälde, Zeichnungen und Grafiken wählend, die zu einem wesentlichen Teil ‚ungegenständlich‘ sind – hier beginnt die Entwicklung des Künstlers Stachatt.“⁴³⁵

Der Bereich „angewandte Kunst“ umfasste auch Werke, die von den Konzepten konstruktivistischer oder konkreter Kunst beeinflusst sind und unter diesem Begriff zahlreich in öffentlichen wie privaten Gestaltungen realisiert wurden. In der Ausstellung „Werkstattprofile 47“ mit Glasarbeiten von Klaus König, der von Klarglasplastiken bis zu architekturbezogenen Gestaltungen ganz verschiedenartige Werke umsetzte, sowie Keramik von Christian Uhlig wurde das besonders deutlich. Der Kunsthistoriker Heinz-Werner Schmidt betont in seinem Katalogbeitrag:

⁴³⁵ Rainer Behrens, in: *Friedrich Stachatt. Keramik, Ausst.-Kat.*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1979, S. 5.

„Durch die Transparenz des Materials erlebt der Betrachter ständig sich verändernde Sichten über Außen und Innen. Optische Reize und Spiegelungen lassen eine Dynamik entstehen aus dem Zusammenspiel von Körper, Fläche, Linie und Licht. Empfindungen und Assoziationen werden geweckt zu technischen und biologischen Zusammenhängen. Die Phantasie wird angeregt, über Allgemeines und Konkretes nachzudenken.“⁴³⁶

Die vom 16. April bis 6. Mai 1986 gezeigte Ausstellung „Gute Form 86“ wollte einen Überblick über die Entwicklung der Formgestaltung in der DDR mit 17 Gestaltern und Kunsthandwerkern zeigen, wobei sie letztlich nur zwölf vorstellte. Im Katalogtext von Brigitte Mahn-Diedering, die seit 1975 Leiterin des Fachbereiches Gefäßgestaltung an der Hochschule auf der Burg Giebichenstein war und ab 1984 dort eine Professur innehatte, heißt es:

„Die Ausstellung Gute Form präsentiert Werke einer Reihe namhafter Künstler unseres Landes, die auf dem Gebiet der Formgestaltung und des Kunsthandwerkes mit ihren Arbeiten – vorwiegend aus den Materialien Holz, Porzellan und Glas – Anerkennung gefunden haben. Die Exponate sollen durch ihre Zweckdienlichkeit und Schönheit den Nutzer erfreuen – ihm die Möglichkeit geben, seine eigene Umwelt individuell zu gestalten und sich neue Erlebnisbereiche zu eröffnen.“⁴³⁷

Diese Ausstellung brachte ein Konzept an der Burg Giebichenstein zum Ausdruck, das sich an der Schulform des Weimarer und Dessauer Bauhauses orientierte: Danach sollten Künstler sowohl individuelle Unikate schaffen als auch Produkte mit künstlerischem Anspruch für die Serienfertigung in der Industrie gestalten.⁴³⁸

Neben den Einzel- und Gruppenausstellungen wollte die *Studio-Galerie* kontinuierlich auch kunsthandelseigene Werkstätten mit ihren Erzeugnissen und Profilen vorstellen, die eine wichtige Grundlage für das Standardangebot an kunsthandwerklichen Waren des gesamten Staatlichen Kunsthandels lieferten.

⁴³⁶ Heinz-Werner Schmidt, in: *Klaus König Werkstoff Glas; Christian Uhlig Keramik*, Ausst.-Kat., hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1983, S. 2.

⁴³⁷ Brigitte Mahn-Diedering, in: *Gute Form '85. Kunsthandwerker und Formgestalter der DDR. Glas, Schmuck, Porzellan, Kleinmöbel, Holz, Zinn*, Ausst.-Kat., hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1986.

⁴³⁸ Karl Clauss Dietel im Gespräch mit der Autorin am 16. April 2012 in Chemnitz.

Hier stand der Verkauf im Mittelpunkt des Interesses: Kunsthandwerkliche Produkte aus dem Erzgebirge prägten die thematischen Weihnachts- und Osterausstellungen; Weihnachts- und Ostermärkte sorgten in der Galerie für Umsatz.⁴³⁹

In der Übersicht der Ausstellungen, die die *Studio-Galerie* seit 1975 veranstaltete, führt das Spektrum der sogenannten „angewandten Kunst“ in der DDR vor Augen, das sich keineswegs nur in kunsthandwerklichen Produkten zeigt, sondern auch in Objekten, die als Werke mit eigenem Kunstanspruch erscheinen. Hier ist vor allem Plastik und architekturbezogene Plastik zu nennen, die sich mit Materialien wie Keramik, Holz, Glas oder Metall experimentell auseinandersetzt. Dazu kommt das Spektrum der Künstler- oder Malerkeramik, die einen eigenen Bereich der Kunstäußerung in der DDR besetzte und nicht selten von Künstlern als ein Feld des Freiraums genutzt wurde.

Die *Studio-Galerie* war dafür ein Präsentations- und Umschlagplatz, sie lieferte dem Staatlichen Kunsthandel Umsatz und arbeitete kostendeckend⁴⁴⁰, musste aber die gleichen Probleme bewältigen wie in vielen Bereichen der DDR-Produktion, das heißt den Mangel an Waren und Rohstoffen:⁴⁴¹ Zahlreiche Vorbestellungen an kunsthandwerklichem Gebrauchsgeschirr oder dekorativem Weihnachtsschmuck konnten häufig nicht realisiert werden. Die „Mangelwirtschaft“ der DDR war auf allen Ebenen zu verzeichnen und löste Vorratskäufe aus. Die kunsthandwerklichen Erzeugnisse hatten mitunter den Stellenwert eines internen alternativen Zahlungsmittels.

Galerie Berlin, Berlin

Auf 700 Quadratmetern und damit als flächenmäßig größte Galerie eröffnete der Staatliche Kunsthandel am 5. März 1976 die *Galerie Berlin* in der Karl-Marx-Allee 45, unmittelbar neben der *Galerie Arkade* und der *Studio-Galerie* am Strausberger Platz. Die Galerie erstreckte sich über mehrere Ebenen: In den Räumen im Kellergeschoss wurde Malerei, Plastik und Grafik ausgestellt, im Erdgeschoss war Kunsthandwerk konzentriert, außerdem waren eine Fotogalerie und eine Empore mit Theater- und Filmplakaten eingerichtet. Eine Neuheit für den Staatlichen Kunsthandel stellte die Kindergalerie auf der oberen Etage dar:

⁴³⁹ Günther Muth im Gespräch mit der Autorin am 16. August 2014 in Berlin.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Günther Muth im Gespräch mit der Autorin am 16. August 2014 in Berlin.

In Zusammenarbeit mit dem Kinderbuchverlag Berlin und dem Altberliner Verlag Lucie Groszer wurden hier Drucke und Illustrationen von Kinderbüchern gezeigt. In dieser Galerie präsentierte der Staatliche Kunsthandel damit alle Bereiche seines Handelsspektrums.⁴⁴² Das Objekt war von der Handelsorganisation (HO) „Kunst im Heim“ übernommen worden und wurde durch Hannelore Hintersdorf, der ehemaligen Leiterin des Handelshauses, vom Staatlichen Kunsthandel weitergeführt. Im selben Gebäude befanden sich die Räumlichkeiten der Bezirksdirektion Berlin, mit Manfred Schmidt als Bezirksdirektor, der 1981 durch Christina Wagner abgelöst wurde und anschließend die *Galerie a* leitete.⁴⁴³

Die Eröffnungsausstellung wollte einen Querschnitt der Kunst in der DDR geben: Vertreten waren Antje Fretwurst (*1940), Sighard Gille (*1941), Günter Glombitza (1938–1984), Ulrich Hachulla (*1943), Bernhard Heisig, Konrad Knebel (*1932), Harald Metzkes (*1929), Otto Niemeyer-Holstein, Charlotte Pauly (1886–1981) und Volker Stelzmann (*1940) mit Malerei sowie Karl-Georg Hirsch (*1938), Peter Sylvester (1937–2007), Herbert Sandberg, Arno Mohr (1910–2001) mit grafischen Arbeiten sowie Sybille Bergemann (1941–2010), Christian Borchert (1942–2000) und Arno Fischer (1927–2011) mit Fotografien.

Das *Neue Deutschland* zitierte Peter Pachnicks Rede zur Eröffnung: „Die künftigen Aufgaben des Hauses: Die Galerie soll vor allem Kontaktstätte zwischen Künstlern und Werktätigen sein.“⁴⁴⁴ Diese Aufgabe sollte sich vor allem in „Schwerpunktverkäufen“ in Berliner Großbetrieben widerspiegeln. Bereits am Tag der Eröffnung organisierte die Galerie eine Ausstellung und Verkauf im Werk für Fernsehelektronik (WF) und kündigte an, solche Veranstaltungen in Berliner Großbetrieben künftig monatlich durchzuführen. Diese Verkäufe sollten eine kulturpropagandistische Aufgabe erfüllen, wie es in einem Dokument heißt:

„Diese Verkäufe dienen nicht in erster Linie der Umsatzsteigerung, sondern der Versorgung der Arbeiter mit Spitzenerzeugnissen der bildenden und angewandten Kunst sowie der Entwicklung von Kunstbedürfnissen.“⁴⁴⁵

⁴⁴² Siehe dazu Anhang III.3.2/4 Ausstellungsdokumentation *Galerie Berlin*, S. 470–478.

⁴⁴³ Hannelore Hintersdorf im Gespräch mit der Autorin am 20. August 2014 in Berlin.

⁴⁴⁴ O. A. [sic]: „Galerie Berlin“ wurde in der Karl-Marx-Allee 45 eröffnet, in: *Neues Deutschland*, 6. März 1976, Jg. 31, Nr. 57.

⁴⁴⁵ Information über den Aufbau und die Entwicklung des Staatlichen Kunsthandels in Berlin im 1. Halbjahr 1976, [Januar 1976], BArch DR 1/11602, Bl. 2–6, hier Bl. 3.

Nach der Eröffnungsausstellung stellte die Galerie von April bis Mai 1976 mit „Malerei, Plastik und Kunsthandwerk aus der ČSSR“ in Zusammenarbeit mit dem Art Centrum Prag ihren zweiten Schwerpunkt vor: die Präsentation internationaler Künstler, diesmal mit dem Fokus sozialistischer Länder. Das zeigte sich auch in Verbindung mit historisch wichtigen Jubiläen, so zum Beispiel der 60. Jahrestag der „Großen sozialistischen Oktoberrevolution“ (1977). Aus diesem Anlass zeigte die Galerie Kunst der Sowjetunion.⁴⁴⁶ Dazu heißt es in den *Galerienachrichten*, dem internen Kommunikationsorgan des Staatlichen Kunsthandels:

„Besonderen Höhepunkt zu den Tagen des Roten Oktobers stellt die erste Verkaufsausstellung zeitgenössischer Grafik in Berlin dar. Sie wird am 2. November eröffnet und bis zum 26. November gezeigt. Die Ausstellung gibt einen Überblick über die Vielfalt des grafischen Schaffens der sowjetischen Künstler. Deutlich ablesbar ist die Pflege der nationalen Traditionen auf dem Genre der Landschaftsgestaltungen innerhalb der grafischen Arbeiten und der Malerei dieser Exposition.“⁴⁴⁷

Aber auch Künstler aus nichtsozialistischen Ländern, wie Tansania, Finnland, Schweden und der Schweiz, stellten in der Galerie aus. Die schwedische Keramikerin Ulla Viotti (*1933), die bereits 1974 an einem internationalen Keramiksymposium in Römhild beteiligt war, wurde 1976 für einen zweimonatigen Arbeitsaufenthalt in die DDR eingeladen, der vom Staatlichen Kunsthandel und durch die *Galerie Berlin*, in Zusammenarbeit mit der Abteilung Internationale Beziehungen und dem Verband Bildender Künstler organisiert wurde.

Die kunsthandelseigene Werkstatt für Keramik in Waldenburg war ihr Arbeitsort. Das während ihres Aufenthaltes entstandene Werkkonvolut wurde in einer Sonderausstellung im Oktober 1977 in Berlin gezeigt. In Zusammenarbeit mit Peter Tauscher (*1944), dem Leiter der Waldenburger Keramikwerkstatt, entstanden hier architekturbezogene Objekte.⁴⁴⁸

Der dritte Schwerpunkt der *Galerie Berlin* war die Organisation und Präsentation des Programms „100 ausgewählte Grafiken“, die erstmals anlässlich der „Intergrafik 76“ vom 3. November bis 3. Dezember 1976 gezeigt wurde, und wie es Lothar Lang in seinen Memoaren betont, eines der wichtigsten Projekte für die Durchgrafik der Nachkriegszeit darstellte.⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ *Galerienachrichten* (Sondernummer), Nr. 6/77, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, S. 2.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Peter Tauscher im Gespräch mit der Autorin am 10. April 2014 in Waldenburg/Sachsen.

⁴⁴⁹ Vgl. Lang 2009.

Die Einzelausstellungen zeigten auch Arbeiten weniger bekannter Künstler. Mit Lothar Reher (1932–2018) stellte die Galerie in der Ausstellung „Farbgrafik – Chondrographien“ im Februar 1978 einen Berliner Künstler vor, der bis dahin vor allem mit Buchgestaltungen, insbesondere mit seiner Marmorierkunst, bekannt geworden war. Er leitete von 1964 bis 1979 die künstlerische Abteilung des Verlages Volk und Wissen und gestaltete dort zahlreiche Bücher.⁴⁵⁰ Auch die Modezeitschrift *Sybille* beschrieb sein Schaffen sowie sein Verfahren der Chondrographie im Jahr 1978.⁴⁵¹ In dem begleitenden Katalogtext zur Ausstellung beschreibt, in auffallend lyrischer Weise, Friedrich Dieckmann unter der Überschrift „Aussehens willen, als wegen seiner tief melancholischen Natur“:

„Etwas von Melancholie geht auch von den übernatürlich klarsinnigen Formen der Reherschen Blätter aus, die wenn ich es recht verstanden habe, auf ähnliche Weise zustande kommen wie die Leverkusenschen Spießereien: eine Oberflächenabschöpfung farbkristallinischer Saaten, die in der schleimig-trüben Lösung einer Algensubstanz, Irisches Moos genannt, von Künstlerhand mit einer langen Schweinsborste regiert. Die Schweinsborste, griechisch iggos, soll man die neue Kunst nach ihr Iggographie nennen? Chondrographie – von *Chondrus crispus*, dem botanischen Namen der bewußten Alge – gefällt mir noch besser. Einen Namen muß das Kind schließlich haben.

Eine in sämiger Nährflüssigkeit zu farbig-kraftiger Bildung selbst sich bereitende Substanz, leichthin angeleitet von einem Demiurgen, der mit kundiger Borste über den Rand der Schale waltet – es ist ein Ideal kultureller Leitungstätigkeit.“⁴⁵²

Wie das Dokument aus der Direktion des Staatlichen Kunsthandels darlegt, nahmen die Berliner Künstler die Gründung der Galerie Berlin zwar „mit großer Zustimmung“ auf, jedoch wird in der Formulierung auch deutlich, dass einige Kunsthandwerker – ohne konkrete Namen zu nennen – Bedenken gegenüber dem Konzept der Einrichtung äußerten. Hier heißt es,

„daß sich der Staatliche Kunsthandel aus ‚ökonomischen‘ Gründen zu einem Kunstgewerbeladen entwickeln werde. Diese Künstler erinnern in diesem Zusammenhang an

⁴⁵⁰ Vgl. *Lothar Reher. Bücher und Bilder*, Ausst.-Kat., hg. v. der Akademie der Künste Berlin, Berlin 1992.

⁴⁵¹ Vgl. [Anonymus]: Lothar Reher. Aus Galerie und Atelier, in: *Sybille*, Heft 3/78, S. 24f.

⁴⁵² Friedrich Dieckmann, in: *Lothar Reher. Graphik*, Ausst.-Kat. Galerie Berlin, hg. von Staatlicher Kunsthandel/Galerie Berlin, Berlin 1978.

die Entwicklung der ‚Modernen Kunst‘ und wenden sich deshalb gegen den Verkauf kunsthandwerklicher Produkte aus Industriebetrieben.“⁴⁵³

Dasselbe Dokument spiegelt auch Meinungen der Kundschaft wider, die den Verkauf von Gegenwartskunst offenbar weniger begrüßten und die Ausrichtung der Galerie, die vormals als „Kunst und Heim“ ein ausschließlich kunsthandwerkliches Sortiment anbot, kritisierten.⁴⁵⁴ An diesen Reaktionen wird der Konflikt deutlich, der das Konzept des Staatlichen Kunsthandels prägte, Kunsthandwerk und bildende Kunst gemeinsam zu zeigen. Das mündete in der Erkenntnis, die Galerieprofile stärker heraus zu bilden und – gerade in Berlin – auf Spezialbereiche zu konzentrieren.⁴⁵⁵

Offenbar zog die Generaldirektion aus dieser Kritik Konsequenzen, denn die *Galerie Berlin* wurde Anfang 1981 wieder geschlossen, und ihr Name mit der Neugründung der „Galerie Berlin“ im Oktober 1989 in der Friedrichstraße wiederbelebt. Die *Galerie Berlin* als Einrichtung verlegte ihren Standort von der Karl-Marx-Allee in das ehemalige IFA-Vertriebs- und Verkaufsgebäude Unter den Linden und gründete sich neu, mit dem Namen *Galerie Unter den Linden*.

Galerie Skarabäus, Berlin

Als vierte Galerie des Staatlichen Kunsthandels in Berlin eröffnete am 4. Oktober 1980 die *Galerie Skarabäus* in der Frankfurter Allee 80. Anders als die *Galerie Arkade* oder die *Galerie a*, die ausschließlich Malerei, Grafik und Plastik ausstellten, und im Unterschied zur *Galerie Berlin*, die sowohl Kunsthandwerk als auch bildende Kunst nationaler wie auch internationaler Künstler präsentierte, entwickelte sich die *Galerie Skarabäus* als eine Spezialgalerie für Schmuckgestaltung mit künstlerischem Anspruch.⁴⁵⁶

Zu ihrer Leiterin wurde Eva Brosché ernannt, die einige Jahre in der Produktionsdirektion des Staatlichen Kunsthandels als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig war. Durch ihre Erfahrung und Kontakte hatte sie ein Netzwerk mit Metall- und Schmuckgestaltern aufgebaut und stellte Ausstellungen für die Galerie zusammen.

⁴⁵³ Information über den Aufbau und die Entwicklung des Staatlichen Kunsthandels in Berlin im 1. Halbjahr 1976, [Januar 1976], BArch DR 1/11602, Bl. 2–6, hier Bl. 4.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Ebd., Bl. 5.

⁴⁵⁶ Siehe dazu Anhang III.3.2/5 Ausstellungsdokumentation *Galerie Skarabäus*, S. 479–480.

In ihrer Arbeit wurde sie von der zentralen Arbeitsgruppe Schmuck beim VBK der DDR unterstützt, die auch die erste Ausstellung mit dem Titel „Schmuckgestalter des Verbandes Bildender Künstler der DDR stellen sich vor“ mitorganisierte und Arbeiten von mehr als 30 Künstlern sowie Gestaltern versammelte.⁴⁵⁷

Die *Neue Zeit* berichtet zur Eröffnung:

„Die Galerie ist in ihren Unternehmungen beweglicher, als es mit dem Blick auf die weltweit angespannte Edelmetall-Situation möglich erscheinen mag. Schon in der ersten Ausstellung, in der 30 Mitglieder des Verbandes Bildender Künstler 180 Werkstücke darboten, wie auch in der am 9. Dezember der jetzigen Schau folgenden, stärker auf Verkauf orientierten Sortimentsausstellung bieten sich immer wieder neue Möglichkeiten, geistvollen, schmiegsamen Umgang mit vielerlei Materialien zur Freude von Machern und Trägern darzutun. [...] So, wie sich bereits eine enge Zusammenarbeit mit dem VBK der DDR abzeichnet, wird man hier in Zukunft gewiß auch Kunstschaffenden aus dem Handwerk begegnen. Möglich waren auch Einzelausstellungen von profilierten und maßgebenden Schmuckgestaltern der letzten drei Jahrzehnte, man denke an Curt Hasenohr und Otto Scharge, Alfred Schäfer und Christiane Boesch-Gruner, an Harald Otto und Thomas Oelzner.“⁴⁵⁸

Zentren für kunsthandwerkliche und künstlerische Arbeiten im Bereich Schmuckgestaltung, das heißt Körperschmuck, Tafelschmuck und Kleinplastik, waren die Hochschule in Halle auf der Burg Giebichenstein und die Fachschule für angewandte Kunst Heiligendamm, die jeweils Schmuckgestalter ausbildeten. Die alle vier Jahre stattfindende Quadriennale des Kunsthandwerks, die von 1976 bis 1988 in Erfurt stattfand, bot in diesem Bereich Orientierung: Künstler, die an der Quadriennale teilnahmen, stellten auch in der *Galerie Skarabäus* aus, zum Beispiel Monika Winkler, Gabriele Putz, Renata Ahrens (*1929), Uta Feiler (*1941), Armgard und Manfred Stenzel (*1937/*1939) und Rainer Schumann (*1941).⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Interview mit Eva Brosché zur Galerieeröffnung, in: *Galerie-Information*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abtl. Öffentlichkeitsarbeit, 30. September 1980, Berlin 1980.

⁴⁵⁸ M. T. [sic]: *Neue Zeit*, 28. November 1980, Jg. 36, Nr. 281.

⁴⁵⁹ Rainer Schumann im Gespräch mit der Autorin am 2. Dezember 2016 in Dresden.

Die Galerie richtete keine Einzelausstellungen aus, sondern konzentrierte sich auf Gruppenausstellungen oder thematische Zusammenstellungen unter folgenden Begriffen und Titeln: „Gemeinschaftsausstellung“, „Sortimentsausstellung“, „Partnerschmuck“, „thematische Ausstellung“, „Kollektivausstellung“, „Hallenser Schmuckgestalter“ oder „Schmuckgestaltung aus Berlin“. Der schlechten Verfügbarkeit von Edelmetallen war geschuldet, dass Schmuckgestalter auch mit Materialien wie Kupfer, Messing, Stahl oder Zinn experimentierten und dadurch ebenso eigenwillige wie markante Stücke schufen, die die Kreativität der Gestalter auf eigene Weise zur Anschauung brachten.

Die Schmuckgestalter Armgard und Manfred Stenzel machten diesen Umstand zur Grundlage eines eigenen Manufakturbetriebs, den sie in Nauheim bei Luckenwalde betrieben und dort „Modeschmuck für die berufstätige Frau“⁴⁶⁰ entwarfen und fertigten.

Galerie im Alten Museum/Rotunde, Berlin

Anlässlich der 150-Jahr-Feier der Staatlichen Museen zu Berlin eröffnete der Staatliche Kunsthandel am 23. Oktober 1980 die *Galerie im Alten Museum* als Verkaufsgalerie, womit der Staatliche Kunsthandel quasi den ersten ‚Museumsshop‘ in Ost-Berlin eröffnete. Die Öffnungszeiten der musealen Ausstellungen am Wochenende ermöglichten es, im gleichen Zeitraum die Ausstellungen der Galerie, die auf das Programm des Museums abgestimmt waren, zu besuchen.⁴⁶¹

Vorrangig wurden Kunstwerke aus den Ausstellungen der Galerie zum Verkauf angeboten, aber auch Kataloge, Plakate und Gipsabgüsse von Sammlungsstücken der Staatlichen Museen bis hin zu Kleinserien.⁴⁶² Inga Kondeyne (*1950), ehemalige Praktikantin der *Galerie Arkade* am Strausberger Platz, leitete die Galerie, mit einer kurzen Unterbrechung. Gunter Nimmich, ehemals Leiter der Öffentlichkeitsarbeit im Staatlichen Kunsthandel, leitete die Galerie für kurze Zeit im Jahr 1985.

Die Galerie war durch ihre Nähe zum Museum, aber auch wegen ihrer Mitarbeiterin Hannelore Offner, die 1984 aus der DDR dauerhaft ausreiste und den Staatlichen Kunsthandel

⁴⁶⁰ Vgl. Georg Goes: „Modeschmuck in der DDR“. Formgestaltung von Armgard Stenzel für Gablona, Ausst.-Kat. Museum Baruther Glashütte, 2011.

⁴⁶¹ *Galerie-Information*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, 30. September 1980, Berlin 1980.

⁴⁶² Siehe dazu Anhang III.3.2/6 Ausstellungsdokumentation *Galerie im Alten Museum/Rotunde*, S. 481-484.

verlassen musste, weniger eine Verkaufsgalerie nach dem Muster der übrigen Galerien des Staatlichen Kunsthandels, als ein Ort künstlerischen und kunstkritischen Geschehens: Diether Schmidt (1930–2012), Klaus Werner, Hartmut Pätzke (*1938), Sybille Badstüber-Gröger (*1935), Matthias Flügge (*1952) und Eugen Blume (*1951) organisierten hier Ausstellungen, luden Künstler ein und veröffentlichten bis heute gültige Analysen künstlerischer Entwicklungen, die fernab staatlich gewünschter Ästhetik und Aussage das Kunstschaffen in der DDR bestimmten.

Einige Ausstellungen der *Galerie im Alten Museum* lehnten sich auch an Werkschauen des Alten Museums an, so zum Beispiel die Ernst-Barlach-Ausstellung 1981, zu der zeitgleich eine Ausstellung mit Werken von Theo Balden (1904–1995) zu sehen war. In ihrem Katalogbeitrag setzt Hannelore Offner die Werke Baldens ins Verhältnis zu internationalen Künstlern: „Anregungen, vor allem in der Beziehung von Körper und Raum, kommen von Henry Moore.“ Auch Ernst Barlach und seine humanistisch-realistische bildhauerische Tradition wird zitiert: Das Menschenbild von Barlach werde „vom Bleibenden und So-Sein bestimmt“, während Theo Balden „nach der Veränderung“ strebe.⁴⁶³

Malerei, Grafik, Plastik und Skulptur bestimmten das Ausstellungsprogramm. Prägende Künstler aus Berlin, wie Wolfgang Leber (*1936), Bärbel Bohley (1945–2010), Christa Böhme (1940–1991), Fritz Cremer, Sylvia Hagen (*1947), Lothar Böhme (*1938), Hans Vent (1934–2018) und Hanns Schimansky (*1949), stellten hier aus. Auch Ausstellungen aus Nachlässen von Herbert Behrens-Hangelier (1898–1981), Lis Bertram-Ehmsen (1897–1986) oder René Graetz (1908–1974), die die Kunstentwicklung in der DDR stark prägten, wurden organisiert.

Neben Kunstausstellungen zeigte die Galerie auch eine Foto-Edition, herausgegeben von Christian Borchert und Klaus Werner. Kurz nach der Entlassung von Klaus Werner und der Schließung der *Arkade* beauftragte der Staatliche Kunsthandel den gekündigten Galerieleiter, gemeinsam mit dem Fotografen Christian Borchert eine Foto-Edition zu produzieren, die vom 30. Juni bis 30. August 1983 in der *Galerie im Alten Museum* ausgestellt wurde.

⁴⁶³ Hannelore Offner, in: *Theo Balden*, Ausst.-Kat. Galerie im Alten Museum, hg. v. Staatlicher Kunsthandel/Galerie im Alten Museum, Berlin 1981; *Galerienachrichten*, Nr. 2/81, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, S. 1.

Die Edition vereinte 24 Fotografen aus drei Ländern, die in verschiedenen Epochen Fotografie-Geschichte geschrieben haben, mit einem begleitenden Katalogtext von Klaus Werner. In seinem Text verweist Werner auf die gewachsene Bedeutung des Mediums Fotografie und schreibt:

„Das wachsende Interesse an der Fotografie in unserem Land hat zu dieser Initiative ermutigt. Sie versteht sich als Werbung für dieses Medium, als Vermittlung von Kenntnissen und natürlich als Anreiz zum Sammeln von Fotografien. [...] Namen tauchten auf, die sich immer mehr ebenbürtig neben die ‚großen‘ Schöpfer der visuellen Kultur, neben Maler, Bildhauer, Architekten stellen.“⁴⁶⁴

Die kompletten Serien wurden dem Verkauf an Museen im In- und Ausland vorbehalten, in der Galerie selbst wurden lediglich einzelne Arbeiten veräußert.⁴⁶⁵ In Anlehnung an die Architektur des Alten Museums in Berlin wurde die Galerie 1988 in *Galerie Rotunde* umbenannt und auch nach 1990 im Alten Museum weitergeführt.

Galerie Unter den Linden, Berlin

Mit den Künstlern Josep Renau (1907–1982) und Guido Zingerl (*1933) eröffnete die *Galerie Unter den Linden* am 20. März 1981 in dem ehemaligen Gebäude des IFA-Vertriebes der DDR, Unter den Linden 62–68, Ecke Schadowstraße. Die Eröffnungsausstellung hatte einen dezidiert politischen Unterton. In den Galerienachrichten heißt es über die Künstler:

„Beide sind Kommunisten und im politischen Kampf gesellschaftlich engagiert. Durch persönliche Erlebnisse in der Auseinandersetzung mit der kapitalistischen Gesellschaft reiften ihre ideologischen Anschauungen, lernten sie die Kunst als Waffe einzusetzen. Guido Zingerl, in der BRD lebend, besitzt einen optimistischen Humor und eine treffsichere Rechte, die mit gekonnter handwerklicher Vielfalt künstlerische Arbeiten auf das Papier bringt, die anklagen, verspotten und karikieren.“

⁴⁶⁴ Klaus Werner, in: *Foto-Edition*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Alten Museum, Berlin 1983.

⁴⁶⁵ Ebd.

Sie lassen die sozialkritische Haltung Guido Zingerls sichtbar werden. In der ‚Galerie unter den Linden‘ stellt er sich mit politischer Grafik und Landschaftsmalerei vor.“⁴⁶⁶

Die *Galerie Unter den Linden* war neben der *Galerie Schmidt-Rottluff* in Karl-Marx-Stadt und der *Neuen Dresdner Galerie* die größte Galerie des Staatlichen Kunsthandels.

Zeitgleich zur Eröffnung verlegte die Generaldirektion unter Führung von Horst Weiß ihren Hauptsitz in dasselbe Gebäude, das somit zur zentralen Anlaufstelle von Galeristen, Presse und nationalem wie internationalem Kunstpublikum in der DDR werden sollte – so jedenfalls die offizielle Lesart. In unmittelbarer Nähe zum Brandenburger Tor und einer Vielzahl an Botschaften formierte sich die Galerie zu einem Treffpunkt der kulturpolitischen Elite. Neben dem Handel mit Kunsthandwerk und bildender Kunst wurde die Galerie durch ihr Ausstellungsprofil⁴⁶⁷ für zahlreiche kulturpolitische Auftritte benutzt und war damit hinsichtlich Organisation und Programm eher mit einem Museum für zeitgenössische (sozialistische) Kunst zu vergleichen, als einer Verkaufsgalerie mit kommerziellem oder gar kunstkritischem Interesse.

Es gab monatlich wechselnde Einzel-, Gruppen- und Themenausstellungen, die in Zeitschriften und Tageszeitungen beworben wurden und mit Plakaten im Stadtbild präsent waren. In der Zeitschrift *Kultur im Heim* beispielsweise annoncierte der Staatliche Kunsthandel kontinuierlich und bot die hauseigenen Grafikeditionen an, die über die *Galerie Unter den Linden* bezogen werden konnten.

Für politische sowie historische Anlässe stellte die Galerie spezielle Ausstellungen und Themen zusammen. Im Jahr 1987 verbanden sich die Feierlichkeiten zum 70. Jahrestag der Oktoberrevolution in Russland mit dem 750. Berliner Stadtjubiläum, was ein geeigneter Anlass war, um nicht nur ausgedehnte und publikumswirksame Veranstaltungen zu inszenieren, sondern auch themenspezifische Ausstellungen in den Galerien zu zeigen. Schließlich spielten vor allem im Zusammenhang mit der Oktoberrevolution bildende Künstler eine besondere Rolle, die nun besonders ins Blickfeld genommen werden sollten, um so die Traditionslinien und die Gegenwart sozialistischer Kunst zu konstituieren.

⁴⁶⁶ *Galerienachrichten*, Nr. 1/81, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1981, S. 3.

⁴⁶⁷ Siehe dazu Anhang III.3.2/7 Ausstellungsdokumentation *Galerie Unter den Linden*, S. 485-491.

Nicht nur in Berlin nahmen Galerieprogramme auf diesen Zusammenhang Bezug. So heißt es in den *Galerienachrichten* zusammenfassend:

„Hervorzuheben sind verschiedene Expositionen zum 70. Jahrestag der Großen sozialistischen Oktoberrevolution, so unter anderem: ‚Kunst aus den baltischen Sowjetrepubliken‘ in der Galerie Unter den Linden, Berlin (5.11.–4.12.1987, ‚Politische Grafik‘ in der Galerie Carl Blechen, Cottbus (30.9.–8.11.1987), ‚Künstler der Sowjetunion stellen aus‘, Neue Dresdner Galerie (30.10.–21.11.1987), ‚Impressionen aus der Sowjetunion‘, Galerie am Hansering, Halle (23.9.–28.10.1987) [...] Für die Berliner Einrichtungen steht die 750 Jahrfeier im Blickpunkt [gemeint ist das Berliner Stadtjubiläum, Anm. ST]. Daher ist das Leitmotiv aller speziellen Berliner Ausstellungen ‚Berlin – Stadt des Friedens‘. In der Galerie Unter den Linden werden vom 30.4. – 23.5.1987 ‚Berliner Brücken‘ vorgestellt.“⁴⁶⁸

Großen Wert legte man auf die Ausstellungseröffnungen, die mit speziell von Künstlern der jeweiligen Ausstellungen gestalteten Plakaten beworben und publikumswirksam am Abend der Vernissage von diesen signiert wurden. Der jährlich stattfindende Wettbewerb „100 ausgewählte Grafiken“ wurde von der *Galerie Unter den Linden*, so wie vormals die *Galerie Berlin* organisiert und präsentiert.

Der Kunstgeschichte Berlins wandte sich die Galerie im Mai 1981 mit der Ausstellung „Berliner Sezession 1910–1920“ zu, in der Werke von Harry Deierling (1894–1989), Ernst Fritsch (1892–1965), Wilhelm Kohlhoff (1893–1971) und Bruno Krauskopf (1892–1960) zu sehen waren. Sie nahm Bezug auf eine Ausstellung der vier Künstler im Juni 1914 im Kunstsalon Angerstein in Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 30/31, und wurde konzipiert von Manfred Schmidt. Harry Deierling stellte bereits im Mai 1981 in der *Galerie Berlin* aus und wurde mit dieser Gruppenausstellung im Kontext der Berliner Sezession vorgestellt, die auch Material und Informationen von Deierling persönlich einband. Mit Harald Metzkes (*1929) wurde ein Künstler in das Galerieprogramm aufgenommen, der durch internationale Ausstellungen gemeinsam mit Bernhard Heisig und Werner Tübke einen wichtigen Platz im Exportgeschäft des Staatlichen Kunsthandels innehatte. Metzkes stellte in zahlreichen Galerien des Staatlichen Kunsthandels aus und profilierte sich über die jährlich stattfindenden großen Überblicksausstellungen in Dresden.

⁴⁶⁸ *Galerienachrichten*, Nr. 1/87, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1987, S. 4.

Eine enge Zusammenarbeit gab es auch mit der Hochschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein in Halle. Neben Ausstellungen wie „Die Burg stellte sich vor“ wurden thematische Ausstellungen konzipiert: Durch die Ausstellung „Metallgestaltung“ wurde dem Fachbereich Metall- und Emailgestaltung der Burg Giebichenstein, die von der Bauhaus-Schülerin Irmtraud Ohme geleitet wurde und die einzige Ausbildungsstätte der DDR für künstlerische Metall- und Emailgestaltung war, eine außergewöhnliche und umfangreiche Bühne eröffnet.⁴⁶⁹

Unter der Berücksichtigung der Traditionslinie der Metallgestaltung an der Burg Giebichenstein, die von der Arbeit Karl Müllers (1888–1972) und Lili Schulz' (1895–1970) begründet wurde, führten die Email- und Metallgestaltung künstlerische und technische Lehrkräfte weiter. Besonders die architekturbezogene Kunst erhielt große Aufmerksamkeit. Im Ausstellungskatalog wird die Verbindung von baugebundener Kunst und freien Objekten formuliert, was an das Bauhaus-Prinzip erinnert. Hier heißt es dazu:

„Andere Themen bestehen in der Vorgabe einer konkreten oder fiktiven Bausituation, die künstlerisch zu differenzieren, zu typisieren, zu organisieren ist mit dem Ziel, etwa eine Fassadenstruktur, einen Brunnen, ein Bauelement zu entwickeln und teilweise zu realisieren. Schließlich können Themen in der Vorgabe bestimmter praktischer utilitarischer oder ideeller Zweckbestimmungen bei der Entwicklung von Gefäßen und Geräten bestehen. Methodische Stütze bei der Aufgabenverteilung ist ein verbindlicher Aufgabenkatalog, der auf individuelle Modifikation abzielt und bei Wahrung der notwendigen Kontinuität des Studienganges Spezialisierung in den Sektoren Stahlgestaltung (Verformung und Montage, Gitter, Kleinplastik, plastische Stahlgestaltung im Freiraum), Gürtlerei (Korpusarbeit, Kleinplastik, Gefäß), Emailgestaltung (werkkünstlerisches Gefäß, Gerät und Bild, Gestaltung mit Baubezug) zur Folge haben sollte.“⁴⁷⁰

Die Ausstellung „Irmtraud Ohme und Schüler“ dokumentierte die vielfältigen und singulären Gestaltungen der Studierenden und jungen Künstler. Auch die Ausstellung „Glas der DDR II“

⁴⁶⁹ 30 Künstler stellten aus: Hans-Jürgen Bagehorn, Christine Blümer, Andreas Freyer, Matthias Grimm, Hans J. Härtel, Uwe Hempel, Hans-Jürgen Heß, Matthias Hintz, Lutz Kaudelka, Songhak Ky, Heike Lichtenberg, Andreas Löschner, Peter Luban, Jochen Müller, Petra Pfeufer, Thomas Radeloff, Heidelinde Reetz, Hartmut Renner, Cheistel Schmeling-Albert, Anja Schmidt, Jürgen Steinau, Renate Tauber, Silke Tolk, Klaus-Dieter Urban, Klaus Vülker, Astrid Weichelt, Cornelia Weihe, Jürgen Wisner, Petra Zimmermann, siehe: *Irmtraud Ohme und Schüler. Metallgestaltung*, Ausst.-Kat., hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin 1987.

⁴⁷⁰ Ebd.

gab mit einer Gruppenausstellung einen Einblick in die vielfältige Glasgestaltung der DDR.⁴⁷¹ Durch Marlies Ameling (*1952), die als künstlerische Leiterin im VEB Harzkristall Derenburg tätig war und speziell für die Industrie Objekte entwarf, sowie Ulrike und Thomas Oelzner (beide *1939), die bereits in den 1970er Jahren im Glasstudio Lobmeyer in Baden Nähe Wien arbeiteten, und den Lauschaer Kunstglasbläser Volkhard Precht (1930–2006) wurden unterschiedliche Glasgestaltungen präsentiert.

Die Reihe „Glas in der DDR“ wurde fortgesetzt, wobei das Profil mit der Ausstellung „Glas der DDR VI“ erweitert wurde.⁴⁷² Mit Susanne und Ulrich Precht (*1960 / *1956) zeichnete sich die Entwicklung in der Glasgestaltung deutlich ab. Mit ihren farbigen Objekten stellten sie auch erfolgreich in Galerien der BRD aus, wie in Bremen und Düsseldorf.

Gruppenausstellungen der Galerie widmeten sich auch der Malerei und zeigten dabei ein vergleichbares Konzept: Mit der Ausstellung „Berlin im Dialog II“ wurden anlässlich des IX. Kongresses des Verbandes bildender Künstler der DDR speziell Berliner Künstler vorgestellt.⁴⁷³ Zur Ausstellung entstand ein Katalog, der sich mit der Situation Berliner Künstler auseinandersetzte und Auftakt zu einer jährlichen Ausstellung Berliner Künstler werden sollte:

„Im Schaffen der Berliner Maler, Grafiker und Bildhauer kann man im letzten Jahrzehnt einen deutlichen Anspruchsgewinn konstatieren. Diese Entwicklung hat sich weniger spektakulär, aber nicht unabhängig von den unübersehbaren Veränderungen im Bild der DDR-Kunst und dem gesamten sozialen und geistig-kulturellen Leben der Gesellschaft vollzogen. Die Bewegung im Inhaltlich-Thematischen und im Formalen berühren nicht das Wesen einer realistischen Position der Mehrzahl der Berliner Künstler bei ihrer Umsetzung von Wirklichkeit in ein künstlerisches Produkt.

⁴⁷¹ Teilnehmende Künstler waren: Marlies Ameling, Walter Bätz-Dölle, Hartmann Beckmann, Albrecht Greiner-Mai, Dieter Hackebeil, Rudolf Hantschel, Norbert Horenk, Günter Knye, Hubert Koch, Karin Nenz, Ulrike und Thomas Oelzner, Volkhard Precht, Otto Schindhelm, Dieter Schmidt, Walter Schwarz, Richard Wilhelm. Siehe *Glas der DDR II*, Ausst.-Kat., hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin 1983.

⁴⁷² Beteiligte Künstler: Marlies Ameling, Walter Bätz-Dölle, Hartmut Bechstein, Christine Glasow, Albrecht Greiner Mai, Rudolf Hantschel, Marion Hempel, Norbert Horenk, Günter Knye, Hubert Koch, Karin Korn, Brigitte Mahn-Diederling, Karin Nenz, Ulrike und Thomas Oelzner, Renate Precht, Susanne Precht, Ullrich Precht, Volkhard Precht, Thomas Reimann, Otto Schindhelm, Dieter Schmidt. Siehe: *Glas der DDR VI*, Ausst.-Kat., hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin 1987.

⁴⁷³ Malerei und Grafik von Lothar Böhme, Manfred Butzmann, Wolfgang Frankenstein, Heidrun Hegewald, Walter Herzog, Klaus Magnus, Harald Metzkes, Arno Mohr, Nuria Qevedo, Rolf Xago Schröder, Hans Vent. Siehe: *Berlin im Dialog*, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin 1983.

Einen Realismus, der, sicherlich mehr im plastischen als im grafischen Schaffen ausprägt, einem kunstaufgeschlossenen Publikum den ‚ersten Einstieg‘ in dieses Medium eigenwilliger und reizvoller subjektiver Mitteilungen ermöglicht und Interesse an einer Auseinandersetzung mit der schöpferischen Arbeit weckt.“⁴⁷⁴

Weiter heißt es hier mit deutlicher Bezugnahme zur sogenannten „Berliner Schule“, einem Begriff, der auf den Kunsthistoriker Lothar Lang zurückgeht⁴⁷⁵:

„Auch gegenwärtige [Kunst] weist das Nebeneinanderwirken von Prinzipien, die auf einem kulturvollen Peinturismus oder auf abstrakter, abstrakt-dekorativer oder auf naiver, auf asketisch-strenger, auf lapidarer oder veristischer Formensprache beruhen, Berlin als einen Umschlagplatz und Schmelztiegel unterschiedlichster stilistischer Einflüsse und damit als Schöpferisches Zentrum aus. [...]“⁴⁷⁶

Die Personalausstellung des Leipziger Malers und Grafikers Peter Sylvester 1984 erhielt besondere Aufmerksamkeit durch die Presse.

„‚Große Vision‘ nannte Peter Sylvester sein Werk das den Betrachter zu einer besonderen Auseinandersetzung aufforderte. Die Thematik der Raum-Zeit Dimension setzt der Künstler in spezielle Landschaftsvisionen um. Auf die menschliche Gestalt verzichtet der Maler.

Die unendliche kosmische Weite fordert den Betrachter ein, an den Bildrand zu treten und einen eigenen Bezug zum Raum zu finden.“⁴⁷⁷

Sabine Sülflohn konstatiert in der *Neuen Zeit* und betont die Spezialität und Bedeutung der Arbeit des Autodidakten:

„Sylvester gilt als einer der souveränsten Grafiker unseres Landes, zu Recht. In äußerster Disziplin und Konsequenz hat er sich autodidaktisch nicht nur die traditionellen Techniken angeeignet, sondern darüber hinaus Möglichkeiten der Elektronik und des

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Lothar Lang definierte die „Berliner Schule“ als einen „kulturvollen Peinturismus“, der von „der sinnlichen (literarisch, ideell, phantastisch usw. nicht vermittelten) Reflexion ausgeht“. Diesen Ansatz versteht Lang mitunter im Gegensatz zu den Leipziger Malern. Ergänzend beschreibt Lang das Programm der Berliner Schule und hebt die Bedeutung des Malers Harald Metzkes hervor: „Maxime ist das später geprägte Metzkes-Wort: ‚Mein Programm hat nur zwei Punkte: Natur und Auge‘“. –Lang 1983, S. 174.

⁴⁷⁶ Manfred Schmidt: Harald Metzkes, in: *Harald Metzkes. Malerei und Grafik*, Ausst.-Kat. Galerie Unter den Linden, Berlin, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin 1981, S. 4f.

⁴⁷⁷ Manfred Rauschenbach: Bilder – Träumen verwandt. Grafiker und Zeichnungen Peter Sylvesters in der Berliner Galerie Unter den Linden, in: *Neues Deutschland*, 29. März 1984, Nr. 76.

Fotodokumentarischen für seine Bildgestaltungen erschlossen. Damit hat er zugleich neue ästhetische Werte in die Kunst eingebracht. Die Handhabung all dieser technischen Mittel sind abhängig vom künstlerischen Gegenstand, zum spielerischen Selbstzweck werden sie nie.“⁴⁷⁸

Im April 1989, im 15. Jahr des Staatlichen Kunsthandels, führte die Zeitung *Tribüne* mit Roger Thielemann, Leiter des Bereiches Öffentlichkeitsarbeit, ein Interview in der *Galerie Unter den Linden* zu dem Thema „Wa(h)re Kunst und ihre Käufer“. Gerade diese Ausstellung war Podium und Selbstreflexion des Konfliktes, in dem sich der Staatliche Kunsthandel befand, der auf der einen Seite den Bedarf der Bevölkerung nach erschwinglichen, künstlerischen Produktionen abdecken, aber auf der anderen Seite kommerziell erfolgreich arbeiten sollte.

Die *Galerie Unter den Linden*, sowohl in Ausstattung als auch Programm, war geradezu eine Manifestation dieses Konfliktes, denn sie stellte, wie kaum eine zweite im Gefüge des Staatlichen Kunsthandels, Größen der Kunstszene aus, inszenierte aufwändige Ausstellungen auf einer ausgedehnten Fläche und hatte – wie oben zitiert – ein nachhaltiges und breites Presseecho in Kunstzeitschriften wie auch Tageszeitungen. Spätestens mit dieser Entwicklung hatte sich der ursprüngliche, zumindest nach außen propagierte Auftrag des Staatlichen Kunsthandels als ein Scheinimage entlarvt und die Sonderstellung des Betriebes als Schaufenster kultureller Selbstlegitimation verfestigt, die in der *Galerie Unter den Linden* deutlich in internationale Richtungen blickte.

Im Interview mit der *Tribüne* scheint Roger Thielemann bewusst auf diese Entwicklung einzugehen und den Zwiespalt, der sich sichtbar abzeichnete, zumindest argumentativ verringern zu wollen. Auf die Frage des Reporters: „Worin sehen Sie die spezielle Funktion unseres Kunstmarktes?“ antwortete er:

„Seine Aufgabe ist es, mit nationaler und künftig auch mehr mit internationaler Kunst bekanntzumachen und dafür zu sorgen, daß sie den Konsumenten erreicht, daß er sie annimmt, bis in seine eigenen vier Wände hinein. Der Kunstmarkt ermöglicht erst auf breitester Basis den Verkauf von Kunst, um damit auch die Arbeits- und Lebensbedingungen von DDR-Künstlern zu verbessern.

⁴⁷⁸ Sabine Sülflöhn: Von Natürlichem und Imaginärem, in: *Neue Zeit. Zentralorgan der Christlich-Demokratischen Union Deutschlands*, 16. März 1984, Nr. 65.

Das eingenommene Geld wandert nicht ausschließlich in den Staatshaushalt, sondern ermöglicht unter anderem Künstlern Arbeitsaufenthalte in kunsthandwerklichen Werkstätten, hilft Aufträge zu vermitteln, beispielsweise für Grafik- und Plastikeditionen, Werkstattprogramme zu erweitern und Poster zu drucken und natürlich niveauvolle Galerien einzurichten“.⁴⁷⁹

Galerie re, Berlin

Die *Galerie re* eröffnete am 12. Dezember 1983 in der Finowstraße 2 in Berlin. Der Name der *Galerie re* stand für ihr Programm: Repliken, Reprints und Reproduktionen. Mit der Herstellung von Repliken der Arbeiten von Künstlern oder aus deren Werkstätten sowie Reproduktionen ausgesuchter Museumsexponate, bildete sie ein spezielles Profil heraus.⁴⁸⁰

Die *Galerie re* arbeitete eng mit Museen und Ausstellungshäusern zusammen und erteilte Aufträge, ausgewählte Museumsobjekte aus vergangenen Epochen zu kopieren, ließ Abgüsse von Skulpturen und Reliefs anfertigen, Medaillen aus Meißner Porzellan, Nachdrucke historischer Plakate sowie Gebrauchskeramik herstellen. Außerdem ließ die Galerie Metallgeschirr nach Originalen aus Museumsbeständen in kunsthandelseigenen Werkstätten fertigen.

In Sonderverkäufen wurden zum Beispiel zum Luther-Jahr 1983 über die Verkaufsstellen der Intershop GmbH Repliken von Luther-Büsten gegen Devisen verkauft, was als sogenanntes „Sondergeschäft“ betrieben wurde, das zur „Kaufkraftabschöpfung“ nicht nur auf das westliche Publikum zielte, sondern auch bewusst die privaten Devisenbestände der DDR-Bevölkerung im Blick hatte.⁴⁸¹

An die Galerie angeschlossen war eine Werkstatt, die grafische Arbeiten rahmte und auch Aufträge von öffentlichen Institutionen für Inneneinrichtungen übernahm. In Zusammenarbeit mit dem Märkischen Museum wurden Ausstellungen durchgeführt, zum Beispiel die Fotografieausstellung „Berlin – Stadt des Friedens“, „Berliner Feineisen- und Zinnfuß“ sowie „Berliner Kupferstiche“.

⁴⁷⁹ Wa(h)re Kunst und ihre Käufer. Interview mit Roger Thielemann, in: *Tribüne*, 13. April 1989, S. 12.

⁴⁸⁰ Siehe dazu Anhang III.3.2/8 Ausstellungsdokumentation *Galerie re*, S. 492.

⁴⁸¹ Vgl.: Helmut Koziolk: Die DDR war eine Hauswirtschaft, in: Theo Pirker, M. Rainer Lepsius, Rainer Werner, Hans-Hermann Hertle: *Der Plan als Befehl und Fiktion. Wirtschaftsführung in der DDR*, Opladen 1995, S. 255–284.

Auch diese Galerie verfolgte deutlich kommerzielle Interessen und sorgte im Gesamtgefüge des Staatlichen Kunsthandels für einen sicheren Umsatz, der auch hier weniger von der Gruppe der „Werkstätigen“ bezogen war, als von Kundschaft aus dem westlichen Ausland. Durch die enge Verbindung an Institutionen und musealen Einrichtungen bildete sie außerdem eine Brücke des kommunikativen Austauschs zwischen diesen Bereichen, das heißt zwischen den Galerieleitern und den Sammlungsmitarbeitern in den Museen, die auf diesem Wege immer wieder Einblick in die Depotsituation der Museen erhielten.

Mit der Herstellung von Repliken oder Reproduktionen aus den Museumssammlungen wurden daher zwei Bereiche bedient: Zum einen wurde ein begehrtes kunsthandwerkliches Produkt hergestellt und distribuiert, das für Umsatz sorgte und gleichzeitig die historischen Sammlungen, Ästhetik und Inhalt der reproduzierten Kunstwerke transportierte, zum anderen wurde der Versuch einer Alternative für den Abverkauf von Kunstgegenständen aus den Museumsdepots der DDR unternommen, wie ihn Peter Pachnicke 1975 kritisierte.⁴⁸²

Durch die *Galerie re* konnte zudem der durch die westdeutsche Presse vermutete Vorwurf, die Replikenproduktion in der DDR würde nicht kontrollierbar sein und diese Waren hätten dadurch nicht den Wert, der veranschlagt würde, vermindert werden, wie es der Artikel „Schinkel ausgebeutet“ der Zeitschrift *Der Spiegel* aus dem Jahr 1976 vermutet.⁴⁸³ Eine Replik aus der *Galerie re* hatte eine nachvollziehbare Provenienz bekommen.

⁴⁸² Siehe dazu die Ausführungen im Abschnitt II.2.1 Grundlagen sowie II.2.3 Gründungsphase des Staatlichen Kunsthandels der vorliegenden Untersuchung.

⁴⁸³ Im Artikel heißt es ausführlich über die Vorgehensweise für den Replikenhandel im Falle von Münzprägungen: „Durch geringere Stückzahlen legt es die DDR erkennbar auf schnelle Wertsteigerungen an, und das bekommen schon die westdeutschen Händler zu spüren, die in der DDR immerhin 50 Prozent und mehr der Prägebestände direkt aufkaufen dürfen: Sie müssen für Neuausgaben in Ost-Berlin mehr als das Doppelte des Nominalwertes bezahlen, 25 bis 30 Mark für die Zehner-, 45 bis 50 Mark für die Zwanziger-Münzen, deren Metallwert durchschnittlich bei zwei Mark liegt. Je Gedenkmünze kann die DDR insgesamt mithin 2,5 Millionen bis fünf Millionen West-Mark kassieren, und dieses beachtliche Geschäft läßt sich der SED-Staat denn auch weder bei Schiller noch bei Bebel und Brecht entgehen.“ Der Vorwurf lautete, dass Legierungen verfälscht und höhere Auflagen in den Umlauf gebracht wurden, als eigentlich im Katalog vorgegeben. Der Numismatiker Kurt Jaeger, der im Artikel zitiert wird, urteilt über die Münzen aus DDR-Herstellung: „Im ganzen gesehen sind diese Prägungen Ausbeutemünzen zum Zwecke der Devisenbeschaffung, und eine Katalogisierung wird immer fragwürdiger.“ [Anonymus]: Schinkel ausgebeutet in: *Der Spiegel*, Nr. 23/1976, S. 80–81, hier S. 80.

Clubgalerie Otto Nagel und Galerie visuell, Berlin

Als „Nachzügler“ können die beiden Galerien betrachtet werden, die der Staatliche Kunsthandel erst 1988 gründete und eine Fehlstelle der Galerieprofile in den Einrichtungen des Staatlichen Kunsthandels in Ost-Berlin schlossen. Beide Programme konzentrierten sich darauf, leichtgängige Kunst anzubieten.⁴⁸⁴ Durch ihre Platzierungen in den Neubaugebieten Berlins – die in der Hauptsache von sogenannten „Werkträgern“ bewohnt wurden – verfolgte man das Ziel, direkt vor Ort ein Publikum anzusprechen, das ansonsten weniger zum Interessenkreis der großen Berliner Galerien zählte und hier – wie die oben dargestellten Situationen beschreiben sollten – auch von diesen weniger angesprochen wurden.

Das Ziel jedoch, wie es Roger Thielemann in seinem Interview darstellte, mit der Arbeit der Galerien den „Konsumenten“ zu erreichen, der „sie [die Kunst, Anm. ST] annimmt, bis in seine eigenen vier Wände hinein“⁴⁸⁵ und damit deutlich auf das Wohnungsbauprogramm aus dem Jahr 1973 anspielte, wurde – wenn überhaupt – in diesen beiden Galerien umgesetzt. Dennoch war hier ein anspruchsvolles Programm geboten, das mehr darstellte, als den Versuch, den eigenen, ursprünglich formulierten Anspruch zu rechtfertigen.

Im Bezirk Berlin-Marzahn, einem der größten Neubaugebiete der Stadt, eröffnete am 6. Oktober 1988 die *Clubgalerie Otto Nagel*. Ebenso wie die *Clubgalerie Brücke* in Dresden-Gorbitz wurde hier die Idee aufgegriffen, Kunstausstellungen und Veranstaltungsprogramme in große Neubaugebiete zu bringen. Das spiegelt sich bereits in der Namensgebung der Galerie wider: Otto Nagel, der im Widerstand gegen die Nationalsozialisten aktiv war, ist vor allem durch seine realistischen Arbeiterdarstellungen und seine proletarische Kunst der 1920er Jahre unter Schülern in der DDR sehr bekannt gewesen, weil alle Schulbücher Werke des Künstlers abbildeten. Propagiert wurden hier hauptsächlich Bildmotive, in denen sich die Vorstellung einer realistischen, revolutionären Kunst der Arbeiterklasse wiederfand.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Siehe dazu die Anhänge III.3.2/9-1 Ausstellungsdokumentation *Clubgalerie Otto Nagel*, S. 493 sowie III.3.2/9-2 Ausstellungsdokumentation *Galerie visuell*, S. 494.

⁴⁸⁵ Das Wohnungsbauprogramm der DDR wurde vom ZK der SED auf seiner 10. Tagung am 2.10.1973 beschlossen.

⁴⁸⁶ Entsprechend wurde auch Käthe Kollwitz interpretiert, die eng mit Otto Nagel befreundet war, oder Hans und Lea Grundig, aber auch Otto Dix. Otto Nagel war Präsident der Akademie der Künste der DDR. Doch seine Wahl war umstritten und wurde durch zahlreiche Künstlerkollegen kritisch betrachtet.

Offenbar sollte der Namensgeber der Galerie ein junges beziehungsweise jugendliches Publikum ansprechen, das mit den Persönlichkeiten der gefeierten Künstler der DDR eher weniger hätte anfangen können. Entsprechend beschreiben die *Galerienachrichten* das Konzept folgendermaßen:

„Mit diesem Vorhaben verwirklicht die Clubgalerie Otto Nagel eine kulturpolitische Aufgabe, die auf eine Traditionslinie verweist, der sich auch Otto Nagel verpflichtet fühlte. Der Künstler Otto Nagel ist der jungen Generation überwiegend durch seine realistischen Arbeiterdarstellungen und seine proletarisch-revolutionäre Kunst der zwanziger Jahre vertraut. Er förderte auch als Präsident der Akademie der Künste der DDR und als Lehrer seiner Meisterschüler die junge Malergeneration.“⁴⁸⁷

Die Öffnungszeiten der Clubgalerie orientierten sich an Veranstaltungen am Abend und an den Wochenenden. Die Eröffnungsveranstaltung war dafür schon vom Titel her programmatisch: „Der Tanz in der bildenden Kunst“ stellte Malerei der Künstlerin Herta Heidenreich (*1940), Dietrich Krömer (*1943) und Eva-Maria Viebig (*1948) sowie grafische Arbeiten von Christine Perthen (1948–2004) und Kleinplastik von Wilfried Fitzenreiter (1932–2008) aus. Für das Jahr 1989 war eine Ausstellungsreihe „Akzente“ geplant, die jungen Künstlern Ausstellungen ermöglichen sollte und mitunter der erste Ort überhaupt war, an dem sie ihre Kunst präsentieren konnten.

Für die Bereiche Poster, Plakate, Karikaturen, Fotografien und Postkarten eröffnete der Staatliche Kunsthandel am 15. Dezember 1988 die *Galerie visuell* mit den Arbeiten von Manfred Bofinger (1941–2006) für die Bücher „Ernst Busch“ und das „Brecht-Liederbuch“.⁴⁸⁸ Die erste Ausstellung der Galerie, die in der Frankfurter Allee 36 gelegen war, wurde Bertold Brecht mit Plakaten und Postern gewidmet. Als Leihgaben stellte das Brecht-Archiv Fotografien zur Verfügung, daneben Entwürfe von Bühnenbildern und Modelle von Brechts Aufführungen der frühen Jahre. Zur Eröffnung und bei weiteren Abendveranstaltungen las ein Student der Schauspielschule Berlin Texte des Dramatikers.

⁴⁸⁷ *Galerienachrichten* Nr. 5/88, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1988, S. 2.

⁴⁸⁸ Vgl. *Galerienachrichten* Nr. 6/88, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1988.

Für 1989 plante die Galerie Karikatur-Ausstellungen mit Arbeiten von Berliner Zeichnerinnen und Zeichnern. Das Plakat für die Ausstellung schuf Manfred Bofinger. Gezeigt wurden Blätter von Roland Beier (*1955), Rita Bellmann (*1934), Henryk Berg (1927–1995), Barbara Henniger (*1938), Josef W. Huber (1951–2002), Cleo-Petra Kurze (*1951), Frank Leuchte (1942–1992) und Karl Schrader (1915–1981). Thematische Ausstellungen zum Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels, „Spielzeug und Kleinbuchillustrationen“ oder „Pressezeichnungen“ wurden durch begleitende Veranstaltungen wie Künstlergespräche oder Signierstunden ergänzt.

Galerie Berlin - Friedrichstraße, Berlin

Vier Wochen vor dem Fall der Mauer eröffnete am 11. Oktober 1989 als 39. Galerie des Staatlichen Kunsthandels mit den Leitern Rüdiger Küttner und Rainer Ebert die *Galerie Berlin* in der Friedrichstraße, Ecke Leipziger Straße, unmittelbar am Grenzübergang „Check Point Charly“. Die Ausstellungsfläche betrug 220 Quadratmeter. Rüdiger Küttner, ehemals Leiter der Abteilung Internationale Beziehungen, war als jahrelanger Parteisekretär (SED) und Mitarbeiter der Generaldirektion des Staatlichen Kunsthandels mit den internationalen Handelsbeziehungen im Bereich Kunst der DDR vertraut. Gemeinsam mit Rainer Ebert, Doris Leo und Helle Coppi gestaltete diese Abteilung den Auftritt des Staatlichen Kunsthandels auf dem internationalen Kunstmarkt.

Es gab zahlreiche Messebeteiligungen auch im „nichtsozialistischen Ausland“, beispielsweise in Köln, Basel und Chicago. Auch Galerieausstellungen in der BRD, der Schweiz, den USA oder Belgien wurden durch diese Abteilung organisiert. Die Entscheidungen, welche Künstler mit ihren Werken international präsentiert wurden, lagen bei dieser Abteilung. Damit war sie es, die Künstlern, wie Werner Tübke, Bernhard Heisig, Harald Metzkes, Wolfgang Matheuer, Volker Stelzmann und Werner Stötzer, zu einem internationalen Bekanntheitsgrad verhalf.⁴⁸⁹

Eine enge Zusammenarbeit der *Galerie Berlin* sollte mit westdeutschen Galerien entwickelt werden, etwa der Galerie Brusberg aus West-Berlin und der Galerie Döbele aus Ravensburg, die in Grundzügen realisiert werden konnte, aber mit der politischen Wende 1989/90 abbrach.

⁴⁸⁹ Vgl. Informationen, in: *Art-Offerte 3*, Juli-Dezember 1990, hg. v. Art-Union GmbH, Abt. Öffentlichkeitsarbeit, 1990.

Mit der Dezember-Ausstellung 1989 demonstrierte die Galerie eine neue Richtung im Ausstellungsprofil⁴⁹⁰ des Staatlichen Kunsthandels: Unter dem Titel „Farbe – Schwarz“ präsentierte sich die Ausstellung als Beitrag zur Art Cologne und im März 1990, noch unter der Formation des Staatlichen Kunsthandels, arbeitete die Galerie mit der Galerie Brusberg zusammen und präsentierte Malerei, Grafik und Plastik Berliner Künstler aus dem Westteil der Stadt. Der Künstler Gerhard Altenbourg erhielt im unmittelbaren Anschluss eine Personalausstellung. Auch wenn Altenbourg bereits Jahrzehnte im Handelsprogramm des Staatlichen Kunsthandels vertreten war, wurden seine Werke in den Galerien der DDR nur selten gezeigt.

Die *Galerie Berlin* war nicht nur die letzte Einrichtung, die der Staatliche Kunsthandel gründete, sie war gleichzeitig auch der Sitz einer Kapitalgesellschaft mit dem Namen ART-UNION GmbH, die ab März 1990 die Struktur des Staatlichen Kunsthandels weiterführen sollte. Ziel der Gesellschaft war es, in Zusammenarbeit mit der Treuhandgesellschaft neue Formen für Galerien zu schaffen. In dem neu unter dem Namen Art-Offerte aufgestellten Mitteilungsorgan der Art-Union vom Januar 1991 heißt es über die Aufgabe:

„Im Interesse fairer und der Sache dienender Startbedingungen unterstützt sie die einzelnen Einrichtungen und übernimmt die Funktion einer ‚Hausbank‘. Neben der Möglichkeit, sich absolut zu privatisieren und von der ART-UNION GmbH zu lösen, besteht für die Einrichtungen auch der günstige und vorteilhafte Weg, durch ein differenziertes Vertragssystem in Form von Tochter-GmbH, Profitcenter, GmbH selbständiger juristischer Personen, Joint Ventures, GmbH und Co. KG sowie Vermietung und Verpachtung weiter mit der ART-UNION GmbH verbunden zu sein. Dieses Vertragssystem sichert auf der einen Seite ein wirtschaftlich unbelastetes Weiterarbeiten unter den vorhandenen Bedingungen und auf der anderen Seite die Möglichkeit der individuellen unternehmerischen, auf persönliche Leistung und Risiko gegründeten Neugestaltung der Bedingungen. Die einzelnen Einrichtungen werden in der Folgezeit entsprechend ihrer Voraussetzungen und Absichten weitere Kooperationsformen mit geeigneten Partnern und territoriale Verbindungen eingehen sowie individuelle Sortimentsentscheidung festlegen.

Mit der zeitlichen Entwicklung dieses Prozesses wird die Bindung der eigenständigen Einrichtung an die ART-UNION GmbH abnehmen.“⁴⁹¹

⁴⁹⁰ Siehe dazu Anhang III.3.2/10 Ausstellungsdocumentation *Galerie Berlin-Friedrichstraße*, S. 495.

⁴⁹¹ Informationen, in: *Art-Offerte* 3, Januar–März 1991, hg. v. Art-Union GmbH/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1991, S. 34.

Die Art-Union GmbH sollte die Struktur des Staatlichen Kunsthandels, seine Galerien, Werkstätten und Lager, aber auch die beschäftigten Personen, weiterführen und entwickeln, wurde aber 1992 selbst abgewickelt, nachdem die letzte Galerie des einstigen Staatlichen Kunsthandels privatisiert worden war. Die genauen Hintergründe der Gründung der Art-Union, deren kurze Lebenszeit und die Auflösung dieser Gesellschaft, die maßgeblich unter Zutun der Treuhandanstalt, die im Oktober 1990 gegründet wurde, stattfand, müssen an anderer Stelle beschrieben und bewertet werden.

III.3.3 Bezirksdirektion Leipzig

Galerie am Sachsenplatz, Leipzig

Noch während der erfolgreichen Verkäufe, die im Rahmen der VII. Kunstausstellung in Dresden (1972/73) abgewickelt wurden, gründete man am 11. März 1973 im Hauruckverfahren die *Galerie am Sachsenplatz* als städtische Galerie in Leipzig, um die in Dresden erzielten hohen Umsätze, die zunächst keinem abrechenbaren Empfänger zugeordnet werden konnten, zu kanalisieren. Gisela Schulz äußerte sich gegenüber der Verfasserin in einem Interview:

„Mein Mann [Hans-Peter Schulz, Anm. ST] kam am Wochenende nach Hause mit einem Koffer voll Geld, Schecks und Westgeld und wir wussten nicht wo wir es abliefern und abrechnen sollten. Bernhard Heisig sagte damals: ‚Na, dann müssen wir schnell eine Galerie gründen und die der Stadt zuordnen.‘, da es den von ihm geforderten Kunsthandel noch nicht gab. Obwohl mein Mann die ganze Woche in Dresden war, musste ich mit der Stadt allein verhandeln und unter ‚blitzartigen Beschlüssen‘ die Galerie gründen. Somit konnten wir wenigstens die Umsätze verbuchen.“⁴⁹²

Zum 1. März 1975 wurde die *Galerie am Sachsenplatz* vom Staatlichen Kunsthandel übernommen. Die Galerie hatte von Beginn an einen Sonderstatus innerhalb des Galeriegefüges.

⁴⁹² Gisela Schulz im Gespräch mit der Autorin am 4. Dezember 2012 in Leipzig.

Ähnlich dem Konzept der *Galerie Arkade* in Berlin wurde ausschließlich mit bildender Kunst gehandelt⁴⁹³ und der Bereich angewandte Kunst und Kunsthandwerk ausgespart.⁴⁹⁴ Das Ehepaar Gisela und Hans-Peter Schulz waren bereits seit den 1950er Jahren Kunstsammler gewesen und führten in ihrer Wohnung in Leipzig über viele Jahre Sonntagsmatineen durch und bauten auch auf diese Weise einen Künstler- und Sammlerkreis auf.

Hans-Peter Schulz, der den VEB Chemische Werke Buna, einen Kulturkreis leitete, organisierte dort Betriebsausstellungen. Der im Nachlass umfangreich erhaltene Briefverkehr mit öffentlichen Museen und Sammlungen sowie privaten Sammlern aus dem In- und Ausland zeigt den Einfluss und professionellen Auftritt von Schulz ebenso wie das Netzwerk, das dieser sich bereits in den 1960er Jahren aufgebaut hatte. Dabei trat Schulz bis zur Eröffnung der *Galerie am Sachsenplatz* immer als Privatmann auf.

Die allerersten, meist als Durchschlag erhaltenen Korrespondenzen sind mit 1965 datiert und zeigen Schulz' Arbeit für die Buna-Werke. Schon zu dieser Zeit spiegeln sie sein großes Netzwerk und den Zugang zu hochrangiger Kunst wider, die Schulz ausstellte, aber auch verkaufte, sowohl an Museen als auch an private Sammler. Dies wird zum Beispiel in einem Schreiben an den Direktor der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig vom 26. August 1965 deutlich:

„Vorerst darf ich mich Ihnen als der bevollmächtigte und offizielle Vertreter des westdeutschtalientischen Künstlers Prof. Eduard Bargheer vorstellen. Ausstellungen des Meisters zeigte ich bisher bei ‚Wort und Werk‘ in Leipzig, sowie in der Galerie ‚Kühl‘, Dresden. [...] Weiterhin werde ich Anfang kommenden Jahres, ev. jedoch schon Ende des Jahres eine grosse, ca. 80 bis 110 Werke umfassende Bargheer-Verkaufsausstellung in der CSSR zeigen, sowie im Anschluss daran in Budapest und Wien. Die letztgenannten Ausstellungen werden in Zusammenarbeit mit dem ‚art-centrum‘ Prag durchgeführt werden und den Anfang der Serie grosser Ausstellungen namhafter [sic] Künstler wie, um nur einige wenige zu nennen, Macke, Feininger, Klee, Kokoschka, Beckmann, Picasso, Kirchner, Otto Mueller und Kandinsky bilden.“⁴⁹⁵

⁴⁹³ Siehe dazu Anhang III.3.3/1 Ausstellungsdocumentation *Galerie am Sachsenplatz*, S. 496-505.

⁴⁹⁴ Eine Ausnahme hiervon bilden die Objekte, die im Rahmen der Bauhaus-Ausstellungen gezeigt wurden. Sie formen in diesem Zusammenhang offenbar eine eigene Bewertungsgruppe.

⁴⁹⁵ Schreiben von Hans-Peter Schulz an K.G. Müller, 28. Juni 1965, Typoskript, Privatarchiv Gisela Schulz.

Mitte der 1960er Jahre nahm Schulz auch gezielt Verbindungen zu internationalen Kunsthändlern, Museen und Galerien auf und bot sich als Vermittler und Beschaffer von Kunstwerken an, meist mit prominenter Urheberschaft. Ein Briefwechsel zwischen Hans-Peter Schulz und Roman Norbert Ketterer lässt das Vorgehen des weiterhin als Privatmann agierenden späteren Galeristen nachvollziehen. Am 8. Februar 1966 richtet Ketterer in einem Schreiben an Schulz, dem offenbar eine Kontaktaufnahme vorangegangen war,⁴⁹⁶ folgende Bitte:

„Besteht die Möglichkeit in der DDR Kunstwerke zu kaufen, wohin muss man sich wenden und wie kommt man an diese Kunstwerke heran? Ich bin auf der Suche nach Kokoschka, Feininger, Schmidt-Rottluff, Kirchner, allen Brückekünstlern, Werken des Bauhauses und Blauen Reiters. Können Sie mir bei der Beschaffung solcher Werke behilflich sein und welche Staatliche Stelle erteilt die Ausfuhr?“⁴⁹⁷

Am 26. Februar 1966 antwortet Schulz:

„Bezüglich Ihrer Ankaufsinteressen habe ich mich umgehend an die zuständige staatliche Stelle – vorerst an den Rat des Bezirkes, Abt. Valuta – gewandt, und kann Ihnen jetzt folgendes mitteilen: Sie können als Bürger eines nichtsozialistischen Staates hier bei uns Werke der bildenden Kunst ankaufen und diese auch ausführen, wenn die Verrechnung in Valuta-Währung, also sfr. oder auch US-\$ erfolgt und Sie den entsprechenden MDN-(Ost)Markpreis im bei uns gültigen Umtauschverhältnis zahlen. (Verhältnis DM-West zu MDN = 1:1). [...] Unverbindlich setze ich mich diesbezüglich heute mit gleicher Post mit dem ‚Staatlichen Kunsthandel der DDR‘ in Verbindung und bitte um ein eventuelles Angebot, das ich Ihnen dann umgehend zukommen lassen werde. Infrage kämen doch wohl nur Ölgemälde, bzw. gute Aquarelle der von Ihnen genannten Künstler?“⁴⁹⁸

Noch am gleichen Tag schreibt Schulz an den „Staatlichen Kunsthandel der DDR“⁴⁹⁹ in Leipzig:

⁴⁹⁶ Hans-Peter Schulz nimmt mit einem Schreiben vom 20. Dezember 1965 Kontakt zu Ketterer durch die Vermittlung des Künstlers Eduard Bargheer auf. Typoskript Privatarchiv Schulz.

⁴⁹⁷ Schreiben von Roman Norbert Ketterer an Hans-Peter Schulz, 8. Februar 1966, Typoskript, Privatarchiv Gisela Schulz.

⁴⁹⁸ Schreiben von Hans-Peter Schulz an Norbert Ketterer vom 26. Februar 1966, Typoskript (Durchschlag), Privatarchiv Gisela Schulz.

⁴⁹⁹ Gemeint ist hier der VEH „Moderne Kunst“, der nach seiner Liquidierung in den 1967 gegründeten Volkseigenen Handel (VEH) „Antiquitäten“ überging und der mit Wirkung zum 1. Oktober 1974 zum Volkseigenen Handelsbetrieb (VEH) „Bildende Kunst und Antiquitäten“ umgeformt wurde. Offenbar firmierten diese Einrichtungen unter derselben Wortmarke „Staatlicher Kunsthandel der DDR“, vgl. Hartmut Pätzke:

„im Auftrag eines schweizer Bekannten sowie nach Rücksprache beim zuständigen Rat des Bezirkes, Abt. Valuta, wende ich mich in nachfolgender Angelegenheit an Sie:

Mein Bekannter hat die Absicht in der DDR Kunstwerke [...] anzukaufen [...] wobei der Kaufpreis selbstverständlich nicht über dem des Weltmarktes liegen dürfte.“⁵⁰⁰

Am 18. März erfolgte die kurze Antwort von der Leiterin Charlotte Blumenfeld: „Bezüglich Ihrer Anfrage vom 26.2.66 teilen wir Ihnen mit, dass das von Ihnen Gewünschte zur Zeit nicht vorhanden ist.“⁵⁰¹ Wenige Tage später hakt Schulz bei Blumenfeld nach: „Mir ist völlig klar, dass man solche Werke nicht ‚am Lager‘ hat, doch hätte ich gern gewusst, ob es überhaupt Sinn hat, auf ein eventuelles Angebot zu warten!“⁵⁰² In ähnlichem Wortlaut richtet Schulz auch ein Schreiben an eine Einrichtung des Staatlichen Kunsthandels in Erfurt, dessen Adresse er „nach Rücksprache mit hiesigen Dienststellen“ erfahren hatte.⁵⁰³

Enttäuscht berichtet Schulz erst mehr als ein Jahr später am 2. Juni 1967 in einem Schreiben an Ketterer: „Überall habe ich mich für solche Dinge interessiert, die Sie suchen. Leider erfolglos. Die Modernen sind kaum, ja gar nicht zu bekommen, eher schon die alten Meister.“⁵⁰⁴ In seinem Antwortschreiben vom 28. Juni 1967 wird Ketterer konkreter:

„Gibt es ausser einem Zentralantiquariat der DDR auch eine Zentralstelle für den KUNSTHANDEL? Könnten Sie mir diese Adresse ausfindig machen? Ich höre immer wieder davon, dass aus der DDR bedeutende Gemälde von Feininger, Kokoschka und anderen Künstlern nach Amerika exportiert werden und möchte gerne einmal die Stelle ausfindig machen, mit der man sich in Verbindung zu setzen hat.“⁵⁰⁵

Von „Auftragskunst“ bis „Zentrum für Kunstausstellungen“. Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR, in: *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, hg. v. Eugen Blume u. Roland März, Berlin 2003, S. 327f.

⁵⁰⁰ Schreiben von Hans-Peter Schulz an den Direktor des Staatlichen Kunsthandels der DDR Leipzig, 26. Februar 1966, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

⁵⁰¹ Schreiben von Charlotte Blumenfeld an Hans-Peter Schulz, 18. März 1966, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

⁵⁰² Schreiben von Hans-Peter Schulz an Charlotte Blumenstein, 10. April 1966, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

⁵⁰³ Vgl. Schreiben von Hans-Peter Schulz an den Staatlichen Kunsthandel, Erfurt, 10. April 1966, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

⁵⁰⁴ Schreiben von Hans-Peter Schulz an Roman Norbert Ketterer, 2. Juni 1967, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

⁵⁰⁵ Schreiben von Roman Norbert Ketterer an Hans-Peter Schulz, 28. Juni 1967, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

Am 8. Juli teilte Schulz mit, und seine Antwort ist bemerkenswert, denn er teilte offenbar das Wissen um den Export von Kunstgegenständen dieser Art nicht mit Ketterer:

„Mit einem einflussreichen Bekannten, der sich diesbezüglich an maßgebenden Stellen in Berlin erkundigen wird, sprach ich den Inhalt Ihres Briefes durch. Mit seiner Hilfe nun hoffe ich diese geheimnisvolle Institution für den Verkauf der genannten Werke ausfindig zu machen. [...] Schon heute muss ich Sie allerdings bitten [...] unter keinen Umständen meinen Namen zu nennen, da diese Stelle offiziell gar nicht besteht!“⁵⁰⁶

Nach dieser direkten Beschreibung der Verhältnisse für den Kunsthandel in der DDR der 1960er Jahre waren die nachfolgenden Briefe von verhaltenen Tönen geprägt; man schwenkte auf das Thema Briefmarken um. Zu einem Geschäft kommt es zwischen den beiden jedenfalls nicht.⁵⁰⁷

Der exemplarisch zitierte Briefwechsel zeigt, dass Schulz bereits während der Zeit in Buna (1960 bis 1973) Kunstgeschäfte zu lancieren versuchte, teilweise mit großem Erfolg, und dafür sowohl mit privaten als auch staatlichen Einrichtungen korrespondierte. Mit der Übernahme der 1973 provisorisch gegründeten *Galerie am Sachsenplatz* durch den Staatlichen Kunsthandel bot sich für Hans-Peter Schulz eine professionelle Basis für einen Galeriebetrieb. Durch sein Wissen, die umfassenden Kontakte zu Künstlern und Sammlern sowie die von offizieller Seite eingeräumten Privilegien baute der Galerist in Leipzig eine der erfolgreichsten Galerien des Staatlichen Kunsthandels auf. Der Leiter für die Abteilung Öffentlichkeitsarbeit der Generaldirektion in Berlin resümiert 1979 in der Zeitschrift *Bildende Kunst* über die Bedeutung und den Erfolg der Galerie am Sachsenplatz:

„Die rund 165 000 Besucher seit der Eröffnung im März 1973 bis zum Ende der 72. Ausstellung am 22. September 1979 belegen den regen Besucherstrom, dessen sich diese Galerie erfreut. Die 133 Plastiken, 726 Gemälde, 2411 Aquarelle und Zeichnungen sowie die 9224 Druckgrafiken, die bis Ende der 71. Ausstellung verkauft wurden, verdeutlichen ebenso den kommerziellen Erfolg wie die kulturpolitische Bedeutung.“⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Schreiben von Hans-Peter Schulz an Roman Norbert Ketterer, 8. Juli 1967, Typoskript, Privatarchiv Gisela Schulz.

⁵⁰⁷ Vgl. Schreiben von Hans-Peter Schulz an Roman Norbert Ketterer, 22. August 1967; Schreiben von Roman Norbert Ketterer an Hans-Peter Schulz, 18. Juli 1967, Typoskript, Privatarchiv Gisela Schulz.

⁵⁰⁸ Roger Thielemann: *Galerie am Sachsenplatz in Leipzig*, in: *Bildende Kunst*, Heft 11, 1979, S. 567–577, hier S. 567.

Hans-Peter Schulz nutzte alle Möglichkeiten aus, um den hohen Ansprüchen sowohl von staatlicher Seite als auch von Seiten des internationalen Publikums gerecht zu werden. Jede Ausstellung wurde von einem Katalog oder einer Broschüre und Plakaten begleitet, die aufwendig gestaltet waren. Einige Entwürfe erhielten für ihre besondere Grafik sogar Preise.⁵⁰⁹

Die *Galerie am Sachsenplatz* genoss zudem das Privileg von Sonderöffnungszeiten ohne Schließtage, und zu den jährlichen Messen wurden Sonderverkäufe und Veranstaltungen durchgeführt. Wegen des hohen Anteils an ausländischen Besuchern, vorrangig aus dem westlichen Ausland, während der Messezeit, wurden hier Verkäufe getätigt, die dem Staatlichen Kunsthandel die begehrten Devisen einbrachten. Diese Verkäufe wurden in Zusammenarbeit mit der Abteilung „Internationale Gesellschaft für den Export von Kunstgegenständen und Antiquitäten“ aus Berlin, Französische Straße 15, abgewickelt.⁵¹⁰ Bei der Kalkulation der Kunstwerke wurden die Preise in Mark der DDR gegen D-Mark der BRD gleichgesetzt und auf diese Weise ein mehrfacher Gewinn erreicht.

Neben dem kommerziell hocheffizienten Konzept der Leipziger Galeristen ist es inhaltlich ein großer Verdienst, der Aufarbeitung des kulturellen Erbes der Kunst in Deutschland vermehrte Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, im Besonderen den 1920er und 1930er Jahren, mit dem Schwerpunkt Bauhaus-Werkstätten in Weimar, Dessau und Berlin. Hans-Peter Schulz pflegte enge Freundschaften und einen regen Austausch zu zahlreichen Bauhäuslern, darunter Franz Ehrlich (1907–1984), Marianne Brandt (1893–1983), Irena Blühova (1904–1991), Werner Drewes (1899–1985) und Jean Weinfeld (1905–1992), mit denen er auch umfangreich korrespondierte. Schulz hatte bereits vor seiner Tätigkeit als Galerist ein großes Interesse daran, spezielle Bauhausausstellungen zu organisieren.

Er sammelte über mehrere Jahre Exponate und eröffnete im September 1976 die erste Bauhausausstellung in der *Galerie am Sachsenplatz*. Daraus wurde eine Reihe, ebenso wie die sie begleitenden Publikationen, von denen sieben Ausgaben erschienen und bis heute einen in dieser Geschlossenheit seltenen Überblick über die Bauhaus-Kunst und ihre Repräsentanten darstellen.

⁵⁰⁹ Gisela Schulz im Gespräch mit der Autorin am 4. Dezember 2012 in Leipzig.

⁵¹⁰ Diese Firmierung findet sich auf einem Rechnungsbeleg des Sammlers Karl Hermann vom 22.7.1986, der in der Galerie am Sachsenplatz Werke von Otto Müller-Eibenstock ankaufte, Privatarchiv Gisela Schulz.

Die Wiedereröffnung des Bauhaus-Schulgebäudes in Dessau 1976, aus dessen Anlass Schulz seine erste Bauhaus-Ausstellung eröffnete, wollte das Bewusstsein für die Bauhaus-Tradition in der DDR neu verorten. Die Presse in In- und Ausland berichtete über dieses kulturelle Ereignis. Das *Neue Deutschland* zitiert den Minister für Bauwesen, Wolfgang Junkers (1929–1990), der die Arbeit und Ziele des Bauhauses und seiner Schüler als „Suche nach progressiven Wegen im künstlerischen Schaffen, aber auch die ihr anhaftenden Widersprüchlichkeiten in die konkreten Klassenauseinandersetzungen dieser Zeit“ einordnete:

„Sie traten offen für eine sozialistische Entwicklung in Deutschland ein und wollten durch ihre aktive Teilnahme am politischen Kampf mithelfen, ein enges Bündnis zwischen Arbeiterklasse und Intelligenz herbeiführen.“⁵¹¹

Vergessen scheint der Formalismusstreit der 1950er Jahre. Stattdessen bemühte sich der Minister mit diesen Worten, das Bauhaus und seine schulischen und gestalterischen Ideen ideologisch einzuordnen. Vor allem die Presse in Westdeutschland kommentierte die Rekonstruktion und Wiedereröffnung des Bauhaus-Schulgebäudes und die neuartige ideologische Reflexion:

„Auf die ideologische Vereinnahmung des Bauhauses als ‚fortschrittliches Erbe‘ [...] folgt jetzt eine Diskussion, die sich in der Zeitschrift ‚Bildende Kunst‘ wie ein schönes Märchen liest: ‚Was heute in unserer sozialistischen Gesellschaft in vielem Wirklichkeit ist [...] dafür legte das Bauhaus mit den Grundstein.“⁵¹²

Auch der *Tagesspiegel* aus West-Berlin thematisiert die Wende in der Bauhaus-Rezeption der DDR:

„Für die Architektur und die Kunst war es Ausgangspunkt neuer Formen und Techniken, für die Kulturfunktionäre der dreißiger und fünfziger Jahre Anlaß zu heftiger Kritik. [...] Vor 25 Jahren hatte die Einheitspartei eine ganz andere Meinung: Der im Bauhaus entwickelte Stil sei ‚ganz und gar nicht deutsch und national‘. Auf diese widersprüchlichen Äußerungen heute hingewiesen, sprechen DDR-Funktionäre von damaligen ‚Fehlurteilen‘ und ‚Verwirrungen‘ Die Dessauer Festschriften gehen auf diesen Sinneswandel nicht ein.“⁵¹³

⁵¹¹ [anonymus] Das Erbe des Bauhauses in guten Händen. Aus der Rede des Ministers für Bauwesen auf der Festveranstaltung des Ministerrates der DDR in Dessau, in: *Neues Deutschland*, 6. Dezember 1976.

⁵¹² C.B [sic]: Bauhaus-Museum in der DDR, in: *FAZ*, 11. Oktober 1976, Nr. 228.

⁵¹³ Dietmar Schulz: 50 Jahre Dessauer Bauhaus. Die DDR besinnt sich auf ein „progressives Kulturinstitut“, in: *Tagesspiegel*, 4. Dezember 1976.

Hans-Peter Schulz verfolgte mit seiner Bauhaus-Exposition in der *Galerie am Sachsenplatz* andere Ziele. Seine Auseinandersetzung mit dem Bauhaus-Erbe hatte einen konkreten Fokus und nach einer Neubewertung ideologischer Aspekte sucht man in der Leipziger Konzeption vergebens. Dagegen ist es dem Sammler- und Galeristenehepaar gelungen, in der bauhausfeindlichen Zeit der 1950er und 1960er Jahre in der DDR nicht nur zahlreiche Kontakte zu ehemaligen Bauhäuslern aufzubauen und zu halten, sondern auch eine beachtliche Sammlung zusammenzutragen.

Im Vorfeld der Neueinweihung in Dessau zeigte Schulz mit der Ausstellung „Das Bauhaus – Arbeiten der Jahre 1919 bis 1933“ rund 200 Objekte, darunter Originalmöbel von Marcel Breuer (1902–1981), Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) und Alfred Schächter (1902–1970), einen *Grabenengel* von Gerhard Marcks (1889–1981), eine Federzeichnung von Lyonel Feininger (1871–1956) sowie Fotomontagen von Marianne Brandt. Die Ausstellung präsentierte zudem Dokumente, wie ein Bauhaus-Diplom von dem Architekten Reinhold Rossig (1903–1979).⁵¹⁴

Beinahe sämtliche Kunstwerke der ersten Bauhausausstellung in der Galerie wurden dem Bauhaus-Archiv in Dessau übergeben und bildeten einen wichtigen Grundstock für den Aufbau der Sammlung. Die Tageszeitung *Neue Zeit* schrieb dazu und es lässt sich deutlich die Neuausrichtung der Bewertung des Bauhauses herauslesen:

„Ausstellungen, die dem Wirken des Bauhauses Rechnung tragen, hat es bisher selten gegeben. Auch von daher erklärt sich die Resonanz, die die gegenwärtige Veranstaltung am Sachsenplatz findet. Ihre Besonderheit ist, daß sie sich ausschließlich auf Exponate stützt, die in jahrelanger Sucharbeit und mit viel persönlichem Engagement der Galeristen Gisela und Hans-Peter Schulz wieder aufgefunden wurden oder entdeckt worden sind. Damit erhebt die Ausstellung weder den Anspruch der Vollständigkeit im Sinne einer Übersicht noch der Gleichrangigkeit, die Zeugnisse der Weimarer und Dessauer Zeit des Bauhauses betreffend.

⁵¹⁴ Siehe dazu die Dokumentation der Bauhaus-Ausstellungen in der *Galerie am Sachsenplatz*: Anhänge III.3.3/1-1 *Galerie am Sachsenplatz - Bauhaus 1*, S. 506-513; III.3.3/1-2 *Galerie am Sachsenplatz - Bauhaus 2*, S. 514-519; III.3.3/1-3 *Galerie am Sachsenplatz - Bauhaus 3*, S. 520-526; III.3.3/1-4 [Einzelausstellung Franz Ehrlich] *Galerie am Sachsenplatz - Bauhaus 4*, S. 527-531; III.3.3/1-5 *Galerie am Sachsenplatz - Bauhaus 5*, S. 532-535; III.3.3/1-6 *Galerie am Sachsenplatz - Bauhaus 6*, S. 536-545. Siehe dazu auch Anhang III.3.3/1-7 *Kontakte Bauhäusler*, S. 546-549 sowie Anhang III.3.3/1-8 *Poster Bauhaus - Galerie am Sachsenplatz*, S. 550.

Aber es wird in einer überraschenden Fülle am Beispiel belegt, welche Schätze dennoch zu heben waren, und es wird auf die Notwendigkeit verwiesen, noch Vorhandenes aus der Isolierung zu lösen. Daß dies geschieht, bezeugen spontane Reaktionen und der Eingang neuen Materials.“⁵¹⁵

Über die handelsorganisatorischen Aspekte dieser Übernahme in die öffentliche Sammlung ist nichts in den Unterlagen zu finden – weder die privaten Korrespondenzen noch die Akten in den Archiven geben dazu Auskunft. Im Allgemeinen wurden solche Ankäufe über Mittel aus dem Kulturfonds der DDR gezahlt. Für den Ankauf der Bauhaus-Objekte lässt sich in der ersten Handelsbilanz von 1977, die von Horst Weiß Anfang des Jahres 1978 dem Ministerium für Kultur vorlegte, eine Summe von 600.000,- Mark der DDR finden,⁵¹⁶ die für die *Galerie am Sachsenplatz* für diesen Zweck bereitgestellt wurde.

Die Galerie zeigte bis 1989 in sechs Gruppen- und Einzelausstellungen Arbeiten der in dieser Traditionslinie stehenden Künstler – unter anderen Carl Marx (1911–1991), Irene Blühova, Albert Hennig (1907–1998), Otto Hofmann (1907–1996), Rüdiger Berlit (1883–1939), Theo Balden, Grete Reichardt (1907–1984) und Franz Ehrlich. Gisela und Hans-Peter Schulz recherchierten auch nach Künstlern sowie Werken, die weitgehend in Vergessenheit geraten waren oder sich in der „inneren Emigration“ befanden, wie Herbert Behrens-Hangelier (1898–1981), Otto Müller-Eibenstock (1898–1986), Hermann Glöckner (1889–1987), Edmund Kesting (1892–1970), Max Lachnit (1900–1972), Albert Wigand (1890–1978) und Willy Wolff (1905–1985). Gleichzeitig förderte das Ehepaar Schulz jüngere Künstler, die sich auf die Traditionen des Bauhauses beriefen. Durch ihren Einfluss, der offenbar bis zu den Entscheidern im VBK und dem Ministerium für Kultur reichte, ebneten sie auch Wege zur Aufnahme in den Künstlerverband, was den Künstlern Chancen eröffnete, auch andernorts auszustellen und verkaufen zu können.⁵¹⁷

Zum ersten Mal zeigte die Galerie auch Montagen und Collagen von Marianne Brandt, die bis dahin noch keine kunstwissenschaftliche Aufarbeitung erfahren hatten.

⁵¹⁵ [anonymus]: Qualitätsmaßstäbe bis in unser Heute. Bauhaus-Schau in der Galerie am Sachsenplatz, in: *Neue Zeit*, 8. November 1976 Jg. 32, Ausgabe 266.

⁵¹⁶ Horst Weiß: Gesamteinschätzung und Bilanzbericht zu den Betriebsergebnissen des Staatlichen Kunsthandels der DDR, 3. Februar 1978, BArch DR 1/5689, ungezählte Seiten 1–68, S. 43.

⁵¹⁷ Das berichtet unter anderen der Grafikgestalter Frank Neubauer in einem Gespräch mit der Autorin am 14. Oktober 2014 in Leipzig.

Die Bauhaus-Schülerin, die mit ihren Metallarbeiten und Entwürfen für Gebrauchsgegenstände schon während der Zeit des Dessauer Bauhauses internationale Bekanntheit erlangte, prägte maßgeblich als Mitarbeiterin die frühen 1950er Jahre im Institut für Industrielle Gestaltung in Berlin-Weißensee, das von dem Architekten Mart Stam initiiert worden war in der Hoffnung, nach dem Vorbild der Bauhaus-Lehre eine Schule in der jungen DDR zu etablieren.⁵¹⁸ Auch wenn der Spielraum in Weißensee von Anfang an eng bemessen blieb, waren neben Brandt auch Lehrer wie Edmund Kesting aktiv, der als Künstler nicht nur Mitglied der Gruppe *Sturm* war, sondern sich auch dem Deutschen Werkbund angeschlossen hatte und die konstruktivistische Kunst der Weimarer Republik maßgeblich prägte. Nach 1945 bildete sich um ihn die Künstlergruppe *Der Ruf. Befreite Kunst*, der auch Hermann Glöckner angehörte – einer der späteren Protagonisten Konkreter Kunst in der DDR.⁵¹⁹

Jedoch war diese Hinwendung zu den Ideen der Moderne in Berlin in dieser Zeit nur von kurzer Dauer: Viele Lehrer wurden aus ihren Ämtern entlassen, da ihre Kunst nicht als geeignetes Transportmittel politischer Ideologie im Sinne des sozialistischen Realismus verstanden wurde. Das änderte sich in den 1960er Jahren maßgeblich, auch revidierte sich das historische Bild des Staatlichen Bauhauses nicht nur hinsichtlich der Rezeption nachhaltig – zum Beispiel durch die Sanierung der Bauhaus-Gebäude in Dessau –, sondern es wurde zunehmend auch von offizieller Seite Interesse an Kunst, Architektur und Gestaltung gezeigt, trotz weiter bestehender Vorbehalte, wie die Reaktionen auf die Ausstellungsreihe in der *Galerie am Sachsenplatz* zeigen.

Gleichwohl konnten sich mit der Zeit – auch durch die Beharrlichkeit und Dank der Arbeit der Galeristen Gisela und Hans-Peter Schulz – die Verteidiger des Bauhaus-Erbes auch in den offiziellen Diskussionen durchsetzen. So wurden letztlich auch architektonische und stadtplanerische Ideen der Bauhaus-Zeit wieder zentrale Diskussionspunkte, wie sich das etwa während der Bauhaus-Kolloquien an der HAB Weimar zwischen 1976 und 1989 darstellt. Auf diese Weise fanden neben den künstlerischen und gestalterischen Einflüssen selbst die Ideen des Bauhauses auch Niederschlag in der Ausbildung von Architekten und Stadtplanern.

⁵¹⁸ Vgl. S. D. Sauerbier (Hg.): *Zwei Aufbrüche. Symposien der Kunsthochschule Weißensee*, Berlin 1997.

⁵¹⁹ Petra Jacoby: *Kollektivierung der Phantasie? Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe*, Bielefeld 2007, S. 122.

Die Annäherungen an die Bauhaus-Tradition fanden in der *Galerie am Sachsenplatz* auf persönlicher Ebene statt, die alles Politische und Agitatorische ausschloss. Zu Marianne Brandt etwa entwickelten die Galeristen sogar eine enge Freundschaft. Das Vertrauen war so groß, dass sich Marianne Brandt bereit erklärte, von ihr gefertigte Schmuckstücke in eine Edition zu geben und diese in der Galerie zu verkaufen. Dabei erteilte Brandt Hans-Peter Schulz persönlich die Vollmacht, in Kleinserien bis zu 60 Stück, plus acht Belegexemplare, aller von ihr „entwickelten und geschaffenen Geräte und Gebrauchsgegenstände, besonders die während meiner Tätigkeit am Bauhaus entstanden sind“ herauszubringen.⁵²⁰

Auch zu Franz Ehrlich bestand eine enge ebenso freundschaftliche wie geschäftliche Beziehung, dessen gesamtem Schaffen sich die Sonderausstellung Bauhaus 4 vom 22. November bis 21. Dezember 1980 widmete. Es war die erste und einzige Einzelausstellung in der Bauhaus-Reihe. Auch die Bauhäusler Albert Hennig (1988) und Carl Marx (1987) wurden in der *Galerie am Sachsenplatz* ausgestellt, jedoch nicht im Rahmen dieser Reihe. Vermutlich ist das 1980 noch umfangreich vorhandene und verkäufliche Werk von Ehrlich ausschlaggebend gewesen, Arbeiten des damals schon gesundheitlich schwer angeschlagenen Architekten und Künstlers zu zeigen. Im Katalog zur Ausstellung veröffentlichte die Galerie ein signifikantes Bekenntnis. Hier heißt es:

„Die Galerie am Sachsenplatz bemüht sich seit langem um das Bauhaus. Der weitaus größte Teil aller bisher in unseren Ausstellungen gezeigten Exponate fand seinen Weg in die Sammlungen des Bauhauses in Dessau bzw. Weimar. Auch künftig werden diese beiden Museen uneingeschränktes Vorverkaufsrecht genießen.“⁵²¹

Schulz schickte eine Vielzahl der Kataloge an Sammler, auch im westlichen Ausland, und signalisierte seine Integrität ebenso wie sein Spezialistentum auch öffentlich. Zudem klingt obenstehendes Bekenntnis in Anbetracht der heute aufgedeckten Machenschaften des DDR-Außenhandels, gerade beim Export von Antiquitäten, wie ein Signal der Verantwortung zur Bewahrung des Kulturgutes.

Schulz setzte mit dieser Aussage ein Zeichen, gerade in Richtung seiner vielfältigen Kontakte mit Galerien und Kunsthändlern in Westdeutschland, denn er verkaufte eben nicht an jene in

⁵²⁰ Marianne Brandt: Vollmacht für Herrn Hans-Peter Schulz, 7022 Leipzig, Ulrichstrasse Nr. 2, 28. August 1976, Typoskript, Privatsammlung Gisela Schulz.

⁵²¹ Hans-Peter Schulz: Die Galerie am Sachsenplatz, in: *bauhaus 4. Franz Ehrlich die frühen Jahre*, Ausst.-Kat. Galerie am Sachsenplatz, Leipzig, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR, Berlin und Leipzig 1980, S. 60.

so vielen persönlichen Korrespondenzen nachweisbaren Kontakte mit ihren zahlreichen Anfragen, sondern gab die Werke in öffentliche Sammlungen, die von dem Engagement des Leipziger Galeristen bis heute profitieren.

Galerie Theaterpassage, Leipzig

Am Karl-Marx-Platz im Zentrum Leipzigs, eröffnete der Staatliche Kunsthandel am 7. Oktober 1975 im Souterrain des Kroch-Hochhauses die *Galerie Theaterpassage*. Nachdem im Juli desselben Jahres in Leipzig die *Galerie am Sachsenplatz* eröffnet wurde, stellte der Kunsthandel mit der *Galerie Theaterpassage* einen Galerie-Typus in Leipzig vor, der an die Konzeption der *Studio-Galerie* am Strausberger Platz in Berlin angelehnt war und sich auf originale kunsthandwerkliche Arbeiten, Einzelstücke und Kleinserien konzentrierte.⁵²² Das geschah mit großem Erfolg:

Die Nachfrage an kunsthandwerklichen Originalen war groß, und das in allen Bereichen: Keramik, Glas, Schmuck, Holz oder Textil.⁵²³ Obwohl die Lage der Galerie eher schwierig war, weil sie in einer Leipziger Passage im Keller eingerichtet wurde, erreichte sie in kurzer Zeit einen hohen Bekanntheitsgrad als Aushängeschild für ausgewähltes Kunsthandwerk. Für Kunsthandwerker war diese Galerie eine große Bereicherung, denn ihnen wurde es damit vereinfacht, ihre Werke auf Galerieniveau zu zeigen und zu verkaufen.

Das erhöhte die Bereitschaft der Kunsthandwerker, im Staatlichen Kunsthandel auszustellen, die anfangs mit einigem Protest gegen das Konzept des Betriebes auftraten, aus der Befürchtung heraus, dass ihre Arbeiten keinen angemessenen Stellenwert einnehmen würden.⁵²⁴ Das änderte sich unter anderem mit der Eröffnung der *Theaterpassage*: Nun wurden spezielle Kunstobjekte sogar ausschließlich für die Ausstellungen in Leipzig gefertigt.⁵²⁵

⁵²² Siehe dazu Anhang III.3.3/2 Ausstellungsdocumentation *Galerie Theaterpassage*, S. 551-557.

⁵²³ Elke Pietsch im Gespräch mit der Autorin am 10. Oktober 2014 in Leipzig.

⁵²⁴ Peter Pachnicke in einer Stellungnahme darauf Bezug: „Was die angewandte Kunst betrifft, so besteht eine große Bereitschaft der freischaffenden Künstler, an den Staatlichen Kunsthandel zu liefern, da hier ihre Werke als Kunst angeboten und verkauft werden und nicht mehr zwischen Serienprodukten des Kunstgewerbes verramscht werden.“ Zu einigen Problemen der Entwicklung des Staatlichen Kunsthandels der DDR, Berlin, 4.4.1975, BArch DR 1/5689, Bl. 6f.

⁵²⁵ Elke Pietsch im Gespräch mit der Autorin am 10. Oktober 2014 in Leipzig.

Kunsthandwerk Schaffenden fehlte bis zu diesem Zeitpunkt der finanzielle Anreiz, in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels auszustellen, denn sie fertigten ihre Objekte bis dahin nach privater und vereinzelt auch nach öffentlicher Bestellung an, was mitunter mit langen Wartezeiten verbunden war. Ihr Auskommen war daher gesichert und ließ sie weitestgehend autonom arbeiten. Jedoch stellte die Beschaffung von Rohstoffen ein viel größeres und anhaltendes Problem dar, als der Absatz der Werke: Die Herstellung von Produkten aus Glas und Keramik war ohne größere Einschränkungen möglich, Ton, Quarz und Glasuren waren ausreichend vorhanden, Möglichkeiten zum Brennen auch. Anders sah es im Bereich der Schmuck- und Metallgestaltung aus, denn der Bezug von Edelmetallen war nur durch bilanzierte Zuordnung möglich.⁵²⁶ Metall-Halbzeuge waren Mangelware und der Erwerb von Edelsteinen blieb nahezu ausgeschlossen.

Generell wurde in der DDR Schmuck in Gold und Silber nur durch die vorherige Abgabe von Altgold oder Silber verkauft. Ein Privileg genossen die Künstler, die Mitglied im VBK waren: sie konnten ihren Schmuck ohne diese Vorgaben verkaufen, die Nachfrage nach ihrer Arbeit war dementsprechend groß. Wichtiger als der finanzielle Aspekt war jedoch offenbar die Möglichkeit, sich als Kunsthandwerker in Einzel- oder Gruppenausstellungen zu präsentieren und künstlerische Anerkennung zu erhalten, denn im Kunstbetrieb der DDR, der nur wenige Einrichtungen hatte, die regelmäßig zeitgenössische Künstler ausstellten, war es eine große Ausnahme, überhaupt ausgestellt und öffentlich wahrgenommen zu werden. Diese Situation änderte sich mit der Eröffnung der Galerie 1975 auch in Leipzig.

Die alle vier Wochen wechselnden Ausstellungen der *Theaterpassage* konzentrierten sich auf die Bereiche Keramik und Glas. Den Vorrang hatte das Objekt.⁵²⁷ Ein spezieller Schwerpunkt lag auf Ausstellungen von jungen Hochschulabsolventen, die nach Abschluss ihres Studiums die Möglichkeit bekamen, nach einer Kandidatenzeit in den VBK aufgenommen zu werden und freischaffend nach den Honorarordnungen, die das Ministerium für Kultur festlegte und regelmäßig veröffentlichte, tätig zu sein.

⁵²⁶ Edelmetalle wie Gold und Silber sowie Legierungen, die für die Herstellung von Schmuck gebraucht werden, konnten nur nach vorheriger Beantragung bei der Zentralstelle in Berlin „Münze“ bezogen werden. Dafür musste man Mitglied im Verband Bildender Künstler sein, in der Sektion Kunsthandwerk.

⁵²⁷ Elke Pietsch im Gespräch mit der Autorin am 10. Oktober 2014 in Leipzig; Ingrid Oelzner im Gespräch mit der Autorin am 4. Dezember 2012.

Durch die *Galerie Theaterpassage* waren hauptsächlich Absolventen der Hochschule für Industrielle Formgestaltung der Burg Giebichenstein in Halle, der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und der Künstlergemeinschaft Schaddelmühle vertreten.

Mit Ute Brade, Gerti Hartmann, Ursula Zänker (*1951), Karl Fulle (*1950), Beate Zeiss, Astrid und Gerd Lucke (*1939/*1943) und Gertraud Möhwald (1929–2002) zeigten sich die unterschiedlichen Strömungen der Hallenser Schule. Mit Arbeiten von Gertraud Möhwald, die als Steinbildhauerin 1970 einen Lehrauftrag an der Burg Giebichenstein übernommen hatte, wurden auch plastische, architektonische und keramische Gestaltungen angeboten. Ähnlich verhielt es sich mit Ute Brade, die mit ihren montierten, aufgebauten und gedrehten Keramik-Objekten eine klare schlichte Gestaltung in Anlehnung an das Bauhaus und die keramische Werkstatt in Dornburg zeigte, die durch den Formmeister Gerhard Marcks und den Töpfer Max Krehan geleitet wurde. Christiane Kreisch beschreibt in einem Katalogtext über Ute Brade, der anlässlich ihrer Ausstellung im März 1978 erscheint – und auch hier ist das neue Verhältnis zum Erbe des Bauhauses zu spüren, das auch die Reflexionen zu den Ausstellungen in der *Galerie am Sachsenplatz* prägt:

„Man vermeint oftmals in solchen Gefäßen noch das Ideengut des Bauhauses zu spüren, das durch viele Filter geflossen, hier in sonderbar stiller Anmut neu ersteht.“⁵²⁸

Markant sind die plastischen Gefäßgestaltungen von Astrid und Gerd Lucke, die im April 1977 ausstellten.⁵²⁹ Die Objekte von Astrid Lucke sind meist mit weißer Glasur versehen, ohne Malerei, ab und zu akzentuiert mit Streifen oder Linien. Das Bestimmende ist die Form, die ihre Inspiration in der Natur findet. Blüten, Kelche und Schalen entstehen aus ausgewalzten Tonscheiben. Gerd Lucke greift zurück auf besondere Glasuren, die auf seinen großen Schalen und hohen Vasen ausreichend Fläche finden.

Eine Zuwendung zur Fayence lässt sich bei Gerti Hartmann finden. Natürlich gedrehte Formen, die plastisch nachbearbeitet werden, bemalt sie mit grafischen und blütenhaften Motiven. Beate Zeiss und Ursula Zänker verbinden alle Elemente in ihren Objekten, freigedrehte oder plastisch aufgebaute Gefäße, mit Fayencen in kräftigen Farbtönen bemalt.

⁵²⁸ Christiane Keisch, in: *Ute Brade. Keramik*, Ausst.-Kat. Galerie Theaterpassage, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig und Berlin 1978.

⁵²⁹ Vgl. Astrid und Gert Lucke. *Keramik*, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1977.

Die Ausstellung „Fayence ‘78“ im März 1978 stellte in einer Gruppenausstellung die Künstlerinnen der Galerie vor: Christiane Grosz (*1944), Ute Brade, Waltraud Lippold (*1939), Astrid Lucke, Heidi Manthey (*1929), Marlis Radebold (*1943), Christiana Renker (*1941), Brigitte Schliebner (*1948), Roswitha Weihermüller-Bräutigam (*1938) und Beate Zeiss. Die Ausstellung versammelte zehn Künstlerinnen, die die Formensprache und Vielfalt der zeitgenössischen keramischen Kunst in der DDR präsentierten. Jede Künstlerin hatte ihr eigenes Profil, beherrschte die Techniken und vereinte Modernes mit traditionellen Grundlagen.⁵³⁰ Die Ausstellung 1978 war der Anfang von weiteren thematischen Ausstellungen im Bereich Keramik. Das Thema wurde auch von bildenden Künstlern aufgegriffen, sie bemalten in der Werkstatt für Keramik Waldenburg Teller und Kannen und stellten diese für Sonderausstellungen zur Verfügung.

Auch in den keramischen Atelierwerkstätten arbeiteten Künstler an thematischen Ausstellungen wie „Grafische Blätter – Bemalte Keramik“, die vom 1. bis 23. Dezember 1986 in der *Galerie Theaterpassage* gezeigt wurde und Arbeiten der Künstler Angela Hampel (*1956), Hans Scheuerecker (*1951) und Karla Woisnitza (*1952), die in der Werkstatt der Berliner Keramikerin Wilfriede Maaß entstanden sind, zusammenfasst. Diese Ausstellung besonderer Art kombinierte bildende Kunst in Form von Zeichnungen und Grafiken mit angewandter Kunst, Teller, Kannen und Tassen. Im ausstellungsbegleitenden Katalog betont Jutta Rössner die besondere Rolle der Berliner Keramikerin, die, sowie ihre Atelierbesucher, regelmäßig von den Nachstellungen der Mitarbeiter des Ministeriums für Staatsicherheit betroffen waren.⁵³¹ Rössner verschleiert hier in einem immerhin staatlich organisierten Rahmen keineswegs ihre Bewunderung für Wilfriede Maaß und schreibt:

„Es ist ihr Verdienst, daß seit Jahren junge Maler Möglichkeiten der Gefäßbemalung probieren und in kombinierten Techniken experimentieren konnten. Seit 1982 waren nacheinander Ralf Kerbach, Cornelia Schleime, Helge Leiberg, Reinhard Sandner, Wolfgang Leber, Wolfram A. Scheffler, Christine Schlegel, Karla Woisnitza, Angela Hampel und Hans Scheuerecker zu Gast in ihrer Werkstatt und bemalten die von ihr vorgefertigten Töpferwaren. Künstler wie die Dresdner Bildhauerin Heidemarie Garte [...] und der Lyriker Sascha Anderson wiederum formten ihre keramischen Arbeiten selbst – und das auf höchst

⁵³⁰ Vgl. Fayence '78, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1978.

⁵³¹ Vgl. hierzu: *Brennzeiten. Die Keramikwerkstatt Wilfriede Maaß 1980–1989–1998*, hg. v. Henryk Gericke und Ingeborg Quaas, Berlin 2014.

eigenwillige, herkömmliche Gestaltungserfahrungen gänzlich negierende Weise. Nichts von all dem versteht sich als ‚schöne Bescherung‘ oder will ästhetische Kostbarkeit sein. Mit antiluxuriösen Öffnungsversuchen riskieren die Gefäßbemaler eine Normabweichung, die zwar die expressive Qualität ihrer Tafelbilder und Graphiken nicht erreicht, für die sonntäglichen Tischdecken haben die über die Gefäßwände huschenden Biester jedoch immer noch einen Biß parat. Sie marschieren allerdings mehr für eine Spontaneität des Auges, weniger gegen standardisiertes Funktionsdesign – also noch keine Spur von postmodernem ‚Barockoko‘ ...!“⁵³²

Mit der Ausstellung „Peter Makolies – Skulptur“ vom 12. Juni bis 6. Juli 1987 wandte sich die Galerie dem Thema Kleinplastik zu. Speziell für Leipzig fertigte Peter Makolies (*1936) 18 plastische Arbeiten in Marmor, Kalkstein, Bronze und Alabaster.⁵³³ Im Katalog zur Ausstellung schreibt Matthias Flügge, und auch hier tangiert sein Kommentar einen Personenkreis, den der DDR-Staat nicht zur offiziell geförderten und beauftragten Elite seiner Künstlerschaft zählte. Dafür aber sehr wohl für diejenigen Personen bekannt waren, die nicht die durch öffentliche Aufträge begünstigte Künstlerschicht als die prägende Kunst der DDR betrachteten. Flügge betont dieses in seinem Kommentar und schreibt hier:

„Gemeinsam mit dem Zivilisationskritiker Bonk machte Makolies Dresden zum beachteten Ort der künstlerischen Kontradiktion gegenüber der von Stötzer und Förster dominierten Berliner Bildhauerei. Außer diesen gab es nicht viel. Seine künstlerische Reife hatte er im Verein mit Malern erlangt. Dies mag zur Freiheit von der Konvention beigetragen haben. Der Kreis um Jürgen Böttcher, Ralf Winkler, Peter Herrmann, Peter Graf und Winfried Dierske suchte in den 60ern durch die neuen Salons zu einer emotionalen Einfachheit vorzudringen – fast könnte man es Archaik nennen, wäre da nicht ein Kunstbewußtsein ganz auf der Höhe der Zeit gewesen. Makolies schlug Statuen aus dunklem Gestein, ehe er den weißen Marmor für sich entdeckte; Bilder von innerer Ruhe, Sammlung und einer hintergründigen Magie“⁵³⁴

Das Profil der *Galerie Theaterpassage* war weit mehr als eine Verkaufsgalerie für Kunsthandwerk in Leipzig.

⁵³² Jutta Rössner, in: *Graphische Blätter. Bemalte Keramik, Angela Hampel, Hans Scheuerecker, Karla Wojsnitza. Werkstatt Wilfriede Maaß*, Ausst.-Kat. Galerie Theaterpassage, Leipzig, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig und Berlin 1986.

⁵³³ Vgl. *Peter Makolies. Skulptur*, Ausst.-Kat., hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1987.

⁵³⁴ Matthias Flügge, in: ebd., S. 4.

Vor allem die beispielhaft zitierten Katalogausschnitte belegen – wie es kaum eine Zeitzeugenaussage mit dieser Deutlichkeit und Prüfbarkeit könnte – die hohe Reflektiertheit und Intellektualität, mit der diese Galerie arbeitete. Hier agierten keine Devisenbeschaffer im Schulterschluss mit der Kunst und Antiquitäten GmbH, sondern hier herrschte Kommunikation und Interesse an der aktuellen Kunst in einer lebendigen Szene, die nicht abgedrängt im Untergrund ihre Werke einem kleinen Kreis Eingeschorener präsentierte, sondern staatlich organisiert, genehmigt, mit Aufmerksamkeit von der Leipziger Kennerschaft beachtet und natürlich von einem privaten Sammlerkreis gekauft wurde.

Galerie P, Leipzig

Am 13. November 1981 eröffnete der Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels, Horst Weiß, persönlich die *Galerie P* in Leipzig in der Erich-Ferl-Straße 13, die ihr Programm auf Plakate konzentrierte.⁵³⁵ Die Kunsthistorikerin Elke Pietsch leitete die Galerie, die bereits seit der Gründung des Staatlichen Kunsthandels im Jahr 1974 in Leipzig tätig war, zuerst in der Bezirksdirektion und anschließend in der *Galerie Theaterpassage*. Die *Galerie P* sollte sich an ein junges Publikum wenden und Gestaltern sowie Fotografen eine Möglichkeit für Ausstellungen und Verkäufe geben.

Die Bereiche Gebrauchsgrafik und Fotografie waren zu diesem Zeitpunkt im Kunstgeschehen der DDR wenig präsent, obwohl die Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig zahlreiche Grafiker und Fotografen ausbildete. Das seit 1976 existierende Posterprogramm wurde in einige Galerien des Staatlichen Kunsthandels und zu Sonderveranstaltungen verkauft, zum Beispiel in Betrieben und in den Sondergalerien in den Urlaubsorten an der Küste.

Die Nachfrage nach preiswerter Kunst war jedoch unter anderem wegen der vielen Kunststudenten in Leipzig sehr hoch und die *Galerie P* wollte ihr Handelsprogramm auf diese spezielle Zielgruppe abstimmen. Der Ausstellungsplan für das Jahr 1982 verdeutlicht es: Schwerpunkt war das Plakat- und Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels.

Mit Fotografien von Werner Skora und Peter Israel (*1951) mit freien Blättern und Gebrauchsgrafik gestaltete Elke Pietsch fünf Ausstellungen in diesen Bereichen der angewandten Kunst.

⁵³⁵ Siehe dazu Anhang III.3.3/3 Ausstellungsdokumentation *Galerie P*, S. 558-566.

Ab 1983 führte die Galerie jährlich zehn Ausstellungen durch. Ihr Anliegen für die Galerie kommentierte Elke Pietsch im Einführungstext des Jahreskataloges 1983:

„In einer Zeit, da sich die sogenannte Gebrauchskunst immer stärker auch in den großen Kunstaussstellungen unseres Landes etablieren, hat sich die kleine Galerie P im Leipziger Osten aufgemacht, zweien dieser Gebrauchskünste – der Gebrauchsgrafik und der Fotografie – ihr Tribut zu zollen. [...] Im Reigen der Künste erhält sie [die Fotografie] in unserem schnelllebigen technischen Zeitalter ein immer größeres Gewicht als Bewahrer bestimmter gesellschaftlicher, kultureller, Technischer oder persönlicher Geschehnisse in der Dokumentaraufnahme und als Ausdruck einer individuellen ästhetischen Auseinandersetzung mit der Realität in der künstlerischen Fotografie, in der Fotomontage, in der Fotografix.“⁵³⁶

Vom 9. Februar bis 4. März 1983 stellte Karl-Heinz Müller, damals Leiter der Arbeitsgruppe Fotografie im Leipziger Künstlerverband, Reisebilder aus. Müller arbeitete bereits seit den 1950er Jahren freischaffend, vorrangig im Bereich der Sportfotografie, für Verlags- und Werbepublikationen für Erzeugnisse der Industrie. Auf seinen zahlreichen Reisen nach Großbritannien, Frankreich, Italien, Schweden und der Schweiz konzentrierte er sich auf Landschaftsfotografie und stellte diese Aufnahmen nun in Leipzig aus.

Die *Galerie P* stellte ebenfalls Kandidaten des Verbandes Bildender Künstler für die Sektion Gebrauchsgrafik in einer Kollektivausstellung vor. Frank Neubauer (*1941), Vorsitzender des Sektion Gebrauchsgrafik und Gestalter für zahlreiche Plakate des Staatlichen Kunsthandels, eröffnete die Ausstellung und erinnert sich in einem Interview:

„Für die jungen Grafiker ist es sehr wichtig, unmittelbaren Kontakt zum Publikum zu finden und nach ihrer Kandidatenzeit als Mitglieder des Verbandes einen Platz im freien Auftragswesen zu finden. Der Kunsthandel hat vielen Künstlern die Möglichkeit gegeben auf Honorarbasis zu arbeiten.“⁵³⁷

⁵³⁶ Elke Pietsch, in: *Galerie P. Photographie/Plakate. 10 Ausstellungen 1.1.–31.12.1983*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie P, Leipzig und Berlin 1983.

⁵³⁷ Frank Neubauer im Gespräch mit der Autorin am 14. Oktober 2014 in Leipzig.

Mit der Ausstellung „Evelyn Richter. Fotografie Porträts“ präsentierte die Galerie eine national und international bekannte Fotografin, die seit 1969 auf drei Weltausstellungen ausgestellt und 1978 den Ehrenpreis der photokina Köln erhalten hatte.⁵³⁸

Dem Publikum der *Galerie P* war sie unter anderem durch die Fotoserie mit Besuchern der VIII. Kunstausstellung (Dresden 1982/83) bekannt geworden. Ihre sensiblen, psychologischen Betrachtungen der Besucher, die sie in Auseinandersetzung mit den dort gezeigten Bildern von Wolfgang Mattheuer und anderen porträtierte, lassen die Spannungen im offiziellen Kunstleben der DDR erahnen. Die systemkritische Gratwanderung von Evelyn Richter (*1930), aber auch der Galeristin Elke Pietsch, die deren Werke in Leipzig vorstellte, ist besonders in diesen Werken spürbar.⁵³⁹

Elke Pietsch erweiterte das Ausstellungsprogramm 1984 um die Bereiche Buchgestaltung, Illustration, Cartoons und Karikaturen. Die kleinformatischen Grafiken Roland Beiers (*1955) etwa zeigen skurrile, rätselhafte, illustrative Gestalten. Nach einem Studium an der Kunsthochschule in Berlin-Weißensee und an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden gestaltete und illustrierte Beier vorrangig Bücher. Mit seinen Beteiligungen an der Cartoonale in Belgien und der Kunstausstellung in Dresden sowie in Berlin an der „100 beste Plakate“ war Beier für das Leipziger Publikum kein Unbekannter.

Das Programm der Galerie scheint nur auf den ersten Blick unpolitisch. Es bot im Gegenteil einen Raum, um gesellschaftskritische, spannungsreiche Themen anzusprechen, und wurde von Besuchern sowie der Presse gleichermaßen beachtet. Markus Hawlik (*1951) stellte im Oktober und November 1984 in der *Galerie P* das Ergebnis einer Fotodokumentation mit dem Titel „Sinti und Roma“ aus. Der in Halle geborene Hawlik, lernte 1981 eine Familie der Sinti in der Nähe von Halle kennen und fotografierte in Erfurt, Mühlhausen, Greussen und Teltow Menschen dieser ethnischen Minderheit. Seine Bilder fordern zu einer Auseinandersetzung auf, denn in der DDR gab es nur sehr wenige beheimatete Sinti oder Roma, die den Holocaust überlebt hatten, und ebenso wie in Westdeutschland wurden sie auch in der DDR offiziell

⁵³⁸ Annette Vowinckel: Photojournalism East/West: The Cold War, the Iron Curtain, and the Trade of Photographs, in: *Media and the Cold War in the 1980s. Between Star Wars and Glasnost*, hg. v. Henrik G. Bastiansen u.a., Palgrave Macmillan 2019, S. 115–136, hier S. 127.

⁵³⁹ Vgl. *Galerie P, Poster, Photographie, Plakate*, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie P, Leipzig und Berlin 1983.

nicht als Verfolgte des Dritten Reichs anerkannt.⁵⁴⁰ Ganz im Gegenteil wurden sie im Rahmen eines nicht öffentlich diskutierten und thematisierten Rassismus' abgelehnt. Dass Hawlik sich diesem Thema mit seiner Fotodokumentation widmete und die daraus resultierenden Bilder in einer Galerie des Staatlichen Kunsthandels ausstellte, kann daher als ein Akt freier Meinungsäußerung gewertet werden, der von den geheimdienstlichen Organen beobachtet wurde.⁵⁴¹

Im Jahr 1985 setzte Elke Pietsch ihr Programm fort, Ausstellungen mit kritischen Fotokünstlerinnen und Künstlern auszurichten: Von der Leipziger Fotografin Karin Wieckhorst (*1942) wurde in der Galerie eine Dokumentation präsentiert, die körperbehinderte Menschen in ihren Schwierigkeiten und Möglichkeiten im Alltag porträtiert, was zugleich einen eklatanten Missstand im Alltagsleben der DDR thematisierte, denn ein relativ normales Leben mit Behinderungen in der DDR zu leben, war äußerst schwierig. Behindertengerechte Wohnungen, Arbeitsplätze, die Fortbewegung im Alltag, ob mit öffentlichen oder privaten Transportmitteln – all dies war nur sehr eingeschränkt vorhanden. Tatsächlich reflektierte die Zeitschrift *Der Sonntag* nicht nur die Ausstellung von Karin Wieckhorst, sondern auch diesen Missstand in der DDR-Gesellschaft und berichtet über die Ausstellung:

„In einem mehrjährigen Prozeß des Bekannt- und Vertrautwerdens mit einem Mann und einer Frau, die beide aus verschiedenen Gründen auf den Rollstuhl und die Hilfe anderer Menschen angewiesen sind, erarbeitete die Leipziger Fotografin eine Bilddokumentation aus dem zumeist unbekanntem und selten mitbedachten Alltag körperbehinderter Menschen. Das Vorhaben weist mit Sachkenntnis und Anteilnahme auf individuelle Lebensproblematiken hin und möchte Berührungsängste abbauen helfen, die gesunden Menschen oft den Umgang mit Behinderten erschwere.“⁵⁴²

Im Februar 1986 widmete sich die Galerie dem Fotografen Sieghard Liebe und stellte seine Fotodokumentation über die Koreanische Demokratische Volksrepublik (Nord-Korea) aus. Neben der Fotodokumentation unterstrich der Begleittext im Ausstellungskatalog die Kritik an dem Regime des Kim Il Sung. Elke Pietsch schreibt hier:

⁵⁴⁰ Vgl. Almut Hille: *Identitätskonstruktionen. Die „Zigeunerin“ in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2005, S. 204–213.

⁵⁴¹ Elke Pietsch im Interview mit der Autorin am 10. Oktober 2014 in Leipzig.

⁵⁴² Galerietip, in: *Der Sonntag (Kunst und Literatur)*, Nr. 32, Jg. 1985, S. 4.

„Nur wenigen DDR-Touristen ist es vergönnt, die KDVR mit einer Reisegruppe zu besichtigen. Was sie erleben, ist sicher einmalig: Ein geteiltes Land mit einer langen Geschichte [...] Für den Fotografen galt es dabei eine Anzahl strenger Hinweise zu beachten. Außer den international üblichen Einschränkungen (Fotografierverbot für militärische Objekte, Brücken usw.) war es nicht gestattet, arbeitende Menschen, überhaupt Personen unter 5 m Entfernung ohne Einwilligung, Menschen mit einer Last auf dem Kopf sowie Wasserbüffel aufzunehmen. So entstanden fast alle Aufnahmen unter Aufsicht und mit dem Einverständnis der koreanischen Begleiter und im Rahmen einer strengen Gruppendisziplin.“⁵⁴³

Die Koreanische Demokratische Volksrepublik stand zu der Zeit in freundschaftlichem Kontakt zur DDR und es stellt sich die Frage, wie es möglich war, eine solche Ausstellung in im staatlich organisierten Kunsthandel zu präsentieren.

Elke Pietsch führt in einem Interview gegenüber der Verfasserin aus, wie der Genehmigungsvorgang im Vorfeld einer Ausstellung abließ und betont hier die Rolle des VBK:

„Für die Ausstellungspläne mussten 5 Genehmigungen eingeholt werden: 1. VBK Leipzig, 2. Bezirksdirektion des SKH, 3. Generaldirektion des SKH, 4. Abteilung Kultur der Stadt Leipzig und 5. Abteilung Kultur des Bezirkes Leipzig. Es gab immer zähe Diskussionen und Reibungen, aber mit Hilfe des Verbandes [Verband Bildender Künstler, Anm. ST] konnten wir diese Ausstellungen ‚durchdrücken‘.“⁵⁴⁴

Trotz all dieser Bemühungen sollte ein Ausstellungsverbot für Christiane Eisler (*1958) in der *Galerie P* erteilt werden. Christiane Eisler, Fotografin aus Leipzig und Schwiegertochter von Bernhard Heisig, setzte sich vorrangig mit jungen Menschen in sozialkritischen Situationen auseinander. Ihre Diplomarbeit bei Evelyn Richter an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst über Jugendliche im Jugendwerkhof machte,⁵⁴⁵ genauso wie die Fotodokumentation über die Punk-Szene in der DDR, auf die Reibungen zwischen Staat und

⁵⁴³ Elke Pietsch: Sieghard Liebe, in: *10 Ausstellungen. Galerie „P“*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie P, Leipzig und Berlin 1986.

⁵⁴⁴ Elke Pietsch im Interview mit der Autorin am 10. Oktober 2014 in Leipzig.

⁵⁴⁵ Der Jugendwerkhof war eine Einrichtung im System der Spezialheime der Jugendhilfe in der DDR. Eingewiesen wurden Jugendliche beiderlei Geschlechts im Alter zwischen 14 und 18 Jahren, die im Sinne der DDR-Pädagogik als schwererziehbar galten, dem Staatsziel der Erziehung zur sozialistischen Persönlichkeit nicht entsprachen oder aus Sicht unterschiedlicher staatlicher Organe (Schule, Betriebe, Volkspolizei, Staatssicherheit, Kommissionen für Jugendhilfe) nicht in das Gesellschaftsbild der DDR passten. Aufgabe des Jugendwerkhofes war die Umerziehung „mit dem Ziel der Heranbildung vollwertiger Mitglieder der sozialistischen Gesellschaft und bewusster Bürger der Deutschen Demokratischen Republik.“ Anordnung über die Spezialheime der Jugendhilfe vom 22. April 1965, in: *GBl.* der DDR II Nr. 53 vom 17. Mai 1965, S. 368.

Jugend in der DDR aufmerksam. Im ausstellungsbegleitenden Katalog, der trotz Ausstellungsverbot hergestellt wurde, beschreibt die Künstlerin:

„Selbst nicht viel älter als die jungen Leute, die ich seit einigen Jahren fotografiere, beschäftigen mich ähnliche Probleme wie sie, habe ich mich mit Lebenssituationen auseinanderzusetzen, die nicht weit von mir entfernt sind. [...] Ziel ist es, Lebensgefühl und Befindlichkeit junger Menschen zum Ausdruck zu bringen. Dabei spielt der Faktor Zeit eine immer größere Rolle, weil durch die fotografische Beobachtung über Jahre Veränderungen sichtbar werden. Veränderung im Verhalten, im Äußeren, im Lebensanspruch: ‚Sich selbst im Weg, glauben sie sich zu entfliehen, wenn sie eine Tarnkappe aus Luft und Farbe über sich zogen.‘ (Ivan Goll).“⁵⁴⁶

In einem Zeitungsinterview aus dem Jahr 1996 resümierte Elke Pietsch Jahre später über diese abgesagte Ausstellung und den Staatlichen Kunsthandel:

„Eigentlich [...] habe sie beim Kunsthandel viele Ideen umsetzen können. ‚Das war so eine Art Nische‘. Doch einmal wurde auch ihr [Christiane Eisler, Anm. ST] eine Ausstellung geschlossen. ‚Es war so absurd‘. Den Stein des Anstoßes bildete eine Fotoserie über Punks. ‚Die Aussage war meiner Ansicht nach sogar sehr positiv. Eine Fotografin hatte mehrere Punker über Jahre hinweg begleitet, zeigte sie als Punks, dann als Armist mit kurzgeschorenem Haar, als junge Mütter und Väter. Sie sagte damit, daß diese Haltung für die jungen Leute eigentlich nur eine Übergangsphase war.‘ Der Haken an der Sache: Offiziell gab es in der DDR keine Punks.“⁵⁴⁷

Die Plakatausstellung von Joseph W. Huber (1951–2002) im Juni und Juli 1986 verweist auf das kritische Potenzial, das im Bereich Visuelle Kommunikation, also Plakatgestaltung, im Alltag der DDR, von den Gestaltern zu entfalten versucht wurde. Huber war zu dieser Zeit Kandidat des VBK, ohne über die ansonsten übliche Voraussetzung zu verfügen, ein Hochschulstudium im Bereich der Kunst oder ähnliches abgeschlossen zu haben. Seine künstlerischen Grundlagen erwarb sich Huber in einem Zeichenzirkel, geleitet von Robert Rehfeldt in Berlin, im Zeitraum von 1971 bis 1980.

⁵⁴⁶ Christiane Eisler, in: *10 Ausstellungen. Galerie „P“*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie P, Leipzig und Berlin 1986.

⁵⁴⁷ Sabine Ebert: Die Galerie Süd in Leipzig. Ein Ort für die Stiefkinder der Kunst, in: *Der Kunsthandel*, Nr. 7, Jg. 1996, S. 47f.

Die staatliche Zulassung, im Bereich Grafik, Karikatur und Pressezeichnung freischaffend arbeiten zu können, wurde ihm 1981 erteilt.

Mit Klaus Staeck stellte die Galerie von August bis September 1988 einen Künstler aus der BRD vor, der mit dem Plakat als Kunstform arbeitete. Staeck produzierte kritische Plakate, unter anderem für den Bundestagswahlkampf 1976 und war in Gerichtsprozesse verwickelt. 1977 nahm er an der documenta 6 in Kassel teil (jener documenta, auf der auch zum ersten Mal Künstler aus der DDR gezeigt wurden) und startete die Initiative „Freiheit statt Strauß – Aktion für Demokratie“. 1987 stellte er an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig aus. Es war nicht die erste Ausstellung des Künstlers in einer Galerie des Staatlichen Kunsthandels, er hatte bereits 1976 zur „Intergrafik in der DDR“ in der Berliner *Galerie Arkade* ausgestellt und einen Förderpreis erhalten, aber durch seine Vergangenheit (1938 geboren in Sachsen, aufgewachsen in Bitterfeld und 1956 übergesiedelt nach Heidelberg) wurde er von den Kulturfunktionären der DDR mit besonderem Argwohn betrachtet.

Dass Staeck mehrfach in der DDR ausstellte, geschah aus persönlicher Initiative und verdeutlicht die Einblicke des Künstlers in das ostdeutsche Kunstgeschehen, denn offenbar war ihm die Bedeutung der *Galerie P* sowie der *Galerie Arkade* als Orte zeitkritischer Auseinandersetzungen bekannt. Aber auch seine politische Plakatkunst kam den Kulturideologen innerhalb des Staatlichen Kunsthandels nicht ungelegen, um Offenheit und Transparenz zu signalisieren. Staeck steht in einer Tradition politischer Kunst, der sich auch die sozialistische Ästhetik verpflichtet sah, vor allem in Verbindung mit der Friedensbewegung der 1970er Jahre, der sich Staeck ebenfalls verbunden fühlte.

Staecks Plakatkunst wurde mehrfach kritisch besprochen, verstanden wie auch missverstanden, vor allem sein Plakat mit dem programmatischen Titel „Die Kunst der 70er Jahre findet nicht im Saale statt.“ sorgte für Verwirrung: Das Autorenkollektiv des 1987 im Dietz Verlag Berlin erschienen Werks *Ästhetik der Kunst* zeigte sich erstaunt und stellte Fragen wie: „Wird hier die politisch motivierte Aktion zur Kunst erklärt? Erhält sie etwa dadurch Kunstcharakter, daß ein Künstler (Wallraff) ihr Hauptakteur ist?“⁵⁴⁸ An dieser Aussage wird der tiefe Graben deutlich, der zwischen den Kunstsystemen in der DDR und der BRD lag und bis heute nicht vollständig überwunden wurde, denn auch kritische Künstler arbeiteten nur scheinbar auf demselben Feld.

⁵⁴⁸ Erwin Pracht u. a.: *Ästhetik der Kunst*, Berlin/DDR 1987, S. 49.

Elke Pietsch stellte Klaus Staeck ihr Galerie-Programm vor und erhielt die Zustimmung für eine Ausstellung im Staatlichen Kunsthandel der DDR. Einfach waren solche speziellen Ausstellungen nicht, da die Künstler in Devisen oder mit Wertgegenständen bezahlt werden mussten, wofür in einem aufwendigen Prozedere Genehmigungen in der Generaldirektion und der Abteilung Internationale Beziehungen des Staatlichen Kunsthandels eingeholt werden mussten.⁵⁴⁹

Dass das Jahr 1989 das letzte Galeriejahr unter der Führung des Staatlichen Kunsthandels sein sollte, ahnte Elke Pietsch noch nicht, als sie den Jahresplan zusammenstellte und ein vielgestaltiges wie kritisches Galerieprogramm vorsah, das in der Rückschau wegen seiner Widersprüchlichkeit gegen alle ideologischen Kulturvorstellungen wie ein vorweggenommener Abgesang auf die DDR erscheinen mag. Dennoch geschahen alle diese Aktivitäten in einem staatlich organisierten und genehmigten Rahmen.

Gleich im Januar startete Pietsch mit dem Projekt „Ich will bei lebendigem Leibe alles sein“, mit Fotografien von Edith Tar und Texten von Christian Heckel (*1959) sowie Musik von Erwin Stache (*1960). Das Projekt verstand sich als dreidimensional: Fotografie, Text und Musik sollten als ein „Beziehungsmodell von existentiell unterschiedlichen Haltungen zu einer Wirklichkeit verstanden werden.“ Elke Pietsch beschreibt in ihrem Katalogbeitrag eine Absage an realistische Strömungen in der Kunst und meint, dass „das Registrieren von Tatsächlichkeiten [...] in eine Sackgasse“ führe: Deshalb sei „Mut zu kopflosen Behauptungen erforderlich, um überhaupt produktive Fragestellungen zu finden.“⁵⁵⁰

Im Mai 1989 schreibt Martin Heller in dem Katalogtext zu einer Fotografieausstellung von Gundula Schulze (*1954) und unterstreicht die kritische Auseinandersetzung im Alltagsleben in der DDR, die in den letzten Zügen lag:

„Gundula Schulzes Bilder haben mit dem Leben zu tun. Das sieht man nicht nur – man spürt es. Es gibt in ihnen eine Direktheit, die mit physischen Erfahrungen zu tun hat. Wir fühlen uns ausgesetzt vor diesen Fotografien, und es mag durchaus unangenehm berühren [...]“⁵⁵¹

⁵⁴⁹ Elke Pietsch im Interview mit der Autorin am 10. Oktober 2014 in Leipzig.

⁵⁵⁰ *Fotografien. 10 Ausstellungen 1.1.–31.12.1989*, Ausst.-Kat. Galerie P, Leipzig, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie P, Leipzig und Berlin 1989, S. 5.

⁵⁵¹ Martin Heller, in: *Fotografien. 10 Ausstellungen 1.1.–31.12.1989*, Ausst.-Kat. Galerie P, Leipzig, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie P, Leipzig und Berlin 1989, S. 10.

Diese Ausstellung war verbunden mit öffentlichen Aktionen in Leipzig: Im Jugendclubhaus in der Steinstraße stellte Gundula Schulz in einer Dia-Tonvorführung ihre Projekte vor. Die Presse reagierte und unterstrich die kritische Auseinandersetzung zwischen Individuum und Gesellschaft der DDR. Peter Gut resümiert:

„Das sind keine Sujets für Hochglanzbildbände oder Jahreskalender in Repräsentationsräumen, Das ist ein Stück gesellschaftliche Wahrheit, nackt, gnadenlos. Ausgesetzt oder preisgegeben sind nicht die Dargestellten, sondern die Betrachter.“⁵⁵²

Elke Pietsch führte die Galerie in Leipzig nach der politischen Wende 1989/90 für zehn Jahre in Eigenregie am selben Ort weiter. Ihren Mut und ihr Engagement für die Kunst zu kämpfen, blieb auch danach im Bewusstsein. Die Presse resümierte 2012 ihr Schaffen:

„Mit Kreativität und Witz gab Elke Pietsch unter dem offiziellen Dach des Staatlichen Kunsthandels einer Subkultur Raum.“⁵⁵³

Galerie am Thomaskirchhof, Leipzig

Anlässlich des 300. Geburtstages von Johann Sebastian Bach, 1985, eröffnete der Staatliche Kunsthandel mit der Ausstellung „Musik, Malerei und Grafik in der Bildenden Kunst“ am 15. März 1985 die 30. Galerie des Staatlichen Kunsthandels. In der damaligen Bezirkshauptstadt Leipzig unterhielt der Staatliche Kunsthandel damit vier Galerien und war neben Berlin als Zentrum des Staatlichen Kunsthandels in der DDR etabliert worden. Die *Galerie am Thomaskirchhof* wurde von dem ehemaligen Galerieleiter der *Galerie Theaterpassage*, Hans Joachim Schneider, geleitet und spezialisierte sich auf Malerei, Grafik und Plastik Leipziger Künstler.

Trotz dieser Fokussierung auf Leipziger Künstler, stellte die Galerie mit Stefan Plenkers (*1945) auch Positionen aus Dresden, sowie mit Thomas Ranft (*1945) aus Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz), aus.

⁵⁵² Peter Guth: Color-Schock. Fotos von Gundula Schulze im der Leipziger Galerie P, in: *Sächsisches Tageblatt*, 6. Juni 1989.

⁵⁵³ Sarah Alberti: Kunst den richtigen Rahmen geben, in: *Kreuzer*, Nr. 2, Jg. 2012.

Im Juni des Jahres 1988 präsentierte Reinhard Minkewitz (*1957) Grafik, Malerei und Zeichnung, der durch seine Beteiligung an den „100 ausgewählten Grafiken“ in den Jahren 1986 und 1987 in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels bekannt wurde und 1987 Preisträger dieses Grafikwettbewerbs war. Vom 4. November bis 2. Dezember 1988 wurde dem Leipziger Künstler Wolfgang E. Biedermann (1940–2008) eine Personalausstellung ausgerichtet.⁵⁵⁴ Biedermann hatte von 1961 bis 1967 Malerei und Grafik in Leipzig studiert und gehörte dem Freundeskreis der Karl-Marx-Städter Künstler und der Künstlergruppe „Clara Mosch“ an.

Er stand in engem Austausch mit Thomas Ranft, Michael Morgner, Gregor Torsten Schade, gen. Kozik (*1948), Dagmar Ranft-Schinke (*1944) und Carlfriedrich Claus (1930–1998). Im Staatlichen Kunsthandel der DDR hatte er in fast allen großen Galerien in Berlin, wie der *Galerie Arkade* und der *Galerie Unter den Linden*, sowie in Rostock in der *Galerie am Boulevard*, in Greifswald in der *Greifengalerie*, in der Suhler *Galerie im Steinweg*, in Erfurt in der *Galerie erph* und auch in Cottbus in der *Galerie Carl Blechen* ausgestellt. Biedermann beteiligte sich zudem an allen Ausstellungen der jährlich erscheinenden „100 ausgewählten Grafiken“ und war über den Staatlichen Kunsthandel auch auf der Art Basel und der Art Cologne präsent.

Eine unmittelbare Konkurrenz zur *Galerie am Sachsenplatz* war durch das Programm der *Galerie am Thomaskirchhof* nicht zu befürchten, denn das Augenmerk der Galerie am Thomaskirchhof galt eher jüngeren Künstlern aus Leipzig, wie beispielsweise Neo Rauch (*1960), der zu diesem Zeitpunkt bereits an nationalen und internationalen Ausstellungen teilnahm und mit seinem Beitrag für die X. Kunstausstellung in Dresden (1987/88) auf sich aufmerksam gemacht hatte, gleichwohl er für den Leipziger Kunstmarkt zum damaligen Zeitpunkt noch als in Entwicklung begriffener Künstler angesehen wurde. Die Personalausstellung mit 20 großformatigen Ölbildern zeigte das frühe Werk des Bernhard Heisig-Schülers.⁵⁵⁵ Alle ausgestellten Werke offenbarten Rauchs anfängliches Interesse am Informell, das er später in seiner Bildsprache aufgeben und aus seiner Kunst wie Biografie ausklammern wird.⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ Siehe dazu Anhang III.3.3/4 Ausstellungsdocumentation *Galerie am Thomaskirchhof*, S. 567.

⁵⁵⁵ Vgl. Frank Zöllner: Neo Rauch verstehen – Mit strammer Wade, in: *Die Zeit*, Nr. 22, 28. Mai 2011.

⁵⁵⁶ Insbesondere die Galerie EIGEN + ART, die Neo Rauch in Deutschland vertritt, spart jede Ausstellungstätigkeit des Künstlers aus dieser Zeit aus und beginnt mit seiner Ausstellungsbiografie bezeichnenderweise mit einer Exposition in der Galerie EIGEN + ART Leipzig im Jahr 1993, vgl. Website der

In dem Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Januar 1989 schreibt Peter Lang (1958–2014) über Neo Rauch in mehrdeutigen Anspielungen, die den sich ankündigenden politischen Wandel schon in sich zu tragen scheinen:

„Eine junge Malergeneration ist unterwegs, wohin es geht, weiß man nicht so genau. Aber es gilt, man ist unterwegs. Zumindest hat man sich selbst als Maß der eigenen Weltsicht eingesetzt. Die Einsätze sind im Spiel. Die Sieger bestimmen die Geschichte. Die Gefahr, der Strudel könnte sich schnell nur noch um einen selbst drehen und dann stände man allein im Regen, siedelt man im Übermorgen an. [...] Im eisigen Wind der Autonomie heißt es den Mantel eng zuknöpfen und aufpassen, dass das Eis noch trägt, über das die Pfade der Hoffnung einen führen [...]“⁵⁵⁷

In der Eigenständigkeit im Vergleich mit seinen Leipziger Professoren wie Arno Rink (1940–2017) sieht Lang die Stärke Rauchs in diesen frühen Bildern sowie in der Reduktion der Bildthemen, wenn er schreibt:

„Das Überflüssige und Geschwätziges verdrängt er zusehends aus seinen Bildern. Nur noch Notwendiges für den Ausdruck eines Bildes, für seine Form, seine Botschaft soll verbleiben. Erzählt wird da nicht mehr viel.“⁵⁵⁸

Dass dieser Text mit der Druckgenehmigungsnummer III-18-10 L 208/89 zehn Monate vor dem Zusammenbruch der DDR gedruckt werden durfte, lässt sich heute bei aller Zurückhaltung in der Interpretation als eine Entkrampfung der Verordnung zu Katalogtexten innerhalb des Staatlichen Kunsthandels lesen.

Ebenso wie Klaus Werner 1980 gegen die Übermacht der sogenannten „Leipziger Schule“ in seinem Katalogtext und Eröffnungsrede für Gil Schlesinger argumentierte, versuchte Lang hier den jungen Rauch als Gegenbeispiel und als „neue“ Generation zu beschreiben, der diese Lesart der Malerei aus Leipzig überwinden wolle und einen eigenen Weg beschreiten würde. Auch diese Ausstellung und den begleitenden Katalogtext von Peter Lang zeigt am Beispiel die Stellung der Galerien des Staatlichen Kunsthandels in Leipzig.

Galerie EIGEN + ART, online: http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=145&clang=0 (zuletzt aufgerufen 18.11.2018)

⁵⁵⁷ Peter Lang: Bilder für Morgen, in: *Neo Rauch*, Ausst-Kat. Galerie am Thomaskirchhof, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Thomaskirchhof, Leipzig und Berlin 1989.

⁵⁵⁸ Ebd.

In der Rückschau erscheinen sie als Ausstellungseinrichtungen, die progressiver, junger Kunst und Kunsthandwerk in der DDR und auch darüber hinaus ein Podium und Diskussionsrahmen boten, trotz ihrer Einbindung in die staatliche Dachorganisation.

Die Vielzahl an Expositionen und künstlerischen Positionen, die sich hier versammelten und die im wiederholten und offensichtlichen Widerspruch zu einer staatlich erwünschten Kunstideologie und erst recht im Widerspruch zu einem sozialistischen Kunstschaffen stehen, lassen eher die These zu, dass diese Arbeitsweise der Galerien regelmäßiges Programm und keine „Nische“ oder Ausnahme waren. Sicher könnte eine detailliertere Analyse der Ausstellungsprogramme in Leipzig, wie es in der vorliegenden Untersuchung nicht möglich ist, eine Entwicklung in der Kunstgeschichte der letzten Jahre der DDR in einer Gesamtheit beschreiben lassen, die nach der politischen Wende 1989/90 nur in Einzelpositionen bislang berücksichtigt worden ist.

III.3.4 Bezirksdirektion Halle/Magdeburg

Kleine Galerie, Magdeburg

Bereits am 4. September 1972 wurde durch die Pirckheimer-Gesellschaft eine Clubgalerie des Kulturbundes im Freundeskreis Bildende Kunst Klub „Otto-von-Guericke“ in Magdeburg in der Hegelstraße 3 gegründet. Der Magdeburger Arzt und Sammler Joachim Bartels, der die Pirckheimer-Gesellschaft Magdeburg leitete, organisierte in dieser Clubgalerie Ausstellungen und Veranstaltungen. In Magdeburg war durch einen Beschluss der Stadt das Kloster „Unser Lieben Frauen“ ab Juni 1975 zu einem Museumskomplex erklärt worden, das die 1976 gegründete „Nationale Sammlung Kleinplastik der DDR“ beherbergte und eine Dauerausstellung der zeitgenössischen Plastiken der DDR-Künstler zeigte.

Dadurch wurde Magdeburg zum Zentrum für Plastik in der DDR. Entsprechend war dieser Standort auch für den Staatlichen Kunsthandel von großer Bedeutung. Das Interesse und die Unterstützung der Stadt für die Gründung einer Einrichtung des Staatlichen Kunsthandels dokumentiert eine Aktennotiz vom 30. April 1976.⁵⁵⁹

⁵⁵⁹ Aktennotiz über Gespräch mit Gen. Koch, Ratsmitglieder des Bezirkes Magdeburg, über Aufbau des Staatlichen Kunsthandels, Berlin, 30. April 1976, BArch, DR1/5689, Bl. 50f.

Am gleichen Tag wurde der Stellvertreter des Ministers für Kultur, Werner Rackwitz, brieflich über die Absprachen informiert. Der Kunsthandel übernahm die Galerie vom VBK Magdeburg und eröffnete am 9. Juli 1976 die *Kleine Galerie* in der Karl-Marx-Straße 180.

In der Aktennotiz ist vermerkt: „Die Übergabe des Objektes erfolgt kostenlos am 1.7.1976.“⁵⁶⁰ Die Räumlichkeiten waren jedoch in einem schlechten baulichen Zustand und für Nebengelass und Büro wurden Räume im „Büro für Architektur und Bildende Kunst“ gemietet und eine baldige Sanierung durch die Stadt zugesagt. Am Vormittag der Eröffnung fand daher eine Verkaufseröffnung im Kombinat für Schwermaschinenbau in Magdeburg statt. Peter Pachnicke korrespondierte mit dem Generaldirektor Hoberg des Kombinates und erklärte sich bereit, im Werk selbst Kunst zu verkaufen und gemeinsam Veranstaltungen zu planen. Bereits im November 1976 beteiligte sich die Galerie erstmals an der Veranstaltungsreihe „Magdeburg-Journal“ im Kristallpalast Magdeburg mit einem Verkaufsstand für Poster und Grafik. Die Resonanz war groß und weitere Aktivitäten wurden zugesichert.⁵⁶¹

Auch die *Kleine Galerie* wurde von dem Handelsprogramm des Staatlichen Kunsthandels bestimmt, bildende und angewandte Kunst sowie Kunsthandwerk in den Verkaufsausstellungen zusammen zu zeigen und zu verkaufen.⁵⁶² Im VBK organisierte Keramiker wie Brigitte Schliebner (*1948), Ute Schwenke Scheffler, Gertraud Möhwald, Bärbel Thoelke (*1938), Astrid Lucke, Dietrich Kleinschmidt, Kristian Körting (*1949) und andere stellten ihre Werke in Einzelausstellungen vor. Ebenso wurden Produktionen aus den kunsthandelseigenen Werkstätten angeboten.

Im Bereich bildender Kunst startete die Galerie mit einer Ausstellung von Malerei und Grafik von Manfred Gabriel (*1939), Wolfgang Mattheuer und Günther Glombitza (1938–1984) sowie Helga und Frank Borisch (*1941) – als Vertreter regionaler Kunst, mit Malerei und Entwürfen von Bühnenbildern. Zeitgenössische Künstler aus Berlin, Leipzig, Karl-Marx-Stadt und vor allem aus Halle stellten hier ebenso aus. Die Nähe zur Hochschule auf der Burg Giebichenstein bot Absolventen die Möglichkeit der öffentlichen Präsentation wie auch zur Erlangung des Status eines Kandidaten für die Aufnahme in den Verband Bildender Künstler der DDR.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ *Galerienachrichten*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR, 6/76, Berlin 1976, S. 3.

⁵⁶² Siehe dazu Anhang III.3.4/1 Ausstellungsdokumentation *Kleine Galerie*, S. 568-577.

Daneben wurden speziell für Kinder gedachte Themen in einer besonderen Abteilung der *Kleinen Galerie* vorgestellt, der Kindergalerie. Hier stellte zum Beispiel die Künstlerin Elizabeth Shaw (1920–1992) aus, die als freischaffende Karikaturistin und Illustratorin für *Eulenspiegel*, *Das Magazin* und *Neues Deutschland* arbeitete, aber auch Illustrationen für Kinderbücher schuf. Zu solchen Ausstellungen wurden auch Poster für Kinder hergestellt. Thematische Ausstellungen zu Künstlergruppen, wie das Künstlerkollegium der Pfeffermühle im Dezember 1976 oder Ausstellungen wie „Frauen sehen sich selbst“, anlässlich des Internationalen Frauentages vom 12. Februar bis 15. März 1982, wurden in das Programm integriert. Die Galerie bot seine Flächen auch den Absolventen des Symposiums in Vorbereitung der Keramik-Triennale an, das in der Werkstatt für Keramik in Bad Liebenwerda stattfand.

Die besondere Hinwendung zu regionalen Künstlern mit kunsthistorischer Bedeutung dokumentiert die Ausstellung mit Werken des Magdeburger Malers und Grafikers Wilhelm Höpfner (1899–1968), der nach einem Studium an der Magdeburger Kunsthandwerker- und Gewerbeschule nach Berlin wechselte, dort studierte und die Bekanntschaft mit Bruno Taut (1880–1938) schloss, für den er Aufträge übernahm. Die Bekanntschaft zu Käthe Kollwitz und Max Liebermann (1847–1935) prägte Höpfner, dessen Kunst während der Zeit des Nationalsozialismus als entartet galt.⁵⁶³

Galerie am Hansering, Halle/Saale

Mit einer Präsentation des Hallenser Malers Otto Müller (1898–1979) eröffnete der Staatliche Kunsthandel am 1. Juli 1977 die *Galerie am Hansering* und verdeutlichte schon damit ihre zukünftige Ausrichtung und das Bestreben, den Künstlern der Stadt mit kunsthistorischer Bedeutung ein Podium und eine Verkaufsmöglichkeit zu geben.⁵⁶⁴ Otto Müller war dem Hallenser Kunstpublikum nicht nur durch die zahlreichen Ausstellungen in der legendären *Galerie Henning* bekannt,⁵⁶⁵ sein Atelier war auch für viele Künstler ein wichtiger Anlaufpunkt.

⁵⁶³ *Galerienachrichten*, 6/77, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR, Berlin 1977.

⁵⁶⁴ Siehe dazu Anhang III.3.4/2 Ausstellungsdokumentation *Galerie am Hansering*, S. 578-584.

⁵⁶⁵ Vgl. Fiedler 2013, S. 101-103.

Als „Altmeister der Halleschen Malerei“ titulierte ihn Ingrid Schulze 1969 in ihrem Porträt in der Zeitschrift *Bildende Kunst*,⁵⁶⁶ womit sie auf seine expressiven und abstrakten Gestaltungsfindungen in der Malerei verwies.

Auch Lothar Lang widmete Müller in seiner Publikation „Malerei und Graphik der DDR“ einen Abschnitt, den er als einen der „anregendsten Kräfte“ der Malerei in Halle bezeichnete und auf seine Ausbildung bei Erwin Hahs (1887–1970) und Charles Crodel (1894–1973) verwies, die beide in engem Kontakt mit den Bauhäuslern der Weimarer Zeit standen und maßgeblich dazu beitrugen, dass in Halle die Ideen des Bauhauses und seine ursprünglich auf die Verbindung von Kunst und Handwerk ausgelegte Konzeption weiterwirkten und weiter entwickelt wurden.⁵⁶⁷

Mit einer Reihe Hallenser Künstler ab April 1978 setzte die Galerie ihr Programm mit einer äußerst erfolgreichen Verkaufsausstellung aus dem Nachlass von Albert Ebert (1906–1976) fort. Auch Ebert studierte bei Crodel, entwickelte aber einen signifikanten, naiven Stil, der ihn den Beinamen „Henri Rousseau von der Saale“ einbrachte. Eberts Werke, die 1976 in einer Retrospektive im Museum *Staatliche Galerie Moritzburg* gezeigt wurden, waren dem Hallenser Publikum sehr bekannt und wurden dementsprechend fast vollständig aus der 1978 ausgerichteten Ausstellung verkauft. Dem Hallenser Maler Karl Völker (1889–1962) räumte die Galerie gleich zwei aufeinanderfolgende Ausstellungen ein: Im Juli und August wurden Gemälde und Aquarelle gezeigt, im September 1978 Grafiken und Zeichnungen aus vier Jahrzehnten.

Mit Otto Müller, Albert Ebert und Karl Völker, die alle drei bereits in der *Galerie Henning* ausgestellt hatten, bekannte sich die *Galerie am Hansering* zu den Vertretern der expressiven, konkreten und individuellen Bildsprache.⁵⁶⁸ Ihre Kunst prägte die Hallenser Malerei maßgeblich, nicht nur stilistisch, sondern auch durch die Persönlichkeiten, denn sie stammten aus einem „proletarischen“ Milieu und ihre Malerei wirkte vorbildhaft für eine „deutsche sozialistische Kunstentwicklung nach 1945“.⁵⁶⁹

Die künstlerische Tradition der Stadt Halle basiert grundlegend auf der 1915 gegründeten Kunstgewerbeschule auf der Burg Giebichenstein, die vor allem nach der Schließung des Weimarer Bauhauses 1925 von dem Zuzug des Bauhaus-Meisters Gerhard Marcks profitierte.

⁵⁶⁶ Schulze, Ingrid: Otto Müller in: *Bildende Kunst*, 1969, 1, S. 23-26.

⁵⁶⁷ Lang 1983, S. 247.

⁵⁶⁸ Vgl. Helga Ullmann, in: *Karl Völker*, Ausst.-Kat. Galerie am Hansering, Halle, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Hansering, Halle und Leipzig 1978.

⁵⁶⁹ Lang 1983, S. 246.

Marcks vertrat in Opposition zu Walter Gropius' Losung „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ eine holistische Vorstellung der Werkstatt-Schule, die er in Dornburg lehrte und die eine Einheit von künstlerischem Schaffen und (kunst)handwerklicher Ausbildung darstellte.⁵⁷⁰ In Halle erfuhr das Bauhaus-Erbe ab 1950 eine kontinuierliche Wertschätzung, als die Hochschule für Kunst und Industriegestaltung den ehemaligen Bauhaus-Schüler Walter Funkat (1906–2006) übernahm und hier konsequent eine an Klee, Kandinsky, Albers und anderen orientierte Lehre etablierte.

Einen zentralen Beitrag leistete dazu der junge Lothar Zitzmann (1924–1977), der eine Grundlagen-Lehre entwickelte, die Kernkonzepte des Bauhauses mit den Besonderheiten der Burg-Lehre verband – die Verbindung von bildender Kunst, Handwerk und industrieller Formgestaltung. Hier wurden bis 1989 und darüber hinaus auch eigenständige Werkstätten betrieben, in denen die Studierenden durch Handwerksmeister ausgebildet wurden, wie etwa die Buchbinder-Werkstatt des Bauhaus-Meisters Otto Dorfner (1885–1955) in Weimar, die als Ausbildungswerkstatt der „Burg“ erhalten geblieben ist.

Vor allem durch die Grundlagenlehre von Lothar Zitzmann war die Hochschule in allen Sektionen und Studiengängen auf ein individuelles Gestaltungsprinzip ausgerichtet. Alle Studierenden, angehende Künstler ebenso wie Form- und Flächengestalter, durchliefen in einem zweijährigen Grundlagenstudium diese Lehre, die allein auf Form-Gestaltung und nicht auf das Erzeugen von Kunst ausgerichtet war, frei von politischen Vorgaben.⁵⁷¹

Dieses Grundstudium befähigte viele Studierenden, ihre individuellen Bild- und Gestaltungssprachen zu finden. Zeugnisse des Zuspruchs für Zitzmanns Lehre lassen sich in zahlreichen Ausstellungen der Galerien des Staatlichen Kunsthandels finden. Und mit besonderem Schwerpunkt in der *Galerie am Hansering* in der Saalestadt.

Mit der Ausstellung „Otto Möhwald Malerei – Gertraud Möhwald keramische Plastiken und Gefäße“ im Dezember 1984 unterstrich die Galerie beispielhaft die Nähe zur Burg Giebichenstein. Beide Künstler lehrten an der „Burg“ und vermittelten ihre Kunstauffassung und prägten die Hallesche Szene maßgeblich, sowohl in der Keramik als auch in der Malerei.

⁵⁷⁰ Vgl. Ulrike Pennewitz: Kunst und Handwerk oder Kunst und Industrie? Zur Konzeption des Bauhauses, in: *Kunst und Handwerk in Weimar*, hg. von Kerrin Klinger, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 137–150, hier S. 148.

⁵⁷¹ Vgl. Doris Weiland: Form ohne Schnörkel. Das Werk von Lothar Zitzmann, in: *Lothar Zitzmann. Lapidarer Realismus*, hg. von Erik Stephan, Ausst.-Kat Kunstsammlungen Jena, Jena 2012, S. 7–12.

Ingrid Schulze schreibt im Ausstellungskatalog die Besonderheit der keramischen Arbeiten und ihre Argumentationsweise lässt keinen Zweifel aufkommen, dass hier eher über Kunstwerke geschrieben wird, als über Kunsthandwerk:

„Sich vertiefende Emotionalität geht dabei Hand in Hand mit einer immer souveräner anmutenden Beherrschung der Gestaltungsmittel. Auch im Zuge des malerischen Differenzierungs- und Auflockerungsprozesses, der um 1965 verstärkt einsetzte, blieb die klare überschaubare Form – selbst wenn wir sie schließlich kaum noch ahnen können – stets erhalten.“⁵⁷²

Als geradezu unterminierende Haltung zum Kultursystem der DDR lässt sich aus heutiger Sicht die deutliche Positionierung der Galerie zu solchen Künstlern lesen, die ein laufendes Verfahren für eine ständige Ausreise aus der DDR und die damit verbundene Absicht, in die BRD überzusiedeln, dem sogenannte „Ausreiseantrag“, hatten. Mit Dietrich (Schade) Lusici (*1942), der eine vielversprechende Karriere in der DDR begann, dem Land 1984 jedoch enttäuscht den Rücken kehrte, stellte die Galerie vom 12. September bis 4. Oktober 1984 das Werk eines Künstlers in den Mittelpunkt. Hier präsentierte die Galerie einen Berliner Künstler, dessen expressiv-abstrakte Bildkompositionen künstlerisch als eine neue Strömung im Kunstschaffen dieser Generation betrachtet werden konnte, dessen Schicksal und Lebenssituation aber ebenso stellvertretend für diese Generation von Künstlern gesehen werden muss.

Lusici hatte 1984, zum Zeitpunkt der Ausstellung, bereits eine erste Ablehnung seines Ausreiseersuchens erhalten und suchte – mit Unterstützung des FAZ-Journalisten Peter Jochen Winter – nach einer legalen Möglichkeit, die DDR dauerhaft zu verlassen, vor allem, damit sein künstlerisches Schaffen ebenso die Grenze passieren durfte wie seine gesamte Familie.⁵⁷³ Lusici war zwischen 1977 und 1979 Meisterschüler von Werner Klemke (1917–1994) und wurde als Talent gefördert, unter anderem auch mit einer Ausstellung in der Akademie der Künste der DDR in Berlin.

⁵⁷² Ingrid Schulz: Otto Möhwald, in: *Ausstellungen 1984*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Hansering, Halle und Berlin 1984.

⁵⁷³ Vgl. Peter Jochen Winter: Selbstaussage, Februar 2006, online: <http://www.ddr-ausreise.de/1754566.htm>, zuletzt aufgerufen: 28.06.2017.

Nach eigenen Aussagen blieb ihm eine Aufnahme in den Verband Bildender Künstler verwehrt,⁵⁷⁴ und damit auch die Voraussetzung, regelmäßig Ausstellungen und Aufträge zu erlangen beziehungsweise auch auf Grundlage der vom Ministerium für Kultur festgelegten Honorarordnung freiberuflich zu arbeiten. Ausstellungsmöglichkeiten hätten ihm nur die evangelische Kirche geboten, aber auch die *Galerie am Hansering* in Halle, als staatlich organisierte Einrichtung.⁵⁷⁵

Was Lusici stellvertretend für den progressiven Kreis Berliner Maler war, zeigte sich auch in den Werken junger Leipziger – Meisterschüler sowie Studierende wie der Maler Heisig, Tübke, Mattheuer, Rink –, die ebenso zahlreich in der Galerie mit Ausstellungen vertreten waren und künstlerische Tendenzen der 1970er und 1980er Jahre repräsentierten, die eine expressive, aber auch formreduzierte, zunehmend abstrakte Bildsprache mit offensichtlich kritischen Aspekten zeigten. Hatte die Lehrergeneration ihre Zeitkommentare und Kritiken noch mit historischen Themen und Figuren ummantelt, zeigte diese Generation ihren Protest ohne Verschleierung und zudem auf höchstem künstlerischem Niveau, begleitet von gesteigener Aufmerksamkeit innerhalb und auch außerhalb der DDR.

Der Grieche Fotis Zaprasis (1940–2002), Maler, Grafiker und Architekt, der in Leipzig an der HGB studiert hatte, hob mit seiner Ausstellung im Mai 1980 die Bedeutung der grafischen Kunst für sein Werk hervor, die in Leipzig gelehrt wurde. Mit einer Sonderausstellung würdigte die *Galerie am Hansering* in Halle auch den ehemaligen Bauhäusler Peter Kehler (1898–1982), der mit seinen Möbelentwürfen (Bauhauswiege und Sessel D1/3) internationale Bekanntheit und Anerkennung gefunden hatte. Somit trug die Galerie in Halle auch zu einer Wiedererweckung der Bauhaus-Rezeption bei. Horst Dauer kommentiert in den *Galerienachrichten* über Kehler, dass er einer von etwa 200 noch lebenden und teilweise praktizierenden Bauhaus-Künstlern und -Gestaltern wäre.

Die Ausstellung in Halle, die ihn zu seinem 80. Geburtstag würdigte, zeigte sein malerisches Werk. Dauer schreibt mit deutlicher Einbeziehung der Beziehung Kehlers zum Bauhaus:

⁵⁷⁴ Im Ausstellungskatalog der Galerie am Hansering wird eine Mitgliedschaft im VBK der DDR von Lusici seit 1976 angegeben. Im Wikipedia-Eintrag des Künstlers ist zu lesen: „Da er als Unangepasster nie in den Verband Bildender Künstler der DDR aufgenommen wurde, fand er auch keine Ausstellungs- und Verdienstmöglichkeiten in öffentlichen Galerien.“ Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Dietrich_Lusici, zuletzt aufgerufen: 11.02.2018.

⁵⁷⁵ Vgl. *Ausstellungen 1984*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Hansering, Halle und Berlin 1984.

„Eine gewisse Unterkühlung seiner Gemälde, die die Farbtheorie Kandinskys weiter verfolgt, läßt sich nicht leugnen. Sie kann allerdings immer dann stärker hervorkehren, wenn der Anteil der Ratio beim künstlerischen Umsetzungsprozeß in seiner Grundhaltung bestimmt wird und die funktionale Dingwelt überbewertet.“⁵⁷⁶

Mit der jährlichen Präsentation „Maler der ersten Stunde“ wurden Künstler aus unterschiedlichen Epochen vorgestellt. Mit diesen Ausstellungen verfolgte die Galerie die Idee, Künstler zu würdigen, die in ihrer Zeit zu wenig Aufmerksamkeit bekommen hatten. Hier leistete die Galerieleitung wahre Pionierarbeit, die weit über vermutliche „Planerfüllungswünsche“ oder „ideologische Vorgaben“ des Ministeriums für Kultur und ähnliche Einrichtungen und Behörden hinausreichte. Damit sicherte sich die Galerie ein Aufmerksamkeits- und Glaubwürdigkeitsniveau sowie eine öffentliche Wahrnehmung, die das Überleben der Galerie ebenso langfristig stabilisieren konnten, wie patenschafftliche Verträge mit ortsansässigen Betrieben oder ein besonders hoher Umsatz im Vergleich zu anderen Einrichtungen des Staatlichen Kunsthandels.

Für junge Künstler konzipierte die Galerie mit der Ausstellungsreihe „Junge Künstler stellen aus“ und der Sonderausstellungsreihe EROTIKA „Liebe in der bildenden Kunst“ ein eigenes Programm, begleitet von kunstwissenschaftlichen Texten und der Herausgabe von Katalogen. Erwartungsgemäß waren diese alle zwei Jahre stattfindenden Ausstellungen ein Publikumserfolg. Fred Reinke schreibt im Katalog zur Ausstellung:

„Wer öffentlich zeigt, wovon meistens nur geredet wird, und oft nicht einmal das, der kann freilich nicht nur mit Zustimmung rechnen, sondern muß gleichermaßen auf Widerspruch und Voreingenommenheit gefaßt sein. Aber dem ist nicht besser beizukommen, als Lust und Leid der Liebe in immer neuen Bildern darzustellen, um sich damit auch den Fragen der öffentlichen Moral zu stellen und eine Aufgeschlossenheit zu erzwingen, die noch nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann.“⁵⁷⁷

Bei aller hier dargestellten, unabhängig von kulturpropagandistischen Vorgaben ausgestalteter Tätigkeit bediente die Galerie mit bestimmten thematischen Ausstellungen in regelmäßigen Abständen sehr wohl auch diesen offiziell vorgegebenen Bereich:

⁵⁷⁶ Horst Dauer: Peter Kehler – Ausstellung in der Galerie am Hansering, in: *Galerienachrichten*, 3/78. S. 4f.

⁵⁷⁷ Fred Reinke: Die Herrlichkeit der Liebe oder der Lust und Leid in immer neuen Bildern, in: *Die Liebe in der bildenden Kunst*, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Hansering, Halle 1986, S. 14.

Zu nennen ist etwa die Ausstellung zur Geschichte der Arbeiterbewegung der Stadt Halle in der Reihe „Maler der ersten Stunde“ mit den Künstlern Rolf Kiy (*1916), Kurt Pers (1920–2004) und Wilhelm Schmied (1910–1984).

Galerie St. Florian, Halberstadt

Als zweite Galerie im Bezirk Magdeburg wurde am 18. November 1981 die *Galerie St. Florian* in Halberstadt eröffnet. Die Eröffnungsausstellung zeigte Magdeburger Künstler. Auch hier unterstützte der VBK im Bezirk Magdeburg die Gründung und viele Künstler erklärten sich bereit, in der Galerie auszustellen und ihre Arbeiten zu verkaufen, denn nach sieben Jahren Erfahrung hatte sich der Staatliche Kunsthandel, vor allem auch durch die Arbeit der Galerieleiter sowie ihre zum Teil sehr individuellen Programme, auch in den Reihen der Skeptiker durchgesetzt.⁵⁷⁸

Das Profil der Galerie entsprach dem bekannten Prinzip, Werke aus allen Bereichen der Kunst, das heißt bildende und angewandte Kunst aller Gattungen auszustellen – zumindest im kleinen Format.⁵⁷⁹ Mit Blick auf ein jüngeres Publikum wurden grafische Arbeiten und Poster angeboten; gerade letztere hatten sich zu diesem Zeitpunkt republikweit als Verkaufserfolg erwiesen. Auch die Halberstädter Galerie pflegte Nachlässe, indem sie Verkaufsausstellungen organisierte, zum Beispiel von dem Halberstädter Maler Wilhelm Höpfner (1899–1968).

Viel Aufmerksamkeit erlangte die Ausstellung der Berliner Künstlerin Christine Perthen (1948–2004), die vom 21. Februar bis 24. März 1986 stattfand. Nach einem Studium an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee im Fachbereich Mode, schloss Perthen ein Meisterstudium an der Akademie der Künste der DDR bei Professor Werner Klemke ab und übernahm 1977 einen Lehrauftrag an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Bereits seit den 1970er Jahren nahm Perthen an zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen teil und war Preisträgerin der „100 ausgewählten Grafiken“.

⁵⁷⁸ Gegenüber der Autorin beschreibt Gunter Nimmich, dass die Vorbehalte der Künstler gegenüber der Arbeit des Staatlichen Kunsthandels vor allem darin bestanden, dass der Betrieb unter dem Verdacht stand, (kultur)politisch auf die Produktionen einzuwirken. Nach Einschätzungen von Nimmich konnte dieser Verdacht in vielen Fällen durch die Programme der Galerien und Rezeptionen ausgeräumt werden. Gespräch am 28. September 2012 in Berlin.

⁵⁷⁹ Siehe Anhang III.3.4/3 Ausstellungsdokumentation *Galerie St. Florian*, S. 585.

Ihre Arbeiten wurden von bekannten Museen angekauft und waren auf der Dresdner Kunstausstellung zu sehen. In Vorbereitung auf die Präsentation führte Friedrich Paulsen im August 1985 ein Ateliergespräch mit Christine Perthen. Hier schilderte die Künstlerin eindringlich ihr Ringen um den Ausdruck in ihren Arbeiten, berichtet von Techniken. Persönliche Bezüge sah sie in den Grafiken von Käthe Kollwitz und den Kompositionen von Morandi.⁵⁸⁰ Die Ausstellung in Halberstadt stellte eine Anerkennung und Auszeichnung ihrer Arbeit durch die Galerie dar.

III.3.5 Bezirksdirektion Dresden/Cottbus

Galerie Carl Blechen, Cottbus

Am 7. Oktober 1977, dem sogenannten „Republikgeburtstag“ – Tag des Gründungsjubiläums der DDR – wurde die *Galerie Carl Blechen* in einem neugebauten Freizeit- und Einkaufszentrum in Cottbus eröffnet. Die Bezirksstadt Cottbus war durch ihre territoriale Lage als Grenzstadt zu Polen von der zeitgenössischen Kunstpräsentation in den 1970er Jahren ausgegrenzt worden. Ein Museum, zunächst als Galerie für Gegenwartskunst firmierend und ab 1984 als *Staatliche Kunstsammlungen Cottbus* (das heutige Museum „Dieselkraftwerk“) bezeichnet, wurde ebenfalls erst im Jahr 1977, zeitgleich mit der Galerie, eröffnet. Das reiche künstlerische Erbe der Stadt Cottbus und die nahe der Stadt gelegenen Parkanlagen von Schloss Branitz wurden bis in die 1970er Jahre nur sehr eingeschränkt gepflegt, und Ausstellungen mit zeitgenössischer Kunst der Künstler der Region waren nur bedingt möglich.

Die *Galerie Carl Blechen* wandte sich vor allem Dresdner und Berliner Künstlern zu, denn die kulturelle Vernachlässigung der Region machte sich auch dadurch bemerkbar, dass nur wenige professionell arbeitende Künstler oder Kunsthandwerker in Cottbus und Umgebung ansässig waren und sich auch für das regionale Kunstgeschehen interessierten.

⁵⁸⁰ Friedrich Paulsen: Ateliergespräch mit Christine Perthen, in: *Christine Perthen*, Ausst.-Kat., hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie St. Florian, Magdeburg 1986.

Mit der Gründung der *Galerie Carl Blechen*, die mit ihrem Namen auf den romantischen Maler als eine der berühmtesten Künstlerpersönlichkeiten von Cottbus verweist, sollte das geändert werden und nicht nur Künstler der Region vorstellen, sondern auch durch die Museumsgründung neue Kreise etablieren, sowohl bei den Künstlern als auch bei Sammlern und Kunstinteressierten. In einem Rhythmus von sechs bis acht Wochen wechselten die Ausstellungen, die ebenso nach dem Vorbild der Galerien des Staatlichen Kunsthandels aufgebaut wurden, bildende und angewandte Kunst zu kombinieren, wobei hier regionale Kunsthandwerker, vor allem Keramiker, im Fokus standen, die wiederholt ausstellten.⁵⁸¹

Die Besonderheit der *Galerie Carl Blechen* liegt in ihrer engen Zusammenarbeit mit dem Verband Bildender Künstler: Mitglieder des VBK unterstützten die Galerie nicht nur bei der Gestaltung der Ausstellungspläne, sie vermittelten auch Künstlerkontakte und beteiligten sich an der Vorbereitung von Veranstaltungen.⁵⁸² Auch mit den *Staatlichen Kunstsammlungen Cottbus* wurde eng zusammengearbeitet. Damit war das Ausstellungsprofil hier nicht so sehr von einer einzelnen Persönlichkeit geprägt, sondern ist eher Ergebnis der Zusammenarbeit von vielen. Zum Höhepunkt innerhalb des Ausstellungsjahres gehörte die Präsentation der Sonderausstellung „100 ausgewählte Grafiken“. Die *Kunstsammlungen Cottbus* kauften jedes Jahr die gesamte Mappe an und verfügen heute über die komplette Sammlung.

Mit Blick auf das Galerieprogramm zeigt sich, dass vor allem in den Anfangsjahren häufig Gruppenausstellungen von Künstlern aus Dresden und dem Berliner Raum gezeigt wurden.⁵⁸³ Offenbar war beabsichtigt, sich damit ein Netzwerk aufzubauen, aus dem später die Einzelausstellungen hervorgingen. Ein Beispiel hierfür ist der Cottbuser Maler Günther Rechn (*1944). Er hatte an der Hochschule auf der Burg Giebichenstein Malerei und Gobelgestaltung bei Lothar Zitzmann und Willi Sitte studiert, wandte sich dann der gegenstandsbezogenen Malerei zu und entwickelte eine singuläre Bildsprache, die durchsetzt ist von mythologischen, teils gegenwartsbezogenen Szenen mit hybriden Tier- und Menschenfiguren.

Rechns Malerei ist geprägt von markanten Tierporträts, die der Künstler in der jeweiligen Eigenart des Tiercharakters zu vermitteln versteht, und knüpft damit an die lange, aber im

⁵⁸¹ Siehe Anhang III.3.5/1 Ausstellungsdokumentation *Galerie Carl Blechen*, S. 586-591.

⁵⁸² Günther Rechn im Gespräch mit der Autorin am 20. Juni 2016 in Cottbus.

⁵⁸³ März 1978 mit Werken Frankfurter Künstler, Juni 1978 mit Cottbuser Künstlern, August 1978 mit Potsdamer Künstlern, Februar 1979 mit Berliner Grafikern.

frühen 20. Jahrhundert abbrechende Gattung der Tiermalerei an. Durch das Grundlagenstudium bei Zitzmann und die Malklasse bei Sitte entwickelte Rechn eine Malerei, die ihre Besonderheit in der Bewegung findet. Rechn erzählt Bildgeschichten, die durch ihre Komposition und vor allem durch ihre dynamischen Aspekte den Betrachter in das Geschehen mit einbeziehen.

Rechn stellte im September 1988 in einer Einzelausstellung Malerei und Grafik in der *Galerie Carl Blechen* in Cottbus vor. Der ausstellungsbegleitende Katalog zitiert Lothar Lang mit einem Kommentar über den Künstler: „Aus der künstlerischen Jugend sind in den siebziger Jahren Harald Döring, Günther Rechn und Uwe Pfeifer hervorgetreten. Döring und Rechn bieten Bilder mit dynamischen Bildräumen, die an Francis Bacon denken lassen. [...] Das bestimmende Charakteristikum von Rechns Kunst ist, daß sie Bewegungsprozesse in einem unruhigen, mitunter hektischen Strich festhält – man ist an Alfred Hrdlicka erinnert.“⁵⁸⁴

In den 1980er Jahren präsentierte die Galerie Ausstellungen mit internationalen Künstlern und bediente damit offenbar kunstpolitische Wünsche der Ministerien. Zum Beispiel fanden Ausstellungen mit Titeln wie „Kunst aus Vietnam“ statt, die auf das als „Völkerfreundschaft“ bezeichnete politische Beziehungsgefüge zwischen der DDR mit der Volksrepublik Vietnam verweisen. Enger Kontakt wurde zu polnischen Künstlern gepflegt sowie durch Ausstellungen wie „Glas und Keramik aus Wroclaw“ verfestigt. Die Galerie unterhielt im Schulungsheim der Akademie der Wissenschaften eine kleine Dependance, die vor allem der Kunstvermittlung diente.⁵⁸⁵

Eine besondere Aufgabe sah die Galerie in der Kunstarbeit mit Kindern. Regelmäßig wurden Schulklassen direkt in die Räumlichkeiten der Galerie eingeladen, um ihren Kunstunterricht praktisch vor Ort durchzuführen. Für diese Lehrveranstaltungen wurden vor allem die Poster des Staatlichen Kunsthandels genutzt.⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Lang 1983, S. 249.

⁵⁸⁵ Vgl. Galerienachrichten, Nr. 6/77, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1977, S. 6.

⁵⁸⁶ Vgl. Galerienachrichten, Nr. 2/82, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1982, S. 2.

Neue Dresdner Galerie, Dresden

Die wichtigsten Galerien des Bezirkes wurden in Dresden eröffnet. Anlässlich des VIII. Kongresses der Bildenden Künstler der DDR eröffnete am 18. November 1978 die *Neue Dresdner Galerie* mit der Leiterin Petra Theumer in der Ernst-Thälmann-Straße 16 im Zentrum der Stadt. Auch zur VIII. Kunstausstellung (1977/78) war der Staatliche Kunsthandel mit provisorischen Verkaufsgalerien in den Räumen des Albertinums und in den Hallen am Fučikplatz – heute Straßburger Platz – vertreten und konnte durchaus an den Verkaufserfolg von Hans-Peter Schulz auf der VII. Kunstausstellung (1973/74) anknüpfen.

Die Generaldirektion des Staatlichen Kunsthandels war nun im Zugzwang auch in Dresden eine Galerie zu eröffnen und die Kunstverkäufe, die während der Kunstausstellungen gemacht wurden, zu organisieren. Besucher der alle fünf Jahre stattfindenden Leistungsschau des Kunstschaffens in der DDR sollten so die Möglichkeit bekommen, originale Kunstwerke sowohl aus dem Angebot des Staatlichen Kunsthandels, als auch direkt aus der Kunstausstellung, zu kaufen. Dass diese erfolgreichen Verkäufe die Gremien der Stadt überzeugten, dem Staatlichen Kunsthandel repräsentative Räumlichkeiten für eine dauerhafte Galerie zur Verfügung zu stellen, war zu erwarten und führte zur Eröffnung der Räumlichkeiten unmittelbar neben dem Kulturpalast am Dresdner Altmarkt.

Die *Neue Dresdner Galerie* wurde die zweitgrößte Galerie des Staatlichen Kunsthandels in der DDR.⁵⁸⁷ Auf zwei Etagen wurde Kunst verkauft: Im Erdgeschoss bot man das kunsthandelseigene Postersortiment sowie angewandte Kunst und Kunsthandwerk an. Die erste Etage zeigte zeitgenössische bildende Kunst und beherbergte zudem ein Galeriecafé.

Die *Neue Dresdner Galerie* war gut in das offizielle kulturelle Geschehen der Stadt eingebunden. 1981 gründete der Staatliche Kunsthandel hier sogar einen Galerie Club und führte Veranstaltungen in der Galerie durch. Besonders während der Laufzeit der Kunstausstellungen initiierte der Staatliche Kunsthandel hier besondere Aktivitäten.⁵⁸⁸

Die Eröffnungsausstellung verweist auf die Ausrichtung, die die Galerie anstreben wollte: „Dresdner Kunst, revolutionäre Tradition und sozialistische Gegenwart“, mit Werken von

⁵⁸⁷ Siehe Anhang III.3.5/2 Ausstellungsdokumentation *Neue Dresdner Galerie*, S. 592-598.

⁵⁸⁸ Vgl. Galerienachrichten, Nr. 4/81, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1981, S. 10.

Wilhelm und Max Lachnit (1900–1972), Hans Jüchser (1894–1977), Wilhelm Rudolf (1889–1982) und Hans Kinder (1900–1986) wollte die Galerie der Dresdner Tradition verpflichtete, bekannte Künstler vorstellen. Dass das Adjektiv „revolutionär“ verwendet wurde, zeugt von der propagandistischen Aufgabe, die hier offen benannt wird. Die Galerie zeigte aber auch die konstruktivistische, klassisch moderne Tradition Dresdens, als Herrmann Glöckner eine Ausstellung zum 95. Geburtstag gemeinsam mit elf Künstlern, die seit 1945 im Bereich der konstruktivistischen Kunst arbeiteten, mit dem Titel „Patriarchen der modernen Kunst der DDR“ gewidmet wurde.

Anfang der 1980er Jahre konzentrierte sich die Galerie zunehmend auf Gegenwartskunst der Dresdner Szene und bot auch Künstlern eine Plattform, die nicht in der ersten Reihe staatlich geförderter und beauftragter Künstler standen und die seit dem frühen 20. Jahrhundert entwickelte koloristische Malerei verfolgten. Das wird unter anderen mit der 1981 vorstellten Künstlerin Herta Günther (*1934) deutlich. Sie hatte an der Hochschule für Bildende Künste bei Max Schwimmer (1895–1960) und Hans Theo Richter (1902–1969) studiert und war durch Ausstellungen im *Leonardi-Museum*, im *Unionshaus*, aber auch außerhalb Dresdens wie in der *Rostocker Kunsthalle* oder in der *Staatlichen Galerie Moritzburg*, Halle/Saale bekannt geworden. Ihre an die Bildsprache von George Grosz und Otto Dix erinnernden Pastelle, zeigen eine Weiterentwicklung des „Verismus“, der mit tiefen, kontrastreichen Farbflächen und dunklen Konturen eine Version koloristischer Malerei in Dresden verkörpert, die sich in den 1980er Jahren zunehmend durchzusetzen scheint, durch den Einsatz starker Kontraste und tiefer Farbnuancen, die zwar von Lebensenergie zeugen, aber wenig Heiteres und Leichtes vermitteln.

Ihre Porträts zeigen keine sozialistischen Heldinnen und scheinen mitunter in Tristesse und Melancholie zu entgleiten. Diese Stimmung nimmt Dieter Schmidt in seinem Beitrag auf, wenn er über Herta Günther schreibt:

„Früh wußte sie, was mancher nie begreift, daß man sich an Erlebnis und Empfindung nicht hingeben darf, wenn überzeugende Bilder Gestalt werden sollen. Distanz und Nüchternheit im naiv direkten Vorzeigen der Dinge, die Empfindung auslösten und beim Betrachter wiedererwecken sollen, sind notwendig, um den hinter ihr lauernden Kitsch zu meiden.“⁵⁸⁹

⁵⁸⁹ Dieter Schmidt, in: *Herta Günther. Malerei. Grafik. Zeichnungen*, Ausst.-Kat. hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden 1981.

Claus Weidendorfer (*1931), der ebenso in Dresden bei Max Schwimmer und Hans Theo Richter sowie Erich Fraaß (1893–1974) studiert hatte, stellte in der Galerie in einer Ausstellung mit Zeichnungen und Radierungen sein grafisches Werk vor. Seine Figuren, die mit überdimensionierten Köpfen, fragend den Betrachter anzublicken scheinen, sind unverwechselbar, und ebenso wie die Arbeiten von Herta Günther, vermitteln sie zwar eine starke Energie, aber auch Spannungen. Gabriele Muschter resümiert im Katalog zur Ausstellung:

„Claus Weidendorfers künstlerisches Schaffen gipfelt in der Frage nach dem Willen zur Selbstbehauptung des Menschen. Dabei ist er frei von Sarkasmus. [...] Seine Blätter haben an kontrastreicher Härte und Realität zugenommen. Die Motive sind andere geworden, wie die bildkünstlerische Sprache reicher, expressiver, unruhiger, konzentrierter auf das Detail, auf sehr gedrängte Ausschnitte geworden ist. Die Art der Linien, der Pinselführung scheint leichter, großzügiger in der Gestik, dabei nicht skizzenhaft, sondern bis zum Ende durchgestanden. Ein Wechsel von Energie und Güte. Sanft und schlagend- nicht verschönend.“⁵⁹⁰

In den Jahren 1988 und 1989 traten in der Galerie auch Künstler wie Eberhard Göschel (*1943), Olaf Wegewitz (*1949) oder Frieder Heinze (*1950) mit ihren eigenen Programmen an.⁵⁹¹ Göschel leitete zwischen 1974 und 1978 eine Arbeitsgruppe im *Leonhardi-Museum* Dresden und veranstaltete Ausstellungen, die zahlreiche Konflikte mit der offiziellen Kulturpolitik der DDR hervorriefen, mit Künstlern wie Herbert Kunze (1913–1981), Peter Herrmann (*1937), Jürgen Böttcher, gen. Strawalde, Horst Leifer (1939–2002), Otto Möhwald, Lothar Böhme und Claus Weidendorfer. Der Maler war durch zahlreiche Ausstellungen im Staatlichen Kunsthandel der DDR durch die *Galerie erph*, *Galerie Theaterpassage* und *Galerie Arkade* bekannt geworden und nahm an internationalen Ausstellungen und Messen teil. Die im April 1988 eröffnete Ausstellung mit Gemälden und Skulpturen Göschels zeigte Arbeiten, die ohne Repräsentanten auskommen und sich oberflächlicher Vereinnahmungen widersetzen musste. Sie zitieren nichts und wollen nicht mit seichter Geste und Genuss gefallen.

⁵⁹⁰ Gabriele Muschter, in: *Claus Weidendorfer. Zeichnungen. Druckgrafik*, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Galerie Dresden, Dresden 1986.

⁵⁹¹ Eberhard Göschel. Gemälde und Skulpturen, 15.4.–23.5.1988; Frieder Heinze, Olaf Wegewitz. Neue Arbeiten, 14.4.–20.4.1989/10.5.–11.6.1989.

Trotzdem vermittelt auch Göschel eine Erweiterung koloristischer Malerei. Günter Ziller, Mitarbeiter der *Neuen Dresdner Galerie*, schreibt im Katalog zur Ausstellung, was Göschels Werk der 1980er Jahre prägt und formuliert seine Abkehr von der Darstellung und inhaltlichen Erzählung:

„Die Malerei Eberhard Göschels unterliegt seit 1970 einer stetigen und konsequenten Wandlung. [...] Damals wurde ihm von einer Kritik, die Malerei ausschließlich an inhaltlichen Kriterien maß und durch die malerische Brisanz nur irritiert wurde, keine Chance gegeben. Seine Antwort bestand in der unbeirrten Vervollkommnung seiner Malkultur eines verhaltenen Kolorismus, die sich immer weiter von bildhafter Gegenständlichkeit entfernte und vorstieß zu einer Malerei, die in sich selbst ihr wesentlichstes Thema sucht. [...] Göschel befreit die malerische Delikatesse beispielsweise eines Theodor Rosenhauer aus ihrer gegenständlichen Bindung. Als Ergebnis seiner Arbeit stehen Bilder – nicht Abbilder – als neue, von seiner Individualität geprägte, Realität im Raum. Diese Malerei wurzelt fest in der Dresdner Malschule und bricht von hier aus zu anderen Ufern.“⁵⁹²

Die Ausstellung mit Werken von Frieder Heinze und Olaf Wegewitz in der staatlich organisierten Galerie ist ebenso bemerkenswert und auch die Thematisierung ihrer Aktivitäten in der Kunstszene im ausstellungsbegleitenden Katalog. Mit ihren Rauminstallationen und Performances in der *Galerie am Sachsenplatz* in Leipzig und in der *Galerie Mitte* in Dresden, auf dem 1. Leipziger Herbstsalon in Leipzig (15. November – 7. Dezember 1984), im Lindenau Museum in Altenburg, in der Bücherstube in Berlin und in der *Galerie am Thomaskirchhof* und *Theaterpassage* in Leipzig prägten beide Künstler eine alternative Kunstszene im öffentlichen Raum, die nicht selten zu kräftezehrenden Konflikten mit offiziellen Kulturhütern führten. Andreas Hüneke beschreibt im Katalog zur Ausstellung:

„Frieder Heinze bleibt der Wendige, Überraschende, Sprühende, auch mal Spitze und Aggressive; Olaf Wegewitz der Stille, Tiefe, Zurückhaltende und dann wieder erstaunlich reich sich Entfaltende. Eine Künstlerfreundschaft dieser Intensität, wie sie sich nicht zuletzt in den vielen gemeinsamen Arbeiten, Aktionen und Ausstellungen äußert, ist in ihrer Dauerhaftigkeit schon eine kunsthistorische Seltenheit.

⁵⁹² Gunter Ziller, in: *Eberhard Göschel. Gemälde. Skulpturen*, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden 1988.

Es ist wohl das gemeinsame Ziel, das verbindet, das jeder auf seinem – verwandten und doch unterschiedenen – Wege sucht. Dürfen wir es ‚das Paradies‘ nennen.“⁵⁹³

Die alle fünf Jahre stattfindenden Kunstausstellungen in Dresden, die mit überwältigenden Besucherzahlen aufwarteten, machten aus den Standorten im Albertinum, der Ausstellungshalle Fučikplatz sowie der *Neuen Dresdner Galerie*, Zentren des Staatlichen Kunsthandels, die Sonderleistungen und Ware aus dem Sortiment sowie verkäufliche Werke aus der Kunstausstellung anboten. Plakate, Postkarten, Dia-Serien mit den Werken der Künstler der Kunstausstellung, einen Ausstellungskatalog und Sonderauflagen der Kataloge wurden hier begleitend zur Ausstellung angeboten. Alle drei Standorte hatten dabei ein eigenes Profil. Im Prospekt der IX. Kunstausstellung 1982 heißt es über die Galerie im Albertinum und ihr Angebot nüchtern (was aus heutiger Perspektive vermuten lässt, dass es nicht nur Kunstinteressierte waren, die hier als Zielgruppe avisiert wurden):

„Das Verkaufsprogramm der Galerie im Albertinum umfasst ein breites Angebot. Die wichtigste Aufgabe ist hier der Verkauf der Werke aus der IX. Kunstausstellung. Interessenten wenden sich bitte mit ihren Wünschen und Anfragen an das Verkaufspersonal der Galerie. Hier werden auch alle Formalitäten bei Ankäufen abgewickelt. Daneben werden zum sofortigen Kauf Malerei, Grafik und Plastik von Künstlern in der DDR in großer Auswahl angeboten. Weiterhin werden der Ausstellungskataloge im Angebot sein.“⁵⁹⁴

Weiter heißt es hier über den Verkauf der Werke aus der IX. Kunstausstellung in ebenso nüchterner Sprache sowie unter Ausschluss jeglicher Beschreibung der künstlerischen Arbeiten und in deutlicher Abgrenzung zu den, ansonsten üblichen elaborierten, Formulierungen der Ausstellungskataloge:

„In Übereinstimmung mit den Veranstaltern der Ausstellung ist der Staatliche Kunsthandel mit dem Verkauf der Werke aus der IX. Kunstausstellung beauftragt.

Die mit grünem Punkt gekennzeichneten Werke sind verkäuflich; die mit rotem Punkt gekennzeichneten Werke sind verkauft. Kurzfristige Reservierungen sind möglich. Mit dem Abschluss der Kaufverträge werden auch die Zahlungs- und Lieferbedingungen vereinbart.“⁵⁹⁵

⁵⁹³ Andreas Hüneke: Vom Paradies und dem Weg dorthin, in: *Frieder Heinze. Olaf Wegewitz. Neue Arbeiten*, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdener Galerie 1989.

⁵⁹⁴ Zit. nach: *Prospekt der IX. Kunstausstellung*, 3. Oktober 1982 bis 2. April 1983, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Dresden 1983.

⁵⁹⁵ Ebd.

Abschließend macht der Staatliche Kunsthandel auch Werbung in eigener Sache:

„Der Staatliche Kunsthandel unterstützt während der IX. Kunstausstellung gesellschaftliche Partner durch Beratung, Auftragsvereinbarung und Realisierung bei der Ausstattung von Kultur- und Sozialeinrichtungen in Betrieben, Kombinat und gesellschaftlichen Einrichtungen mit Kunstwerken sowie die künstlerische Ausgestaltung von Gesellschaftsbauten und Wohngebieten durch die Büros für architekturbezogene Kunst. Die beiden Galerien beraten und nehmen Aufträge für die künstlerische Ausgestaltung von Arbeits- und Wohnumwelt sowie die Realisierung von Zweitfassungen architekturbezogener Kunst durch Werkstätten des Staatlichen Kunsthandels- soweit im konkreten Falle gewünscht uns realisierbar, entgegen.“⁵⁹⁶

Dieser Wechsel zum Pflichtprogramm, das offensichtlich in den besucherstarken Monaten der Dresdner Kunstausstellung erfüllt werden musste und ganz auf die Erzielung größtmöglicher Umsätze ausgerichtet war, ermöglichte der Galerie offenbar ausgedehnte Zeitfenster, in denen ein anspruchsvolles und an der Gegenwartskunst interessiertes und informiertes Programm veranstaltet werden konnte. Besonders in den beiden Galeriejahren 1988 und 1989 wurden Positionen ausgestellt, die durch ihre Eigenständigkeit Antipoden zum ideologisch gewünschten Kunstschaffen darstellten und offen staatskritische Tendenzen kommunizierten. Als Seismograf dieses Zwiespalts zeigt sich das in den Formulierungen der Ausstellungstexte, die zwischen einer poetisch-intellektuellen Reflexion und einem hölzern-informierenden Ton von diesem Zwiespalt zeugen.

Kunstgalerie Budyšin, Bautzen

Am 28. Mai 1980 eröffnete die *Kunstgalerie Budyšin* während des V. Festivals der Sorbischen Kultur mit einer Ausstellung sorbischer Künstler in Bautzen. In der Verbindung von angewandter und bildender Kunst wurden Werke der Künstler Jan Buck (*1922), Martin Noack-Neumann (Malerei), Ursula und Steffen Lange (Grafik) und Jan Hempel (Keramik) ausgestellt. Die sorbische Volkskunst und die Kunst aus der Nieder- und Oberlausitz sollte Vorrang haben im Ausstellungsprogramm der Galerie.⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Siehe Anhang III.3.5/3 Ausstellungsdokumentation *Kunstgalerie Budyšin*, S. 599-603.

Die Volksgruppe der Sorben und Wenden war laut Artikel 40 der Verfassung der DDR als nationale Minderheit anerkannt, das heißt, dass nicht nur ihre Sprache, ihr Brauchtum und ihre Tradition gepflegt werden konnte, sondern auch, dass in den jeweiligen DDR-Ministerien eigene Abteilungen für sorbische Belange eingerichtet wurden sowie ein wissenschaftliches Institut für sorbische Volksforschung an der Universität Leipzig gegründet wurde.⁵⁹⁸ Die offizielle Förderung hatte jedoch auch ideologische Gründe, die parallel zu dem massiven Braunkohleabbau und Umsiedlungsmaßnahmen in der Lausitz verlief.⁵⁹⁹ Insofern war es nur folgerichtig, eine Galerie des Staatlichen Kunsthandels mit diesem speziellen Profil zu eröffnen. Hierzu heißt es in einem Galerieprospekt:

„Das Spezifikum der Galerie im zweisprachigen Gebiet der Lausitz ist es, die sorbische bildende Kunst der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und ständig im Angebot zu haben; daher die enge Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis sorbischer bildender Künstler.“⁶⁰⁰

Bis zur Auflösung des Staatlichen Kunsthandels im Jahr 1990 spiegelte sich diese Ausrichtung auf sorbische Kunst und Volkskunst in einer Vielzahl von Ausstellungen wider: Vom 3. bis 30. April 1987 fand die Ausstellung „Sorbische Osterbräuche“ statt, im Jahr 1988 „Zum 40. Jahrestag des Kreises Sorbischer bildender Künstler – Neue Werke sorbischer bildender Künstler Malerei, Grafik, keramische Kleinplastik, Holz“ und 1989, anlässlich des VII. Festivals der Sorbischen Kultur, stellten die Mitglieder des Kreises Sorbischer bildender Künstler aus (Jan Buck, Eva Ursula Lange und Sophie Natuschke).

Zu sehen waren Malerei, Grafik und Kleinplastik. Künstler aus Berlin, wie der gebürtige Bautzner Harald Metzkes, und junge Dresdner Künstler gehörten ebenso zum Künstlerstamm der Galerie.

⁵⁹⁸ Gerd Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, Göttingen 2018, S. 1690.

⁵⁹⁹ Peter Kunze: Aus der Geschichte der Lausitzer Sorben, in: *Die Sorben in Deutschland. Sieben Kapitel Kulturgeschichte*, hg. v. Dietrich Scholze, Bautzen 1993, S. 52.

⁶⁰⁰ *Kunstgalerie Budysin*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin [1980].

Galerie am Schönhof, Görlitz

In der östlichsten Stadt der DDR eröffnete am 29. April 1981 der Staatliche Kunsthandel die *Galerie am Schönhof* in Görlitz. Eberhard Klinger, der bereits ab September 1980 für den Staatlichen Kunsthandel arbeitete, leitete die Galerie. Nach einem Studium an der Fachschule für Klubleiter Meißen Siebeneichen, absolvierte Klinger an der Humboldt-Universität in Berlin ein Fernstudium für Kulturwissenschaften der Sektion Ästhetik/Kunstwissenschaften. Klinger, der in Görlitz lebte und gute Kontakte zu regionalen Künstlern pflegte, bemühte sich bereits Anfang 1980 gemeinsam mit der Bezirksdirektion des Staatlichen Kunsthandels in Dresden, ein geeignetes Objekt für eine Kunstgalerie in Görlitz zu erhalten.⁶⁰¹

Die Wahl fiel auf das älteste Renaissancegebäude der Stadt, den Schönhof. Wie viele Häuser im Stadtzentrum befand sich auch dieses in einem maroden Zustand und musste mit erheblichem Aufwand restauriert werden. Klinger leitete im Auftrag des Staatlichen Kunsthandels die Baukoordination und konnte die Galerieräume nach seinen Vorstellungen gestalten.⁶⁰² In Absprache mit der Abteilung Öffentlichkeitsarbeit in Berlin und ihrem Leiter Roger Thielemann, erhielt die Galerie eine auf das Konzept abgestimmte Ausstattung, um die größte Verkaufsgalerie des Staatlichen Kunsthandels für plastische Kunst zu werden und vor allem jungen Künstlern der Region Ausstellungsmöglichkeiten anzubieten und sie für den Kunstmarkt aufzubauen. Das unterstützte der VBK des Bezirkes Dresden, da in dieser Region bis zu diesem Zeitpunkt wenig Möglichkeiten für junge Künstler vorhanden waren. Auch Eberhard Klinger setzte einen Schwerpunkt auf die Bewahrung und Publikation künstlerischer Nachlässe von bildenden Künstlern der Region.⁶⁰³

Klinger bildete Allianzen mit anderen Galerien, besonders mit der *Galerie im Alten Museum* in Berlin, der *Galerie Carl Blechen* in Cottbus, der *Galerie Schmidt-Rottluff* in Karl-Marx-Stadt und der *Galerie Am Steinweg* in Suhl. Mit ihnen bestand eine intensive Zusammenarbeit, wovon vor allem die Katalogreihe „Bildende Kunst“ der Galerie profitierte.⁶⁰⁴ Der Galerist gestaltete gemeinsam mit den Partner-Galerien Ausstellungen und konnte somit eine große Zahl an Katalogen produzieren.

⁶⁰¹ Eberhard Klinger im Gespräch mit der Autorin am 23. November 2012 in Radeberg.

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Siehe Anhang III.3.5/4 Ausstellungsdokumentation *Galerie am Schönhof*, S. 604-617.

⁶⁰⁴ Eberhard Klinger im Gespräch mit der Autorin am 23. November 2012 in Radeberg.

Auch die Zusammenarbeit mit Hans-Peter Schulz und der *Galerie am Sachsenplatz* in Leipzig sowie mit Klaus Werner und der *Galerie Arkade* in Berlin brachte Klinger enge Kontakte zu namhaften Künstlern, die so auch in der Galerie in Görlitz ausstellten. Bereits nach wenigen Ausstellungen hatte sich Klinger innerhalb des Staatlichen Kunsthandels und der Künstlerszene einen Ruf aufbauen können. In einer Begutachtung der Arbeit Eberhard Klingers als Galerieleiter in Görlitz aus dem Jahr 1990 bestätigten viele Künstler seine Kompetenz, wie beispielsweise der Künstler Stefan Plenkers (*1945), der in einer Einschätzung, datiert auf den 29. Mai 1987, über eine Ausstellung im Jahr 1984 resümiert:

„Herr Klinger verstand es hervorragend, die räumlichen Gegebenheiten der Galerie mit meinen Arbeiten in Einklang zu bringen. Zu dieser Ausstellung wurde [...] ein niveauvoller Katalog in redaktioneller Erarbeitung durch Herrn Klinger erstellt.“⁶⁰⁵

Auch der Grafiker Veit Hofmann (*1944) war über Klinger anlässlich seiner Einzelausstellung von 1987 voll des Lobes und unterstreicht dessen großen Spürsinn und Feingefühl.⁶⁰⁶ Ebenso Rainer Zille (1945–2005), der den immanenten künstlerischen Instinkt des Galerieleiters betont⁶⁰⁷, sowie Helga Jüchser, die mit dem Nachlass ihres Mannes Hans Jüchser in der *Galerie am Schönhof* ausstellte: „Herr Klinger versteht es, die den Werken innewohnende Qualität zur Geltung zu bringen“⁶⁰⁸ Marlies Lammert berichtet zu der Ausstellung von Will Lammert im September 1985:

„Herr Klinger hat sich, nach meiner Einschätzung und es war bei weitem nicht die erste Will-Lammert-Ausstellung, die ich betreute, mit viel Feingefühl für das Werk und mit Verständnis für den Künstler der Aufgabe angenommen und dabei eine gute Wirksamkeit der Ausstellung erreicht.“⁶⁰⁹

Vom 7. Januar bis 7. Februar 1984 stellte die Galerie das Werk von Hans Kinder (1900–1986) in einer Einzelausstellung vor.

⁶⁰⁵ Stefan Plenkers: Einschätzung der Arbeit des Kollegen Eberhard Klinger als Ausstellungsgestalter 29.5.1987, Typoskript 1 Bl., Privataarchiv Eberhard Klinger.

⁶⁰⁶ Veit Hofmann: Gutachten über die von Eberhard Klinger gestalteten Ausstellungen 30.5.1987, Manuskript 1 Bl, Privataarchiv Eberhard Klinger.

⁶⁰⁷ Vgl. Rainer Ziller: Meine Personalausstellung 31.5.1987, Manuskript 1 Bl., Privataarchiv Eberhard Klinger.

⁶⁰⁸ Helga Jüchser: Einschätzung der Arbeit von Herrn Eberhard Klinger 1.6.1987, Typoskript 1 Bl., Privataarchiv Eberhard Klinger.

⁶⁰⁹ Marlies Lammert: Zur Ausstellung „Will Lammert – Handzeichnungen und Plastik“ 1.6.1987, Typoskript 1 Bl., Privataarchiv Eberhard Klinger.

Kinder, der nach einer Gasthörerschaft am Staatlichen Bauhaus in Weimar im Jahr 1924 an der Akademie der Künste in Dresden studiert hatte, zählt zu den bedeutendsten Vertretern des Dresdner Spätkubismus. Kinder lernte während seines Kriegseinsatzes in Frankreich Ernst Jünger (1895–1998) kennen, der ihm den Kontakt zu Pablo Picasso (1881–1973) vermittelte. Diese Begegnung prägte das Schaffen und kunsttheoretische Denken Kinders nachhaltig.⁶¹⁰ Nach Kriegsende wurde er 1947 Mitglied der Künstlergruppe „Das Ufer“, arbeitete von 1952 bis 1953 als Leiter der 1. Sozialistischen Künstlerbrigade Schloss Rammenau und setzte sich intensiv, aber auch kritisch mit der Formalismus-Debatte auseinander.⁶¹¹

Entgegen der Tendenz vieler seiner Künstlerkollegen blieb Kinder in der DDR, arbeitete an seinem künstlerischen Werk und publizierte 1953 seine einflussreiche Schrift „Erkenntnisse meiner Studien über die objektiven Wirkungsgesetze von Form und Farbe.“

Die Bedeutung Kinders für die Kunstgeschichte der Stadt Dresden betont der Kunsthistoriker Diether Schmidt in seinem Katalogbeitrag für die Ausstellung in Görlitz, unter Einbeziehung der großen Traditionslinien der Moderne, insbesondere des Bauhauses:

„Hans Kinder entwickelte seine Kunst aus den sich überlagernden Einflüssen des Weimarer Bauhauses und der traditionellen Dresdner Kunsthochschule heraus. [...] Gestützt auf den spanisch-französischen Kubismus und seine malerischen Folgerungen bis herauf zu Gorki und de Stael, betreibt er malend Untersuchungen eines zeitgemäß zeitlich-räumlichen Kontinuums. Seine Kunst bleibt dabei dem Gegenstand und dem Erlebnis verpflichtet. Aber er bricht die gewohnte Statik der Gegenstandssicht auf zu dialektischen Metaphern des bewegten Lebens. Der analytische Kubismus Picassos mit seiner facettenartigen Nebeneinanderordnung von Bruchstücken aus der Allansichtigkeit begrifflich gewußter Bilder ebenso wie die filmisch kinetische Gleichzeitigkeit der Bewegungsphasen im Futurismus sind darin aufgehoben und überwunden. Kinder nennt sein Gestaltungsverfahren die simultankomplementäre Formidee „Zeit“.“⁶¹²

Mit der Ausstellung und dem Katalogtext von Dieter Schmidt, der – wie das wiedergegebene Zitat zeigt – in dichter Folge Protagonisten der modernen Kunstgeschichte erwähnt und den Weitblick des Kunsthistorikers erahnen lässt, handelte sich der Galerieleiter Eberhardt

⁶¹⁰ Barbara Baerhold: Zur Arbeit am Werkverzeichnis, in: *Hans Kinder. Malerei und Zeichnung*, Berlin 2000.

⁶¹¹ Vgl. Rolf Stachowski: Das Ufer – Gruppe 1947 Dresdner Künstler. Erinnerung an den Anfang, in: *Bildende Kunst*, 1/1985, S. 63–72.

⁶¹² Diether Schmidt, in: *Hans Kinder*, Ausst.-Kat. hg. von Galerie am Schönhof/Staatlicher Kunsthandel der DDR, Görlitz 1984.

Klinger Kritik von Seiten der Galeriegäste ein, die ein interessantes Stimmungsbild über die Stellung der Galerie in Görlitz wiedergibt. Ein Dokument aus den Unterlagen des Ministeriums für Kultur zeugt davon, dass ein Ausstellungsbesucher seine Kritik an „oberste Stelle“ weiterreichte, statt sich persönlich vor Ort mit Kinder oder Klinger selbst auseinanderzusetzen. Ein Brief an den Ministerrat der DDR, Ministerium für Kultur, vom 2. April 1984 von Gisbert Schneider zu der Ausstellung von Hans Kinder und dem die Ausstellung begleitenden Katalogtext von Diether Schmidt verdeutlicht diese Haltung und macht hier die Stimmung sichtbar, mit der Kulturschaffende in der DDR neben der ideologischen Vereinnahmung von Seiten des Staates noch zu tun hatten:

„Welche Aufgabe hat die Kunst als Form des gesellschaftlichen Bewusstseins, wem hat sie zu dienen, ist sie für die Masse des werktätigen Volkes da oder für eine kleine Gruppe intellektueller Experten? [...] Welche Sprache bedient sich Herr Dr. Schmidt, wessen Sprache ist das? [...]“⁶¹³

Die Reaktion des Generaldirektors des Staatlichen Kunsthandels, Horst Weiß, dem die „Eingabe an das Ministerium“ des Herrn Schneider aus Görlitz zur Bearbeitung zugetragen wurde und der sich laut Vermerk mit Klinger über den Vorgang informierte, überrascht, denn hier heißt es beschwichtigend: „Dem Leiter der Galerie am Schönhof habe ich empfohlen, Sie zu einem persönlichen Gespräch einzuladen, um über das Anliegen der Ausstellung und den Katalog zu sprechen.“⁶¹⁴

Entgegen dem kooperativen Angebot des Generaldirektors zeigte sich die ständige Reibung jedoch sehr wohl auf der Ebene mit der Bezirksdirektion des Staatlichen Kunsthandels in Dresden: Gerhard Filbrandt, Bezirksdirektor des Staatlichen Kunsthandels in Dresden, nötigte und kritisierte die Arbeit von Eberhard Klinger kontinuierlich. So heißt es in einem Brief Filbrandts an Klinger vom 13. Oktober 1983, der den Galerieleiter in die Schranken weisen sollte, aber auch das Engagement und den Willen Klingers dokumentiert, mit seinen Konzeptionen für die Galerie standhaft zu bleiben. Hier heißt es unter Punkt 2 „Versäumnisse in den Leiterpflichten bei Planänderungen“:

⁶¹³ Brief Gisbert Schneider an Ministerrat der DDR/Ministerium für Kultur, Berlin am 2.6.1984, Typoskript (Abschrift), Privataarchiv Eberhard Klinger.

⁶¹⁴ Brief von Horst Weiß, Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels, an Gisbert Schneider vom 31. Mai 1984, Typoskript (Durchschlag), Privataarchiv Eberhard Klinger.

„Als Erfordernis gegenüber der Leitung des SKH und den territorialen und gesellschaftlichen Leitungen, die die Ausstellungs- sowie kunstpropagandistischen Jahrespläne bestätigten, ist bei Veränderungen die Informationspflicht des Galerieleiters wahrzunehmen.

4 Ausstellungsplanänderungen 1983 wurden erst bei der Zwischenabrechnung des sozialistischen Wettbewerbs bekannt. Sie haben Ihre Kompetenzen mit Schaffung von ‚vollendeten Tatsachen‘ überschritten. Z.B. hätte die bevorstehende Ausstellung Winkler-Weimar als nicht geplant und nicht abgestimmt von uns ausgesetzt werden können. [...] Ihre drei letzten Antragstellungen für Druckgenehmigungen zu kunstpropagandistischen Veröffentlichungen Ihrer Galerie, 2 Ausstellungskataloge, 1 Faltblatt, fanden nicht unsere Zustimmung. Aus prinzipiellen kulturpolitischen Gründen waren Streichungen und Textänderungen in den Katalogvorworten von Dr. D. Schmidt notwendig. Der jeweilige Aufwand, Sie als Herausgeber von den Veränderungen zu überzeugen, waren erheblich.

Nach Ihren Äußerungen in der Tagung am 11.10.1983 teilten Sie jedoch voll die vorherigen Standpunkte der Autoren. Sie nahmen Ihre Rechte und Pflichten als staatlicher Leiter im SKH-DDR nicht wahr, indem Sie ‚im Vertrauen auf‘ eine kunstwissenschaftliche Kapazität, im Fall der Tagebuchaufzeichnungen des Künstlers Winkler auf eine bereits erfolgte Veröffentlichung des Klubs der Intelligenz Karl-Marx-Stadt, formal handelten.

Ausdruck dafür ist auch, daß Sie wiederholt die Anträge von Ihrer Stellvertreterin stellen ließen.“⁶¹⁵

Klinger positionierte sich zu diesen Kritikpunkten klar in einem Brief vom 22. Oktober 1983 an Filbrandt und erläuterte gleichzeitig das aufwändige Vorgehen, was die Galerieleiter beachten mussten, wenn sie Kataloge und Faltblätter für die Ausstellungen drucken wollten:

„Meinungsverschiedenheiten sind generell in sachlichen Gesprächen zu klären.

Diesen komplizierten Prozeß überlassen Sie mir, obwohl Ihnen sehr wohl bekannt ist, daß ich kein Kunstwissenschaftler bin und dadurch diese Dinge in vollem Umfang nicht immer selbst klären kann. Im Übrigen bin ich nicht der Erfinder dieses Verfahrens, daß jedes Faltblatt oder jeder Katalog noch extra über die Bereichsdirektion laufen muß und verursache also keine Mehrarbeit.

In allen Bezirken der DDR werden solche Dinge von den Galerieleitern mit den örtlichen Organen (Abt. Druckgenehmigung) geklärt, nur im Bezirk Dresden besteht so ein dubioses Verfahren.

⁶¹⁵ Schreiben Gerhard Filbrandt an Eberhard Klinger vom 13. Oktober 1983, Typoskript (Abschrift), Privatarchiv Eberhard Klinger.

Selbst im Direktionsbereich Dresden/Cottbus gibt es keine einheitlichen Verfahrensweisen, z.B. klärt Frau König in Cottbus alles mit den dortigen Organen.

Um die Kontinuität der Arbeit und des Arbeitsablaufes zu sichern, ist es übliche Praxis das der Stellvertreter in Abwesenheit des Leiters oder in dessen Auftrag unterschreibt.

So werden alle Dinge schnellstmöglich erledigt und es bleibt nichts in meiner Abwesenheit liegen [...].⁶¹⁶

Aus heutiger Perspektive überzeugte Klinger nicht nur durch große Konsequenz und die Qualität der von ihm verantworteten Ausstellungen und Kataloge, sondern auch durch erfolgreiche Verkaufsergebnisse, die ausschließlich im Binnenhandel erzeugt wurden. Mit Blick auf die Zahlen im Binnenhandel der DDR steigerte sich der Umsatz von 468.000,- Mark der DDR im Jahr 1985 auf 627.500,- Mark der DDR bei einem Umsatzplan von 450.000,- für das Jahr 1986.⁶¹⁷ Bemerkenswert ist dabei vor allem, dass mehr als die Hälfte der Einnahmen (53 %) aus Verkäufen an die Bevölkerung, das heißt an Privatpersonen, stammte.

Die Verkäufe an sogenannte Gesellschaftliche Bedarfsträger,⁶¹⁸ an Betriebe und öffentliche Sammlungen, waren dennoch beachtlich, sodass hier von einem Mischverhältnis der betrieblichen Einnahmen gesprochen werden kann. Anhand der Bilanzen der Galerie wird die Existenz einer potenten Käuferschaft deutlich, die das Programm der *Galerie am Schönhof* nicht nur inhaltlich bestätigte, sondern auch wirtschaftlich, indem sie als private Sammler aktiv waren.

⁶¹⁶ Abschrift Brief von Eberhard Klinger Gerhard Filbrandt vom 22. Oktober 1983, Typoskript, Privatarchiv Eberhard Klinger.

⁶¹⁷ Zugrunde gelegt sind alle Umsätze aus dem Galeriegeschäft in den Bereichen Malerei, Grafik, Plastik, Katalogen und sonstigem -- Vgl. auch: Jahresanalyse 1986 des SKH der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, Berlin [1987], unterzeichnet von Horst Weiß, BArch DR 144/9.

⁶¹⁸ Die „Anordnung über den Bezug von Industriewaren des Bevölkerungsbedarfs und die Inanspruchnahme von Leistungen durch gesellschaftliche Bedarfsträger“ wurde in der DDR am 8. Dezember 1971 in Kraft gesetzt. Gesellschaftliche Bedarfsträger im Sinne dieser Anordnung waren unter anderem volkseigene und ihnen gleichgestellte Betriebe, volkseigene Kombinate, staatliche Organe und Einrichtungen, gesellschaftliche Organisationen, aber auch private Betriebe wie Kommissionshändler, Kleingewerbetreibende oder selbständige Bürger. Die gesellschaftlichen Bedarfsträger waren eine Form, wirtschaftliche Engpässe auszugleichen, indem hier Waren des Bevölkerungsbedarfs sozusagen auf Vorrat angeschafft werden konnten, um sie dann an die Bevölkerung zu verkaufen. Vgl. Klaus Richard Grün: *Finanzrevisor Pfiffig aus der DDR. Ministerrat der DDR, Ministerium der Finanzen, Staatliche Finanzrevision, Inspektion Leipzig*, Leipzig 2012, o. S.

Clubgalerie Brücke, Dresden

Am Stadtrand von Dresden, in einem großen Neubaugebiet, eröffnete am 31. Juli 1987 die *Clubgalerie Brücke* im Erdgeschoss eines Wohnhauses. Anliegen des Staatlichen Kunsthandels war es, hier bildende und angewandte Kunst „nah an und in die Wohnungen“ der Einwohner der Neubaugebiete zu bringen,⁶¹⁹ wofür das Konzept einer Artothek entwickelt wurde, aus der Reproduktionen ausgeliehen werden konnten.⁶²⁰

Die Hoffnung der Galerie bestand darin, dass die Ausleihe in Nachfolgekäufen von originaler Kunst resultieren würde. Das Konzept erwies sich jedoch als schwierig. Mit dem anspruchsvollen Namen *Clubgalerie Brücke*, der den unmittelbaren Bezug zur Künstlergruppe „Die Brücke“ herstellen wollte, die sich 1905 in Dresden gründete, weckte die Galerie zwar Neugier, überzeugte aber nicht. Touristen, auf die man hoffte, fanden nicht den Weg in die Galerie, und die Zusammenarbeit mit Museen und anderen Kultureinrichtungen pflegten seit langem bereits andere Galerien. Zur Eröffnung wurden regionale Künstler, wie Werner Haselhuhn (1925–2007), Günter Hein (*1947) und Reinhard Sandner (*1951), ausgestellt. Die keramischen Werkstätten des Staatlichen Kunsthandels stellten im angewandten Bereich Verkaufsware zur Verfügung, um einen gewissen Grundumsatz zu gewährleisten. Das Projekt mit dem konzeptionellen Ansatz, Kunst in die Neubaugebiete zu bringen, hatte auch in Dresden nur eine kleine Resonanz und war vergleichbar der *Clubgalerie Otto Nagel* in Berlin.

III.3.6 Bezirksdirektion Karl-Marx-Stadt/Gera

Galerie Buntes Lädchen, Saalfeld

Mit dem 1. Januar 1975 übernahm der Staatliche Kunsthandel das traditionsreiche Kunstgewerbegeschäft *Buntes Lädchen* in Saalfeld. Im Zentrum der damaligen Kreisstadt, im historischen Stadthaus der Saalstraße Nr. 11 gelegen, war das Kunstgewerbegeschäft bis zu diesem Zeitpunkt schon mehr als 50 Jahre privat geführt worden. Das Profil der Galerie sollte sich in erster Linie am Programm des Staatlichen Kunsthandels ausrichten und sowohl

⁶¹⁹ Anke Reuther, in: *Galerienachrichten*, Sonderausgabe, Juli 1987, hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1987, S. 2.

⁶²⁰ Siehe Anhang III.3.5/5 Ausstellungsdokumentation *Clubgalerie Brücke*, S. 618.

bildende und angewandte Kunst führen, verlagerte den Schwerpunkt aber dann auf kunsthandwerkliche Arbeiten und führte die Tradition dieser lokalen Institution fort.⁶²¹

Jahrelange Geschäftsbeziehungen zu kunsthandwerklichen Betrieben wurden reaktiviert, sowohl das Ausstellungsprogramm als auch das Handelssortiment knüpften an das traditionsreiche Profil des *Bunten Lädchens* an: Böhmisches Glas, erzgebirgische Klöppelarbeiten, Kleinmöbel, Wandteppiche und schmiedeeiserne Arbeiten von regionalen Kunsthandwerkern. Der jährliche Ausstellungsplan berücksichtigte diese Ausrichtung.

Vor allem Künstler aus den angewandten Bereichen Glas und Keramik bestückten die Galerie mit ihren Werken. Die Nähe zu den Glaswerkstätten im Thüringer Wald unterstützte die Nachfrage nach Glaskunst in der Galerie, die 1977 eine Sonderausstellung dazu einrichtete. Die Arbeiten des Glasgestalters Volkhard Precht (1930–2006), der seine Glasobjekte auch auf den zentralen Kunstaussstellungen in Dresden präsentierte, Albrecht Greiner-Mai (1932–2012), Rudolf Hantschels (*1927) veredeltes Hüttenglas oder Peter Fiedlers Glasveredlung – mit ihren Arbeiten wurde das *Bunte Lädchen* zu einem Zentrum für Glasgestaltung in Saalfeld.⁶²²

Auch die Werke einer großen Zahl kunsthandwerklicher Betriebe präsentierte die Galerie, zum Beispiel die der PGH Auerwerkstatt, der Plauener Klöppelspitze, des Weberhofs Lübsch, des Textildesigners Peter Gerold (Blaudruck) sowie von Renate Birkner in der Modegestaltung. Die Ausstellungen der Halleschen Textilgestaltung, welche die Absolventen der Hochschule für industrielle Formgestaltung auf der Burg Giebichenstein realisierten, lassen auch in der Rückschau die Schlussfolgerung zu, dass bei diesen Ausstellungen nicht nur der Warenwert im Zentrum stand, sondern auch das kunsthandwerkliche Können selbst.

Gleichwohl richtete auch das *Bunte Lädchen* Ausstellungen mit betont ideologischen Themen aus, die auf Bezirksausstellungen in Gera zurückgriffen und die zyklisch in ein aktuelles politisches Thema passen sollten. So fanden hier unter anderem Gemeinschaftsausstellungen mit Arbeiten von Künstlern statt, die anlassbezogen während der Festtage der Stadt Saalfeld zu Ehren des Jahrestages der DDR durchgeführt wurden.⁶²³

⁶²¹ Siehe Anhang III.3.6/1 Ausstellungsdokumentation *Galerie Buntes Lädchen*, S. 619-622.

⁶²² Vgl. *Galerienachrichten*, Nr. 3/77, hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1977, S. 3.

⁶²³ In der Dokumentation des Ausstellungsprogramm fallen vor allem Themen der folgenden Ausstellungen in diesem Zusammenhang auf: „Politische Plakate zum 60. Jahrestag der Oktoberrevolution“ im Oktober 1977, „Gemeinschaftsausstellung der Maler, Grafiker, Bildhauer und Keramiker des Bezirkes Gera anlässlich des Jahrestages der DDR“ (29. September – 10. Oktober 1978) und „Plakatwoche – Das politische Plakat“ (6. – 18. Oktober 1981), vgl. Anhang III.3.6/1.

Wie die meisten Galerien des Staatlichen Kunsthandels unterhielt auch das *Bunte Lädchen* zu ortsansässigen Betrieben enge Kontakte. Mit dem VEB Carl Zeiss Jena, Werk Saalfeld, wurde ein Patenschaftsvertrag geschlossen, der gemeinsame kulturelle Veranstaltungen regelte und Betriebsverkäufe an die „Werkstätigen“ ermöglichte. Diese Verbindungen sicherten der Galerie stetige Einnahmen, denn diese betrieblichen Einrichtungen wurden mit Kunstwerken der Galerie ausgestattet.⁶²⁴ Im Umkehrschluss sollte den „Werkstätigen“ der Zugang zu Kunst und Kunsthandwerk ermöglicht werden.

Galerie im Stadthaus, Jena

Im Zentrum der thüringischen Universitätsstadt Jena eröffnete der Staatliche Kunsthandel am 24. Juli 1976 die *Galerie im Stadthaus* mit der Leiterin Ursula Seeger.

Das Profil der Galerie war bestimmt von Malerei, Plastik und Grafik sowie Keramik, Schmuck, Glas und Emailarbeiten im angewandten Bereich. Ebenso standen Plakatkunst und themenbezogene Sonderausstellungen im Mittelpunkt.⁶²⁵ Wegen der räumlichen Gliederung der Galerie war die Präsentation in Abteilungen eingeteilt: Im Erdgeschoss wurde vorrangig angewandte Kunst präsentiert, und die erste Etage wurde für Ausstellungen mit bildender Kunst genutzt.

Die Eröffnungsausstellung stellte den Leipziger Grafiker Karl-Georg Hirsch (*1938) mit Holzstichen und Volker Stelzmann (*1940) mit Malerei vor. Karl-Georg Hirsch spielte eine wichtige Rolle im VBK: Er leitete die Sektion Grafik im Zentralvorstand des Verbandes und initiierte unter anderem den Wettbewerb „100 ausgewählte Grafiken“ im Staatlichen Kunsthandel. Volker Stelzmann lehrte zum Zeitpunkt der Ausstellung in Jena mit einer Aspirantur an der HGB in Leipzig und leitete hier später die Sektion Malerei. Stelzmann, der 1986 nach einer Reise nach West-Berlin nicht mehr in die DDR einreiste, war eine der einflussreichsten Malerpersönlichkeiten der DDR. Mit diesen beiden für die Kunst der DDR bedeutenden Protagonisten wollte die *Galerie im Stadthaus* gleich zu Beginn ihrer Tätigkeit Maßstäbe setzen.

⁶²⁴ Vgl. K. Baumann, in: *Galerienachrichten*, 5/75, hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1975, S. 5.

⁶²⁵ Siehe Anhang III.3.6/2 Ausstellungsdokumentation *Galerie im Stadthaus*, S. 623-628.

Auch die zeitgleich präsentierten keramischen Gefäße und Objekte von Lisa und Heiner-Hans Körting (1926–2009/1911–1991), die in den ehemaligen Bauhaus-Werkstätten in Dornburg arbeiteten und das historische Erbe des Bauhauses weiterführten beziehungsweise erweiterten, unterstrichen diesen prominenten Auftritt. In späteren Ausstellungen präsentierte die Galerie den thüringischen Maler und Grafiker Alfred Traugott Mörstedt (1925–2005), Peter Sylvester aus Leipzig, Wolfgang Biedermann (*1940) und Rolf Xago Schröder (*1942) waren mit Grafiken in der Galerie vertreten. Für die Berliner Künstler Dieter Goltzsche (*1934) und Harald Metzkes sowie die Berliner Bildhauerin Margit Grüger (*1946) wurden Einzelausstellungen ausgerichtet.⁶²⁶

Vor allem Kunsthandwerk und angewandte Kunst waren in Jena ein Schwerpunkt: Schon 1976 folgten mit der Jenaer Keramikerin Ulrike Wittich-Grosskurt (*1932) und einer Präsentation von Arbeiten aus der Keramikwerkstatt Velten, eine Werkstatt des Staatlichen Kunsthandels zwei weitere Ausstellungen mit keramischen Arbeiten. Auch die Eisenberger Keramikerin Brigitte Schliebner belieferte die Jenaer Galerie regelmäßig mit ihren Fayencen. Die *Galerie im Stadthaus* zeigte zudem ausgewähltes Thüringer Kunsthandwerk auf der Quadriennale des Kunsthandwerks in Erfurt und stellte parallel dazu regionalen Künstlern Ausstellungsflächen zur Verfügung.

Nach modernem, künstlerischem Schmuck war die Nachfrage in der Universitätsstadt besonders groß, sodass die Ausstellungen mit den Schmuckgestaltern Frank Raßbach (*1951), Michael Franke (*1950), Wolfgang Schlüter (*1942), Uta Feiler (*1941), Monika Winkler und anderen sehr erfolgreich waren. Künstlerisch gestaltete Schmuckstücke aus Edelmetallen, aber auch aus Stahl, Email und sogar Polyester wurden in einer Gruppenausstellung im Oktober 1977 gezeigt.

Die Galerie bemühte sich auch kunsthandwerkliche Traditionen der Stadt Jena in das Programm einzubinden, wie das Thema Glas, das sich zum einen durch die territoriale Nähe zu den Glaszentren im Thüringer Wald, aber vor allem durch das traditionsreiche Schott-Werk in Jena darstellte. Besonders letzteres, in dem Mitte der 1920er Jahre die ersten Entwürfe von Wilhelm Wagenfeld für Küchengefäße mit dem damals neuartigen feuerfesten Spezialglas umgesetzt wurden, verschaffte dem Werk und dem Produkt „Jenaer Glas“ eine internationale Bekanntheit.

⁶²⁶ Vgl. Dörthe Lammel, in: *Margit Grüger*, Ausst.-Kat. hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Stadthaus, Jena 1989.

Nicht zuletzt spiegelte sich das auch in zahlreichen Ausstellungen mit Objekten von Glaskünstlern und -gestaltern in der Jenaer Galerie wider, zum Beispiel von Volkhard Precht (1930–2006), Hubert Koch (*1932) oder veredeltes Hohlglas von Rudolf Hantschel (*1927). Einen besonderen Schwerpunkt setzte die Galerie mit dem Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels, richtete sogenannte Postertage aus und veranstaltete reine Poster-Ausstellungen. Auch wenn dieses Programm in allen Galerien des Staatlichen Kunsthandels präsentiert und verkauft wurde und es mit der *Galerie P* in Leipzig eine Spezialeinrichtung mit dieser Thematik gab, wurde das Poster zunehmend ein Schwerpunkt in Jena.

Mit dem Poster hatte der Kunsthandel einen Nerv seiner Kundschaft getroffen: wichtige Künstler der DDR gestalteten es und außerdem konnten mit dem Poster auch gesellschaftliche und politische Themen bearbeitet werden, die über dieses Medium auch in die Lebenswelt der Bevölkerung transportiert werden konnte.⁶²⁷ Eine thematisch-politische Präsentation des Posterprogramms in Jena war der „Grafik zum 60. Jahrestages des Oktoberrevolution“ gewidmet und wurde im November 1977 in der Galerie gezeigt. Dennoch war nicht jedes Poster aus dem Kunsthandelsprogramm auch ein politisches Agitationsinstrument. Die Mehrzahl, so zeigt es der Überblick,⁶²⁸ hatte rein ästhetische, gestalterische oder auch satirische Qualitäten. Und noch etwas überzeugte die meist jungen Käufer: es war vergleichsweise günstig.

Thematisch-politische Ausstellungen waren jedoch eher Ausnahmen, die an Jubiläen oder Veranstaltungen gekoppelt organisiert wurden. Die Übersicht zeigt, dass auch in Jena versucht wurde, regionale Künstler mit überregionaler Bedeutung zu zeigen, wie im November und Dezember 1977, als dem in Gera geborenen Maler Kurt Günther (1893–1955) eine Einzelausstellung organisiert wurde. Günther studierte ab 1913 an der Kunstgewerbeschule in Dresden und ab 1919 bei Richard Müller (1874–1954) an der Kunstakademie in Dresden. Begegnungen mit Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) und Otto Dix (1891–1969) prägten sein Werk. In Gera gründete er die Künstlergruppe „pro pro bru“, was als an DADA-Sprache angelehnte Abkürzung für „produktive, prominente Brummochsen“ zu verstehen war.

⁶²⁷ Bernhard Lindners Studie attestiert in seiner Ausarbeitung dem Poster einen entscheidenden „Einfluß auf die Geschmacksbildung Jugendlicher, der Herausbildung ihrer ästhetischen Normen.“ – Bernhard Lindner: Zu ausgewählten Aspekten der Rezeption bildender und angewandter Kunst durch Jugendliche: thematischer Bericht zur Studie: Kunstrezeption und Wertorientierung Jugendlicher. hg. v. Zentralinstitut für Jugendforschung (ZIJ), Leipzig 1980, S. 10.

⁶²⁸ Siehe Anhang IV.1.3/1 *Das Posterprogramm 1977–1986 und 1987–1989*, S. 907-1011.

Während der Zeit des Nationalsozialismus hatte Günther Ausstellungsverbot und seine Werke wurden als „entartete Kunst“ diffamiert.⁶²⁹ Die Jenaer Galerie ehrte den 1955 in Stadtroda verstorbenen Künstler mit einer Ausstellung aus dem Nachlass des Künstlers und veröffentlichte einen Katalog.⁶³⁰

Thematisch eigenwillig stellte die Galerie mit dem Titel „Jahrgang 49“ ab 5. Oktober 1979 Arbeiten von Künstlern aus, die das Geburtsjahr 1949 eint, welches zugleich das Gründungsjahr der DDR darstellt. Die *Galerie im Stadthaus* gedachte hier eine Zusammenstellung von jungen Kunstschaaffenden zu präsentieren, die ihr gesamtes Dasein in der DDR verbrachten. Ob es auch gelang, einen inhaltlichen oder ästhetischen Zusammenhang zu zeigen, muss an anderer Stelle überprüft werden. Außer dem Geburtsjahr schien die Ausstellung von den Positionen jedenfalls wenig Verbindendes zu zeigen. Dennoch führte sie junge Künstler aus unterschiedlichen Bereichen und mit unterschiedlichen Handschriften zusammen. Die Berliner Grafikerin Jutta Mirtschin (*1949), zum Beispiel, zeigte kleinformatische Malerei, Illustrationen und Poster. Radierungen und Holzschnitte zur Literatur präsentierten gleichzeitig die Leipziger Harry Jürgens (*1949), Annette Peuker-Krisper (*1949), Ellen Willnow (*1949) und Heidi Hütter (*1949) mit Porzellangefäßen. Die Schmuckkollektion von Wolfgang Lorenz (*1949), das hüttengefertigte Glas von Marita Voigt (*1949), die keramischen Gefäße und Plastiken von Kristian Körting (*1949) wurden zusammen mit Aquarellen, Grafiken und Cartoons von Ulrich Forchner (*1949) und Gerd Mackensen (*1949) ausgestellt.

Galerie am Markt, Gera

In der Bezirkshauptstadt Gera eröffnete der Staatliche Kunsthandel am 2. September 1976 die *Galerie am Markt*, die sowohl angewandte, hauptsächlich aus dem regionalen Bereich, als auch bildende Kunst zeigte.⁶³¹ Geleitet wurde die Galerie durch Helga Frank, die in Jena Germanistik studiert hatte und zu vielen Künstlern persönlichen Kontakt pflegte. Die zentrale Lage der Galerie, die sich an die Einkaufsstraße von Gera anschloss, und die renovierten historischen Räumlichkeiten boten gute Voraussetzungen für den Erfolg dieser Einrichtung.

⁶²⁹ Vgl. Holger Peter Saupe: Kurt Günther 1893– 1955. Zum 100. Geburtstag, Ausst.-Kat. Kunstgalerie Gera, Gera 1993.

⁶³⁰ Vgl. Claus Baumann: *Kurt Günther*, Berlin 1977.

⁶³¹ Siehe Anhang III.3.6/3-1 Ausstellungsdocumentation *Galerie am Markt*, S. 629-635.

Zwischen der *Galerie am Markt* und der SDAG Wismut (Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft) bestand eine sehr enge Zusammenarbeit mit weitreichenden Konsequenzen, denn die „Wismut“ kaufte nicht nur für die Ausgestaltung ihrer Kultur-, Arbeits- und Büroräume originale Kunst, sondern bestückte ebenso wie die *Galerie Schmidt-Rottluff* in Karl-Marx-Stadt die werkseigene Kunstsammlung, die heute die größte Werkssammlung mit ostdeutscher Kunst darstellt. Deutlich lassen sich an der Ankaufsliste der SDAG Wismut die Verbindungen zu einzelnen Künstlern ablesen, die in der *Galerie am Markt* in Gera ausstellten.⁶³² Arbeiten des Grafikers Karl-Georg Hirsch, Volker Stelzmann, Michael Morgner (*1942) und Manfred Butzmann (*1942) wurden über die Galerie an die „Wismut“ verkauft, ebenso wie von Herbert Sandberg.

Die „Wismut“-Sammlungsstrategie war vorrangig auf Farbholzschnitte, Lithografien und Radierungen zu politischen Themen ausgerichtet sowie entsprechende grafische Mappenwerke, wie „Bilder zum kommunistischen Manifest“, „Bourgeoisie und Proletariat“, „Die Proletarier haben nichts zu verlieren außer ihre Ketten“.⁶³³ Es gab auch persönliche thematische Aufträge der „Wismut“ an Künstler, die grafische Mappenwerke umsetzten, darunter zum Beispiel Dietrich Burger (*1935) „30 Jahre SDAG Wismut – 30 Jahre SED“, Ulrich Hachulla (*1943) „Kommunistisches Manifest“, Bernhard Heisig „Karl Marx“, Johannes Heisig (*1953) „Karl Marx 1818–1983“, Joachim Jansong (*1941) „Karl Liebkecht“ und andere mehr.

Anlässlich politischer Veranstaltungen richtete die *Galerie am Markt* Betriebsverkäufe im Kulturhaus der SDAG Wismut in Gera und in den Schachtanlagen des Werks aus, um in direkte Nähe zu den Arbeitern der „Wismut“ zu gelangen, denen eine große Auswahl an qualitätvollen Geschenkartikeln bereitgestellt werden sollten. Mitarbeiter der Wismut SDAG, besonders den Arbeitern im Schacht, wurden Sondervergütungen und zusätzliche Produkte und Leistungen angeboten. Die erschwerten Bedingungen und der lebensgefährliche Arbeitsplatz in der „Wismut“ wurde mit Anreizen ausgeglichen, wozu offenbar auch die „Versorgung“ mit Kunst gehörte.

⁶³² Siehe Anhang III.3.6/3-2 Dokumentation der Ankäufe für die Sammlung der SDAG Wismut *Galerie am Markt – Wismut* durch den Staatlichen Kunsthandel der DDR, S. 636-650.

⁶³³ Die Ankäufe ergeben sich aus der Dokumentation der Ankäufe aus dem Archiv der Sammlung, vgl. außerdem: Rolf Düsedau; Gotthard Brettschneider: Die Wismut-Galerie und ihre Geschichte. Das Entstehen einer Kunstsammlung in einem sozialistischen Bergbauunternehmen, hg. v. Wismut GmbH, Chemnitz, o. J., o. S.

Viel mehr interessierten sich die Kumpel allerdings für Sonderurlaube, besondere Ferienheime, gute Qualifizierungsmöglichkeiten, schnelle Wohnungszuweisungen, Kindergartenplätze und zusätzliche medizinische Betreuung.⁶³⁴ Ähnlich wie im Bezirk Rostock, den Neubaugebieten in Berlin und Dresden entstanden auch in Gera zahlreiche Trabantenstädte und Neubaugebiete für die Angestellten und Arbeiter. Mit ihnen wuchs auch die Hoffnung, dass in den neu einzurichtenden Wohnparzellen ein Käuferpotential keimen würde, das sich für bildende und angewandte Kunst interessierte. Wie auch andernorts blieb dieser Wunsch größtenteils unerfüllt.

Trotzdem richtete die *Galerie am Markt* für diese potentielle Käuferschicht Programme ein: Vom Plakat für Kinder, Jugendliche und Arbeiter bis hin zu Originalgrafiken und Malerei für Wissenschaftler und Ingenieure.⁶³⁵ Die SDAG Wismut unterstützte die Galerie nicht nur durch ihre kontinuierlichen Ankäufe, sondern stellte für die Ausstellungen auch Personal und Material zur Verfügung. Der Staatliche Kunsthandel führte in Zusammenarbeit mit dem VBK und der SDAG Wismut von Herbst 1979 bis Mai 1985 „deutsch-sowjetische“ Pleinairs in Berga durch.⁶³⁶ Die Ergebnisse dieser Veranstaltungen wurden wiederum in der Galerie ausgestellt.

Die Arbeit für die Sammlung der „Wismut“ und ihr deutlich auf politische Programme ausgelegtes Profil stand im Kontrast zum Ausstellungsprofil, das die Galerie unabhängig von dieser Allianz organisierte. Von Bedeutung war hier vor allem die Zusammenarbeit mit dem Museum für angewandte Kunst in Gera (MAK). Der Leiter des MAK, Hans Peter Jakobsen, der mit seiner Ankaufspolitik eine beachtenswerte Sammlung zusammentrug, beriet die Galerie und schrieb für Faltblätter und Ausstellungseröffnungen Texte, und versuchte trotz der Nähe zum staatlichen Vorzeigebetrieb SDAG Wismut auch kritische Untertöne zu formulieren, zum Beispiel für die Ausstellung „Der Zwiespalt“ der Grafikerin Thea Kowar (*1945). Hier schrieb Jakobson unter anderem:

⁶³⁴ Eine ähnliche Kritik kam bei einer Befragung der Urlauber an der Ostseeküste im Rahmen einer Befragung zur Galerie mobil heraus – Vgl. Franz, Hilmar: Galerie mobil. OZ-Gespräch über eine originelle Initiative des Staatlichen Kunsthandels der DDR, in: *Ostsee-Zeitung*, 17. August 1976, Nr. 195.

⁶³⁵ Helga Frank im Gespräch mit der Autorin am 16. Dezember 2015 in Waldenburg.

⁶³⁶ Berga: 18.04.–14.05.1983, 1. deutsch-sowjetisches Pleinair der SDAG Wismut für Maler und Grafiker, Berga: 11.04.–09.05.1985, 2. deutsch-sowjetisches Pleinair der SDAG Wismut für Maler und Grafiker, Berga: 26.03.–23.04.1987, 3. deutsch-sowjetisches Pleinair der SDAG Wismut für Maler und Grafiker, Berga: 17.04.–10.05.1989, 4. deutsch-sowjetisches Pleinair der SDAG Wismut für Maler und Grafiker.

„Der Zwiespalt, der Gespaltene, der zwifache Mensch – der Zerrissene. Das aufrüttelnde Blatt einer Künstlerin, die mit ihren Arbeiten in verschiedener Art versucht, auf unsere Wirklichkeit zu reagieren [...]“⁶³⁷

Die Ausstellung „Selbstbildnisse“ der Jenaer Künstlerin Elke Hopfe (*1945) kommentierte Jakobson folgendermaßen:

„Selbstbildnisse – als Selbstzeugnisse, sie können für das Schaffen eines Künstlers wichtig im Prozess des sich Findens sein. Zu nichts, als zu schonungsloser Ehrlichkeit gegen sich verpflichtet, hat er hier die Möglichkeit, bis ins Innerste eines Menschen zu dringen und es im Bild sichtbar zu machen [...]“⁶³⁸

Dem Kulturerbe der Stadt Gera sah sich die Galerie ebenso verpflichtet, wie der Präsentation von Gegenwartskunst. Und auch in Gera spielte das Bauhaus-Erbe und seine Neuentdeckung in der DDR einen Schwerpunkt. Künstler wie Fritz Panndorf (1922–1999), der bei dem Bauhäusler Hajo Rose (1910–1989) Seminare belegt hatte, stellten in der Galerie ebenso aus wie der Künstler Kurt Schmidt (1901–1991), der von 1920 bis 1924 Schüler am Weimarer Bauhaus war und als solcher mit Bühnen- und Wandmalereien sowie Puppen- und Marionetten bekannt wurde. Ihm richtete die Galerie im März 1986 eine Personalausstellung aus. Eberhard Dietzsch (1938–2006) ehrte seinen Freund mit einem Vorwort zum ausstellungsbegleitenden Katalog:

„Über ein langes Leben hielt Kurt Schmidt an den Maximen dieses wunderbaren Unternehmens [Bauhaus] fest. Wer gelernt hat, seine Gedanken in mehrere Dimensionen zu bewegen, Kunst nicht nur als exotische Blüte zu verstehen, sondern als Teil einer progressiven gesellschaftlichen Struktur, als Handwerk, als Stück einer Architektur, einer Inszenierung oder eines Gebrauchsgegenstandes und diese Art zu denken nicht als vorübergehende Episode seines Lebens betrachtet, hat die Chance, ein Meister zu werden.“⁶³⁹

⁶³⁷ Hans Peter Jakobson, in: *Thea Kowar. Grafik, Ausst.-Kat.* hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Markt, Gera 1978, S. 5.

⁶³⁸ Hans Peter Jakobson, in: *Einhardt und Elke Hopfe. Malerei und Grafik, Ausst.-Kat.* hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Markt, Gera 1978, S. 10.

⁶³⁹ Eberhard Dietzsch: Kurt Schmidt zum 85. Geburtstag, in: *Kurt Schmidt. Malerei. Grafik. Zeichnungen, Ausst.-Kat.* Galerie am Markt, Gera, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Markt, Berlin und Gera 1986.

Die *Galerie am Markt* in Gera ist ein Beispiel für einen Galerietypus im Staatlichen Kunsthandel, bei dem sowohl Auftragskunst oder Werkankäufe mit kulturpolitischer Ausrichtung vermitteltet als auch individuelle künstlerische Positionen vorgestellt wurde und so zwischen Vorgaben und eigenen Ansprüchen pendelte.

Auch für die *Galerie am Markt* gilt – trotz der engen Kopplung an die Sammlung der SDAG Wismut –, dass die Bedeutung der Galeriearbeit und ihrer Ausstellungstätigkeit nur unter der Einbeziehung dieser Aspekte zu bewerten und das Bemühen um die Bewahrung des Kulturerbes der Stadt und der Präsentationsmöglichkeit für zum Teil gesellschaftskritischer Gegenwartskunst zu würdigen ist.

Galerie Spektrum und Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt

Bereits im Oktober 1976 übernahm der Staatliche Kunsthandel eine Verkaufseinrichtung für Kunstgewerbe in Karl-Marx-Stadt und eröffnete in der Karl-Marx-Allee eine Galerie für angewandte Kunst. Das Angebot der *Galerie Spektrum* sollte sich an kunsthandwerklichen und industriellen Produkten orientieren und das Sortiment durch Unikate und Kleinserien erweitern.⁶⁴⁰ Die erfolgreich arbeitende *Studio-Galerie* in Berlin am Strausberger Platz, die sich 1975 gegründet wurde, diente als Vorbild. Auf mehr als 200 Quadratmetern Verkaufsfläche wurden vor allem Gruppen- oder Werkstattausstellungen gezeigt, die alle vier Wochen wechselten.

Galerieleiterin wurde Heidemarie Knott, die bis 2013 die Galerie leiten sollte und die Einrichtung in den Jahren der DDR in das kulturelle Leben und die politischen Veranstaltungen der Stadt einbeziehen konnte, zum Beispiel im Rahmen der Aktivitäten zum V. Festival der Freundschaft zwischen der Jugend der Sowjetunion und der Jugend der DDR in Karl-Marx-Stadt im Mai 1980.⁶⁴¹

Die Galerie zeigte jedoch keine sowjetischen Künstler, sondern eine repräsentative Auswahl Chemnitzer Positionen wie Malerei und Grafik von Rainer Herold (*1940), Oskar E. Stephan (1919–1989), Dagmar Ranft-Schinke (*1944), Klaus Neubert, Lutz Voigtmann (1941–1997), Frank Ruddigkeit (*1939), Axel Wunsch (*1941), Klaus Matthäi (1935–1986) und Lothar

⁶⁴⁰ Siehe Anhang III.3.6/4 Ausstellungsdokumentation *Galerie Spektrum-Galerie Schmidt-Rottluff*, S. 651-665.

⁶⁴¹ *Galerienachrichten*, 2/80, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, 1980.

Rentsch (1924–2017). Die angewandte Kunst wurde vertreten durch Eva Schulz-Endert (1912–2006), Hans Meyer, Peter Meyer und Christina Renker (*1941).⁶⁴²

Zur Eröffnung luden Günther Schubert, Bezirksdirektor des Staatlichen Kunsthandels, und Michael Schlund, Leiter der Abteilung Kultur des Rates des Bezirkes Karl-Marx-Stadt, persönlich ein. Die Einladungskarte wurde mit einem Spruch Willi Sittes auf dem IX. Parteitag der SED versehen, der gleichzeitig das allgemeine Programm der Galerien des Staatlichen Kunsthandels beschreibt:

„Bildende und angewandte Kunst sind eng verbunden mit allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens. Sie haben außerordentliche umfassende Möglichkeiten, zur Formung sozialistischer Persönlichkeiten beizutragen und eine kulturvolle sozialistische Lebensweise zu entwickeln.“⁶⁴³

Die kulturelle Situation in der Bezirkshauptstadt Karl-Marx-Stadt war zur Zeit der Eröffnung der Galerie sehr ambivalent, wie sich Günther Schubert in einem Interview 2013 erinnert:

„Das hatte mehrere Gründe, einerseits hatte die Sektionsleitung Malerei und die Sektionsleitung Angewandte Kunst des VBK Karl-Marx-Stadt eine sehr starke Position in der Stadt. Andererseits hatten die gesellschaftlichen Institutionen und parteilichen Gremien im Bereich der Kultur einen starken Einfluss auf die Kunst. Besonders durch die umfangreiche Ansiedlung der Industrie, so zum Beispiel die ‚Wismut‘ oder das Kombinat ‚Fritz Heckert‘, die durch ihre finanziellen Unterstützungen Maßstäbe setzten und Anforderungen stellten. Michael Schlund als Leiter der Abteilung Kultur der Stadt versuchte die Interessen der Künstler und des Verbandes mit den Vorstellungen der Parteiorgane in Einklang zu bringen. So war es ganz gut, so einen Mann an Bord zu haben. In Karl-Marx-Stadt war vor allem die junge Kunstszene sehr etabliert. Junge Künstler, wie Michael Morgner, Gregor Torsten Kozik oder Thomas Ranft, die Mitglieder der Genossenschaftsgalerie ‚Oben‘ waren, bestimmten das Ausstellungswesen im Kunstbetrieb und das hatte nichts mit dem Sozialistischen Realismus zu tun. Wollte man sich als Galerie des Staatlichen Kunsthandels in der Stadt profilieren, musste man schon um diese Dinge wissen.“⁶⁴⁴

⁶⁴² Galerie Spektrum, Ausstellung Künstler sehen die Sowjetunion, in: *Galerienachrichten*, 2/80, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, 1980.

⁶⁴³ Willi Sitte, IX. Parteitag der SED, zit. nach Einladungskarte „Galerie für angewandte Kunst“, 5. Oktober 1976, Privatarchiv.

⁶⁴⁴ Günther Schubert im Gespräch mit der Autorin am 30. September 2013 in Waldenburg.

Hatte sich zunächst die *Galerie Spektrum* hauptsächlich auf Kunsthandwerk und angewandte Kunst konzentriert und diente damit der „Marktbefriedigung an Konsumgütern“, wurde dieses Profil mit dem Umzug der Galerie an den Chemnitzer Markt im Jahr 1981 sowie durch die Umbenennung in *Galerie Schmidt-Rottluff* auf bildende Kunst erweitert.

Die Neuorientierung der *Galerie Spektrum* in den Jahren 1980/81 fiel in einen Zeitraum, in dem das schwer kriegszerstörte Zentrum von Karl-Marx-Stadt rekonstruiert wurde und an den historischen Gebäuden endlich Renovierungen stattfanden. Zu diesem Zeitpunkt bemühte sich der Staatliche Kunsthandel um einen größeren Komplex im historischen Rathaus der Stadt, um an diesem Standort die Galerie neu aufzustellen. Schon die Umbenennung in *Galerie Schmidt-Rottluff* deutete auf das neue Profil hin. Mit dem Bezug auf den Chemnitzer Maler Karl Schmidt, der 1884 im Stadtteil Rottluff geboren und darauf Bezug nehmend später seinen Künstlernamen erweitert hatte, vergrößerte die Galerie ihr Profil auf die Bereiche Malerei, Grafik und Plastik. Die ursprüngliche Konzentration auf Kunsthandwerk hatte Gründe, denn auf Seiten des Staatlichen Kunsthandels hoffte man, die erfolgreich agierende Genossenschaftsgalerie „Oben“ zu übernehmen.⁶⁴⁵ Außerdem betrieb die Künstlergruppe „Clara Mosch“ eine Produzentengalerie, die in Karl-Marx-Stadt das Kunstgeschehen der Stadt stark prägte und einen Kurs jenseits staatlicher Kulturförderung eingeschlagen hatte. Schubert erinnert sich:

„Die Galerie ‚Oben‘ hatte sich ja vom Staatlichen Kunsthandel nicht einnehmen lassen und stand somit in unmittelbarer Konkurrenz zum Staatlichen Kunsthandel. Das haben die Künstler schon sehr kritisch beobachtet, aber auch da gab es eine Entwicklung: Als der Staatliche Kunsthandel sich für den internationalen Kunstmarkt öffnete, Messen wie die Art Basel und oder Art Cologne besuchte und dazu noch Kunst verkaufte, sah das ganz anders aus. Die Künstler, die in das NSW [Nichtsozialistisches Wirtschaftsgebiet, Anm. ST] verkauften erhielten ja 20 % des Erlöses in Valuta, das ging zwar auf ein gesondertes Konto, aber bei jeder Reise ins NSW konnten die Künstler auf das Konto zugreifen. Das war natürlich ein großer Anreiz und so war die Bereitschaft mit dem Staatlichen Kunsthandel zusammenzuarbeiten schnell da.“⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ Ebd.

⁶⁴⁶ Ebd.

Günther Schubert hatte als Bezirksdirektor einen genauen Überblick, welche Künstler über Reisepässe und Devisenmittel verfügen konnten und antwortete auf die Frage, ob das nur auf Künstler zutraf, die Mitglieder des VBK waren, folgendermaßen:

„Na ja, Sie brauchen ja nur einmal die Liste der Kataloge der Künstler nehmen und bei einem großen Teil sind die Reisen ins Ausland genau in der Vita aufgelistet und viele Künstler, die nicht über einen Ausreiseantrag die DDR verlassen haben, sind bei einem Auslandsbesuch einfach nicht wiedergekommen.“⁶⁴⁷

Als drittgrößte Galerie des Staatlichen Kunsthandels zeigte auch die *Galerie Schmidt-Rottluff* die jährlichen Präsentationen der Sonderausstellung „100 ausgewählte Grafiken“, richtete aber auch Sonderausstellungen mit kulturpolitischer Ausrichtung aus, zum Beispiel „Malerei, Grafik, Plastik anlässlich des XI. Parteitages der SED“ (17. April bis 24. Mai 1986). Das brachte Vertrauen von Seiten des Kulturministeriums.

Die Kontakte zu Sammlern und Künstlern konnte die Galerie jedoch eher über das Ausstellungsprogramm schließen, das die Kartografie der komplexen Kunstszene in der DDR repräsentierte und sich in der starken Künstlerszene in Karl-Marx-Stadt behaupten konnte: Werke von Berliner Künstlern, wie Hans Ticha (*1940), Lothar Reher (1932–2018), Hans Vent, Werner Stötzer und Christina Renker, gehörten zum ständigen Kunstangebot in der Galerie ebenso wie Jo Jastram aus Rostock, Alfred Möhrstedt aus Erfurt, Otto Möhwald aus Halle, Johannes Heisig aus Leipzig, Herta Günther aus Dresden, aber auch die Karl-Marx-Städter Künstler wie Michael Morgner, Jürgen Henker (*1940), Kristian Otto (*1945), Axel Wunsch (*1941), Gerald Sippel (*1945) oder Fritz Dietering (*1931).

Für Künstler, die in der Region Karl-Marx-Stadt arbeiteten, wurde ab dem Zeitpunkt der Wiedereröffnung der Galerie unter dem Titel „Spektrum“ jedes Jahr im Mai und Juni eine Sonderausstellung ausgerichtet, die aktuelle Beispiele des Kunstschaffens im Bezirk vorstellte, aber auch historische Positionen zeigte. Am 9. April 1981 eröffnete die *Galerie Schmidt-Rottluff* mit der Ausstellung „Spektrum 81“ und zeigte Arbeiten von Künstlern des Bezirkes Karl-Marx-Stadt mit bildender und angewandter Kunst.

⁶⁴⁷ Ebd.

Bereits im Juli 1981 präsentierte die Galerie den Künstler Heinz Tetzner (1920–2007) mit einer Einzelausstellung,⁶⁴⁸ dessen expressionistische Malerei bereits seit den 1950er Jahren Anerkennung erfahren hatte.⁶⁴⁹ Ebenso fand der Glauchauer Künstler Fritz Keller (1915–1994) mit seiner expressionistischen Malerei Ausstellungsmöglichkeiten in der Galerie. Indem man gerade diese Positionen zeigte, wurde der Versuch unternommen, an den großen Sohn der Stadt, den Künstler Karl Schmidt-Rottluff, und seine expressionistische Kunst anzuknüpfen und damit zugleich den Namen der Galerie einzuführen und zu vermitteln.⁶⁵⁰ Der Historiker Karl Brix, der auch zahlreiche Publikationen zu Schmidt-Rottluff veröffentlichte, beschreibt Tetzners Kunst vor diesem Hintergrund im Ausstellungskatalog:

„Emotional packende, suggestive Farben sowie ein außerordentlich nuancenreiches gemaltes, imaginativ wirkendes Licht kennzeichnen die ausdrucksbeseelten Bilder von Heinz Tetzner. [...] Heinz Tetzners Werk, in der Reife stehend, ist ein Beitrag zur Kunst der Deutschen Demokratischen Republik. Er fühlt sich ihrer Ethik und ihrem humanistischen Anliegen von der Zeit an, da er als Arbeiterkind Meisterschüler bei Otto Herbig in Weimar wurde, ebenso verpflichtet wie ihrem steten Streben nach Volksverbundenheit und gesellschaftlichem Fortschritt.“⁶⁵¹

Eine Sonderausstellung mit dem Titel „Künstler ehren Karl Schmidt-Rottluff“ organisierte die Galerie gemeinsam mit dem VBK anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers, der seit 1946 Ehrenbürger der Stadt war. An der Ausstellung beteiligten sich nicht nur Künstler aus der Region, sondern sie versammelte eine Vielzahl an Positionen aus der gesamten Republik, darunter auch Carlfriedrich Claus (1930–1998), Michael Morgner und Max Uhlig (*1937), die nur sehr selten zu Ausstellungen des Staatlichen Kunsthandels eingeladen wurden und zu dem Kreis derer zählten, die den offiziellen Kunstbetrieb der DDR eher mieden.⁶⁵²

⁶⁴⁸ Ausstellung „Heinz Tetzner“ in der „Galerie Schmidt-Rottluff“ in Karl-Marx-Stadt vom 8.7.–8.8.1981.

⁶⁴⁹ Zum Beispiel durch die Verleihung des Max-Pechstein-Preises der Stadt Zwickau im Jahr 1955.

⁶⁵⁰ Vgl. *Galerienachrichten*, Nr. 1/81, hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1981, S. 2.

⁶⁵¹ Karl Brix: Karl Schmidt-Rottluff und der Kunsthandel in seiner Heimatstadt, in: *Karl Schmidt-Rottluff*, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt und Berlin 1984, S. 3-7, hier S. 5.

⁶⁵² Im Einzelnen sind das Gerhard Bachmann, Zwickau; Volker Beier, Karl-Marx-Stadt; Carlfriedrich Claus, Annaberg-Buchholz; Johannes Feige, Glauchau; Wolfgang Frankenstein, Berlin; Dieter Goltzsche, Berlin; Wolfgang Hartzsch, Karl-Marx-Stadt; Michael Hofmann, Dresden; Gerhard Klämpäkel, Karl-Marx-Stadt; Fritz Keller, Glauchau; Eckhard Kempin, Dresden; Michael Morgner, Einsiedel; Ursula Rzodeczko, Dresden; Herbert Sandberg, Berlin; Richard Sander, Dresden; Will Schestak, Karl-Marx-Stadt; Peter Schettler, Karl-Marx-Stadt; Andreas Schüller, Karl-Marx-Stadt; Gerald Sippel, Karl-Marx-Stadt; Heinz Tetzner, Gersdorf; Kurt Teubner,

Zu der Sonderausstellung erschien ein Katalog, in dem der Karl-Marx-Städter Historiker Karl Brix in einem Text besonders die Beziehung zwischen Karl Schmidt-Rottluff und dem Kunsthandel in seiner Heimatstadt beschreibt und die Kunsttradition der Stadt hervorhebt:

„[...] In Chemnitz gab es damals zwei Kunsthandlungen, die von Oscar Kamprath und die von Gustav Gerstenberger. Erstere scheidet aus, sie verkörperte mehr ein Rahmengeschäft. [...] Seriöser gaben sich Kunsthandlung und Kunstsalon Gerstenberger; letzterer waren die Ausstellungsmöglichkeiten besagter Kunsthandlung. Beide bestanden seit 1904 als Randunternehmen einer gleichnamigen Firma. [...] Karl Schmidt-Rottluff widmete man in seiner Heimatstadt erstmals im Oktober 1929 eine umfängliche Ausstellung, initiiert von Schreiber-Weigand und der ‚Kunsthütte‘, denn nur ihr oblag die Durchführung von Sonderausstellungen [...]“⁶⁵³

Mit deutlicher Kritik an der Ankaufspolitik des damaligen („kapitalistischen“) Chemnitz zur Zeit der Weimarer Republik und als Chance, diese Ausführungen zu nutzen, die aktuelle Ehrung des großen Sohnes der Stadt herauszukehren, äußerte sich Brix weiter:

„Obwohl im kapitalistischen Chemnitz viele Industrielle die finanziellen Voraussetzungen dazu hatten, fand Schmidt-Rottluff unter diesen wie hier weder einen Mäzen noch einen Sammler seiner Kunst. [...] So unterstützten den Chemnitz Schmidt-Rottluff nur Friedrich Schreiber-Weigand und sogleich nach der Befreiung vom Hitlerfaschismus 1945 der kommunistische Stadtrat Johann Riesner. Daß der von den Nazis so übel verleumdete Maler in seiner Heimatstadt viele sich zu ihm bekennende und ihn verehrende Freunde hatte, sei am Rande vermerkt [...] In Anbetracht und Auswägung dieser Falten mag es vermessen, wenn nicht gar leicht mit dem Ruch von Blasphemie behaftet scheinen, daß sich die Karl-Marx-Städter Einrichtung des Staatlichen Kunsthandels der Deutschen Demokratischen Republik den Namen ‚Galerie Schmidt-Rottluff‘ zulegte. [...] Seine eingangs erwähnte Distanziertheit bezog sich insbesondere auf die hochgeschraubte Geschäftigkeit des kapitalistischen Kunstbetriebs zur Zeit der Weimarer Republik.“⁶⁵⁴

Aue; Max Uhlig, Dresden; Hans Vent, Berlin; Steffen Volmer, Karl-Marx-Stadt; Claus Weidensdorfer, Radebeul; Carl-Heinz Westenburger, Tannenberg; Werner Wittig, Radebeul; Axel Wusch, Karl-Marx-Stadt, zit. nach Karl Schmidt-Rottluff, Ausst.-Kat. Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt und Berlin 1984.

⁶⁵³ Karl Brix: Karl Schmidt-Rottluff und der Kunsthandel in seiner Heimatstadt, in: *Karl Schmidt-Rottluff*, Ausst.-Kat. Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt und Berlin 1984, S. 3-7, hier S. 5.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 6.

Daraus zieht Brix den, für das nach außen und Richtung Kulturministerium formulierte Programm des Staatlichen Kunsthandels, passenden Schluss:

„Sie sichten auch im Sinne eines ständigen Anhebens von Kunstniveau und -bedürfnis die Einheit der ‚Schaffenden wie der Genießenden‘ herzustellen und die kontinuierliche Vermittlung zwischen Kunst und werktätigem Volk, was sich damals als utopisch erwies, ließ es sich doch rein mit den Mitteln der Kunst nicht realisieren. Rückschauend bekannte daher Karl Schmidt-Rottluff im Januar 1946: ‚Der größte Fehler des deutschen Künstlers vor 1933 war es wohl, daß er nicht die Verbindung mit den arbeitenden Schichten finden konnte; er lebte und schaffte im luftleeren Raum, ohne Beziehungen zum gesellschaftlichen Leben.‘[...] Erst die sozialistische Kunst und ihr Kunsthandel erfüllt diese Maxime und hebt dieses Erbe der ‚Brücke‘ wie auch Schmidt-Rottluffs auf.“⁶⁵⁵

Brix formuliert in seinem Beitrag 1984 das genaue Gegenteil von dem, was Klaus Werner mit seinen Katalogtexten und Eröffnungsreden für die *Galerie Arkade* in Berlin erreichen wollte. Er vereinnahmt die historische Position des expressionistischen Künstlers politisch, um sie für das Konzept einer sozialistischen Kunst und für die Selbstbehauptung eines Staatlichen Kunsthandels anwendbar zu machen. Von großer Bedeutung ist jedoch in diesem Zusammenhang, dass auch Schmidt-Rottluff schwerlich unter dem Begriff „sozialistischer Realismus“ zu subsummieren ist. Seine Nennung und Ehrung markieren deutlich die allgemeine Abwendung vom Konzept einer sozialistischen, gegenstandsbezogenen Kunst – die oft missverständlich mit dem Schlagwort „sozialistischer Realismus“ zitiert wird – in den 1980er Jahren in der DDR. Brix versucht hier also deutlich, den (Bitterfelder) Weg „zurückzuschreiten“ und die Traditionslinien der Moderne in Deutschland für die Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst in der DDR fruchtbar und nutzbar zu machen.

Kunstgalerie Vogtland, Plauen

In der Bahnhofstraße 67 im Stadtzentrum von Plauen wurde am 4. Oktober 1984 die *Kunstgalerie Vogtland* eröffnet, womit sich der Staatliche Kunsthandel die traditionsreiche Kunst und Kultur der Vogtlandregion zu erschließen hoffte. In der Stadt Plauen war die Textilindustrie seit Jahrhunderten ein wichtiger Wirtschaftsfaktor, bekannt vor allem durch

⁶⁵⁵ Ebd., S. 7.

die Plauener Klöppelspitze. Bereits 1877 wurde hier die Kunstschule für Musterzeichner und Gestalter kunstgewerblicher Flächengestaltung gegründet. In der gesamten vogtländischen Region arbeitete eine Vielzahl an Textilbetrieben und kunsthandwerklichen Werkstätten, wie Blaudruck und Teppichweberei. Namhafte Künstler, wie Karl-Heinz Adler (1927–2018) und Otto Müller-Eibenstock (1898–1986), studierten an der Kunstschule in Plauen und wandten sich der konstruktiven oder konkreten Malerei zu.⁶⁵⁶ Kunstvereine und die Plauer Künstler stellten seit Jahren in öffentlichen oder privaten Räumlichkeiten der Stadt bildende Kunst aus.⁶⁵⁷

Die *Kunstgalerie Vogtland* konzentrierte sich auf Künstler, die in der Region Karl-Marx-Stadt, Leipzig und Dresden arbeiteten, wie der Maler Fritz Diederich aus Karl-Marx-Stadt, Peter Sylvester und Hartwig Ebersbach (*1940) aus Leipzig.⁶⁵⁸ Dem Altmeister plastischer Kunst in der DDR, Fritz Cremer, richtete die Galerie in Plauen in den letzten Tagen des Bestehens der DDR sowie des Staatlichen Kunsthandels eine Personalausstellung aus (6. November bis 31. Dezember 1989). Die Verbindung zum Vogtland und Plauen versucht der ausstellungsbegleitende Text von Christine Hoffmeister herzustellen.

Die Autorin schlägt einen erstaunlich großen Bogen, und ihr Text wirkt wie ein letzter trotziger Versuch, die Bedeutung der Kunst in der DDR durch das Beispiel dieses international rezipierten Künstlers höchste Bedeutung zu verleihen. Hier heißt es:

„Die Produktion der weltberühmten Spitzen scheint vom Lebenswerk dieses Altmeisters der DDR-Plastik weit entfernt zu sein. Es gibt jedoch eine innere Beziehung zwischen dieser Stadt und Cremers Arbeiten. Sie berührt sein verantwortungsbewußtes Wirken gegen Krieg und wiedererstehenden Faschismus und die Tatsache, daß Plauen gegen Ende des zweiten Weltkrieges stark zerstört wurde. [...] Am riesigen Gesamtwerk Fritz Cremers gemessen, vermittelt die Ausstellung der Galerie Vogtland mit ihren 74 Werken nur einen winzigen Ausschnitt.

⁶⁵⁶ Vgl. Brigitte Milde: *Rudolf Weber, Otto Müller-Eibenstock, Max Eismann. Konstruktivismus in Sachsen*, Ausst.-Kat. Museum Schloß Schwarzenberg und Annaberger Kunst- und Kulturverein, Annaberg-Buchholz 1997.

⁶⁵⁷ Karl-Heinz Adler im Gespräch mit der Autorin am 19. Juni 2014 in Dresden.

⁶⁵⁸ Siehe Anhang III.3.6/5 Ausstellungsdokumentation *Kunstgalerie Vogtland*, S. 666-667.

Aber das besondere an dieser Auswahl ist, daß sie mit dem Künstler gemeinsam aus dem Bestand seines Ateliers speziell im Hinblick auf das Plauener Vorhaben getroffen wurde, und daß sie wesentliche Einsichten in die Besonderheiten seiner Kunst gewährt. [...] ⁶⁵⁹

Der Ausstellungstext aus Plauen wirkt in der Rückschau wie eine Verkapselung kunstpropagandistischer Formulierungen, die angesichts des Zeitpunkts ihrer Entstehung und im Vergleich zu zeitgleich entstandenen Reflexionen zu Ausstellungen im Staatlichen Kunsthandel einen deutlichen Mangel an Sensibilität und Analyse der Geschehnisse im Oktober und November 1989 aufweist.

Noch einmal erinnert der Text an das Geschenk der DDR an die Vereinten Nationen im Rahmen der Unterzeichnung der Schlussakte von Helsinki am 1. August 1975, die den Staaten des Warschauer Vertrages territoriale Integrität zusicherte und besonders für den DDR-Staat Souveränität gegenüber der BRD bedeutete. All das schwingt mit, wenn Hoffmeister über Cremer schreibt:

In der Sprache der Plastik macht Cremer Qualen, Gefahren den Augen ebenso zugänglich wie Mühen, Anstrengungen und die Umstände, daß Menschen den Willen aufbringen und die Kraft dazu finden. ‚Ich habe versucht‘ sagt er in bezug auf den ‚Aufsteigenden‘, ‚mit meiner Plastik auszudrücken, daß Leiden, Kampf und letztendlich der Sieg des um seine Befreiung kämpfenden Menschen von den Fesseln der Vergangenheit zusammengehören.‘ Seit 1975 steht der Erstguß dieses Werkes von einem Künstler der DDR im Park des UNO-Hauptquartiers in New York als Symbol für das Wirken aller auf Frieden und Entspannung gerichteten Kräfte, wie Fritz Cremer selbst kommentiert, ‚geschaffen aus der Sicht eines Menschen, der davon überzeugt ist, daß die ganze Welt einem sozialistisch sein wird.‘ ⁶⁶⁰

⁶⁵⁹ Christine Hoffmeister, in: *Fritz Cremer. Plastik, Handzeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Grafik*, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kunstgalerie Vogtland, Plauen 1989, S. 3-5, hier S. 5; zur Plastik *Aufsteigender*, in: *Neues Deutschland*, 21. September 1975.

⁶⁶⁰ Ebd.

Kunst- und Antiquitätengalerie, Glauchau; Galerie Peter Breuer, Zwickau; Galerie Hans Witten, Freiberg

Zwischen 1984 bis 1986 eröffnete der Staatliche Kunsthandel in der Bezirksdirektion Karl-Marx-Stadt/Gera auch einige kleinere Galerien mit regionalen Schwerpunkten, die ein kontinuierliches, aber weniger Zeichen setzendes Galerieprogramm verfolgten. Dazu zählt die am 8. Dezember 1984 im Zentrum der Kreisstadt Glauchau eröffnete *Kunst- und Antiquitätengalerie*, die als einzige Galerie des Staatlichen Kunsthandels in ihren Ausstellungsprogrammen Gegenwartskunst und Antiquitäten vereinte.⁶⁶¹

Der Schwerpunkt der Galerietätigkeit lag jedoch auf der Organisation von Ausstellungen mit zeitgenössischer Kunst und regionalem Kunsthandwerk. Daneben bot man auch Poster und Serienproduktionen aus kunsthandelseigenen Werkstätten an. Die ausgestellten Künstler kamen hauptsächlich aus dem Umkreis von Glauchau, mit einigen Ausnahmen.

Die Galerieausstellungen erlauben aus heutiger Sicht einen Überblick über die Gewerke und Qualitäten des Kunsthandwerks in der DDR. Dazu gehörten Metall und Schmuckgestaltung von Wolfram Schneider (*1942), Holzgestaltung von Christian Miene (*1947), Modegestaltung von Edith Legler, Blaudruck und Textilkunst von Christine Beier (*1946), Waldenburger Keramik von Peter Tauscher (*1944) wie auch die Schmuckgestalterin Beáta-Maria Hinz (*1947) und Brigitte Schliebner sowie Hildegund Sell (*1935) und Lothar Sell (1939–2009) für Holzgestaltung aus Meißen. Otto Möhwald aus Halle, Michael Morgner aus Karl-Marx-Stadt, Werner Wittig (1930–2013) aus Dresden/Radebeul, Manfred Kastner (1943–1988) aus Stralsund und Günther Rössler (1926–2012) aus Leipzig stellten ihre Werke in Glauchau aus.

In einem historischen Stadthaus und über zwei große Etagen führend, eröffnete am 1. November 1985 die *Galerie Peter Breuer* im Zentrum von Zwickau. Alle vier bis sechs Wochen wechselten hier die Ausstellungen mit regionalen Künstlern sowie Kunsthandwerkern.⁶⁶²

⁶⁶¹ Siehe Anhang III.3.6/6-1 Ausstellungsdocumentation *Kunst- und Antiquitätengalerie*, S. 668-677.

⁶⁶² Siehe Anhang III.3.6/6-2 Ausstellungsdocumentation *Galerie Peter Breuer*, S. 678.

Vom Beginn ihrer Tätigkeit knüpfte die Galerie mit ihrer Arbeit an den Kunstverein der Stadt, die Städtischen Kunstsammlungen und die Künstler des Verbandes des Bezirkes Karl-Marx-Stadt an.

Am 15. August 1986 wurde die *Galerie Hans Witten* in der Waisenhausstraße 7 in Freiberg eröffnet. Hauptsächlich präsentierte die Galerie Künstler des Verbandes des Bezirkes Karl-Marx-Stadt, wie dem Grafiker Uwe Bullmann (1945–2016) und Fritz Diederich, denen Personalausstellungen gewidmet wurden.

Im angewandten Bereich wurde in Überblicksausstellungen traditionelles Kunsthandwerk aus dem Erzgebirge gezeigt sowie Personalausstellungen mit dem Holzbildhauer Helmut Schubert aus Königswalde, Holzarbeiten von Ilka Otto (*1942) aus Olbernhau und die Greizer Künstler Elisabeth und Gerd Schwinkowski mit Handweberei und Blaudruck.⁶⁶³

III.3.7 Bezirksdirektion Erfurt/Suhl

Galerie erph, Erfurt

Im historischen Stadtteil von Erfurt auf der Krämerbrücke Nr. 8 eröffnete der Staatliche Kunsthandel am 12. November 1974 die dritte Galerie für zeitgenössische Kunst in der DDR. Das Ausstellungsprofil dieser Galerie prägte Malerei, Kleinplastik und Kunsthandwerk, der Schwerpunkt lag jedoch auf dem grafischen Bereich.⁶⁶⁴

Wegen der historischen Bausubstanz und der engen Räume hatte die Galerie wenig Platz, großformatige Arbeiten, größere Skulpturen oder Objekte auszustellen. Schon deshalb bot sich die Präsentation von Grafik an. Auch hier galt die Aufmerksamkeit in erster Linie den regionalen Künstlern, wobei auch der Anteil der Künstler aus Berlin, Dresden und Karl-Marx-Stadt hoch war. Unverwechselbarkeit, mit einem Fokus auf besondere Techniken, sollte die Auswahl für die Ausstellungen bestimmen: Es wurden Collagen und konstruktiv-konkrete Grafiken, Assemblagen, Kleinplastiken und Medaillen gezeigt. Aufmerksamkeit wurde auch künstlerischen Nachlässen und dem Thema der Aufarbeitung des kulturellen Erbes der

⁶⁶³ Siehe Anhang III.3.6/6-3 Ausstellungsdokumentation *Galerie Hans Witten*, S. 679.

⁶⁶⁴ Siehe Anhang III.3.7/1 Ausstellungsdokumentation *Galerie erph*, S. 680-685.

Region geschenkt. Ausstellungen und Kataloge zu den Künstlern Tina Bauer-Pezellen (1897–1979), Bruno Beye (1985–1976) und Katharina Heise (1891–1964) belegen dieses Anliegen.⁶⁶⁵

Die Ausstellung „Frühe Handzeichnungen und Aquarelle 1920–1933“ im Oktober 1982 zeigte und verkaufte Arbeiten aus dem Nachlass der Künstlerin Katharina Heise. Obwohl sie verfügt hatte, dass ihr Nachlass zerstört werden sollte, konnten durch die Initiative des Volkskünstlers Hans Helmbrecht (1922–1998) und des Kunsterziehers Hans Oldenburger (1913–1991) ein Großteil ihres Werkes gesichert werden und später in Museumssammlungen, wie die des Schönebecker Kreismuseums, integriert werden.⁶⁶⁶

Die in Erfurt ausgestellten Arbeiten, die während der Weimarer Republik entstanden waren und damit aus einer Zeit stammten, als Heise mit großem Erfolg unter dem Pseudonym Karl Luis Heinrich-Salze arbeitete, zeigen Szenen aus dem Arbeitermilieu – Kinder und Mütter, gezeichnet von der Not des Alltags. Bis zur Diffamierung ihrer Kunst durch die Aktion „Entartete Kunst“ 1937 waren es vor allem politische und gesellschaftliche Themen, die das Werk der Künstlerin prägten, die zu einer der bedeutendsten Expressionistinnen der zweiten Generation zu zählen ist.⁶⁶⁷

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs blieb ein erhoffter Neuanfang für die Künstlerin aus: Auch wenn sie einige bildhauerische Entwürfe für öffentliche Aufträge vorlegte, wurde sie in den 1950er Jahren offenbar „links liegen“ gelassen.⁶⁶⁸ Sie wendete sich vermehrt christlichen Themen zu, konnte aber nicht mehr an den Erfolg der 1920er und 1930er Jahre anknüpfen. Ihre intensiven expressiven Arbeiten, Plastik und Keramik sowie Druckgrafik, sind nicht zuletzt von der Künstlerin Käthe Kollwitz beeinflusst, die in Berlin ihre Ateliernachbarin war.

An zahlreichen, politisch motivierten Grafiken arbeiteten sie und ihre Schwester Annemarie Heise gemeinsam, wie an dem 1918 in der Zeitschrift *Die Aktion* erschienenen Titelblatt aus Anlass des 100. Geburtstages von Karl Marx oder für die expressionistische Zeitschrift *Wir aber*. Auch diese Arbeiten zeigte die *Galerie erph*.⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ Vgl. Katharina Heise, Ausst.-Kat. hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie erph, Erfurt 1982.

⁶⁶⁶ Vgl. G. Zenker: Hans Oldenburger, Hans Helmbrecht, Plastik, Ausst.-Kat., hg. v. Museum des Landkreises Schönebeck, 1992.

⁶⁶⁷ Vgl. Katharina Heise, Ausst.-Kat. hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie erph, Erfurt 1982.

⁶⁶⁸ Vgl. Paul R. Franke: *Katharina Heise. Eine Expressionistin aus Schönebeck*, Ausst.-Kat. hg. von Salzlandmuseum Schönebeck, Magdeburg 2014.

⁶⁶⁹ Vgl. Katharina Heise, Ausst.-Kat. hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie erph, Erfurt 1982.

Mit dieser Personalausstellung hatte die Galerie das Werk einer Künstlerin vorgestellt, die nicht nur völlig zu Unrecht in der Kunstgeschichte weitgehend vergessen wurde – was bis zum heutigen Tag gilt –, sondern auch im Kunstsystem der DDR keinen Platz finden konnte, trotz ihres politischen Engagements in den 1920er und 1930er Jahren. Auch wenn die Auswahl dieser Künstlerin nicht in erster Linie als ein bewusster Akt der Provokation gedeutet werden kann, wird an diesem Beispiel die Widersprüchlichkeit im Umgang mit dem kulturellen Erbe in der DDR-Kulturpolitik besonders anschaulich und lässt durchaus auf eine gewisse Willkür schließen.

Umso mehr ist hier die Arbeit und Leistung der Galeristen hervorzuheben, die trotz der beschriebenen allgemein herrschenden Umstände nicht nur das Werk von Heise vorstellten, sondern auch in einer Vorzugsausgabe von 100 Exemplaren einen Neuabzug des Blattes *Im Café* von dem originalen, im Nachlass verbliebenen Holzstock zusammen mit dem Ausstellungskatalog vertrieben.⁶⁷⁰ Jörg-Heiko Bruns beschreibt diesen Umstand im ausstellungsbegleitenden Text mit kritischem Unterton:

„Ihre Kunst und ihr Wirken für den Kulturbund und als Mitglied des Verbandes Bildender Künstler wurde mit Einsetzen der Formalismus-Diskussion kaum noch zur Kenntnis genommen. Das Desinteresse verschiedener öffentlicher Sammlungen am Werk K. Heises ist nicht zu übersehen. Trotz ihres Platzes in großen Ausstellungen und neuerdings einiger Ankäufe durch Museen wurde das Werk noch nicht wissenschaftlich aufbereitet. Der vorliegende Katalog möchte als Anregung verstanden werden, hier mehr zu tun und der Künstlerin den ihr gebührenden Platz zu verschaffen.“⁶⁷¹

Ein ähnlich kritischer wie wichtiger Apell zur Sensibilisierung für die Kunst richtet Johannes Heisig in einem persönlichen Vorwort zu einem ausstellungsbegleitenden Katalog aus dem Jahr 1987 an das Erfurter Kunstpublikum:

„Malerei, Bildende Kunst, wendet sich an unser optisches Sensorium und kommt von ihm. Eine scheinbar simple Feststellung, aber gerade unser Jahrhundert kennt Kämpfe darum, die im Persönlichsten ausgetragen wurden und oft genug tragisch ausgingen. Beckmann focht – uns heute fast unverständlich – mit Marc um solche Grundsätzlichkeiten, Kokoschka gründete

⁶⁷⁰ Ebd., S. 3.

⁶⁷¹ Jörg-Heiko Bruns: Katharina Heise alias Karl Luis Heinrich-Salze – wiederholter Hinweis auf eine vergessene Künstlerin, in: *Katharina Heise*, Ausst.-Kat. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie erph Erfurt 1982, S. 5-13, hier S. 13.

in verzweifelt-stolzer Antithese zu Markt und Moden seine ‚Schule des Sehens‘, Hofer starb an der bösartigen Ignoranz und dem Hohn seiner Zeitgenossen. [...] Wenn ich das sage, steige ich auf die Schultern derer, die gegen alle Spielarten der ‚Programmkunst‘ kämpfen mußten, gegen die enge Realismusauffassung sozialistischer Provinienz [sic] früherer Jahre ebenso wie gegen den Terror der ‚Avantgarde‘, und deren Züge gelegentlich verzerrt waren dabei (heute sollte man im Gegensatz dazu die Gesichtsfalte unter Naturschutz stellen.)“⁶⁷²

Einen zweiten wichtigen Programmpunkt führte die Galerie seit Juni 1984 im Rahmen der zentralen Ausstellungen „Schmuck und Glas – Erfurt“ in ihr Profil ein. An dieser Ausstellung nahmen mehr als 70 Künstler teil und zeigten insgesamt circa 500 Glas- und Schmuckobjekte. Die Galerie hatte ständig Glasobjekte und Schmuckgegenstände im Sortiment und richtete auch die Ausstellungen im kunsthandwerklichen Bereich darauf aus. Neben Schmuck von Erfurter Künstlern zeigte die Galerie Arbeiten von Absolventen der Hochschule für industrielle Formgestaltung auf der Burg Giebichenstein in Halle.

Höhepunkte waren Ausstellungen mit Künstlern aus Erfurt und Umgebung. Die Ausstellung im Oktober 1984 mit dem Thüringer Gerd Mackensen zeigte eine individuelle Reihe aus der Folge „Mitspieler“ (1983) und daraus die Blätter *Aufsteiger*, *Das Maß*, *Unglück am Rande* und *Gefangener Zivilisierter*. Sie alle bezeugen den satirischen Umgang des Künstlers mit dem Zeitgeist. Im Ausstellungskatalog heißt es:

„Mackensen will mit seiner Kunst weniger appellieren, schnelle agitatorische Wirkung erzielen, als vielmehr über den Umweg von grotesken Überhöhungen, Verstand und Sinne ankratzen.“⁶⁷³

Das entsprach ganz dem im Werbeblatt der Galerie aufgeführten Statement:

„Unserer Verkaufsgalerie geht es nicht in erster Linie um Verkauf, sondern um die Kunst, deshalb haben auch unsere Künstler im Rahmen der Beiratsarbeit Einfluss auf das, was in Ihrer Galerie geschieht.“⁶⁷⁴

⁶⁷² Johannes Heisig, in: *Johannes Heisig. Malerei, Grafik, Verkaufsausstellung*, Ausst.-Kat. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie erph, Erfurt und Berlin 1987, S. 2.

⁶⁷³ Jörg-Heiko Bruns: Die großen und die kleinen Blätter. Notiz zur Grafik Gerd Mackensens, in: *Gerd Mackensen*, Ausst.-Kat. Institution, Ort, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR, Erfurt und Berlin 1984, S. 4-9, hier S. 6.

⁶⁷⁴ Prospekt der Galerie erph, Privatsammlung.

Galerie im Steinweg, Suhl

Anlässlich der 17. Arbeiterfestspiele am 30. Juni 1978 eröffnete die *Galerie Im Steinweg* im Zentrum der Bezirksstadt Suhl in einem historisch rekonstruierten Bürgerhaus im Fußgängerbereich der Stadt. Mit einer Personalausstellung mit Werken von Willi Sitte, dem damaligen Präsidenten des VBK (1974–1988), eröffnete das Ausstellungsprogramm.⁶⁷⁵ Sitte bekannte sich in seiner zur Eröffnung gehaltenen Rede zu den Galerien für Gegenwartskunst des Staatlichen Kunsthandels.⁶⁷⁶ Der Künstler und kulturpolitisch einflussreichste Funktionär in der DDR war zu diesem Zeitpunkt, ebenso wie Werner Tübke, Wolfgang Matheuer und Bernhard Heisig, durch den Staatlichen Kunsthandel auf dem internationalen Kunstmarkt vertreten.

Sowohl der bildende als auch der angewandte Bereich sollten das Galerieprofil bestimmen. Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Poster und Handelsware aus den Werkstätten des Staatlichen Kunsthandels waren im ständigen Angebot, dazu wurden Sonderausstellungen zu den Posterprogrammen und eine jährliche Präsentation der „100 ausgewählten Grafiken“ sowie Einzelausstellungen der Künstler des VBK ausgerichtet. Regionale Verbindungen fanden sich in thematischen Ausstellungen mit dem Schwerpunkt Thüringen, Thüringer Wald, Tradition und Heimat. Eine Sonderausstellung wurde dem Suhler Maler Alexander Gerbig (1878–1948) und seinen Holzschnitten gewidmet. Gerbig, der in Dresden gemeinsam mit Max Pechstein (1881–1955) studiert und eine jahrelange intensive Freundschaft mit diesem Künstler gepflegt hatte, war zu diesem Zeitpunkt fast in Vergessenheit geraten und sein Werk wurde erst durch die Arbeit der Galerie wieder bekannt. Mit dieser und ähnlich gewichteten Ausstellungen widmete sich die Galerie der Pflege von kulturellem, regionalem Erbe.

Vor allem in Suhl war das Thema „Thüringer Wald“ und kunsthandwerkliches Glas im Ausstellungsprogramm präsent, besonders überzeugte die Besucher- und Käuferschaft offenbar die Sonderausstellung „Guck, guck, ruft’s aus dem Wald“, wie es in den *Galerienachrichten* heißt.⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Siehe Anhang III.3.7/2 Ausstellungsdocumentation *Galerie im Steinweg*, S. 686-689.

⁶⁷⁶ *Galerienachrichten*, 2/78, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1978.

⁶⁷⁷ *Galerienachrichten*, 3/80, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1980, S. 10.

Gezeigt wurden Karikaturen in Form von Lithografien, Collagen und Handzeichnungen von Henryk Berg (1927–1995), Manfred Bofinger, Eberhard Dietzsch (1938–2006), Nabil El-Solami (1941–1987), Barbara Henniger (*1938), Christian Lüttich (*1934), Andreas J. Müller (*1950), Rolf F. Müller (*1932), Lothar Otto (*1932), Hans Jürgen Starke (*1940) und Klaus Vonderwerth (1936–2016). Diese Ausstellung entstand in Zusammenarbeit mit der Ausstellungsreihe „Satiricum“ in Greiz, die sich kritisch mit dem Thema Umwelt auseinandersetzte.⁶⁷⁸

Die Künstler legten zahlreiche Arbeiten zu den Inhalten Mensch und Umwelt mit regionalen Bezügen zu Thüringen vor. In dieser umweltkritischen Ausstellung wurden auch Werke des Karikaturisten Willy Moese (1927–2007) gezeigt, der nicht nur durch seine sogenannten Plastikures-Plastiken mit satirischen Inhalten bekannt wurde, sondern auch mit zahlreichen satirischen Zeichnungen in Kinder- und Jugendzeitschriften. Mit der Plastik „BLA-BLA“, ein an eine Schreibmaschine erinnerndes Objekt mit drei Tasten, das beim Bedienen den Ausdruck „bla“ schreibt, beteiligte er sich im Bereich Satire auf der VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden. Willy Moese war trotz seiner vielfach publizierten Karikaturen und seinem großen Bekanntheitsgrad kein DDR-Vorzeigekünstler, sondern ein kritischer Geist, der durch seine Unterschrift gegen die Biermann-Ausbürgerung 1976 – ebenso wie seine Ehefrau Maria Moese – zum Observationsziel der Staatssicherheit wurde.⁶⁷⁹

In einem Interview schildert die Galerieleiterin Monika Kaintoch zum 10-jährigen Jubiläum der Galerie ihre Arbeitsweise, aber auch die speziellen Herausforderungen des Standorts und das Engagement, das die Galerie leistete, um sich in Suhl als Galerie zu etablieren:

„[...] es [galt] zuerst, in der Stadt als Galerie bekannt zu werden und die Leute zu interessieren. Es gab keine Vorläufer und nur ein begrenztes kulturelles Umfeld, wie es vielleicht in Meiningen traditionell vorhanden ist.

Die Menschen standen vor dem Bollhagen-Geschirr beinahe verständnislos. Da mußten wir mit Aktionen die Bürger in die Galerie hinein ziehen. Kinderfeste auf dem Hof, Modenschauen vor der Tür und Grafikverkauf wieder auf dem Hof usw. usw.“⁶⁸⁰

⁶⁷⁸ Ebd.

⁶⁷⁹ Reinhard Pfeiffer: *Von Hannes Hegen bis Erich Schmitt – Lexikon der Karikaturisten, Presse- und Comic-Zeichner der DDR*, Berlin 1998, S. 169.

⁶⁸⁰ Gisela Kaintoch: Zehnjähriges Galeriejubiläum in Suhl, in: *Galerienachrichten* 4/88, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1988, S. 1-4, hier S. 1.

Für die Zukunft sah die Galerieleiterin Ende des Jahres 1988 und damit ein Jahr vor dem Ende der DDR folgende Aufgaben als prioritär an:

„Die Neuentdeckungen in der DDR für Suhl sind noch nicht abgeschlossen. Und auch im Bezirk gibt es bestimmt noch weiße Flecken. Unser kulturpolitisches Wirken kann von diesem relativ stabilen Fundament aus erst tiefgreifender beginnen. Die Ausbildung des Geschmacks und die Urteilsbedürftigkeit für und über die Kunst und besonders für die Gegenwartskunst bedürfen natürlich noch weiterer Anstrengungen. Diese Aufgabe möchte sich die Galerie im Steinweg mit ihrem zehnköpfigen Kollektiv mit ihren bisherigen Erfahrungen stellen und engagiert wirken.“⁶⁸¹

III.3.8 Bezirksdirektion Frankfurt/Oder

Galerie Gallus, Frankfurt/Oder und Kunstgalerie Schwedt, Schwedt

Am 15. April 1983 eröffnete in Frankfurt an der Oder mit Monika Tschirner, als Leiterin, die *Galerie Gallus*. Die Eröffnung steht zeitlich in Zusammenhang mit der Erweiterung des Bezirksdirektionsbereiches Berlin/Potsdam um den Bezirk Frankfurt/Oder. Der Thüringer Alfred Mörstedt war hier einer der ersten Künstler, die in Frankfurt an der Oder ausstellten. Mit Blick auf das Ausstellungsprogramm⁶⁸² zeigt sich, dass neben bildender Kunst auch hier Kunsthandwerk eine wichtige Rolle spielte. Die Galerieleiterin kommentiert zur Eröffnung der Einrichtung in der Zeitung *Neue Zeit* und spiegelt stellvertretend das Motto für die meisten Galerien des Staatlichen Kunsthandels wider:

„Jeder kann hier etwas finden, der Sammler ebenso wie der Gelegenheitskäufer oder auch gesellschaftliche Einrichtungen und Betriebe. [...] aus Ateliers und Werkstätten haben wir Gemälde und Grafiken, Plastiken und Fotografien, Keramik und Glas, Schmuck, Holz und Textil zusammengetragen.

Die Spanne reicht in der bildenden Kunst vom kostbaren Unikat bis zum preisgünstigen Auflagendruck und im angewandten Bereich ebenfalls von Einzelstücken bis hin zur gebrauchsbetonten Werkstattproduktion.“⁶⁸³

⁶⁸¹ Ebd., S. 3.

⁶⁸² Siehe Anhang III.3.8/1-1 Ausstellungsdocumentation *Galerie Gallus*, S. 690-691.

⁶⁸³ Joachim Winter: Förderin der Gegenwartskunst, in: *Neue Zeit*, 29. Juni 1983, Nr. 39/151, S. 4.

Die Eröffnung der Galerie fiel mit einem Generationswechsel in der 1965 als Kabinett der Galerie Junge Kunst eröffneten Ausstellungsräumen in Frankfurt/Oder zusammen, die heute als Museum Junge Kunst die größte Sammlung mit künstlerischen Positionen der DDR und darüber hinaus besitzen. Im Jahr 1983 verließ ihr Gründungsdirektor Karl-Heinz Maetzke sein Amt, der, wie es die spätere Direktorin des Museums Brigitte Rieger-Jähner formulierte, mit den „Bewertungskriterien der SED übereinstimmte“ und eine deutliche Abgrenzung zur westeuropäischen Kunst mit seiner Sammlungspolitik betrieb.⁶⁸⁴

Das änderte sich mit den neuen Direktoren Karl-Heinz Kukla, Waltraud Osten und Rudolph Quaiser, die mit Wissen und Weitblick hier eine beachtenswerte Sammlung zusammentrugen. Dieser Weitblick spiegelt sich auch im Ausstellungsprogramm der *Galerie Gallus* wider. Nicht nur Mörstedt war hier zu Gast, auch Manfred Butzmann stellte seinen Grafikzyklus „Steinernes Berlin“ aus⁶⁸⁵, dessen kritische Grafik im Kontrast zu jeder Übereinstimmung mit dem gewünschten Selbstbild der DDR-Funktionäre stand und ihm 1987 sogar ein Verbot seiner Plakatkunst einbrachte.⁶⁸⁶

Als zweite Galerie der Bezirksdirektion Frankfurt/Oder wurde die *Kunstgalerie Schwedt* als eine der letzten größeren Galeriegründungen des Staatlichen Kunsthandels direkt an der deutsch-polnischen Grenze vollzogen: am 30. Mai 1988 in Schwedt. Die Stadt war in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs in weiten Teilen zerstört worden und entwickelte sich in der Folge, durch die unmittelbare Einbindung in die Erdölzulieferung aus der SU, zu einer der wichtigsten Industriestädte der DDR. Kunsteinrichtungen in Form von Galerien oder repräsentativen Ausstellungsflächen waren jedoch nicht vorhanden.

Mitte des 18. Jahrhunderts avancierte das kleine Schwedt durch die Initiative des preußischen Markgrafen Friedrich Heinrich, der hier das erste Hoftheater gründete, zu einer Theaterstadt. An diese Tradition anknüpfend, fanden vom 20. bis 26. Juni 1988 die alle zwei Jahre stattfindenden „Arbeiterfestspiele“ Schwedt statt, die auch der Anlass für die Eröffnung der *Kunstgalerie Schwedt* waren.⁶⁸⁷ Die besten Arbeiter- und Amateurtheater der DDR präsentierten ihre Inszenierungen und forderten zur Diskussion auf.

⁶⁸⁴ Brigitte Rieger-Jähner: *Die wechselvolle Geschichte des Museums Junge Kunst 1965–2014*, online <http://www.museum-junge-kunst.de/packhof/mjkgesch.htm>, zuletzt aufgerufen am 25.11.2018.

⁶⁸⁵ [Anonymus]: Neue Verkaufsausstellung in Frankfurter Galerie, in: *Neues Deutschland*, 1. Juni 1985, Nr. 40/126.

⁶⁸⁶ Detlev Lücke: Revolutionär mit Fahrrad, in: *Die Zeit*, 22. November 1991, Nr. 48.

⁶⁸⁷ Vgl. A.R. [sic]: Neueröffnung in Schwedt, in: *Neues Deutschland*, 9. Juni 1988, Nr. 43/135.

Dazu stellte der Staatliche Kunsthandel ein spezielles Programm zusammen, das dieses Ereignis spiegeln sollte. Mit Arbeiten von Harald Metzkes, Ronald Paris (*1922), Joachim John (*1933), Hans Vent oder Dieter Goltzsche eröffnete die Galerie. Die Plastik *Trini* von Fritz Cremer wurde ebenfalls in der Ausstellung gezeigt, die Teil der Plastikedition des Staatlichen Kunsthandels war und nach Ankauf der Stadt Schwedt im unmittelbaren Umfeld der Galerie aufgestellt werden sollte.⁶⁸⁸

Auffällig ist die Auswahl der teilnehmenden Künstler der Eröffnungsausstellung, von denen keiner in der Region um Schwedt lebte oder arbeitete.⁶⁸⁹ Das hatte einen Grund: Für die Künstler der Region östliches Brandenburg waren die Möglichkeiten, Kunst auszustellen und zu verkaufen sehr eingeschränkt, die Magnetkraft des nahen Berlins und seiner funktionierenden Kunstinfrastruktur groß und die Beschaffung von Arbeitsmaterialien, um überhaupt Kunst anzufertigen, war geradezu unmöglich.⁶⁹⁰ Der Staatliche Kunsthandel sollte in Zusammenarbeit mit dem VBK die regionalen Bedingungen verbessern und die Region für bildende und angewandte Künstler attraktiv machen. Zudem erhoffte man sich auch hier die Erschließung neuer Kundschaft, denn auch in Schwedt entstanden große Neubausiedlungen, die nach den Vorstellungen der Kulturfunktionäre und Ideologen der DDR mit originaler Kunst, Druckgrafik oder Postern ausgestattet werden sollten.⁶⁹¹

Zu bedeutenden der Region zählen der Maler und Grafiker Claus Haensel (*1942) und die Malerin, Grafikerin und Fotokünstlerin Christine Prinz (1944–2013). Beide kamen aus Dresden und siedelten sich bewusst in der kunstfreien Oase an. Sie hofften, mit ihren Aktivitäten und Kunstaktionen einen Kreis an Kunstinteressierten aufzubauen. Das gelang ihnen auch nach kurzer Zeit, aber mit den örtlichen Kulturfunktionären war eine Zusammenarbeit nicht möglich, im Gegenteil verhielten sie sich den engagierten Künstlern gegenüber einengend und bevormundend. Aufgrund der persönlichen Schikanen und Repressalien sahen diese schließlich keine Möglichkeit, in der Stadt zu bleiben und verließen das Land 1984.⁶⁹² Mit ihrem Wegzug brach die kleine, bescheidene Szene in Schwedt zusammen. Die Ansiedlung der Kunstgalerie Schwedt konnte diesen Verlust kaum ausgleichen.

⁶⁸⁸ Ebd.

⁶⁸⁹ Siehe Anhang III.3.8/1-2 Ausstellungsdokumentation *Kunstgalerie Schwedt*, S. 692.

⁶⁹⁰ Claus Haensel im Gespräch mit der Autorin am 17. Mai 2016 in Bremen.

⁶⁹¹ Roger Thielemann im Gespräch mit der Autorin am 28. September 2012 in Berlin.

⁶⁹² Claus Haensel im Gespräch mit der Autorin am 17. Mai 2016 in Bremen.

III.4 Auktionen in den Galerien für Gegenwartskunst

Auch wenn das Auktionswesen in der SBZ/DDR überschattet ist von unrechtmäßigen Machenschaften, die nach 1990 bekannt wurden⁶⁹³ und der Handel mit Kunst, insbesondere mit Werken von kunsthistorischem Wert, nicht selten Züge eines Ausverkaufs von Kulturgut aus öffentlichen wie privaten Sammlungen annahm, mit denen fehlende Einnahmen von Devisen kompensiert und die allgemeine Wirtschaftslage des Landes sowie die Versorgung der Bevölkerung stabilisiert werden sollten,⁶⁹⁴ gilt das hier vorliegende Untersuchungsinteresse den Strategien der Organisation und des Handels mit Gegenwartskunst. Der Fokus liegt auf den Aktivitäten des Staatlichen Kunsthandels.

Die Motivation von Produzenten, Händlern und Käufern der Ware Kunst sowie die Abläufe innerhalb der Einrichtungen und des Gefüges des Staatlichen Kunsthandels sollen hier rekonstruiert werden. Daneben ist von Interesse, welche Personen diese Auktionen frequentierten und welche Preise hier für die Kunst erzielt wurden, die ein wichtiger – und vergleichbarer – Indikator für die kunsthändlerischen Aktivitäten in der DDR darstellen.

Die Auktionen für zeitgenössische Kunst bildeten jedes Jahr den Höhepunkt des Kalenderjahres im Staatlichen Kunsthandel der DDR. Sie wurden in vier Galerien durchgeführt: 1977 fand die erste in der *Galerie am Sachsenplatz* in Leipzig statt, die *Neue Dresdner Galerie* folgte 1980, die die Auktionen des Kupferstich-Kabinetts in Dresden übernahm, und 1982 die *Galerie a* in Ost-Berlin sowie die Rostocker *Galerie am Boulevard*, die die traditionsreichen Ahrenshooper Grafikauktionen⁶⁹⁵ durchführte. Gemeinsam mit dem Kreiskulturhaus „Prater“ im Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg führte die *Galerie im Alten Museum* Grafikauktion durch. Manfred Schmidt, Galerist der *Galerie a*, führte gemeinsam mit dem Leiter der Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Roger Thielemann, Auktionen im

⁶⁹³ Besonders Ulf Bischof hat in seiner Dissertation zur *Kunst und Antiquitäten GmbH* darauf hingewiesen, dass der Zweitmarkt der Kunst in der DDR nach außen hin geschlossen war und Sammler, die vor allem ältere Kunst und Antiquitäten zu Auktionen einliefern wollten, sich auf die wenigen privaten und staatlichen Einrichtungen beschränken mussten, immer in der Gefahr, dass Einlieferer und Ersteigerer ohne weiteres geprüft werden konnten. Bischof weist auf einen Fall hin, bei dem auch die Auktionsteilnehmer in Überprüfungen erfasst wurden und unter dem Vorwand einer Steuerprüfung gegebenenfalls große Verluste ihrer Sammlungen oder ihres Vermögens befürchten mussten. Diese Ermittlungen fanden jedoch verdeckt statt – den Organisatoren der Auktionen waren diese Vorgehensweisen in keiner Weise bekannt. Vgl. Bischof 2003, S. 190f.

⁶⁹⁴ Vgl. Bischof 2003, S. 503.

⁶⁹⁵ Für die Ahrenshooper Grafikauktionen liegen für diese Untersuchung keine verwertbaren Dokumentationen vor, sodass sich die Argumentation und Dokumentation nur auf die Berliner und Leipziger Auktionen stützen kann.

Kongresszentrum des Palasthotels durch, bei der rund 300 Werke aus dem Bereich Malerei, Grafik und Plastik der Moderne des 20. Jahrhunderts versteigert wurden und bei denen oft Spitzenpreise erreicht wurden, denn hier gerieten mitunter bedeutende kunsthistorische Werke unter den Hammer, die nicht nur an zahlungswillige Privatkundschaft aus dem westlichen Ausland und West-Berlin, sondern auch an ostdeutsche Museen verkauft wurden.⁶⁹⁶ Die zu versteigernden Exponate wurden von privaten Sammlern geliefert, darunter auch von denen, die einen Ausreiseantrag aus der DDR gestellt hatten und nun Sammlungsobjekte verkaufen wollten. Zu diesem Zweck annoncierte der Kunsthandel regelmäßig in Tageszeitungen und kündigte die Auktionen durch Presseartikel an. Für Auktionen mit Antiquitäten, Numismatik und Philatelie wurden eigene Auktionen durchgeführt.⁶⁹⁷

Diejenigen Auktionen, die durch den Staatlichen Kunsthandel für die Versteigerung zeitgenössischer bildender und angewandter Kunst sowie Kunst der klassischen Moderne koordiniert wurden, hatten eindeutig kommerzielle Ziele und Museen, Stiftungssammlungen sowie ein kaufinteressiertes privates Publikum aus dem In- und Ausland im Visier.

Die Verantwortlichen wählten daher nicht nur sorgfältig die Qualität der zusammengestellten Exponate aus, sondern auch die Persönlichkeit des Auktionators. Mit Manfred Schmidt für die *Galerie a*, Hans-Peter Schulz für die *Galerie am Sachsenplatz* in Leipzig und Werner Schmidt, Direktor des Kupferstich-Kabinetts Dresden, führten drei wichtige Persönlichkeiten der DDR-Kunstwelt diese Auktionen durch. Beispielhaft für die Entwicklung der Auktionen ist die *Galerie a* in Ost-Berlin, von denen durch die Berichte des Galerieleiters und Auktionators Manfred Schmidt nicht nur der Ablauf beschrieben werden kann, sondern auch Werktitel, Käufer und Auktionsergebnisse im Einzelfall vorliegen.⁶⁹⁸

Die erste Kunstauktion wurde am 14. November 1982 im Palasthotel mit insgesamt 218 Exponaten, die zur Versteigerung vorbereitet wurden, durchgeführt. Mit einer Besucherbeteiligung von 380 Personen waren Museen und Sammlungen, Privatpersonen und Käufer auch aus der BRD und West-Berlin vertreten.

⁶⁹⁶ Der folgenden Argumentation liegt ein unveröffentlichtes Typoskript aus dem Archiv des Auktionsleiters Manfred Schmidt zugrunde, aus dem die vorliegend dokumentierten Auktionsergebnisse, angebotenen und veräußerten Werke entnommen sind.

⁶⁹⁷ Die exakte Herkunft der zur Auktion eingelieferten Objekte muss im Einzelfall geprüft werden und ist nicht Teil des hier vorliegenden Untersuchungsinteresses.

⁶⁹⁸ Manfred Schmidt: Jahresbericht, undatiertes und unveröffentlichtes Typoskript, Privatarchiv Manfred Schmidt.

Bei dieser Auktion wurden 192 Exponate versteigert mit einem Gesamterlös von 310.107,50 Mark der DDR. Besonders bedeutend war der Zuschlag für zwei Arbeiten von Werner Tübke, *Mädchen mit weißem Hut* und *Frau mit Kind im Strandkorb*, die an den Privatsammler Rüdiger Schewe nach West-Berlin verkauft wurden. An den Frankfurter Galeristen Heinz Stadler wurden Werke von Lovis Corinth und HAP Grieshaber verkauft. Bezahlt wurde bei diesen Auktionen in bar, darunter wurden auch Devisenerlöse mit 22.550,-- DM verbucht.

Auch westdeutsche Museen kauften bei diesen Auktionen Werke von Künstlern der DDR, wie zum Beispiel das Landesmuseum Schleswig-Holstein Schloss Gottdorf, das für 8.250,-- DM das Werk *Winterliche Landschaft* von Karl Getsch ersteigerte. Der Hamburger Galerist Thomas Levy erhielt für Volker Stelzmanns *Geißelung* einen Zuschlag und kaufte es für 3.300,-- DM.⁶⁹⁹ Die Vorbesitzverhältnisse beziehungsweise belastbare Provenienz-Angaben zu den Exponaten führt die Dokumentation von Schmidt jedoch nicht auf.

In Vorbereitung der Auktionen wurde Plakate, Kataloge und eine umfangreiche Pressemappe gestaltet, darunter auch zahlreiche Annoncen geschaltet, zum Beispiel in Zeitungen wie *Der Sonntag* und Illustrierten wie *Kunst und Heim* oder in der Zeitschrift *Sibylle*. Die ersten Erfahrungen zeigten jedoch auch deutliche Mängel auf: Die wissenschaftliche Bearbeitung und vor allem die Detailinformationen zu den einzelnen Werken waren nur wenig aufbereitet worden. Daneben zeigten sich in der ersten Auktion der *Galerie a* – offenbar aus mangelnder Erfahrung im internationalen Auktionswesen sowie der fehlenden Platzierung von DDR-Künstlern auf dem westlichen Kunstmarkt – Fehleinschätzungen in der Preisgestaltung. Arbeiten von Heinrich Kilger, Gustav Seitz und Doris Rücker wurden zu hoch angesetzt und kamen nicht zur Versteigerung.⁷⁰⁰

Am 29. Mai 1983 fand die zweite Ost-Berliner Kunstauktion statt, bei der ausschließlich Grafik versteigert wurde. Aus 260 Einzelexponaten und sieben Mappenwerken wurden insgesamt 239 Werke veräußert. Hier standen hauptsächlich konstruktivistische Arbeiten und Werke der klassischen Moderne von Max Slevogt und Alfred Kubin zum Angebot. Werke von Gerhard Altenbourg, die mit 800,-- M angesetzt worden waren, erzielten Erlöse von 1400,-- M.

⁶⁹⁹ Sämtliche Angaben zu Künstlernamen, Werktitel, erzielten Preisen und Käufern stammen aus: Manfred Schmidt: Jahresbericht, undatiertes und unveröffentlichtes Typoskript, Privatarchiv Manfred Schmidt.

⁷⁰⁰ Ebd.

Die dritte Ost-Berliner Kunstauktion am 5. Dezember 1983 zeigte positive Entwicklungen, die Besucheranzahl erhöhte sich auf 353, wobei sich das Interesse von Bieter*innen aus der BRD und West-Berlin erheblich erhöht hatte. Die Galerie Döbele in Ravensburg, Galerie Bodo Niemann aus West-Berlin, Galerie Timm Gierig aus Frankfurt/Main entwickelten sich zu potenten Adressaten beim Verkauf in das westliche Ausland.⁷⁰¹

Aber auch immer mehr Museen aus der DDR kauften auf den Auktionen, darunter die Galerie Junge Kunst Frankfurt/Oder, die Nationale Forschungs- und Gedenkstätte Weimar, die Staatliche Kunstsammlung Neubrandenburg, die Akademie der Wissenschaften Berlin, die Sächsische Landesbibliothek Dresden, das Zentralantiquariat Leipzig, die Staatlichen Museen Schwerin sowie die Staatliche Galerie Moritzburg in Halle. Diese Einrichtungen besitzen nicht zuletzt durch diese Auktionen heute die bedeutendsten Sammlungen künstlerischer Produktionen in der DDR.⁷⁰²

Die Auktionen der *Galerie a* verdeutlichen den kontinuierlichen Zuwachs der Gewinnerlöse. Die Kunstauktion am 14. November 1982 brachte mit 192 Exponaten einen Erlös von 310.107,50 Mark der DDR, während bei der letzten Kunstauktion am 29. April 1990 mit 260 Exponaten ein Erlös von 552.936,-- Mark der DDR erzielt wurde, wobei bei dieser Auktion kein „Valuta“-Verkauf mehr stattfand.⁷⁰³ Die Prognosen und Spekulationen über den zu diesem Zeitpunkt immer noch konkurrenzlosen Staatlichen Kunsthandel in der DDR zeigten die Entwicklung des ostdeutschen Kunstmarktes auf. Die privaten Käufer verringerten sich 1990 und die staatlichen Einrichtungen machten „Endeinkäufe“.

Die Berliner Grafikauktion „Im Prater“ wurde von der *Galerie im Alten Museum* gemeinsam mit dem Kreiskulturhaus Prater veranstaltet. Bei diesen Auktionen standen Arbeiten von Berliner Künstler*innen mit niedrigem und mittlerem Preisgefüge im Fokus. Die Auktionen wurden bevorzugt von jungen Sammlern in Anspruch genommen. Mit der 13. Grafikauktion am 16. November 1989 im Großen Saal des Kulturhauses fand die letzte Grafikauktion „Im Prater“ statt. Unter Leitung von Inga Kondeyne, die Galerieleiterin der *Galerie Rotunde* beziehungsweise der *Galerie im Alten Museum* war, wurden 175 Lose aufgerufen.

⁷⁰¹ Diese Angaben sind der Dokumentation von Manfred Schmidt zu entnehmen. Vgl. ebd.

⁷⁰² Manfred Schmidt: Jahresbericht, undatiertes und unveröffentlichtes Typoskript, Privatarchiv Manfred Schmidt.

⁷⁰³ Ebd.

Diese Grafikauktion, die wenige Tage nach der „Maueröffnung“ am 9. November 1989 erfolgte, verdeutlicht die Stimmung unter den Organisatoren, die sich in einer zum Teil ungenügenden Vorbereitung widerspiegelte, was sich wiederum in widersprüchlichen Angaben in der Werbung und in fehlerhaften Katalogen zeigte. Die politische und gesellschaftliche Wende 1989/90 änderte auch hier schlagartig und deutlich spürbar die Situation: Es gab weitaus weniger Besucher als in den vorangegangenen Auktionen, und nur 60 % der angebotenen Werke wurden verkauft.⁷⁰⁴

Eine besondere Aufgabe übernahm 1980 die *Neue Dresdner Galerie* vom Kupferstich-Kabinett Dresden.⁷⁰⁵ Unter der Leitung des Direktors Werner Schmidt führte das Kupferstich-Kabinett von 1964 bis 1979 Auktionen mit bildender Kunst durch: Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, historische Plakate, Fotografien, Skulpturen und Zeichnungen wurden aufgerufen. Bei diesen Auktionen waren insbesondere die Exponate aus Nachlässen begehrt.

Die angebotene junge Kunst zeigte deutliche Tendenzen in der Kunst des Dresdner Raumes auf, wo sich Mitte der 1980er Jahre ein resonanzreiches alternatives Kunstschaffen entwickelte, das nicht den staatlich gewünschten Richtungen entsprach oder politische Benutzbarkeit erkennen ließ. Aber auch Blätter der internationalen Kunst wurden versteigert, darunter Günther Uecker, Max Bill und der 1981 vom Staat ausgebürgerte Dresdner Maler Ralf Winkler, genannt A.R. Penk. Ihre Werke erzielten Höchstpreise. Der Dresdner Bildhauer Peter Makolies verdeutlichte die Nachfrage nach guter Plastik aus dem Kunstraum Dresden: Ein Marmortorso aus seiner Hand wurde mit 3.500,-- Mark der DDR aufgerufen und erhielt den Zuschlag mit 12.000,-- M.

Neben den Auktionen in der *Neuen Dresdner Galerie* wurden seit dem 11. Mai 1980 auch im Leonhardi-Museum Auktionen durchgeführt, die nicht vom Staatlichen Kunsthandel organisiert wurden und nur unter der Auflage stattfinden konnten, hier ausschließlich Werke von VBK-Mitgliedern zu versteigern und dass „alle Einnahmen über die Finanzkonten des Bezirksverbandes“ gehen sollten.⁷⁰⁶ An diesen Dresdner Auktionen beteiligten sich zahlreiche Maler, Bildhauer und Grafiker, die auch an den Ausstellungsprogrammen des Museums teilgenommen hatten.

⁷⁰⁴ Ebd.

⁷⁰⁵ Pätzke 1993, S. 68.

⁷⁰⁶ Vgl. Kurt Weber, 1. Bezirkssekretär VBK-DDR: Auktion im Leonardi-Museum, Typoskript, zit. nach: Angelika Weissbach: Frühstück im Freien. Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Auktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963–1990, Berlin 2009, S. 190.

Die Auktionen leitete auch hier der Direktor des Kupferstich-Kabinetts Werner Schmidt. Die Motivation dieser Aktivitäten im Leonhardi-Museum verfolgte jedoch keine dezidiert kommerziellen Ziele und erst recht keine Beschaffung von Devisenmitteln, sondern die Teilnehmenden wollten mit den Erlösen eine Verbesserung des baulichen Zustands des Gebäudes erreichen sowie die Präsenz des Leonhardi-Museums dauerhaft sichern. Trotz mehrfacher Initiativen der Künstler, den VBK dazu zu bewegen, die Verkaufserlöse für die Renovierung einzusetzen, blieb dies jedoch aus.⁷⁰⁷ Das geschah erst mit der Übernahme der Initiative durch den Rat des Stadtbezirkes Dresden-Ost am 1. Januar 1981, der auch zu einer Namensweiterung des Leonhardi-Museums führte, durch den Zusatz „Galerie Ost“. Wie Angelika Weißbach in ihrer Dissertationsschrift aus dem Jahr 2009 ausführt, handelte es sich bei dieser Renovierung um den

„Teil einer Maßnahme der Bezirksverwaltung für Staatssicherheit in Dresden ‚zur Realisierung des Kampfplanes zu Ehren des X. Parteitages der SED‘ mit dem Ziel der ‚vorbeugenden Verhinderung feindlicher Aktivitäten und einer wirkungsvollen Bearbeitung und Zersetzung von oppositionellen Stützpunkten‘.“⁷⁰⁸

Durch Recherchen in den Unterlagen des Ministeriums der Staatssicherheit konnte Weißbach nachweisen, dass diese Maßnahme dazu führte, dass künftig alle Ausstellungspläne und Aktionen durch den 1. Bezirkssekretär des VBK-Dresden, Kurt Weber, sowie einen IME (Inoffizieller Mitarbeiter mit einem besonderen Einsatz) des MfS mit dem Decknamen „Karl Hofer“ abgestimmt werden mussten.⁷⁰⁹ Auch wenn das Leonhardi-Museum in den 1980er Jahren einen Ausstellungsort darstellte, der Raum für eine alternative Kunst bot, kann hier nicht von einer unabhängigen und freien Arbeit der Initiatoren die Rede sein. Das Beispiel verdeutlicht nicht nur die permanente Problemlage, in der sich nichtstaatliche Initiativen in der DDR befanden, es verdeutlicht auch die Strategien, mit denen staatliche Überwachungsorgane im sichtbaren und dem nicht sichtbaren Bereich agierten. Es macht zudem deutlich, dass außerhalb staatlicher Einrichtungen ein selbstbestimmtes, freies Handeln nicht möglich war und dass die Sanktionen, mit denen die Initiatoren der Auktionen im Leonhardi-Museum zu tun hatten, den Aktionsradius massiv einschränkten.

⁷⁰⁷ Ebd.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 222.

⁷⁰⁹ Ebd.

Die Leipziger Kunstauktionen waren insgesamt die bekanntesten Veranstaltungen dieser Art in der DDR, die am meisten Aufmerksamkeit erfuhren – unabhängig von ihrem Status, Teil des Staatlichen Kunsthandelsprogramms zu sein. Sie wurden von dem Galeristenehepaar Gisela und Hans-Peter Schulz durch die *Galerie am Sachsenplatz* in Leipzig organisiert und in der Alten Börse am Naschmarkt durchgeführt.

Alle zwei Jahre und in insgesamt sechs Auktionen führte der seit Jahren als „Spürhund für gute Kunst“ bekannte Hans-Peter Schulz diese erfolgreichen Veranstaltungen durch. Am 18. Juni 1977 fand die erste „Leipziger Auktion für bildende Kunst“ statt. Zu den Besuchern und Käufern der ersten Auktion zählten „22 Museen der DDR und zahlreiche Privatsammler“.⁷¹⁰ Unter den Hammer kam in Leipzig vieles aus privaten Sammlungen, aus Nachlässen oder war Dank des kunsthändlerischen Geschicks der Schulzes anderweitig aufgetrieben worden: Unter den aufgerufenen Werken waren Arbeiten von Ernst Barlach, Marc Chagall, Lovis Corinth, Otto Dix, Lyonel Feininger, Max Klinger, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz und anderen. Insgesamt wurden bei dieser Auktion von 446 Exponaten 348 versteigert – ein beachtlicher Erfolg, der in den Folgejahren noch gesteigert werden sollte.⁷¹¹

Selbst zu der am 17. Juni 1989 im Kinosaal der „Leipziger Information“ stattfindenden 6. Auktion wurden Spitzenwerke von Otto Dix, Hermann Glöckner, Emil Schumacher und anderen angeboten und erreichten hohe Erlöse. So wurde beispielsweise die Farblithografie „Susu“ von Otto Dix mit 10.000,00 Mark der DDR aufgerufen und für 31.000,00 M versteigert. Allein zwei Gemälde des Niederländers Barend Cornelius Koekkoek erzielten einen Preis von 182.000,00 M.⁷¹² Es ist anzunehmen, dass diese Auktionen Millionenumsätze und etliche Devisen einbrachten.⁷¹³

⁷¹⁰ Ulrich Großmann, Herwig Guratzsch (Hg.): *Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945*, Ausst.-Kat. Ostfildern Ruit 1997, S. 35.

⁷¹¹ Ebd.

⁷¹² Dokumentation der 6. Leipziger Auktion für bildende Künste, undatiertes und unveröffentlichtes Typoskript, Privatarchiv Gisela Schulz sowie Gisela Schulz im Gespräch mit der Autorin am 4. Dezember 2012 in Leipzig.

⁷¹³ Siehe Anhänge III.4/1 Dokumentation *Galerie a – Auktionen und Ausstellungen – Auktionator Manfred Schmidt*, S. 693-745; III.4/2 Dokumentation *Auktionen Galerie am Sachsenplatz – Auktionator Hans Peter Schulz*, S. 746-758; III.4/3 Dokumentation *Neue Dresdner Galerie – Auktionator Werner Schmidt*, S. 759-769 sowie III.4/4 *Gesamtbeteiligung der Künstler an Auktionen*, S. 770-811.

In sehr viel bescheideneren Dimensionen agierte die *Galerie am Boulevard*. Der Rostocker Galerist Dieter Hubert führte in der Ahrenshooper Strandhalle die Grafikauktionen für den Staatlichen Kunsthandel durch.

Am 29. Juli 1989 fand zum 18. Mal die Grafikauktion unter Leitung des Gastauktionators Jörg-Heiko Bruns statt. Von den 100 Losnummern wurden 93 versteigert.

Große Aufmerksamkeit zogen Arbeiten von Lea Grundig, Walther Herzog, Nuria Quevedo und Horst Janssen auf sich. Die Hauptattraktion waren jedoch Werke von Otto Niemeyer-Holstein, der als Lokalkünstler für die moderne Tradition der Nordbezirke stand und dessen Arbeiten ebenso stark wie konstant nachgefragt wurden.⁷¹⁴

⁷¹⁴ Vgl. *Galerienachrichten* Nr. 4/89, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1989, S. 6.

IV Der Staatliche Kunsthandel als Produzent von Kunst

IV.1 Kunsthandelseigene Editions- und Grafikprogramme

Zur Förderung des Kunstmarkts im Binnenhandel und um in den Galerien ein breites Spektrum an Handelsware anzubieten, richtete der Staatliche Kunsthandel Editionsprogramme ein. Grafiken, Plastiken und Poster, aber auch Arbeiten der angewandten Kunst und Kopien historischer Museumsexponate wurden in Auflagen oder Serien hergestellt. Teile der Grafik- und Plastikeditionen wurden durch die kunsthandelseigenen Werkstätten wie der *Kupferdruckerei* oder der *Bildgießerei Schöneiche* in Berlin umgesetzt.

Auch Kooperationen mit Künstlern selbst sowie die Zusammenarbeit mit Einrichtungen außerhalb des Staatlichen Kunsthandels waren an der Herstellung dieses erfolgreichen Handelsprogramms beteiligt. Die wichtigsten Programme waren die seit 1977 durch jährlich stattfindende Wettbewerbe, die durch den Verband Bildender Künstler ausgerichtet wurden, initiierte druckgrafische Editionen mit dem Titel „100 ausgewählte Grafiken“.

Zunächst konnten in ausgewählten Galerien diese Grafiken erworben werden und waren in den 1980er Jahren in allen größeren Galerien des Staatlichen Kunsthandels zu erwerben. Daneben veröffentlichte der Bereich Grafik- und Plastikeditionen mit dem Posterprogramm eine sehr erfolgreiche Serie mit künstlerischen Plakaten.

IV.1.1 Grafikeditionen

Das Medium der Druckgrafik nahm nicht nur historisch seit seiner Erfindung eine Schlüsselrolle in der Verbreitung von künstlerischen Stilen, gesellschaftskritischen oder moralischen Ansichten ein, sondern auch von politischen Inhalten. Zugleich war es das erste künstlerische Medium, das private, bürgerliche Kreise sammelten. Auch deshalb spielte Druckgrafik in den revolutionären Aktivitäten der Arbeiterbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts eine prägende Rolle – erst in Russland, das den Künstler in seiner Funktion als „Ingenieur der menschlichen Seele“ verstand,⁷¹⁵ später in der deutschen Arbeiterbewegung, wobei hier dem Künstler und seiner Grafik als Sprachrohr der Revolution auch in ideologischer Hinsicht eine entscheidende Funktion zugewiesen wurde.

⁷¹⁵ Gisela Conermann: *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone: die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift „Bildende Kunst“ von 1947 bis 1949*, (=Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte), Berlin 1995, S. 235.

Die Geschichte der frühen Arbeiterbewegung ist eng verknüpft mit progressiven Künstlerpersönlichkeiten, die über das grafische Blatt versuchten, auf politische und soziale Missstände hinzuweisen und die Arbeiter dabei auch für die Revolution zu gewinnen, wie Théophile-Alexandre Steinlen (1859–1923), Käthe Kollwitz und Frans Masereel (1889–1972).

Aufbauend auf diesen und anderen Traditionslinien nahm die Künstlergrafik nach 1945, speziell in der DDR, eine wichtige Position ein, auch durch die Initiative von Protagonisten wie Arno Mohr (1910–2001), Fritz Dähn (1908–1980) und Herbert Tucholski (1896–1984), die eine lithografische Werkstatt am Berliner Monbijouplatz einrichteten und damit eine erste feste Anlaufstelle für Druckgrafik schufen. Die Verbreitung von Druckgrafik war von Anfang an dieser Initiative auch auf den privaten Bereich orientiert. Ihr Initiator Arno Mohr sah Grafik und „sozialistisches“ Kunstsammeln beispielsweise als eine Einheit:

„Die Entwicklung unserer demokratischen Kultur wird dahin führen, daß auch der werktätige Mensch in viel stärkerem Maße als bisher als Käufer von Kunstwerken in Erscheinung treten wird. Aber nur wenigen wird das möglich sein, gute Original-Ölbilder zu erwerben. Eine künstlerische Druckgrafik dagegen wird für jeden erschwinglich sein.“⁷¹⁶

Bereits in den 1950er Jahren spielte daher die Druckgrafik in der DDR eine wesentliche Rolle. Mit der Gründung der Pirckheimer-Gesellschaft, einer bibliophilen Vereinigung von Bücher- und Grafiksammlern, die sich 1956 unter dem Dach des Kulturbundes der DDR gründete, wurde die Künstler-Grafik als ein bedeutendes Sammlungsgebiet gefördert. Zahlreiche Sammlergemeinschaften, Künstlergenossenschaften, Verlage, Zeitungen und Buchhandlungen bauten kontinuierlich Sammlerkreise auf und veranstalteten Auktionen und Grafikmärkte, die das ohnehin große Interesse noch beförderten und die Grafik als Sammlungsgebiet erschließen halfen. Ebenso waren die Publikationen unter anderen von Lothar Lang⁷¹⁷ und Wolfgang Hütt⁷¹⁸ einflussreich, weil sie dem (angehenden) Sammler, eine Basis an Grundwissen vermitteln, um eigene Sammlungen aufzubauen. Die Gültigkeit der Aussagen beider Autoren ist bis heute unbestreitbar.

⁷¹⁶ Zit. nach: Dieter Gleisberg: Vorwort, in: *Preisträger der 100 ausgewählten Grafiken 1976–1979*. Ausstellung 1980 in der Galerie Berlin des Staatlichen Kunsthandels der DDR 5.2.–5.3.1980, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR und Verband bildender Künstler der DDR, 1980, S. 5.

⁷¹⁷ Lothar Lang: *Der Graphiksammler. Ein Buch für Sammler und alle, die es werden wollen*, Berlin 1979.

⁷¹⁸ Wolfgang Hütt: *Grafik in der DDR*, Dresden 1979.

Eine besonders herausragende Rolle bei der Popularisierung und Verbreitung der Druckgrafik als künstlerisches Medium und Sammlungsobjekt spielte der Kunsthistoriker Lothar Lang, der das Kunstkabinett am Institut für Lehrerweiterbildung in Berlin-Weißensee leitete und unter anderem langjähriger Herausgeber und Redakteur von *Marginalien, Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie*, gewesen war.⁷¹⁹ Seine publizistische und wissenschaftliche Arbeit belebte das Medium und das Sammlungsinteresse für Grafik in der DDR nachhaltig.

Das Kunstkabinett in Weißensee machte Lang zu einer Art „Ausbildungsstätte“ für junge Kunstsammler. Zwischen 1962 und 1968 fanden hier 65 Personal- und Themenausstellungen statt, hervorzuheben sind die beiden Erstaussstellungen der DDR von Alberto Giacometti (1901–1966) und HAP Grieshaber (1909–1981).⁷²⁰ Begleitend zu den Ausstellungen wurde nicht nur ein Faltblatt mit zum Teil umfangreichen Analysen der ausgestellten Kunst veröffentlicht, die Lang von den Studierenden der Kunsthochschule abverlangte, ab 1964 wurde jedes Faltblatt auch von einer Original-Grafik begleitet. Langs Kabinett räumte Studierenden zudem Vorzugspreise ein,⁷²¹ es förderte eine junge Sammlergeneration, die nicht zuletzt den Grundstein für das lebendige, kritische Publikum in Ost-Berlin und der gesamten DDR bildete und für die insgesamt große Aufmerksamkeit für bildende Gegenwartskunst sorgte.

Die Popularität Lothar Langs war in der DDR-Kunstkritik groß, auch wenn er sich einer ideologischen Deutbarkeit seiner Analysen weitgehend entzog, der Formalismus-Diskussion sogar dezidiert kritisch gegenüberstand und dadurch Debatten anstieß. Ausdruck dafür ist das in mehreren Auflagen erschienene Werk *Der Graphiksammler*,⁷²² daneben das Kompendium *Malerei und Graphik in der DDR*,⁷²³ mit dem der Kunsthistoriker nicht nur maßgeblich zur Einteilung der DDR-Kunst in Stil-Schulen sorgte, die bis heute zur Beschreibung der

⁷¹⁹ Lothar Lang war, von Heft 15 bis Heft 150 der vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift, Chefredakteur.

⁷²⁰ Weißbach 2009, S. 37.

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Vgl. Lang 1979.

⁷²³ Vgl. Lang 1983. Nach Lothar Lang, der mit seinem Buch *Malerei und Graphik in der DDR* 1978 (Erstauflage) den ersten Versuch einer Geschichte der Kunst in der DDR unternahm, ist die erste Periode, vom Kriegsende bis zur Gründung der DDR von einem Nebeneinander von Schulen und Stilen gekennzeichnet, wobei man die Traditionslinien der Moderne – zwischen Abstraktion und Realismus – wiederaufzunehmen gedachte und gegen Ende dieser Periode „Die neue Wirklichkeit“ entdeckte. Das Jahrzehnt, das sich daran anschließt, beginnt mit der prägenden Formalismus-Diskussion, die Lang als „prinzipiell richtige historische Forderung [...] im Abwehr revisionistischer Einflüsse“ beschreibt, wenngleich er hinzufügt, dass die „oft dogmatisch entstellt und eingeengt“ wurde. – Ebd., S. 42.

Kunstproduktion zwischen 1945 und 1990 in Ostdeutschland weiterhin gültig sind, sondern auch für eine Revision offizieller Lesarten künstlerischer Strömungen warb.⁷²⁴

Besonders in seinem Werk *Der Graphiksammler* verzichtete Lang in dem gesamten Text auf Hinweise ideologischer Benutzbarkeit von künstlerischer Arbeit und beschreibt sein Vorhaben als das, was es ist: Eine Anleitung zum Sammeln von Künstlergrafik.

Diese Zusammenhänge, aber auch der Umstand, dass Druckgrafik im Gegensatz zu Malerei oder Skulptur zu günstigeren Preisen zu erwerben war und den privaten Sammlern in der DDR das Spekulieren mit Kunst weitgehend fremd gewesen sein dürfte, begünstigten das Interesse an künstlerischer Druckgrafik. Doch es fehlte in den 1950er und 1960er Jahren an einem Kommunikationsumfeld für Sammler, sodass der Kreis der Interessierten überschaubar blieb. Außer auf Grafik-Basaren im Rahmen von Kunstaustellungen und Anlässen wie den Weltfestspielen der Jugend (Ost-Berlin, 1973) oder zur „Intergrafik“, einer Grafik-Triennale, die durch den VBK ab 1965 in Berlin ausgerichtet wurde, gab es wenig Möglichkeiten, zeitgenössische Druckgrafik zu kaufen. Es sei denn, man hatte persönliche Kontakte zu Künstlern. Noch 1969 wies Peter Pachnicke, ab 1974 Leiter des Staatlichen Kunsthandels, in der Wochenzeitung *Der Sonntag* auf diesen Missstand hin:

„Noch immer muß man nach Leipzig fahren, um eine Originalgrafik eines Künstlers dieses Bezirkes kaufen zu können, denn in den anderen Bezirkshauptstädten [...] bietet man aus Trägheit oder ‚lokalem‘ Interesse des entsprechenden Bezirksverbandes der bildenden Künstler fast nur Grafiken der Künstler dieses Bezirkes [...] an. Diese Grafikschränken an den Bezirksgrenzen müssen durch eine koordinierte, einheitliche Vertriebsorganisation schnellstens überwunden werden, denn sie widersprechen zu allererst den Ansprüchen der Grafik selbst: Vielfältig und für alle erreichbar zu sein.“⁷²⁵

⁷²⁴ Das spiegelt sich insbesondere in einer fast wütenden Ablehnung der Formalismus-Debatte und ihren Folgen in den 1950er Jahre wider: „Kunst wurde nahezu ausschließlich als visuelles Transportmittel politischer Ideologie verstanden. Seitens der realistischen Künstler wurde mit der verbissenen Zähigkeit landgründiger Pioniere Anlauf genommen, das qualitativ Neue in der Wirklichkeit des sich wandelnden gesellschaftlichen Lebens zu entdecken und ihm in allumfassender Gestalt Ausdruck zu geben. Hunderte von bildenden Künstlern gingen auf die Suche nach dem neuen Stoff, zahlreiche Experimente in das Neuland scheiterten, kleine, ehrgeizige Talente wurden wegen des aufgesetzten vordergründigen Optimismus ihrer Werke hochgespült, ernsthafte Potenzen dagegen übersehen oder in ihrer Bedeutung nicht erkannt. In den Jahren bis 1953 [...] wurde mit einer zuweilen vernichtenden Leidenschaft gegen den Formalismus gekämpft. Künstler wie Carl Crodel [sic], Horst Stempel, Arno Mohr, Hans Theo Richter, aber auch Hans Grundig und Fritz Cremer sind infolge einer an das historische Modell des sensualistischen Realismus des 19. Jahrhundert geketteten Realismusauffassung, der jede expressive Steigerung in den bildnerischen Sprachmitteln verpönt war, nicht verstanden worden. [...] Die Folge war eine vom Personenkult begünstigte posenhafte, plakative und illustrative Malerei, ein Verarmen der Bildphantasie.“ – Ebd., S. 43f.

⁷²⁵ Peter Pachnicke: „Diktatur“ der Reproduktion und das Sammeln von Grafik, in: *Der Sonntag*, Nr. 43, Jg. 1969, S. 7.

In derselben Ausgabe der Zeitung fordert Heinz Schierz ein „Grafikabonnement“, das einen Sammlerkreis regelmäßig Originalgrafiken zukommen lassen sollte.⁷²⁶ Beide Kritiken thematisieren die mangelnden Möglichkeiten, Grafik zu kaufen und damit die bestehenden Schwierigkeiten, bildende Kunst für den privaten Gebrauch zu erwerben. Und beide Kritiken münden in der Forderung nach einem Vertriebssystem: Schierz sieht das in einer Verteilung nach dem Prinzip eines Abonnements, Pachnicke dagegen in einem Netz an entsprechenden Verkaufseinrichtungen beziehungsweise Galerien. Der Wunsch nach einem Kunsthandel, den Bernhard Heisig 1972 also nicht im Alleingang formulieren sollte, beruhte daher schon am Beginn einer Konzeption des Staatlichen Kunsthandels auf dem Bedürfnis, Künstlergrafik zu sammeln. Das spiegelt sich auch in dem 1977 veröffentlichten Statement wider, das der Staatliche Kunsthandel über sein Mitteilungsorgan *Galerienachrichten* kommunizierte:

„Die Grafik ist durch den Vorzug ihrer Vervielfältigung bei Wahrung der Originalität ein Produkt künstlerischen Wirkens, das ähnlich dem Buch, eine weite Verbreitung des unmittelbaren Kunstgenusses ermöglicht. Es ist deshalb recht und billig, dieser Kunst besondere Aufmerksamkeit zu widmen.“⁷²⁷

Mit der Gründung des Staatlichen Kunsthandels 1974 wurde der Aufbau einer eigenen Abteilung für Grafikeditionen als Schwerpunkt begonnen, die direkt am Direktionsbereich Produktion angesiedelt war, und die unter der Leitung von Günter Meier sowie der Mitarbeit von Hella Runge, später Hella Utzt, eine umfangreiche Grafikedition für das Handelsprogramm des Staatlichen Kunsthandels aufbauten. Das Unternehmen stützte sich auf die Entwicklung von Sammlerkreisen, die sich durch Aktivitäten der Museen, Freundeskreise und Arbeitsgruppen gebildet hatten, die beispielsweise Originalgrafik als Jahresgabe herausbrachten oder Grafikauktionen veranstalteten. Nicht zuletzt die 1973 auf der VII. Kunstausstellung erfolgreich verlaufene Test-Aktion von Gisela und Hans-Peter Schulz, die hier ebenfalls eine größere Grafikedition verkauften, welche 50 Blätter versammelte und vom Kulturfonds in der Herstellung unterstützt wurde, bestätigte die Nachfrage und das Interesse nach Auflagengrafik.

⁷²⁶ Heinz Schierz: Wie wär's mit einem Grafikabonnement?, in: *Der Sonntag*, Nr. 43, Jg. 1969, S. 7.

⁷²⁷ 100 ausgewählte Grafiken der DDR, in: *Galerienachrichten* 2/77, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1977, S. 6f.

Pachnicke stellt 1983 resümierend und bezugnehmend auf den Erfolg der Schulzes fest: „Insofern war es ganz selbstverständlich, daß preiswerte Grafikeditionen von Beginn an im Staatlichen Kunsthandel wichtig waren.“⁷²⁸

Die Regularien waren von Anfang an fest umrissen. Die Auflagehöhe sollte zwischen 50 und 100 Stück, vereinzelt auch 150 Blätter pro Vorlage liegen.⁷²⁹ Die Preisgestaltung bewegte sich für ein Einzelblatt zwischen 30,00 und 100,00 Mark der DDR. Die Editionsgrafik sollte deutlich unter dem Preis einer Originalgrafik, das heißt von Künstlern selbst erzeugte und meist von ihnen selbst oder spezialisierten Druckern hergestellten Blättern, liegen und orientierte sich an der Diskussion von Hermann Raum, die öffentlich in *Der Sonntag* ausgetragen wurde.⁷³⁰

Wegen der kunsthandelseigenen Werkstätten für Druckgrafik, wie die *Kupferdruckerei* in Berlin, wurde der größte Teil der Editionsgrafik im Staatlichen Kunsthandel selbst gedruckt. Die Künstler pflegten traditionell eine gute Zusammenarbeit mit den Druckern dieser Werkstatt, erteilten ihnen mitunter direkt ihre Druckaufträge und begleiteten den Druckprozess, wodurch eine hohe Qualität der Editionsgrafiken erreicht werden konnte. Unter Leitung der zentralen Grafikgruppe des VBK, vertreten durch Karl-Georg Hirsch, Falko Behrendt (*1951), Rainer Herold (*1940), Rolf Kuhrt (*1936), Herbert Sandberg, Barbara Benecke und Christiane Öhmig, wurde gemeinsam mit den Vertretern des Staatlichen Kunsthandels, Günter Meier, Jürgen Prange, Hella Runge, Peter Huse und Rüdiger Küttner, die Auswahl der Grafikentwürfe getroffen.

Gedruckt wurden einzelne Grafiken, Grafik-Kalender und Mappenwerke. Die Verbreitung wurde besonders über die Zeitschriften *Für Dich* und *Kultur im Heim* gepflegt. In der *Galerie Unter den Linden* in Berlin konnten diese Grafiken bestellt und gekauft werden.⁷³¹

Fester Bestandteil seit 1975 war die Zusammenarbeit mit der Zeitschrift *Kultur im Heim*, welche die sechs jährlichen Druckgrafiken in Auflagen von je 100 Blatt editierten. Die Serie eröffnete Marika Voss (*1943) mit der vier Motive umfassenden Edition unter dem Titel *Beziehungen*.

⁷²⁸ Peter Pachnicke: Entstehung eines Publikums. Die Grafik-Editionen des Kunsthandels, in: *Der Sonntag*, Nr. 2, Jg. 1983, S. 4.

⁷²⁹ Ebd.

⁷³⁰ Raum 1974, S. 7.

⁷³¹ Vgl. Weiß 1979, S. 575.

Jeden zweiten Monat folgte ein weiterer Künstler, darunter Feliks Büttner mit *Leda und der Schwan*, Gabriele Mucchi (1899-2002) mit *Nicoletta* und Horst Sakulowski (*1943) mit einer Landschaft. Die Grafiken waren per Nachnahme nach schriftlicher Bestellung in der *Galerie Unter den Linden* Nr. 62 bis 68 zum Preis zwischen 35,00 und 60,00 Mark der DDR zu beziehen. Die Auflage wurde von den Künstlern selbst geschätzt und sie entschieden darüber, ob es bei höherer Nachfrage auch Nachdrucke geben könnte. Im Katalog der Grafikeditionen wird das Verfahren erläutert:

„Auftraggeber gibt es verschiedene. Einer davon ist der Staatliche Kunsthandel der DDR. Was ihn von anderen Auftraggebern auf dem Gebiet der Graphik beispielsweise unterscheidet, ist die Höhe der Auflagen, sei es bei Editionsblättern oder Kalendern. Eine Anzahl von 100 oder 150 Blättern pro Platte oder Stein ‚leistet‘ sich kaum ein Künstler im Eigenauftrag. Eine Auftragsarbeit für den Staatlichen Kunsthandel wird somit wesentlich schneller publik, da sie in relativ kurzer Zeit in 100 oder 150 Rahmen an 100 oder 150 Wänden hängen kann.

Ich hoffe, auch für den größten Teil meiner Kollegen zu sprechen, wenn ich sage, daß Auftragsarbeiten – auch die für den Staatlichen Kunsthandel – sich in das Gesamtwerk einbinden und kein separierter Teil davon sind diese Arbeiten ihre Wurzeln in dem, wenn auch weitaus größeren Bereich der Arbeit haben, der aus eigenem Antrieb entsteht.“⁷³²

Mit einem Artikel in der Zeitschrift *Der Sonntag* stellt Peter Pachnicke 1983 fest,⁷³³ dass sich ein Wandel in der gesellschaftlichen Akzeptanz und Annahme von (editions)grafischen Werken vollzogen hätte, aber auch die „Zunahme des subjektiven Faktors“, Grafik als Sammlungsgebiet zu entwickeln. Pachnicke bezieht hier das Feld des Grafiksammelns auf das in der marxistisch-leninistischen Theorie definierte „Bedürfnis“ als Ausdruck der Dialektik von Objektivem und Subjektivem im Verhalten des Menschen:

Das Sammeln von Grafiken sei „objektiv, weil die Befriedigung von Bedürfnissen unumgänglich, ja lebensnotwendig ist oder sein kann“ und „subjektiv, als menschliches Bestreben, durch Aneignung des Bedürfnisobjektes Befriedigung und Bestätigung und Selbstbestätigung erlangt.“⁷³⁴ In zahlreichen Debatten um die Kunst als Sammlungsgebiet und Ware wird dieser sogenannte subjektive Faktor als Initiationsmoment für die gesellschaftliche Beschäftigung mit Kunst beschworen.

⁷³² *Grafikeditionen 1984-1987*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR, Generaldirektion/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1987, S. 18.

⁷³³ Pachnicke 1983, S. 4.

⁷³⁴ Paul Parin: Bemerkungen zum subjektiven Faktor, in: *Links. Sozialistische Zeitung*, Offenbach, 18, Nr. 200, Jg. 1986, S. 41.

Diese „Befriedigung“ und „Selbstbestätigung“ sieht Pachnicke daher in einem Publikum seiner Gegenwart verwirklicht, das zunehmend die Kunst als „Bedürfnisobjekt“ in seine Umwelt integriert und entsprechend reflektiert: „Denn Qualität ist eben nicht nur ein Produkt künstlerischer Arbeit, sondern auch eines kunstsinnigen Publikums“.⁷³⁵ An dieser Stelle will Pachnicke – in aller Verkürzung – auf ein sich entwickelndes „soziales System“ und eine Kunstgesellschaft verweisen,⁷³⁶ das sich in der DDR im Kreise der Grafik- und damit auch der Kunstsammler verwirklicht hätte.

Für die Galerien des Staatlichen Kunsthandels, die sich auf zeitgenössische Kunst konzentrierten, waren die Grafikeditionen vor allem ein wichtiger Umsatzlieferant – das galt für die meisten Galerien des Staatlichen Kunsthandels, in denen die Editionen zum ständigen Handelsprogramm gehörten.⁷³⁷ Einige Galerien gaben zusätzlich zu den Editionsgrafiken aus der zentralen Bereitstellung ihre eigenen Editionen heraus, so die Leipziger *Galerie am Sachsenplatz* und die Berliner *Galerie Arkade*, die *Galerie a* und *Galerie im Steinweg* in Suhl, die Erfurter *Galerie erph*, die *Galerie am Markt* in Gera oder die *Galerie Schmidt Rottluff* in Karl-Marx-Stadt. Inhaltlich unterschieden sich diese Editions Ausgaben jedoch sehr.

Besonders die Mappen, die Klaus Werner für die *Galerie Arkade* in Berlin organisierte, zeigen deutlich die Kennerschaft und Handschrift des Galeristen. Die dritte Serie der Arkade-Editionen von 1978 versammelt daher sowohl namhafte Künstlerpersönlichkeiten des öffentlichen Kunstlebens der DDR als auch solche, die nicht Teil davon zu sein scheinen. Auch stilistisch bedient Werner die gesamte Bandbreite künstlerischen Schaffens, von einem konstruktiv arbeitenden Klaus Dennhardt und experimentellen Werken von Carlfriedrich Claus, über expressiv-abstrakte Werke von Michael Morgner und Gil Schlesinger bis hin zu Werner Tübke, Max Uhlig und Hans Vent.⁷³⁸

⁷³⁵ Pachnicke 1983, S. 4.

⁷³⁶ Funktionssysteme, wie sie unter anderem Niklas Luhmann für die Gesellschaften der Moderne beschreibt, existierten auch in der DDR – so auch das „System Kunst“, als spezielle Form sozialer Systeme mit einer Vermischung von kulturellen, politischen, ökonomischen und kommunikativen Ebenen. Das System war politisch überformt – wie es in dieser Untersuchung mehrfach thematisiert ist – und wurde als solches nach Außen kommuniziert. Aber die Autonomie und die Eigenlogiken des Systems Kunst in der DDR wurde deshalb nie gänzlich aufgehoben und nach 1971/1974 erneut konstituiert, jedoch nicht allein durch die Aktivitäten des Staatlichen Kunsthandels, sondern vor allem durch verschiedene, darin aktive Persönlichkeiten. Ein Spannungsfeld aus Differenzierungs- und Entdifferenzierungsprozessen entstand, die bisweilen in der vehementen Verneinung des Kunstsystems der DDR in zeitgenössischen Betrachtungen, aber auch durch die bewusste Verschleierung der Teilhabe durch seine Protagonisten und Akteure bis heute fortbesteht. Vgl. Dirk Jurich: *Staatssozialismus und gesellschaftliche Differenzierung: eine empirische Studie*, Münster 2006, S. 20.

⁷³⁷ Siehe Anhang IV.1.1/1 Dokumentation der *Grafikeditionen* des SKH, S. 812-824.

⁷³⁸ Die gesamte Mappe der dritten Arkade-Edition aus dem Jahr 1978 vereint folgende Künstler: Manfred Butzmann, Carlfriedrich Claus, Klaus Dennhardt, Eberhard Göschel, Walter Herzog, Manfred Kastner, Klaus

Auch die kleineren Einrichtungen des Staatlichen Kunsthandels organisierten spezielle Ausstellungen mit den kunsthandelseigenen Grafikeditionen, wie die *Kunstgalerie Budysin* in Bautzen und die *Clubgalerie Otto Nagel* in Berlin, deren Bestreben es war, das Publikum mit preisgünstiger Kunst zu „versorgen“. Besonders große Nachfrage erlangten die Mappenwerke der Serie „Tendenzen“⁷³⁹.

Das Editionsprogramm war breit gefächert, sowohl in den Techniken, aber vor allem in den Bildmotiven. Neben realistischen Arbeiten, die sich vorrangig der Darstellung des Menschen und der Stadt beziehungsweise Landschaft widmeten, wie *Feldweg* (1977) des Thüringer Grafikers Otto Paetz (1914-2006) und Günter Horns (*1935) *Stadtlandschaft* (1977),⁷⁴⁰ waren vor allem die abstrakten und expressiven Grafiken von Künstlern, wie Michael Morgner, Wolfgang Biedermann, Alfred Traugott Mörstedt, Max Uhlig, Wolfgang Leber, Feliks Büttner, Nuria Quevedo und Veit Hoffmann, Teil dieser Editionsmappen.

Das 750-jährige Stadtjubiläum von Berlin 1987, das mit dem 60. Jahrestag der Oktoberrevolution in Russland kulturpolitisch verbunden und mit viel Aufwand, Umzügen und Veranstaltungen gefeiert wurde, bot auch für das Grafikeditionen-Programm einen Anlass sich zu beteiligen, nämlich mit der Serie „Künstler sehen ihre Stadt“, die ausschließlich Berliner Künstler versammelte. In diesem Zusammenhang gelang dem Staatlichen Kunsthandel zudem ein Zufallstreffer: Beim „gründlichen Durchsuchen des Druckplattenarchivs“ der *Kupferdruckerei* Berlin – einer Werkstatt des Staatlichen Kunsthandels – wurden zwei Platten des Berliner Impressionisten Lesser Ury entdeckt, die

Magnus, Michael Morgner, Uwe Pfeifer, Nuria Quevedo, Günther Richter, Gil Schlesinger, Werner Tübke, Max Uhlig, Hans Vent, Claus Weidendorfer und Werner Wittig. Weiter heißt es hier: „Es handelt sich wiederum hauptsächlich um großformatige Farbblätter. Die Auflagen liegen bei 100 Exemplaren. Die Preise bewegen sich zwischen 65.- und 85,- Mark [der DDR]. Die Mehrzahl der Auflagen wurden durchgehend auf Büttner- oder Japanpapier gedruckt.“ Zit. nach: *Galerienachrichten*, 2/78, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1978, o. S.

⁷³⁹ Schwerpunkt der Grafikeditionen des ersten Halbjahres ist die Fortführung der Mappenreihe „Tendenzen I“. Begonnen hatte im Jahre 1989 die Berliner Künstler D. Goltzsche, R. Händler, W. Leber, H. Metzkes, R. Paris, H. Vent, und H. Zickelbein mit Farblithografien und K. Hähner-Springmühl, E.-W. Hartzsch, G.-T. Kozik, T. Merkel, M. Morgner, T. Ranft, D. Ranft-Schinke, A. Stelzer und S. Volmer aus Karl-Marx-Stadt mit Farbradierungen. In diesem Jahr werden wiederum zwei Mappen erscheinen: eine mit Arbeiten der Dresdner Grafiker E. Göschel, A. Hampel, M. Hengst, V. Hofmann, W. Smy, M. Uhlig, C. Weidendorfer und W. Wittig und die ‚Leipziger Tendenzen‘ mit Grafiken von W. E. Biedermann, B. Heisig, W. Henne, K.-G. Hirsch, R. Kuhrt, M. Kunert, R. Münzner, N. Rauch und A. Rink. Wie bei ihren Vorgängern beträgt die Auflagenhöhe 50 Exemplare zum Einzelpreis von je 800,- M. – in: *Art Offerte* Nr. 1/90, hg. v. Art Union GmbH, Berlin Januar 1990.

⁷⁴⁰ Vgl. *Grafikeditionen 1975-1983*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR, Generaldirektion/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1983.

von dem Kunsthistoriker Lothar Brauner, der an den Staatlichen Museen zu Berlin arbeitete, als von Ury's Hand identifiziert wurden. Mit einer Auflage von je 50 Exemplaren wurden die beiden Radierungen mit einem Prägestempel der *Kupferdruckerei* versehen und für 150,00 Mark der DDR vertrieben.⁷⁴¹ Im Jahr 1989 wurden mit Absolventen der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig anlässlich des Jugendfestivals in Berlin 1989 Grafikeditionen herausgegeben, die Jugendliche und junge Sammler ansprechen sollten und sich auf das Medium selbst beziehen. Unter Betreuung von Rolf Kuhrt gestalteten Michael Kuhnert, Michael Müller und Ronald Weise Grafiken, die den Entwicklungsweg der Grafik als Medium dokumentieren.

Die insgesamt mehr als 700 Editionsgrafiken, die in den 15 Jahren des Bestehens des Staatlichen Kunsthandels produziert wurden, waren große Verkaufserfolge. Sie waren nicht nur schnell vergriffen, sondern wurden zum Teil auch neu aufgelegt. In einem Interview äußert sich Hella Utzt, verantwortliche Mitarbeiterin der Abteilung Grafikeditionen im Staatlichen Kunsthandel, gegenüber der Verfasserin über deren Geschichte und Organisation:

„In der zweiten Hälfte der 80er Jahre wurde die Auswahl ausschließlich von der Abteilung Produktion [angegliedert an die Generaldirektion des SKH, Anm. ST] getroffen. Entscheidend waren der Verkaufserfolg und die Nachfrage. Künstler wie Dieter Tuscholke u.a. wurden kontinuierlich in die engere Auswahl genommen. Und dann spielte natürlich auch die Zusammenarbeit mit den Künstlern eine wichtige Rolle. Einige Künstler gaben sich nicht für Editionen her, das war ihnen zu ‚kommerziell‘. Andere sahen darin eine große Chance, um bekannter zu werden und einen größeren Verkaufserfolg zu erlangen.“⁷⁴²

Zum Prozedere zur Einholung von Genehmigungen für die herzustellenden Editionsmappen und die Vorgänge von Regulierungen meint Utzt:

⁷⁴¹ Die beiden Platten wurden versiegelt und sind nun Teil der Sammlung der Staatlichen Museen in Berlin. Vgl. Anke Reuther: Grafik-Edition, in: *Galerienachrichten*, 3/86, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1986, S. 4.

⁷⁴² Hella Utzt im Gespräch mit der Autorin, am 10. Juni 2016 in Berlin. In der Gesamtschau wurden folgende Künstler in den Grafikeditionen regelmäßig berücksichtigt: Dieter Tuscholke (21 Mappen), Joachim John (12 Mappen), Karl-Georg Hirsch (11 Mappen), Hans Vent (11 Mappen), Manfred Butzmann (10 Mappen), Dieter Goltzsche (9 Mappen), Rolf Münzner (9 Mappen), Christine Perthen (9 Mappen), Gerenot Richter (9 Mappen), Ulrich Hachulla (8 Mappen), Walter Herzog (8 Mappen), Horst Hussel (8 Mappen), Harald Metzkes (8 Mappen), Claus Weidensdorfer (8 Mappen). Vgl. dazu Anhang IV.1.1/2 Dokumentation *Grafikeditionen SKH 1975-1987 (Hauptdarsteller)*, S. 825.

„Sehr wenige, da die Arbeiten im eigenen Haus gedruckt wurden, war der Einspruch sehr gering, außer Dr. Meier [Fachdirektion Produktion, Anm. ST] erteilte niemand einen Einspruch. In den ganzen Jahren wurde nicht ein Vorschlag abgelehnt.“⁷⁴³

Die Probleme bei der Herstellung der Editionen dagegen waren ganz anderer Art: Papiermangel sowie Mangel an Materialien und Fachpersonal für die Rahmen. Die Entscheidungen für die Auswahl der Motive erfolgte in vorgegebenen Strukturen:

„Das ergab sich auch aus der Nachfrage, hier aber mehr zu den Künstlern und nicht zu einzelnen Blättern. Der SKH hat mit seinen handelspolitischen Programmen natürlich auch einen Einfluss auf den Bekanntheitsgrad der Künstler gehabt. International waren eher die Künstler bekannt, die auf großen Messen oder Ausstellungen ausgestellt wurden. Aber auch Carlfriedrich Claus, Gerhard Altenbourg oder Klaus Hähner-Springmühl waren durch ihre dauernde Präsenz im SKH bekannt und begehrt.“⁷⁴⁴

Hella Utzt berichtet zudem, dass die abstrakten und expressiven Bildmotive oder surreale wie Heinz Zander und auch utopische Landschaften von Peter Sylvester in farbiger Aquatinta zu den begehrtesten Werken der Editionsgrafiken gehörten. Auch Herta Günther oder die Lithographien von Klaus Dannhardt im konkret abstrakten Bereich sowie Horst Zickelbein mit seinen Farboffsetlithographien auf Zinkplatten waren schnell vergriffen. ⁷⁴⁵ Die Vielzahl der Techniken, die eine Editionsmappe versammelt, zeigt einen großen Überblick über dieses spezielle Metier und das Produktions- und Sammlungsspektrum dieses Mediums.

IV.1.2 Das Programm „100 ausgewählte Grafiken“

Dem großen Interesse an Editionsgrafik wurde ab 1976 mit dem Programm „100 ausgewählte Grafiken“ begegnet, das Lothar Lang in seinen Memoiren mit den Worten charakterisiert: „Die graphische Produktion eines kleinen Landes mit relativ sehr vielen Künstlern wurde überschaubar gemacht.“⁷⁴⁶ Das Programm umfasste einen jährlich ausgeschriebenen

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Ebd.

⁷⁴⁵ Vgl. Ebd.

⁷⁴⁶ Lang 2009, S. 140.

Wettbewerb und verschiedene Ausstellungen in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels.⁷⁴⁷ Die umfangreiche und mitunter auch kulturpolitisch motivierte Serie der „100 ausgewählten Grafiken“ war von 1976 bis 1990 der bedeutendste Spiegel der Entwicklung der Grafik in der DDR. Gemeinsam mit der zentralen Grafikgruppe des VBK organisierte der Staatliche Kunsthandel den Wettbewerb „100 ausgewählte Grafiken“.

Bereits im ersten Jahr seiner Auslobung nahmen 121 Künstler an dem Wettbewerb teil und reichten 300 Arbeiten ein. 1977 verdoppelte sich die Anzahl der eingereichten Arbeiten und 1978 beteiligten sich schon 257 Künstler mit 730 Blättern. Impulsgebend war der Grafiker Karl-Georg Hirsch, der innerhalb des VBK eine Schlüsselposition besaß und die zentralen Grafikgruppen des Verbandes aufforderte, einen Wettbewerb für die Grafiker des Landes zu organisieren, denn er wollte dem breiten Spektrum dieser Kunstform sowohl in den vielfältigen Techniken als auch in den zahlreichen individuellen Themen und Bildmotiven eine Plattform und einen Entwicklungsrahmen verschaffen.

Wie oben im Rahmen der Vorstellungen der Galerien des Staatlichen Kunsthandels im Einzelnen aufgeführt, wurden die druckgrafischen Arbeiten, die insgesamt in geringen Auflagen produziert wurden, nicht nur in den Wettbewerben selbst, sondern parallel dazu auch, in einigen Galerien ausgestellt und zum Kauf angeboten. Schnell konzentrierte sich auf dieses Feld eine eigene Gruppe von Sammlern, die jedes Jahr die prämierten Grafiken kauften. Darunter waren auch Museen, wie die Kunstsammlungen in Cottbus, die jährlich eine Ausgabe der Grafikmappen ankauften und so heute über die komplette Reihe verfügen.⁷⁴⁸

Im Jahr 1977 wurde das Grafikthema in besonderer Weise politisch gedeutet, denn die „Große Sozialistische Oktoberrevolution“ jährte sich zum 60. Mal und die Grafik sowie die Künstler, die in dem Medium arbeiteten, spielten hierbei historisch eine wichtige Rolle. Wie im Vorwort zum Katalog zur Ausstellung „100 ausgewählte Grafiken“ von 1977 deutlich formuliert wird, verstand sich das Schaffen von druckgrafischer Kunst in diesem Kontext als eine „öffentliche Angelegenheit“ sowie:

⁷⁴⁷ Vgl. Weiß 1979, S. 575.

⁷⁴⁸ Vgl. Herbert Schirmer: Schlussakkord und Bildersturm – Auftragskunst der DDR in Zeiten des Übergangs, in: *Bildgespenster. Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*, hg. v. Elize Bisanz und Marlene Heidel, Bielefeld 2014, S. 23.

„Meinungsbildung über die vielfältigen gesellschaftlichen Funktionen der Grafik, über das Verhältnis von Tradition und Neuertum, von schöpferischer Aneignung und bequemen Epigonentum, bedeutet, durch intensives Fragen Antworten zu suchen nach dem künstlerischen Experiment bei der Gestaltung neuer Inhalte wie nach der Aneignung traditioneller Techniken und danach, wie die Mittel moderner Drucktechnik die Möglichkeiten des grafischen Schaffens zu erweitern in der Lage ist.“⁷⁴⁹

Deutlich wird hier auch die Stellung der Grafik als Sammelobjekt benannt, die

„[...] nicht als Kapitalanlage gedacht [war], sondern der Aufgabe der Kunst gemäß bereichert sie im geistigen Sinne und vermittelt Erlebnisse, um damit glücklicher zu machen.“⁷⁵⁰

Die Arbeiten der drei Preisträger des Wettbewerbs, von Karl-Georg Hirsch (1. Preis), Peter Sylvester (2. Preis) und Rolf Münzer (3. Preis), verweisen im Titel als auch hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung auf das dezidiert politische Thema der Ausschreibung. Nirgends sind hier die Eruptionen rund um die Biermann-Ausbürgerung im November 1976 spürbar, auch von politisch abmildernd-versöhnlichen Bildinhalten kann keine Rede sein: Hirschs Radierung etwa kündigt im Titel eine Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller Isaak Babel an und verweist auf einen 1960 veröffentlichten Erzählband über ihn. In Hirschs Blatt sind aus den *Zwei Welten* des Erzählbandtitels drei geworden, die im Bildtitel enthaltene römische Eins verweist auf eine Folge, die jedoch nicht im Katalog abgebildet ist.

Der Grafiker zeigt ein Schlachtfeld, einen Schützengraben mit Holzverschlag. Gestalten drängen aus einer grabartigen Öffnung auf einer Leiter nach oben und türmen sich zu einer spitzen Formation auf. Oben ist ein Kopf, bedeckt mit einer russischen Armeemütze und dem Stern der Roten Armee, zu sehen. Von hinten drängt sich eine Faust nach oben. In der Himmelszone kann man viele weitere Gestalten ausmachen. Doch Engelsgestalten sind das keine, eher erinnern sie mit ihren tiefen Augenhöhlen und schreckhaft aufgerissenen Mündern an Tote. Die zweigeteilte Anordnung der Himmelsgestalten und ihre nach unten orientierte Körperhaltung erinnern an die Darstellungen des Jüngsten Gerichts, ein Weltenrichter ist jedoch nicht auszumachen. Viel eher scheint es, als würden Himmel und Erde, die Toten und die schwer geschundenen Gestalten sich im Zentrum vereinen.

⁷⁴⁹ Vorwort, in: *100 ausgewählte Grafiken*, Ausst.-Kat. Institution, Ort, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR, 1977, S. 5.

⁷⁵⁰ Ebd.

Die linke untere Bildhälfte zeigt ein Gesicht mit Schiebermütze und einer runden Brille, hinter der lebhaft Augen den Betrachter der Grafik anzuschauen scheinen.

Das Porträt erinnert an Babel selbst, der als Chronist und Zeuge die Ereignisse des Russischen Bürgerkriegs 1920 erlebte, sich der Roten Armee anschloss, aber 1940 den Aktionen der „Stalinistischen Säuberung“ zum Opfer fiel. Mitte der 1950er Jahre wurde Babel rehabilitiert, sein Hauptwerk *Die Reiterarmee*, das nur durch die Intervention von Maxim Gorki vor der Vernichtung gerettet wurde, war lange nur mit einer verzerrenden Zensur verlegt worden.

Hier schildert Babel die Kämpfe im Russischen Bürgerkrieg als grausam und vernichtend. Das brachte Babel die Feindschaft der Politriege unter Stalin ein, denn der Schriftsteller machte so den tiefen Graben zwischen der Legendenbildung um eine siegreiche Armee und der erlebten Wirklichkeit auf – ein Zwiespalt, der auch die Gegenwart der Kulturschaffenden Mitte der 1970er Jahre in der DDR bewegte. Karl-Georg Hirsch thematisiert ihn hier in aller Deutlichkeit – und wurde dafür mit dem 1. Preis honoriert.

Für die Organisation und Durchführung des Wettbewerbs „100 ausgewählte Grafiken“ waren die *Galerie Unter den Linden* unter der damaligen Galerieleiterin Hannelore Hintersdorf und andere verantwortlich. In einem Interview mit der Verfasserin erläuterte sie das Prozedere:

„Über den Verband, speziell über die Sektion Grafik, wurden in den einzelnen Bezirken die Künstler aufgefordert, sich am Wettbewerb mit ca. 3 Arbeiten zu beteiligen. Es mussten aktuelle Arbeiten aus dem jeweiligen Jahr sein. Die Techniken und Motive wurden dem Künstler überlassen. Per Post schickten die Künstler die Arbeiten an die Galerie, und das waren teilweise an die 1000 Arbeiten. Eine Jury wählte dann die Arbeiten aus.“⁷⁵¹

Zur Zusammensetzung der Jury erinnert sie sich: „Am Anfang waren es 13 Mitglieder, sie setzten sich zusammen aus Grafikern des VBK und Kunstwissenschaftlern sowie Mitarbeitern

⁷⁵¹ Diese Vorgehensweise bestätigt auch der Ausstellungskatalog 1977. Hier heißt es: „Die Grafiker im Verband bildender Künstler wollen gemeinsam mit den Mitarbeitern des Staatlichen Kunsthandels mit dieser jährlich stattfindenden Ausstellung, die jeweils Arbeiten eines Jahres zeigt, Rechenschaft geben über ein Stück ihrer Arbeit, sie öffentlich zur Diskussion stellen. So ist diese Ausstellung gleichermaßen Diskussionsbeitrag und Selbstdarstellung der an ihr beteiligten Künstler. Nicht Kunstwissenschaftler und Kritiker wählten deshalb aus dem vielfältigen Schaffen des vergangenen Jahres das ihnen Wichtige heraus, sondern die Künstler bestimmten selbst, welche Arbeiten sie in diesem Jahr als ihre qualitativ reifsten und interessantesten Leistungen ansehen. Und sie wählten – die Jury besteht in ihrer Mehrzahl aus Grafikern – aus den Einsendungen selbst das aus, was ihrem Selbstverständnis vom Entwicklungsstand des grafischen Schaffens entspricht.“ – Vorwort, in: *100 ausgewählte Grafiken*, Ausst.-Kat. hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin 1977, S. 5; sowie Hannelore Hintersdorf im Gespräch mit der Autorin am 20. August 2014 in Berlin.

des SKH.“⁷⁵² Über die Motivation eines solchen Wettbewerbs im Zusammenhang mit der Arbeit des Staatlichen Kunsthandels und die Förderung bildender Künstler führt Hintersdorf aus:

„Hauptsächlich sollte ein Überblick über das künstlerische Schaffen der Gegenwartskunst im Bereich der Grafik geboten werden und dann war es natürlich ein wichtiger Umsatzbringer, immerhin wurden nicht nur von Museen und gesellschaftlichen Einrichtungen die Arbeiten gekauft, sondern es gab auch zahlreiche private Sammler. In einzelnen Galerien, ‚Unter den Linden‘ in Berlin, ‚Carl Blechen‘ in Cottbus, war sie sehr wichtig, da das Museum in Cottbus viel zeitgenössische Kunst ankaufte, sowie die Galerie ‚Boulevard‘ in Rostock, die Sonderausstellungen und Verkäufe veranstalteten.“⁷⁵³

Zu den Problemen bei der Organisation und Durchführung meint Hintersdorf, dass diese vor allem im Vorfeld und in Sachen Material bestanden hätten: „[...] die Beschaffung des Papiers und der Druckkapazitäten. Manche Blätter verkauften sich sehr schnell und mussten nachgedruckt werden und das verzögerte sich oft.“⁷⁵⁴

Vorrangig waren Künstler aus der Leipziger, Dresdner und Berliner Grafikszenen vertreten.⁷⁵⁵ Vor allem Leipzig, das durch seine Verlagstradition und die Hochschule für Grafik und Buchkunst seit jeher ein Zentrum auch für künstlerische Grafik gewesen war, war durch Künstler wie Volker Stelzmann, Peter Schnürpel (*1941), Karl-Georg Hirsch, Wolfgang E. Biedermann (*1940), Hans-Hendrick Grimmling, Frieder Heinze und Michael Morgner kontinuierlich vertreten. Besonders fielen in den Mappenwerken die gegenstandslosen beziehungsweise konkret-konstruktiven Arbeiten von Künstlern wie Klaus Denhardt, Horst Bartnig (*1936) oder Robert Rehfeld auf. Auch die Berliner Szene war oft vertreten mit Arbeiten von Wolfgang Leber (*1936), Rolf Händler (*1938), Herbert Sandberg und Hans Vent.

⁷⁵² Siehe Anhänge IV.1.2/1 Dokumentation *100 ausgewählte Grafiken*, S. 826-845; IV.1.2/2 *Zusammenfassung 100 ausgewählte Grafiken*, S. 846-851; IV.1.2/3 *Die Besten von 100 ausgewählten Grafiken*, S. 852-889; IV.1.2/4 *Zusammenfassung der Besten 100 ausgewählten Grafiken*, S. 890 sowie IV.1.2/5 Dokumentation der *Jurymitglieder* im Wettbewerb „100 ausgewählte Grafiken“, S. 891-906.

⁷⁵³ Hannelore Hintersdorf im Gespräch mit der Autorin am 20. August 2014 in Berlin.

⁷⁵⁴ Ebd.

⁷⁵⁵ Der dreizehnköpfigen Jury gehörten unter anderem die Künstler Sandberg, Hirsch, Kuhrt, Magnus, Wittig, Zaprasis, Münzner, Diehl an. Den 1. Preis für die Grafik zum 60. Geburtstag erhielt Karl-Georg Hirsch; für politische Grafik Herbert Sandberg; für Farbgrafik Horst Zickelbein.

In seinem Artikel „Universitäres Forum der Druckgrafik ‚100 ausgewählte Grafiken‘“ hebt Lothar Lang 1990 die Einmaligkeit der Aktion „100 ausgewählte Grafik“ resümierend hervor:

„Tatsächlich gibt es nirgendwo ein vergleichbares Unternehmen, das Druckgraphik als Kunst kontinuierlich verfolgt und vorstellt. Das so entstandene Kompendium ist als Arbeitsmittel vorzüglich zu gebrauchen. [...] Die ‚100 ausgewählten Grafiken‘ haben ein Beispiel gesetzt, das so nicht wiederkehren wird. Die graphische Produktion eines kleinen Landes mit relativ sehr vielen Künstlern wurde überschaubar gemacht. Insbesondere die Sammler zeitgenössischer Druckgraphik erhielten durch diese Ausstellung wertvolle Hinweise und wurden immer wieder auf neue Namen hingewiesen. So wurde nicht nur der Künstler gefördert, sondern auch der Sammler, dessen Kunstwertgefühl gerade durch die häufige Verfügbarkeit von Vergleichen qualifiziert worden ist. [...] Die verschiedenen künstlerischen Positionen, die in den fünfzehn Jahren hervortraten, verschmolzen weniger zu erkennbaren stilistischen Tendenzen oder gar entwicklungsbestimmenden Stilschüben, vielmehr machten sie stets aufs neue mit dem Prinzip Offenheit vertraut, mit einer Kreativität, die sich im Dialog mit der Natur, mit der Welt, mit Glück und Fährnis des eigenen Ichs und mit der überkommenen und gegenwärtigen Kunst fortwährend erneuert. Nur indem dies immer wieder vorgeführt wurde, konnte aus diesem Ausstellungsunternehmen ein universitäres Forum der Druckgraphik werden, das nun Geschichte ist.“⁷⁵⁶

IV.1.3 Das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels

Die Forderung Rudolf Grüttners (*1933), Gebrauchsgrafiker und ab 1975 Dozent an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, auf dem VII. Kongress des VBK (1974) nach einem Posterprogramm zielte weniger auf die inhaltliche Umsetzung von Plakaten oder der Determination zu transportierender Inhalte und Gestaltung, sondern auf die Schaffung eines Verlags zur Herausgabe und Distribution von Plakaten als „Raumschmuck“ und Sammelobjekt. Dabei betonte er nicht nur die große Popularität, die das Plakat vor allem auf jüngere Zielgruppen hätte, sondern nennt auch den schlüssigen Grund dafür: „volkstümliche Preise“. Rudolf Grüttner formulierte in einem internen Bericht über das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels und benennt Probleme, die für die Herstellung des begehrten Produktes offenbar Sorge bereiteten:

⁷⁵⁶ Lothar Lang: 100 ausgewählte Grafiken, *Art-Offerte* 3, Juli bis Dezember 1990, hg. v. Art-Union GmbH/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1990, S. 40–45, hier S. 45.

„Jeder von uns weiß, daß in den letzten Jahren besonders unter der Jugend das Bedürfnis gewachsen ist, Plakate zu sammeln, sich über das Plakat mit aktuellen politischen Sachverhalten zu identifizieren. Das Plakat als Raumschmuck, gleichsam industriell multiplizierte Originalgrafik zu volkstümlichen Preisen, das ist im Trend unserer Zeit, dem wir in keiner Weise gerecht werden können.

Dazu gehört ein Verlag, der Druckereikapazität, Papierkontingenz, Druckgenehmigung und nach Möglichkeit auch ein geeignetes Vertriebssystem besitzt. Dazu gehören auch verantwortliche Lektoren, die eine klare konzeptionelle Vorarbeit leisten müßten, und ein künstlerischer Leiter, der wissen müßte, mit welchen Gestaltern er welche beabsichtigte Kommunikationswirkung über ein ‚Poster‘ erzielen kann.“⁷⁵⁷

Das Plakat, das in der öffentlichkeitswirksamen Massenkommunikation zum Transport politisch motivierter Inhalte, aber auch seiner gestalterischen Wirksamkeit diene, spielte ebenso wie die Druckgrafik in der deutschen Arbeiterbewegung während der Weimarer Republik eine zentrale, jedoch auf die Öffentlichkeitswirksamkeit ausgerichtete Rolle.⁷⁵⁸ Mit dem Begriff der „Sichtagitation“ hatte Ferdinand Lasalle im 19. Jahrhundert Dekorationen seiner Auftritte im Rahmen des Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins bezeichnet.⁷⁵⁹ Die Kommunistische Partei knüpfte daran an, und in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) wie auch in der frühen DDR wurde diese Tradition mit Spruchbändern, bebilderten Großflächen, Wandzeitungen, Plakaten und vielem anderen mehr zu einem allgemeinen, propagandistischen Kanon erweitert.

Eine eigens im Zentralkomitee der SED verankerte Abteilung für Agitation und Propaganda mit Ausläufern in den Landes-, Kreis- und Bezirksleitungen steuerte in den Anfangsjahren der DDR Inhalte und Gestaltung sowie die Auftragsvergabe dieser „Sichtagitation“, die von der DEWAG (Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft) ausgeführt wurde.

Vor diesem Hintergrund war das Plakat, seine Gestaltung und Wirkungsweise nicht nur allgegenwärtig in der visuellen Alltagskultur der DDR und genoss damit eine hohe Akzeptanz, es war auch durch die große Aufmerksamkeit, die man seiner Gestaltung und

⁷⁵⁷ Das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthands der DDR 1977–1979. Daten und Fakten [1979], BArch DR 144/718, 17 Seiten, hier S. 3.

⁷⁵⁸ Katharina Klotz: Foto – Montage – Plakat. Zur politischen Ikonographie der „sozialistischen Sichtagitation“ in der frühen DDR, in: *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat*, hg. v. Karin Hartewig und Alf Lüdtke, Göttingen 2004, S. 29–50, hier S. 29.

⁷⁵⁹ Ebd.

Wirkung bereits in der Grafiker- und Künftlerausbildung entgegenbrachte, von hoher gestalterischer Qualität. In den frühen Jahren der DDR war, der Gestalter und zugleich auch Gründungsmitglied des VBK, Klaus Wittkugel (1910–1985), von großer Bedeutung, weil er die Fotomontage und das Produktdesign, aber auch das politische Plakat in entscheidendem Maße prägte. Protagonisten, wie Wittkugel, haben dazu beigetragen, das gut gestaltete Plakat in der DDR-Alltagskultur fest zu verankern und zu kanonisieren.

Rudolf Grütters Ankündigung und Forderung, einen Verlag für die Produktion von Plakaten zu gründen, könnte sich als eine Vorwegnahme des im Juni 1975 entstandenen Verlags für Agitations- und Anschauungsmittel lesen lassen, der als juristisch selbständige Einrichtung aus der DEWAG herausgelöst wurde, der Agitationsabteilung des ZK der SED direkt unterstellt war und deshalb der Hauptverwaltung für Verlage und Buchhandel im Ministerium für Kultur weder Rechenschaft ablegen musste, noch von dort Druckgenehmigungen einholen musste.⁷⁶⁰ Hier entstanden auch Bildmappen mit Plakaten und, mit Blick auf jugendliche Zielgruppen, Reproduktionen von Kunstwerken, Landschafts- und Städtemotive, historische Fahrzeuge und Musikgruppen. Doch der Staatliche Kunsthandel ging hier eigene Wege, schloss sich nicht diesem Verlag an, sondern entwarf und produzierte eine eigene Plakatserie mit dezidiert künstlerischen Ansprüchen und Verkaufs- sowie Verbreitungskonzepten.⁷⁶¹

Die Abteilung Öffentlichkeitsarbeit des Staatlichen Kunsthandels, die Anfang der 1970er Jahre von dem Kunsthistoriker Gunter Nimmich geleitet wurde, erhielt den Auftrag, gemeinsam mit dem VBK eine Plakatserie zu entwickeln und deren Vertrieb innerhalb des Staatlichen Kunsthandels aufzubauen.⁷⁶² Der erste Impuls war die Gestaltung von Plakaten, die Kunstwerke aus den Sammlungen der DDR reproduzierten, als Werbemittel dienten und sich zu Sammelobjekten für Plakatsammler qualifizieren sollten. Im zweiten Schritt ging es um eine Ausschreibung, die circa zwanzig Gebrauchsgrafiker sowie Künstler dazu aufforderte, nach eigenen Vorstellungen Entwürfe einzureichen. Die ersten Ergebnisse dieser Ausschreibung, die im April 1976 vorlagen, schienen nicht den Ansprüchen zu genügen und wurden auf Juni 1976 verschoben.⁷⁶³

⁷⁶⁰ Christoph Links: *Das Schicksal der DDR-Verlage. Die Privatisierung und ihre Konsequenzen*, Berlin 2009, S. 172.

⁷⁶¹ Siehe Anhänge IV.1.3/1 Dokumentation *Das Posterprogramm 1977-1986 und 1987-1989*, S. 907-1011 und IV.1.3/2 *Anzahl der meist gedruckten Poster*, S. 1012.

⁷⁶² Gunter Nimmich im Gespräch mit der Autorin am 28. September 2012 in Berlin.

⁷⁶³ Ebd.

Zwischenzeitlich wurde mit dem Druckkombinat Berlin über mögliche Kapazitäten und Papierqualitäten für das Drucken der Plakatserien verhandelt. Es war ein schwieriges Verfahren, da solche Unternehmungen in der langfristigen Bilanzierung einer Volksplanwirtschaft geplant werden mussten, gerade dann, wenn Rohstoffe wie Papier verarbeitet werden sollen.

Ein erster Test konnte zuerst mit Nachnutzungen aus Buchproduktionen umgesetzt werden und startete mit einer Versuchsserie von acht Motiven, bestehend aus vier kunsthistorischen Plakaten von Henri de Toulouse-Lautrec und vier Vietnam-Motiven des Fotografen Thomas Billhardt (*1937), die aber erst im Oktober 1977 vorgelegt wurde. Die im Juni 1976 angekündigte und stattfindende zweite Zusammenkunft zwischen dem VBK und dem Staatlichen Kunsthandel verlief wieder ergebnislos und erst im Dezember wurde die Entscheidung getroffen und die entsprechenden Kalkulationsgrundlagen vorgelegt, die produzierte Serie im Handelsprogramm des Staatlichen Kunsthandels zu verankern. Im Januar 1977 bestätigt der VBK (Zentralverband AG Plakat) die Konzeption des Posterprogramms und der gemeinsamen Posterserie, die in Vorbereitung der VIII. Kunstaussstellung in Dresden gedruckt werden sollte.⁷⁶⁴

Ein Vertragsabschluss konnte mit dem Berliner Druckkombinat erst für 1977 geschlossen werden. In einer Auflage von 5.000 Stück sollten nun 30 Postermotive im Format P1 gedruckt werden,⁷⁶⁵ bezogen auf das Jahr 1977.⁷⁶⁶ Im Februar 1977 wurde die Auslieferung der Motive 1 und 2 für die „Postertage“ an die *Galerie im Stadthaus* in Jena begonnen. Ihr Verkauf verlief äußerst erfolgreich. Die Arbeitsgemeinschaft „Plakat“ des VBK in Berlin und der Staatliche Kunsthandel schlossen im Mai 1977 einen Vertrag über die Gewährung von Honorarmitteln für die Gestaltung von Postern ab und ebneten damit den Weg, das kunsthandelseigene Posterprogramm in Eigenregie und durch freiberuflich arbeitende Gestalter sowie Künstler umsetzen zu lassen.⁷⁶⁷

Die Posterserien wurden in kurzer Zeit zu einem Erfolgsprogramm und waren auf die Zielgruppe derer orientiert, die vor allem niedrigpreisige Ware in den Verkaufseinrichtungen

⁷⁶⁴ Ebd.

⁷⁶⁵ Die DDR erließ im August 1963 mit Verbindlichkeit zum 1. April 1964 einen eigenen Standard für Plakatformate. Für Plakate im Bogen-Buch- und Bogen-Offsetdruck entsprach P1 einer Größe von 574 x 812 mm, Plakate im Bogen-Tiefdruck entsprachen einer Größe von 566 x 800 mm.

⁷⁶⁶ Posterprogramm 1977, in: *Galerienachrichten* 1/77, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1977, S. 2.

⁷⁶⁷ Ebd.

des Staatlichen Kunsthandels erwarteten.⁷⁶⁸ Die *Neue Berliner Illustrierte* warb ebenfalls für das Posterprogramm, um junge Menschen zu erreichen, parallel dazu richtete die *Galerie Berlin* einen Versand für „Poster per Post“ ein.⁷⁶⁹ Mit der Sommertour 1977 der *Galerie Mobil* startete auch das Posterprogramm in den Badeorten an der Ostsee und wurde auch hier in kurzer Zeit zum Verkaufserfolg. Das Programm kam auch nach dem Führungswechsel im Staatlichen Kunsthandel von Peter Pachnicke zu Horst Weiß nicht – wie viele andere Ideen – zu einem Abbruch, sondern wurde weitergeführt. Auch auf der VIII. Kunstausstellung in Dresden 1977/78 wurden Poster aus diesem Programm verkauft: 35.000 Poster von insgesamt 30 Motiven gingen über den Ladentisch.⁷⁷⁰

Im Jahr 1978 wurde eine gemeinsame Jury von sechs Mitgliedern des VBK und 5 Mitgliedern des Staatlichen Kunsthandels berufen. Sie legte eine Auswahl der geeigneten Postermotive für 1978 vor. Zu politisch-kulturellen Veranstaltungen, wie zum „Internationalen Jahr des Kindes“ (1979) und zum 30. Jahrestag der DDR (1979), erarbeiteten das Ministerium für Kultur, der VBK und der Staatliche Kunsthandel gemeinsame Ausschreibungen, um diese Themen in Postergestaltungen umsetzen zu lassen.⁷⁷¹

Ab Oktober 1978 wurden die Arbeitsgruppen „Plakat“ der Verbandsbezirke von Leipzig und Rostock in die Gestaltung der Poster mit eingebunden. Bereits 50 Poster waren bis dahin veröffentlicht worden.⁷⁷² Jedoch verlief der Nachschub an Motiven schleppend, sodass man nun auch Fotografen aufforderte, ihre Arbeit in die Postergestaltung mit einzubeziehen. Weitere Motive und Themen suchte man außerhalb politisch oder gesellschaftlich motivierter Aussagen, denn das Programm wurde zunehmend zu einem Kassenschlager für Privathaushalte. Eine spezielle Serie zu Berthold Brecht folgte, die mit dem Brecht-Zentrum der DDR vereinbart wurde und eine Gestaltung von sieben Plakaten beinhaltete, die zudem in Sonderausstellungen in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels gezeigt werden sollte.

⁷⁶⁸ Vgl. Leserbriefe in der Zeitschrift *Der Sonntag* 1975, hier heißt es beispielsweise: „Der Kunsthandel sollte sich mehr auf breitere Käuferkreise orientieren. Wie viele neue Wohnungen entstehen bei uns. Doch was hängt an den Wänden? Fotografien, ein Kalender, ein Wandteppich. Viele schöne, billige Bilder brauchen wir. [...] Wichtig ist mir vor allem der Preis! Ich habe vier Kinder, da muß man die Mark schon umdrehen. Schönes braucht nicht immer teuer zu sein.“ Zit. nach: *Der Sonntag*, Nr. 51, Jg. 1974, S. 9.- Sic? Bitte prüfen

⁷⁶⁹ [anonymus]: Für alle aus der Galerie Berlin: Posterservice, in: *Neue Berliner Illustrierte*, Nr. 1/26, Berlin 1978, S. 126.

⁷⁷⁰ Roger Thielemann: Ein Jahr Posterprogramm, in: *Galerienachrichten*, 6/77, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR, Berlin 1977, S. 3.

⁷⁷¹ Roger Thielemann: 50. Poster in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels der DDR, in:

Galerienachrichten, 4/78, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1978, S. 3.

⁷⁷² Ebd.

Für Ausstellungen, wie „30 Jahre Buchillustration“, wurden Sonderposter produziert und zum Nationalen Jugendfestival verkaufte der Staatliche Kunsthandel an zwei Tagen 11.130 Poster.⁷⁷³ Auch in den sogenannten NSW-Staaten war das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels erfolgreich: Zur Ausstellung „Kinder und Jugendbücher der DDR“ wurden in New York 13.000 Plakate verkauft.⁷⁷⁴

Bis Dezember 1978 wurden Verträge mit der AG Plakat des VBK in Karl-Marx-Stadt, Magdeburg und Halle geschlossen. Mit Aktionen, wie dem Aufruf zur Gestaltung des 100. Posters des Programms, forderte der Staatliche Kunsthandel alle Mitglieder des VBK nachdrücklich dazu auf, Plakate zu gestalten. Sehr aktiv war dabei die Jurytätigkeit: Bereits vor der Berufung der Jury im Januar 1978 wurden in Einzelfällen gemeinsame Entscheidungen über die Aufnahme von Motiven in das Programm getroffen.⁷⁷⁵

Am 13. Februar 1978 trat die gemeinsame Jury des VBK mit den Grafikern und Gestaltern Manfred Bofinger, Erhard Grüttner, Egbert Herfurth (*1944), Ilona Ripke, Thomas Schleusing (1937–1993), Klaus Vonderwerth und Mitgliedern des Staatlichen Kunsthandels zu ihrer ersten Beratung zusammen und entschied seitdem in sechs weiteren Beratungen über insgesamt 1.179 eingereichte Arbeiten, von denen sie 58 Motive für die Jahre 1978 und 1979 sowie 35 für 1980 für das Posterprogramm empfahlen. Acht Arbeiten aus dieser Auswahl wurden aus unterschiedlichen Gründen nicht produziert.⁷⁷⁶

Ab Poster Nr. 41 ist das Posterprogramm, mit wenigen Ausnahmen,⁷⁷⁷ von der Zustimmung der VBK-Vertreter in der Jury getragen worden.⁷⁷⁸ Trotz vielfacher Aufrufe, Kontakte und Vereinbarungen beteiligten sich nur vergleichsweise wenige Künstler und Gestalter an den Posterprogrammen.⁷⁷⁹

⁷⁷³ Gunter Nimmich im Gespräch mit der Autorin am 28. September 2012 in Berlin.

⁷⁷⁴ Ebd.

⁷⁷⁵ Darunter: „Kunststadt Dresden“ – Poster Nr. 1; „Werke der VIII. Kunstausstellung“ – Poster Nr. 3.

⁷⁷⁶ Begründungen dafür: Stornierung durch Gestalter, Einspruch der Druckerei, Austausch gegen andere Motive – Gunter Nimmich im Gespräch mit der Autorin am 28. September 2012 in Berlin.

⁷⁷⁷ Zwei Reprints, drei Brecht-Poster, drei Messerli-Landschaften.

⁷⁷⁸ Im Einzelnen fanden folgende Jurytermine statt: 13. Februar 1978: eingereichte Arbeiten: 41, angenommene Arbeiten: 10; Grüttner, Herfurth, Ripke; 28. April 1978: 45 : 5; Bofinger, Grüttner, Herfurth, Ripke, Schleusing; 21. September 1978: 102 : 10; Bofinger, Grüttner, Ripke, Schleusing; 21. Dezember 1978: 289 : 16; Bofinger, Grüttner, Herfurth, Ripke, Schleusing, Vonderwerth; 21. Januar 1979: 120 : 8 ; Bofinger, Grüttner Herfurth, Ripke, Vonderwerth; 18. April 1979: 80 : 9; Grüttner, Ripke, Schleusing, Dorfstecher a.G.; 31. Oktober 1979: 502 : 35; Grüttner, Herfurth, Ripke. – Das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels der DDR 1977–1979. Daten und Fakten, BArch DR 144/718, 17 Seiten.

⁷⁷⁹ Bis 1980 hatten nur insgesamt 252 Gestalterinnen Arbeiten eingereicht, von denen insgesamt 81 wenigstens ein Motiv einbringen konnten (1977–79: 62 GestalterInnen; 1980: bisher 19 GestalterInnen). Vgl. ebd.

Auch die Zusammenarbeit mit einzelnen Sektionen des VBK (Malerei/Grafik, Gebrauchsgrafik), Arbeitsgruppe Buchillustratoren, Fotografik sowie Arbeitsgruppe Plakat (Berlin, Leipzig, Dresden, Karl-Marx-Stadt, Rostock, Halle, Magdeburg) brachten nur in Einzelfällen positive Ergebnisse in Form eingereichter und letztlich angenommener Arbeiten. Diese Fakten und die bei den Jurysitzungen angegebenen Relationen zwischen eingereichten und angenommenen Arbeiten sind Ausdruck der Schwierigkeiten, die mit der kontinuierlichen Herausgabe des Posterprogramms verbunden waren. Die Ursache dafür sah man von Seiten der Jury-Mitglieder in der geringen Beteiligung der Sektionen, Arbeitsgruppen und einzelnen VBK-Mitglieder.⁷⁸⁰

Im Hinblick auf die Poster, stellte man eine überwiegend unzureichende Qualität der eingereichten Arbeiten fest, mit einer durchschnittlichen Relation von zehn eingereichten Arbeiten, die nur zu einem verwendeten Motiv führten. Aus heutiger Sicht betrachtet, erscheint es erstaunlich, eine solche Relation als problematisch zu empfinden. Das lässt vermuten, dass hier entweder die mangelnde Erfahrung bei der Durchführung von Ausschreibungen dieser Art Ursprung eines solchen Empfindens gewesen sein könnte, oder aber dass der Erfolgsdruck sehr hoch war, um die Durchführung des Programms sowohl in künstlerisch-qualitativer als auch in wirtschaftlicher Hinsicht zu rechtfertigen.

Im Verlauf des Posterprogramms kristallisierten sich zunehmend bestimmte Motivgruppen heraus. Von den 98 produzierten Postern sind 24 Kinderposter; 20 im Bereich Humor, Satire, Karikatur; zwölf Darstellungen aus dem Bereich Landschaft/Natur/Architektur; zwölf dekorative Motive; neun Poster mit politischer Grafik; sieben Reprints historischer Plakate;

⁷⁸⁰ Für die gemeinsame Herausgabe und Kostenbeteiligung von Postern wurden mit VBK ZV AG Plakat: Radio Berlin International; Jahr des Kindes – 7 Motive; Ministerium für Kultur; UNICEF Nationalkomitee – DDR. Vereinbarung über die Entwicklung von Postern bei Gewährung von Beteiligungshonoraren durch den SKH mit den: AG Plakat Berlin „Neutronenbombe“ – 1 Motiv; AG Plakat Berlin „Arbeitswelt“ – 1 Motiv; AG Plakat Rostock „Liebe“ – 1 Motiv. Gemeinsame Ausschreibung mit dem VBK ZV AG Plakat: Kunststadt Dresden/ VIII. Kunstausstellung – 1 Motiv; Poster für die VIII. Kunstausstellung – 1 Motiv; 30 Jahre DDR – kein Motiv (wegen Qualitätsmangel). Abgestimmte Herausgabe mit: VBK ZV – Werke der VIII. Kunstausstellung – 3 Motive, Brecht-Zentrum „Brecht im Plakat“ – 3 Motive (wird 1980 auf 4 Motive erweitert); VBK ZV „30 Jahre Buchillustration“ – 5 Motive; DDR-Zentrum für Kinderliteratur-Ausstellung „Kinder und Jugendbücher der DDR“ – 3 Motive. Übernahme von Arbeiten aus VBK-internen Ausschreibungen: AG Plakat Berlin „Berlin“ – 3 Motive; AG Plakat Dresden „Aphorismenposter“ – 1 Motiv; AG Plakat Berlin „Sport“ – 1 Motiv (wird 1980 auf 2 Motive erweitert); AG Plakat Berlin „Tierpark“ – 1 Motiv (wird 1980 auf 2 Motive erweitert); Sektion Malerei/Grafik Berlin „Grafikposter“ – 2 Motive (siehe auch „Brecht im Plakat“, Nachdrucke aus Buch- und Zeitschriftenproduktionen von Alt-Berlin Verlag Lucie Groszer – 4 Motive; Eulenspiegel-Verlag – 4 Motive; Das Magazin – 3 Motive; Kinderbuchverlag – 5 Motive (3 davon mit DDR-Zentrum Kinderliteratur); Verlag der Nation – 1 Motiv; Verlag Volk und Welt – 1 Motiv; Albatros-Verlag ČSSR) – 1 Motiv. Nutzung von Originalen für Reprints aus der Sammlung Markschiess van Trix – 6 Monate. Kunstgewerbesammlung Karl-Marx-Stadt – 1 Motiv {wird 1980 auf 2 Arbeiten erweitert} – zit, nach: *Das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels der DDR 1977–1979. Daten und Fakten*, BArch DR 144/718, 17 Seiten.

vier Reproduktionen von Gemälden und Grafiken; vier Künstlerpersönlichkeiten; vier Aktposter und zwei Funktionsposter, deren Teile zum Beispiel ausgeschnitten werden konnten. Davon sind 31 Motive der gesamten Serie zu bestimmten Themenkomplexen herausgegeben worden, wie Internationales Jahr des Kindes (sieben Motive), 30 Jahre Buchillustration (fünf Motive), Werke der VIII. Kunstausstellung (drei Motive), Kinder- und Jugendbücher der DDR (drei Motive), Brecht im Plakat (drei Motive), Solidarität mit Vietnam (zwei Motive, davon eins zugleich zum Internationalen Jahr des Kindes), 60. Jahrestag der Oktoberrevolution (ein Motiv) und andere (acht Motive).⁷⁸¹

Die Galerien nahmen gezielte Befragungen vor, um die Käuferstrukturen und die Wunschmotive im Bereich Poster zu analysieren. Aus diesen Umfragen wollte man Käuferstrukturen ableiten. Die 1980 veröffentlichte Statistik „Das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels der DDR 1977–1979. Daten und Fakten“ ist ein einmaliges Zeugnis einer Evaluation von Interessen- und Käufergruppen im Bereich Bildende Kunst in der DDR. Es deckt in vielerlei Hinsicht Probleme des Staatlichen Kunsthandels auf und bezeugt zudem die Diskrepanz zwischen ideologischer Wunschvorstellung eines Kunsthandels unter sozialistischen Vorzeichen – so wie von Bernhard Heisig gefordert und in den Statuten des Staatlichen Kunsthandels festgesetzt – und seiner tatsächlichen, empirischen Entsprechung.

Die Befragung der Posterkäufer in vierzehn Galerien des Staatlichen Kunsthandels im Jahre 1979 ergab, dass männliche und weibliche Personen gleichermaßen in der Kundengruppe vertreten waren (Frauen 51,2%, Männer 48,8%).⁷⁸² Die Verteilung der Befragten auf bestimmte Altersgruppen zeigte auch, dass nahezu zwei Drittel Jugendliche und jüngere Erwachsene waren. Mit zunehmendem Alter nimmt die Zahl der Posterinteressenten deutlich ab.⁷⁸³ Unter Beachtung der thematischen Breite des Posterprogramms sollten die Gründe für die geringere Zuwendung älterer Personen vor allem in vorhandenen sozialen und psychologischen Verhaltensmustern gesucht werden, wie Einordnung in soziale und gesellschaftliche Normen des Erwachsenenlebens, traditionell übernommene Formen des Wohnens und ähnliches.

⁷⁸¹ Das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels der DDR 1977–1979. Daten und Fakten [1979], BArch DR 144/718, 17 Seiten, hier S. 7.

⁷⁸² Vgl. Das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels der DDR 1977–1979. Daten und Fakten [1979], BArch DR 144/718, 17 Seiten.

⁷⁸³ Im Einzelnen führt der Bericht auf: Käufer bis 18 Jahre 28,4%; 19 bis 25 Jahre 33,6%; 26 bis 35 Jahre 23,9%; 36 bis 45 Jahre 10,2%; Älter als 45 Jahre 3,8%. Vgl. ebd.

Auch die Differenzierung der Posterkäufer nach ihrem Arbeitsumfeld wurde in die Befragung aufgenommen und ergab einen hohen Anteil an Auszubildenden. Die zweitstärkste Käufergruppe bestand aus Angestellten mit Hoch- oder Fachschulabschluss.⁷⁸⁴

Auch die Altersverteilung des Zielpublikums wurde evaluiert und hatte zum Ergebnis, dass bei Angestellten mit Hoch- oder Fachschulabschluss wie auch bei Angestellten ohne vergleichbaren Abschluss bis in das mittlere Erwachsenenalter hinein und darüber hinaus weiterhin Poster gekauft wurden. Jüngere Arbeiter dagegen, die ursprünglich als Zielpublikum des Posterprogramms angesehen wurden und auf die die zahlreichen Aktionen der Galerien des Staatlichen Kunsthandels in den Betrieben und Neubaugebieten abzielten, waren weniger anzutreffen. Mit zunehmendem Alter nimmt ihr Anteil unter den Posterkäufern sogar noch ab. Der geradezu verschwindend geringe Anteil der Arbeiter aus landwirtschaftlichen Einrichtungen wurde darauf zurückgeführt, dass der Posterverkauf ausschließlich in Städten stattfand und diese Zielgruppe durch die Verkaufseinrichtungen nicht erreicht werden konnte.⁷⁸⁵

Die Auswertung der Befragung gibt auch einen Überblick über die Wunschnotive der Posterkäufer des Staatlichen Kunsthandels, vornehmlich Naturmotive, Karikaturen und satirische Motive, aber auch Reproduktionen von alten Meistern oder zeitgenössischer Kunst. Politische Motive liegen hier lediglich bei 5,3%.⁷⁸⁶ Im Ergebnis will diese Evaluation des Staatlichen Kunsthandels in der DDR auch Beziehungen zwischen Posterthemen und Alter der Zielgruppe erkennen. So wird das Thema Natur vor allem von der Altersgruppe 26 bis 35 bevorzugt und das Thema Musikgruppen, Film- und Ausstellungsplakate sowie Stadtansichten vor allem von der jüngeren Käuferschicht frequentiert. Reproduktionen von alten Meistern und zeitgenössischer Kunst dagegen wurde von der gesamten Zielgruppe zwischen 19 bis 35 erworben.

⁷⁸⁴ Im Einzelnen führt der Bericht auf: Schüler, Lehrlinge, Studenten 43,5%; Angestellte mit HSA/FSA 26,8%; Angestellte 13,8%; Arbeiter in der Produktion 8,9%; Hausfrauen 2,9%; Selbstständige, Freischaffende 2,5%; Arbeiter in der Landwirtschaft 1,2%; Rentner 0,4%.

⁷⁸⁵ Das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels der DDR 1977–1979. Daten und Fakten [1979], BArch DR 144/718, 17 Seiten, hier S. 12.

⁷⁸⁶ Die „Wunschreihe“ der Befragten umfasst: Natur (Landschaft, Pflanzen, Tiere) 22,2%; Humor, Satire, Karikatur 13,3%; Reproduktion alter Meister und zeitgenössischer Künstler 10,6%; Kinderthemen, Märchen 8,9%; Musikgruppen 7,0%; Reprints alter Plakate 6,0%; Politische Poster 5,3%; Film-, Ausstellungs- und Theaterplakate 4,3%; Menschen und Umwelt 3,8%; Gesellschaftliche Themen, Gegenwartsprobleme 3,4%; Stadtansicht 3,4%; Sport, Motorsport 3,2% – Zit. nach: Das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels der DDR 1977–1979. Daten und Fakten [1979], BArch DR 144/718, 17 Seiten.

Die Erhebung verzeichnet auch die Reichweite von Text- und Bildbeiträgen in den Medien der DDR über das Posterprogramm und führt die hohe Resonanz der Verkäufe darauf zurück.⁷⁸⁷ Insgesamt wurde so im Zeitraum von 1976 bis 1989 eine Gesamtanzahl von 6.087.900 Postern im Kunsthandel produziert und größtenteils verkauft. 693 Motive erschienen meist in einer Auflagenhöhe von 5.000 Exemplaren.

Thematisch wurde das Posterprogramm in 12 Gruppen unterteilt, wobei dem Thema „Natur, Landschaft, Tier“ mit 138 Motiven die größte Aufmerksamkeit galt. Das waren dekorative Plakate für den Alltag, die sich selbstverständlich an die meisten Interessengruppen verkaufen ließen. Spezieller war dagegen die Rubrik „Phantastik“, der nur neun Motive gewidmet waren und die Science-Fiction-Fans ansprechen wollte. Großes Interesse galt Ausschneide-, Bastel- und Spielpostern oder Cartoons zu Märchen oder Sagen für Kinder.

Hier gab es nicht nur private Käufer, sondern auch Kindergärten und Schulen, Kinder- und Jugendclubs, Institute für Lehrerbildung und Fachschulen für Ausbildung von Kindergärtnerinnen und Erziehern. Plakate mit politischen Motiven und Botschaften zeigten sich unterschiedlich: Themenplakate gegen den 1975 beendeten Vietnamkrieg wurden zahlreich gestaltet, darunter auch die Fotoserie von Thomas Billhardt „Vaters schützende Hand“ (Poster Nr. 60). Aus heutiger Sicht geradezu staatskritisch, erscheint der Entwurf von Horst Feiler (*1939) „Serenati criteti präperati“ (Poster Nr. 303), der 26.950 Mal verkauft wurde. Das Plakat zitiert die „Altersgruppe“ des ZK der SED und zeigt oberste Führung des DDR-Staates als ein mumifizierter Konzertverein.

Humoristischen und satirischen Zeichnungen galt ebenfalls großer Zuspruch. Schon mit dem ersten Aufschlag Poster Nr. 1 „Easy Rider“ von dem Grafiker Klaus Vonderwerth gelang der Zugang vor allem zum jungen Publikum und somit zur Hauptzielgruppe.

⁷⁸⁷ Ausführlicher Text-und/oder Bildbeiträge über das Posterprogramm und anderes in: „Kunst für jedermann“, in: *NBI* 2/77; „Farbige Poster für junge Leute“, in: *Junge Welt*, 12. April 1977; „Getrübte Freude über Poster“, in: *Junge Welt* 13.05.1977; „Nachmittagsmoderation Galerie mobil und PP“, in: *DDR Fernsehen* 1, 21.08.1977; „Das Poster – freie Kunst im Gewande des Plakates“, in: *Bildende Kunst* 3/78; „Poster per Post“, in: *Sonntag* 12/7; „Gute Motive sind gefragt“, in: *Neue Werbung* Nr. 3, 1978; „SKH gibt Poster zum Jahr des Kindes heraus“, in: *Neues Deutschland* 26.9.1978; „Auch Poster für und über Kinder“, in: *BZA* 11.1.1979; „Kulturmagazin: Poster zum Internationalen Jahr des Kindes“, in: *DDR Fernsehen* 1, 12.1.1979; „Für 1 Mark und mehr – Poster in der Galerie Spektrum“, in: *Sächsisches Tageblatt* 1.2.1979; „Poster – Nr. 60“, in: *Humanitas* Nr. 5, 1979, Titelseite; „König Kind – Poster zum Internationalen Tag des Kindes“, in: *Für Dich*, Nr. 10, 1979; „100. Postermotiv gesucht“, in: *VBK-Mitteilungen* Nr. 2, 1979; „Neue Poster in den Galerien“, in: *Junge Welt* 20.4.1979; „Auch ein Bleistiftbaum fand seine Liebhaber. SKH sucht neue Ideen für Poster“, in: *Junge Welt* 8.5.1979; „Internationales Jahr des Kindes, Poster Nr. 57 als Doppelseite“, in: *ABC-Zeitung* Nr. 5, 1979; „Ein Drache wird zum Freund der Kinder“, in: *Frösi* Nr. 10, 1979; „Poster...Poster?...Poster...!“, in: *Neues Leben* Nr. 1, 1980; „Für 3 Mark Kunst“, in: *Das Magazin* 2/1980.

Den großen Traum, frei, selbstbewusst und unabhängig, die US-amerikanische Route 66, ausgestattet mit allen Attributen eines Bikers, entlangzufahren, träumten mit diesem Poster viele junge Käufer. Nach dieser Erstauflage folgten vier weitere und mit 25.440 verkauften Exemplaren war es eins der erfolgreichsten Poster aus dem Programm. Mit gleicher Botschaft wollte die „Trabantserie Turbo-Powercrash und Steppenwolf“ punkten (Poster Nr. 72, Nr. 73, Nr. 74). Das Poster Vonderwerths konnten die Trabant-Plakate jedoch bei Weitem nicht schlagen. Mit der satirischen Zeichnung von Karl Schrader (1915–1981), (Poster Nr. 13) „Ei wenn tu hool jur Hemd“ gelang kurze Zeit darauf mit 25.490 verkauften Exemplaren ein weiterer Verkaufserfolg. Die selbst-satirische, sowohl auf einen sehr populären Beatles-Song anspielende Zeichnung, die zugleich auf die mangelnden Englisch-Kenntnisse der DDR-Bürger und das demzufolge eher nachahmende Singen von englischsprachigen Songs Bezug nahm, traf offenbar den Humor vieler Postersammler.⁷⁸⁸

Sehr wenige der 693 entworfenen Plakate wurden aus politischen Gründen aus dem Programm gestrichen, darunter das Poster Nr. 327 von Rolf Felix Müller. Dabei handelte es sich um einen Reprint des Theaterplakates des Stücks „Der Stellvertreter“ von Rolf Hochhuth aus dem Theater in Gera. Obwohl es als Theaterplakat wochenlang die Aufführung in Gera begleitete, wurde es wegen „zu großer Nähe zum Nationalsozialismus“ eingestampft.⁷⁸⁹ Das Plakat ließ im Zentrum ein Hakenkreuz erahnen. Ebenso wurde das Plakat mit der Nr. 383 der Serie zurückgezogen. Bewusst entstand diese satirische Zeichnung als Kritik an der Honorierung von Spitzensportlern und spiegelt deren Sonderstatus in der DDR wider.

Der Zufall wollte es, dass dieses Poster nicht in den Vertrieb gehen konnte. Im Druckhaus war beim Kontrollieren des Probedrucks zufällig ein Vertreter des DTSB (Deutscher Turn- und Sportbund) zugegen und legte unmittelbar Beschwerde in der Generaldirektion des Staatlichen Kunsthandels ein: „So werden wir unsere Sportler nicht vorführen“.⁷⁹⁰ Nach den Olympischen Spielen in Montreal und Moskau waren die Sportlerinnen und Sportler aus der DDR die Führenden der Weltspitze und gewannen neben der Sowjetunion die meisten Medaillen. Es wurde permanent darum gebangt, dass die Spitzensportler, die gerade für das Auslandsimage der DDR einen enorme Bedeutung hatten, bei einem Auslandswettkampf –

⁷⁸⁸ Vgl. Das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels der DDR 1977–1979. Daten und Fakten [1979], BArch DR 144/718, 17 Seiten.

⁷⁸⁹ Roger Thielemann im Gespräch mit der Autorin am 28. September 2012.

⁷⁹⁰ Roger Thielemann im Gespräch mit der Autorin am 28. September 2012.

besonders in der nichtsozialistischen Wirtschaftszone – nicht wieder in die DDR einreisen würden. Mit „Sonderbehandlungen“ in Form von renovierten und neuen Wohnungen, Autos, speziellen Trainingsmöglichkeiten und ähnlichem wurde gehofft, die Sportler an das Land zu binden. Dies war allgemein bekannt und wurde von den meisten als eine Zumutung empfunden, aber das auch noch als Plakat zu dokumentieren, war offenbar nicht angemessen.⁷⁹¹

Die Erfolgsverkäufe des Posterprogramms erzeugten beim Staatlichen Kunsthandel und dem VBK einen Zugzwang: Jedes Jahr wurde der Bedarf nach guten Postern größer. 1984 wurden 62.500 verkauft, 1986 bereits 666.000 produziert. Besonders zu den Sonderverkäufen erreichte man hohe Verkaufszahlen. Während der IX. Kunstausstellung 1982/82 in Dresden wurden sogar 100.814 Poster aus dem Programm verkauft.

Zu dem dreitägigen Jugendfestival 1984 in Berlin wurden 33.300 Poster und 31.500 zu den dreiwöchigen Postertagen in Dresden verkauft. 1988 verzeichnete man allerdings einen Rückgang der Verkaufszahlen (510.000 verkaufte Exemplare), wobei nicht näher analysiert wurde, ob das an der nachlassenden Attraktivität von neuen Motiven lag oder an einer Sättigung dieses speziellen Kunstmarktes. Kurz vor dem Ende der DDR und damit auch dem Ende der Organisationshoheit des Staatlichen Kunsthandels über die Galerien, konnte die *Galerie P* in Leipzig noch einmal einen großen Verkaufserfolg verbuchen: Während der Landwirtschaftsausstellung „Agra“ in Leipzig, wurden an einem Sonderstand der Galerie, in einem Zeitraum von 21 Tagen, 10.000 Poster verkauft.⁷⁹²

Für das Jahr 1990 war die „Posterauslese 90“ mit neuen Motiven geplant. In der *Galerie Schmidt-Rottluff* in Karl-Marx-Stadt, der *Galerie P* in Leipzig und der *Hanse Galerie* in Stralsund sollten im Herbst 1990 und Frühjahr 1991 die Preisträger der „Posterauslese 90“ vorgestellt werden.

Die letzte Jury bestand aus Joachim Sommermeier, Journalist, dem Prorektor der Kunsthochschule Berlin-Weißensee als Vorsitzenden, dem freischaffenden Berliner Grafiker Thomas Schleusing, Heidemarie Knott, Leiterin der *Galerie Schmidt-Rottluff*, der Kulturwissenschaftlerin Elke Pietsch, die die *Galerie P* in Leipzig leitete, der Ökonomin Christine Beyer, Leiterin der *Hanse Galerie* in Stralsund, und Monika Hense, die als

⁷⁹¹ Ebd.

⁷⁹² Internes Protokoll, 1.7.1989, Typoskript, Privatarchiv Roger Thielemann.

Positivretuscheurin arbeitete und Mitarbeiterin für das Posterprogramm in Stralsund war.⁷⁹³ Die Posterserie wurde mit der Auflösung des Staatlichen Kunsthandels der DDR beendet.

IV.1.4 Plastikeditionen

Parallel zu den Grafikeditionen entstanden zwischen 1977 bis 1988 auch 314 Editionen mit plastischer Kunst.⁷⁹⁴ Ein großer Teil wurde in Bronze gegossen, daneben wurden die Editionen aus keramischen Materialien, wie Steingut, Porzellan und Steinzeug, meist in kunsthandelseigenen Werkstätten (*Bronzegießerei Schöneiche* und *Keramische Werkstatt Bad Liebenwerda*) produziert. Sie sollten eine Ergänzung zu den Einzel- und Gruppenausstellungen der kunsthandelseigenen Galerien bilden und die „Nachfrage bei einem großen Interessentenkreis [befriedigen]“.⁷⁹⁵ Die Abteilung Produktionsdirektion, geleitet von Sabine Kahra, war für die Auswahl der Plastiken und die Koordinierung zwischen Auftraggeber, Künstler und Produzenten verantwortlich. Sie berichtet in einem Interview, welche Kriterien für die Auswahl der Plastik wichtig waren. Wurde bei der Editionsgrafik der „kunstökonomische Wert“ (Peter Pachnicke) in den Vordergrund gestellt, hatte die Plastikedition hier auch dezidiert gesellschaftliche und öffentliche Aufträge zu erfüllen, wie Kahra hervorhebt:

„Grundsätzlich muss man die Editionen in zwei Kategorien sehen, einerseits die Plastiken, die für die Galerien und somit für den privaten Käufer ausgewählt wurden, andererseits die Aufträge die durch öffentliche Institutionen oder Betriebe erteilt wurden.

Für öffentliche Auftraggeber wurden Werke gewählt, die eine gesellschaftliche Position verdeutlichten. So zum Beispiel Rolf Biebl mit der Bronze ‚Wilhelm Pieck‘ (1985) oder von

⁷⁹³ Preisträger der besten Poster, die zu politischen Themen und großen Persönlichkeiten der Welt entstanden, waren: Nr. 642 Frank Leuchte: „Das Volk – der Souverän“; Nr. 583 Kurt Schwarz: „Ella Fitzgerald“. Preise für die besten humoristisch-satirischen Poster bekamen: Nr. 626 Wolfgang Brock: „ProKart“; Nr. 627 Werner Rollow: „Affe im Zoo“. Preise für die besten Poster für Kinder: Nr. 538 Gisela Röder: „Die Vogelhochzeit“; Nr. 632 Rita May: „Salto vitale“. Preise für die besten Landschafts- und Dekorations-Poster: Nr. Ulrich Lindner: 512 „Glashaus“; Nr. 525 Hans-Jörg Schönherr „Zimmer frei“, Nr. 637 [...] „Agave“; Nr. 638 [...] „Strandbefestigung“; Nr. 639 Werner Mahler und andere: „Auf Rügen“; Nr. 660 Katalin Baticz: „Schwarzer Hut, roter Mund“. In der Gruppe „Technische Poster“ wurde kein Preis vergeben werden. Außerhalb der Jurierung wurde von den Künstlern das Poster mit den meisten Verkäufen der letzten 3 Jahre gekürt: Nr. 574 Dieter Müller: „Cosima“. Die Motive wurden 1990 zwar festgelegt, produziert und vertrieben wurden sie jedoch nie. Vgl. Ebd.

⁷⁹⁴ Siehe dazu Anhänge IV.1.4/1 *Plastik-Editionen 1977-1985*, S. 1013-1021 und IV.1.4/2 *Plastik-Editionen 1986-1988*, S. 1022-1025.

⁷⁹⁵ *Galerienachrichten*, 1/80, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR, Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1980, S. 4.

Ursula Wolf ‚W. I. Lenin‘ und die Plastik von Rosemarie Stephan ‚Ernst Thälmann‘. Die kunstinteressierten privaten Käufer, die in den Galerien oder zu der Kunstausstellung in Dresden kauften, richteten ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich auf figürliche Plastiken von Werner Stötzer oder Fritz Cremer.“⁷⁹⁶

Zur Auflagenhöhe erinnert sich Sabine Kahra, dass im Durchschnitt die meist figürlichen Kleinplastiken mit einer Auflagehöhe von 10 bis 20 Exemplaren in Bronze gegossen wurden. Kleine keramische Arbeiten, Plaketten und Reliefs hatten eine Auflagehöhe von 20.⁷⁹⁷

Die Materialien, wie auch die Techniken der im Rahmen der Editionen produzierten Arbeiten, variierten und waren abhängig von den Produktionsmöglichkeiten der Werkstätten. So wurden in den ersten Jahren der Edition noch Kleinplastiken im Spritzgussverfahren hergestellt, die später aus dem Programm verschwanden.

Die Metallspritztechnik wurde ursprünglich für industrielle Oberflächenbearbeitung entwickelt. Auf sogenannten „Neuerervorschlag“ des Bildhauers Wolfgang Eckardt (1919–1999) und des Mitarbeiters des Staatlichen Kunsthandels Karl Laudan, sollte dieses Verfahren auch für die Herstellung von Plastiken und Reliefs angewendet werden.⁷⁹⁸ Für Kleinserien und Medaillen, die typische Bestandteile der Plastikeditionen waren, eignete sich das Verfahren jedoch nicht, denn es produzierte zu viel Ausschuss.

Dabei vermeldete aber der Staatliche Kunsthandel in den *Galerienachrichten* ein anderes Anwendungsfeld: die baubezogene Plastik. Denn Arbeiten, die mit dem Bronzespritzverfahren hergestellt wurden, waren wesentlich leichter und auch in einem zu wiederholenden Arbeitsvorgang zu produzieren, wie das bei herkömmlichen Verfahren der Sandgusstechnik so nicht funktioniert.

⁷⁹⁶ Sabine Kahra im Gespräch mit der Autorin am 12. Mai 2016 in Berlin.

⁷⁹⁷ Ebd.

⁷⁹⁸ Als „Neuerer“ wurde in der DDR derjenige bezeichnet, der als Urheber einer Entdeckung, Erfindung oder Erforschung, zum Beispiel an Hochschulen und wissenschaftlichen Einrichtungen, Vorschläge für Betriebe und ähnliches einbrachte und zur Verbesserung von Arbeitsabläufen, Einsparung von Material, Energie, Arbeitsmitteln oder ähnlichem beitrug. Systematisch wurde der Begriff „Neuerer“, der sich als Lehnübersetzung vom russischen Wort „nowator“ ableitet, erst ab den 1960er Jahren verwendet. Der Neuerer erlangte mit seinen Vorschlägen Prämien, die von 30,- bis 30.000,- Mark der DDR reichen konnten. Das „Neuererwesen“ war eine wichtige Säule in der DDR-Planwirtschaft mit detaillierten Vorgaben über die in den einzelnen Betrieben zu erreichende Anzahl der Vorschläge und deren ökonomischen Nutzen. Selbstredend musste demnach auch der SKH als staatliche Einrichtung und einer beachtlichen Anzahl an Mitarbeitern „Neuerervorschläge“ berücksichtigen und honorieren – ein Vorgang, der die Skurrilität der DDR-Ökonomie vor Augen führt, aber auch die Begründung für zum Teil experimentelle Verfahren im Bereich bildende und angewandte Kunst. Vgl. Die Neuererverordnung der DDR, Faksimile 33 Seiten und Einführung von Peter Kobblank, http://www.kobblank.de/ideethek/d_nvo.pdf, zuletzt aufgerufen 21.11.2017.

Für die Umsetzung von Kunst für den öffentlichen Raum stellte dieses Verfahren daher eine Neuerung und echte Alternative dar.⁷⁹⁹

Für die kleinformatischen Serien wurde kontinuierlich nach neuen Methoden und Materialien gesucht: Für die Plastikeditionen des Jahres 1980 vermeldete der Staatliche Kunsthandel in seinem Publikationsorgan *Galerienachrichten*, dass „auf der Suche nach neuen künstlerischen Anregungen und Ausdrucksformen sie [die Künstlerinnen und Künstler, Anm. ST] sich bei großem Engagement mit zeitgemäßen Werkstoffen auseinander[setzten]“.⁸⁰⁰ Neben den für künstlerische Plastikproduktionen typischen Materialien wie Bronze, Terrakotta und Zinn sind hier auch Polyester, Polymerbeton und Zement aufgeführt.⁸⁰¹ Dennoch dominierte in der Gesamtschau die Bronzeplastik, da sie „für Sammler als wertvoller Kunstgegenstand und für Liebhaber als reizvoller Raumschmuck starkes Interesse findet.“⁸⁰²

Zu den Herstellungsweisen meint Kahra, dass in der *Bronzegießerei Schöneiche* oder in Dresden bei Helmut Peipp beziehungsweise bei dem Dresdner Ernst Strohbach die Metallplastiken in Auftrag gegeben wurden. Daneben gab es auch jene kurzzeitig zum Staatlichen Kunsthandel gehörende Metallspritzwerkstatt in Rostock, die das Spritzgussverfahren entwickelte. Die Künstler fertigten aber auch ihre Werke in ihren eigenen Werkstätten an oder produzierten keramische Arbeiten in den Werkstätten in Bad Liebenwerda und anderen. Die *Keramische Werkstatt in Juliusruh*, die ebenso zum SKH gehörte, stellte auch Plaketten in größerer Stückzahl her, wie zum Beispiel für die Arbeiterfestspiele in Rostock.⁸⁰³

Über die Plastikeditionen ließen sich auch Ergebnisse aus Symposien „materialisieren“ und umsetzen, so zum Beispiel des im Herbst 1985 veranstalteten Symposiums in der *Werkstatt für Keramik in Bad Liebenwerda*, an dem die Bilderhauer Christine Wartenberg (*1948), Lothar Beck (*1953), Klaus-Dieter Köhler (*1956) und Christian Schulze teilnahmen. Ihre Arbeit sollte insbesondere die Frage klären: Stellten die „Kleinplastiken aus Ton [...] geschaffen von eigener Hand des Künstlers“ einen geeigneten Weg dar, um „preiswerte und doch ästhetisch anspruchsvolle Plastiken zu schaffen.“⁸⁰⁴

⁷⁹⁹ Frauke Wegner: Bronzespritzverfahren – eine neue Technologie auf dem Gebiet der Plastik, in: *Galerienachrichten*, 3/78, S. 8-9.

⁸⁰⁰ *Galerienachrichten*, 1/80, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1980, S. 4.

⁸⁰¹ Ebd.

⁸⁰² *Galerienachrichten*, 1/1986, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1986, S. 10.

⁸⁰³ Sabine Kahra im Gespräch mit der Autorin am 12. Mai 2016 in Berlin.

⁸⁰⁴ *Galerienachrichten*, 1/1986, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit,

Die offenbar erfolgreiche Aktion plante der Staatliche Kunsthandel von nun an jährlich durchzuführen und auch hier – wie im Rahmen der Ausstellungsprogramme der Galerien erfolgreich eingeführt – alternierend bildende und angewandte Künstler teilnehmen zu lassen.⁸⁰⁵

Die vielen unterschiedlichen Verfahren, Materialien und Größen führten zu Problemen bei der Kalkulation und der Festsetzung eines Verkaufspreises. Denn es ging auch hier um die vieldiskutierte Frage, wie ein möglichst preiswertes Kunstwerk hergestellt werden könne, was dennoch höchsten künstlerischen Ansprüchen genüge. Die *Galerienachrichten* berichteten 1986 über die Preisgestaltung der Plastikeditionen:

„Die Preise wurden gemeinsam mit den Galerieleitern unserer Produktionsdirektion festgelegt. Kleine Plaketten in einer Auflagehöhe von 200–1000 Stück kosteten ca. 10,- Mark der DDR. Kleinplastiken wie zum Beispiel von Theo Balden, die in einer Auflagehöhe von 6 Stück produziert wurden, kosteten ca. 3000,- Mark der DDR.“⁸⁰⁶

Auch wenn das Konzept der Editionen insgesamt die hohe Nachfrage nach preisgünstigen, künstlerischen Arbeiten befriedigen sollte, die Plastikeditionen wurden nicht in allen Galerien des Staatlichen Kunsthandels verkauft. Entweder wurden themenbezogene Produktionen, wie Plaketten zu Jubiläen oder Großveranstaltungen, verkauft, oder sie wurden in speziellen Galerien angeboten, wie in der *Galerie am Schönhof* in Görlitz, *Galerie Hansering* in Halle, *Galerie Schmidt-Rottluff* in Karl-Marx-Stadt oder der *Kleinen Galerie* in Magdeburg, die vor allem Kleinplastiken vertrieben. Die plastischen Arbeiten, die als Editionen hergestellt und vertrieben wurden, entstanden zum Teil im Auftrag und aus Anlass von Jahrestagen, wie dem 40. Jahrestag der DDR, bei dem ein lebensgroßes Bronzeporträt von Wilhelm Pieck, von Rolf Biebl, entstand. Darüber berichtet Hella Utzt im Interview:

„[...] natürlich Auftragswerke gehörten zur gesellschaftlichen Legitimation. Rolf Biebl fertigte für den SKH genauso Plastiken für den privaten Sammler, zum Beispiel ‚Der Schreitende‘ aus dem Jahr 1987.“⁸⁰⁷

Berlin 1986, S. 10.

⁸⁰⁵ Ebd.

⁸⁰⁶ Ebd.

⁸⁰⁷ Hella Utzt im Gespräch mit der Autorin am 12. Mai 2016.

Im Rahmen von weniger politisch determinierten Aufträgen, entstanden zum Beispiel Plaketten für bekannte Persönlichkeiten, etwa zum 140. Todestag von Caspar David Friedrich, 1980. Mit deutlich regionalem Bezug, wurde der Rostocker Bildhauer Jo Jastram für die Gestaltung der Medaille beauftragt, der auf der Vorderseite das Brustbild Friedrichs platzierte und für das Revers die aquarellierte Sepiazeichnung *Fensterblick aus der Malerstube* (1807/08, Kunsthistorisches Museum, Wien) als Relieifarbeit nachempfand.

Mit den Plastikeditionen wollte die Art Union GmbH, als Nachfolgevereinigung des Staatlichen Kunsthandels, im west- beziehungsweise gesamtdeutschen Kunstmarkt nach 1990 an den bisherigen Erfolg anknüpfen. Im gleichen Jahr veröffentlichte sie Neuankündigungen von Editionsplastiken und bot dabei ausgewählte künstlerische Objekte in großer technischer Bandbreite an. Unter dem neuen Leitbegriff „Sophien-Editionen“, womit zugleich das Programm der Grafikeditionen des Staatlichen Kunsthandels weitergeführt werden sollte, wurden unter anderem Kleinbronzen von Theo Balden, Günther Huniat und Peter Makolies angeboten. Zu jeweils 10 Exemplaren waren darunter auch, „gewissermaßen als Premiere“, wie es im Text eines Verkaufsprospektes heißt, fünf Bronzeplastiken von Fritz Cremer, deren Vorlagen der Künstler zwischen 1938 und 1966 gefertigt hatte.⁸⁰⁸

IV.2 Werkstätten

Für die Struktur des Staatlichen Kunsthandels der DDR bestand von seiner Gründung 1974 an die Absicht, betriebseigene Werkstätten zu unterhalten, die dem Direktionsbereich Produktion und damit der Generaldirektion direkt unterstellt waren.⁸⁰⁹ Denn die eingegliederten Werkstätten waren nicht nur von überregionaler Bedeutung, sie realisierten auch die gesamten Eigenproduktionen des Betriebes, setzten Fremdaufträge um und sorgten für Entwicklungen in den kunsthandwerklichen und künstlerischen Bereichen, wie zum Beispiel Produktionsverfahren.⁸¹⁰

⁸⁰⁸ Vgl. *Art Offerte* Nr. 1/90, hg. v. Art Union GmbH, Berlin Januar 1990, S. 13–17.

⁸⁰⁹ Das geht bereits aus der handschriftlichen Notiz Fritz Donners hervor, der notierte: „Kunsthandel System von Werkstätten beigesellen, Werkstattorganisation und Vertriebsarbeit abgenommen“ -- Fritz Donner: Einrichtung des Staatlichen Kunsthandels, 9.7.74, handschriftliches Dokument/Manuskript, Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, S. 1-6, hier S. 1.

⁸¹⁰ Horst Weiß: Zum Aufbau der Leistungsstruktur des Staatlichen Kunsthandels der DDR, 20.3.1978, BArch DR 1/11602, Teil 1.

Die Entscheidung, Werkstätten einzugliedern, unterscheidet das Unternehmen deutlich von allen Vorgängerbetrieben und ist auf den Einfluss des Verbandes Bildender Künstler zurück zu führen, der von Anfang an in die Konzeption des Staatlichen Kunsthandels in seiner Struktur ab 1974 eingebunden war. In den Werkstätten entstanden plastische Arbeiten und Kleinserien, keramisches Kunsthandwerk, Druckgrafiken, und das Groß-Atelier in Berlin-Pankow setzte Großplastiken für den öffentlichen Raum um, in enger Zusammenarbeit mit dem VBK und seinen verschiedenen Sektionen. In einer Art Eigenproduktion stellten die kunsthandwerklichen Werkstätten ein „bedarfsgerechtes Warensortiment“ her, das den Absatz im Binnenhandel sicherte und gleichzeitig auch der kontinuierlich kommunizierten Zielgruppe kulturpolitischer Bemühungen, vor allem dem Arbeiter , die begehrten künstlerischen und kunsthandwerklichen Produkte anbieten konnte.

IV.2.1 Wirtschaftliche Situation von (kunst)handwerklichen Werkstätten

Mit dem Programm einer „Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik“, mit dem Erich Honecker seinen Amtsantritt als Staatsratsvorsitzender des ZK der SED im Jahr 1971 einleitete, sollten die Lebensstandards und die Versorgung der Bevölkerung verbessert werden, ohne zunächst Produktivgewinne zu erwirtschaften. Das Wirtschaftssystem der DDR wollte damit einer auf Gewinnsteigerung konzentrierten Marktwirtschaft diametral entgegenstehen. Trotzdem musste auch die DDR-Wirtschaft Steigerungsraten erwirtschaften, allein um bei Exportprodukten international konkurrenzfähig zu sein.

Diese Produktivsteigerung sollte aber nicht durch Innovation oder Optimierung von Produktionsprozessen, wie es unter anderem das Kennzeichen marktorientierten Wirtschaftens ist, sondern beispielsweise durch verbesserte Lebensbedingungen der Bevölkerung erreicht werden. Deshalb wurde die Formel der Einheit des Wirtschafts- und Sozialsystems kommuniziert. Im Februar 1972 bekräftigte das Politbüro seinen Willen zur „Vollendung der sozialistischen Produktivverhältnisse“, was in der Anwendung bedeutete, dass in einer überstürzten Kampagne verbliebene Privatunternehmen verstaatlicht wurden – offenbar in Folge einer Forderung aus Moskau an die RGW-Staaten.⁸¹¹

⁸¹¹ Udo Scherer: Die sozialistische Planwirtschaft der DDR, in: *Die sozialistische Planwirtschaft der DDR. Vom Scheitern einer wirtschaftspolitischen Ideologie*, hg. v. Konrad-Adenauer-Stiftung, Berlin 2010, S. 7–48, hier S. 35.

Das traf Betriebe in allen Größenordnungen, für die meisten privat geführten Handwerksbetriebe gab es jedoch keine Möglichkeit, sich der Verstaatlichung zu entziehen und der damit einhergehenden willkürlichen Preisbindung zu widersprechen. Wie der Historiker Stefan Wolle es recherchiert hat, sind von Februar bis Mai 2.568 private und rund 5.600 halbstaatliche Betriebe in 1.700 Produktionsgenossenschaften des Handwerks (PGH) mit etwa 114.000 Mitgliedern und Kandidaten in „Volkseigene Betriebe“ umgewandelt worden. Wie Wolle betont, verschob diese Maßnahme die Betriebe planungsmäßig, wirtschafts- und arbeitsrechtlich sowie statistisch vom Handwerk in die Bereiche Industrie oder Bauindustrie.⁸¹²

Hochspezialisierten kunsthandwerklichen Betrieben, wie beispielsweise die Keramikwerkstatt von Hedwig Bollhagen in Marwitz, brachte diese Verstaatlichung fast den betrieblichen Todesstoß. Diese Maßnahme wurde in vielen Fällen aber auch als eine Enteignung empfunden, auch wenn die bisherigen Eigentümer der Betriebe meist auch ihre Leiter blieben und die Mitarbeiter in die sozialistische, staatliche Betriebsstruktur eingebunden wurden. Diese Zerstörung der Privatwirtschaft Anfang der 1970er Jahre sorgte für Einbrüche sowohl hinsichtlich der Versorgung wie auch der persönlichen Moral. Es baute sich zunehmend ein großer Widerspruch zur Forderung von Erich Honecker auf, der 1971 auf dem VIII. Parteitag der SED als neue Hauptaufgabe formuliert hatte:

„Erhöhung des materiellen und kulturellen Lebensniveaus des Volkes auf der Grundlage eines hohen Entwicklungstempos der Sozialistischen Produktion, die Erhöhung der Effektivität des wissenschaftlich – technischen Fortschritts und des Wachstums der Arbeitsproduktivität.“⁸¹³

Den Beschluss des ZK von 1972, den größten Teil der Privatbetriebe sowie der halbstaatlichen Betriebe in Volkseigentum zu überführen, sahen die Genossen jedoch als eine gesetzliche Weiterentwicklung der Sozialistischen Produktionsverhältnisse an. Eine Abwendung dieser weitreichenden und zerstörerisch wirkenden Maßnahme wurde offenbar nicht in Erwägung gezogen. Anhand der von Wolle recherchierten Zahlen wird deutlich, wie dramatisch die Anzahl privater Einrichtungen wegen dieser Maßnahme dezimiert wurde:

⁸¹² Wolle 2009.

⁸¹³ Gemeinsamer Beschluss des Zentralkomitees der SED, des Bundesvorstandes des FDGB und des Ministerrates der DDR über sozialpolitische Maßnahmen in Durchführung der auf dem VIII. Parteitag der SED beschlossenen Hauptaufgabe des Fünfjahrplanes, 28. April 1972; zit. nach: *Dokumente zur Geschichte der SED*, hg. v. Günter Benser und Gerhard Naumann, Bd. 3: 1971–1986, Berlin 1986, S. 73–74.

„Es blieb nur ein kleiner privater Rest in Handwerk, Einzelhandel und Gastronomie, der sich Ende der achtziger Jahre auf rund 2000 Betriebe mit 182000 Beschäftigten einschließlich der mithelfenden Familienangehörigen belief. Dies entsprach 2,1 Prozent der Werktätigen.“⁸¹⁴

Die Vereinnahmung privater Betriebe in den „Volkseigenen Sektor“ betraf vor allem kleinere und mittlere Betriebe. Nur einer kleinen Anzahl von Handwerksbetrieben und ähnlichem mit einer beschränkten Mitarbeiterzahl wurde weiterhin eine private Existenz zugestanden. Dies ging jedoch meistens mit erheblichen Auflagen und Druckmitteln einher, die in vielen Fällen private Betriebe in gesetzliche Grauzonen und „Schattenwirtschaften“ abdrängten. Die Gefahr war groß, mit Unregelmäßigkeiten in den Geschäftsbüchern aufzufallen und doch noch verstaatlicht zu werden. Heinrich August Winklers Analyse der Verstaatlichungsabsicht in der Honecker-Ära ist dafür treffend:

„Der Klassenkampf, wie Honecker ihn propagierte, verlangte die Ausschaltung des privaten Eigentums, soweit es noch vorhanden war. 1972 fand die letzte große Verstaatlichungswelle statt. Zweck der Aktion war die Zurückdrängung des gewerblichen Mittelstands, von dem nur noch kleine Handwerksbetriebe übrig bleiben sollten – und übrig blieben.“⁸¹⁵

Wie Winkler weiter ausführt, brachte die Verstaatlichung der Privatwirtschaft keine Verbesserung der Leistungskraft insgesamt mit sich, sondern sogar eine Verschlechterung der Versorgungslage, die auch dazu führte, dass die Schieflage der DDR-Wirtschaft mit dem Einkauf von Versorgungsgütern und Rohstoffen aus dem Ausland stabilisiert werden sollte. Der permanente Zwiespalt, ideologische und theoretische Maßgaben mit der empirischen Wirklichkeit in Übereinstimmung bringen zu wollen, wird an diesem Beispiel besonders deutlich. Wie Winkler diese Maßnahme der Verstaatlichung einschätzt, waren die Ziele der DDR-Strategen nicht auf eine ökonomische Verbesserung ausgerichtet:

Im Vordergrund stand die Anpassung an das Vorbild der Sowjetunion. Je näher die DDR diesem Ziel kam, desto weiter entfernte sie sich von der Gesellschaftsordnung der Bundesrepublik. Eben darauf kam es der SED unter Führung Erich Honeckers zu Beginn der siebziger Jahre an.“⁸¹⁶

⁸¹⁴ Wolle 2009.

⁸¹⁵ Winkler 2000, S. 296.

⁸¹⁶ Ebd.

Viele Traditionsbetriebe des Handwerks und Kunsthandwerks standen 1972 im Fokus dieser Maßnahme und sahen erhebliche Probleme auf sich zukommen. Neben der persönlichen Demütigung, die solche (Zwangs-)Verstaatlichungen ausgelöst haben dürften, sollten sie nun unter staatlichen Planvorgaben eine Produktivität erreichen, für die es objektiv keine ausreichenden Voraussetzungen gab. Die Betriebe waren häufig in desolatem Bauzustand und als größtes Problem zeigte sich die permanente Unterversorgung mit Grundmaterialien: Die zugeteilten bilanzierten Kennziffern für Material, Energie, Lohnkosten und so weiter reichten nicht aus, um konkurrenzfähig zu arbeiten oder überhaupt zu produzieren. Viele dieser Handwerksbetriebe standen – verstaatlicht oder nichtverstaatlicht – vor dem Kollaps.

Gleichwohl benötigte eine große Zahl an Künstlern hochqualifizierte Werkstätten. Unter anderen waren es die Künstler, wie zum Beispiel der Produktgestalter Clauss Dietel, Mitglied des Präsidiums des VBK der DDR, die das Kulturministerium aufforderten, eine Lösung für diese Einrichtungen zu finden.⁸¹⁷ Seitens der Betriebe erging die gleiche Anforderung an die zuständigen Abteilungen des Wirtschaftsrates der Bezirke. Zu der alljährlichen Messe in Leipzig kritisierte auch der Keramiker Peter Tauscher, nachdem er bei einem Rundgang des Wirtschaftsministers aufgefordert worden war über seine Produktionsumstände zu sprechen, die unangemessenen Produktionsbedingungen.⁸¹⁸ Diese beispielhaft geäußerten Forderungen von Seiten einiger Mitglieder des VBK und der Werkstätten führten offenbar zu dem Entschluss, „gefährdete wichtige Werkstätten“ vor dem Ruin zu bewahren.⁸¹⁹

Bei der Konzeption für die Bildung des Staatlichen Kunsthandels wurden kunsthandwerkliche Werkstätten mit einer längeren Tradition und hoher handwerklicher Qualifikation als Grundlage für einen funktionierenden Handel mit Kunst vorausgesetzt. Ausgesuchte Handwerksbetriebe und Werkstätten sollten sich unter dem Dach des Staatlichen Kunsthandels formieren.⁸²⁰ Dadurch waren sie der Verstaatlichung im Prinzip zwar nicht entkommen, ihre Arbeitsbereiche und Profile blieben so jedoch erhalten. Bereits im Mai 1975 richtete sich der Minister für Kultur, Hans Joachim Hoffmann, an den Minister für Handel und Versorgung, Gerhard Briksa (*1924), mit dem Anliegen, dass für die Galerien des Staatlichen Kunsthandels dringend Produkte von hoher kunsthandwerklicher Qualität zur

⁸¹⁷ Karl Clauss Dietel im Gespräch mit der Autorin am 16. April 2012 in Chemnitz.

⁸¹⁸ Peter Tauscher im Gespräch mit der Autorin am 10. April 2014 in Waldenburg.

⁸¹⁹ Vgl. Beschluss über die Bildung des „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, 21.5.1974, BArch DC 20/I/4/3071, Bl. 179–180.

⁸²⁰ Vgl. ebd.

Verfügung gestellt werden sollten.⁸²¹ Unikate oder Kleinserien sowie Sonderanfertigungen sollten in ausgewählten Kunsthandwerksbetrieben gefertigt werden. Da der Staatliche Kunsthandel in Zukunft in seinen Galerien durch spezielle Ausstellungen diese Werke zeigen und verkaufen könne, bestand seitens der Werkstätten offenbar ein höheres Interesse daran, mit dem Staatlichen Kunsthandel zusammenzuarbeiten, wie es Hoffmann in einem Schreiben an Briksa vom 12. Mai 1975 formuliert:

„[...] weil für die der Kunsthandel durch seine Aufgabenteilung zur Erhaltung und Verbesserung der kunsthandwerklichen Qualität beigetragen wird.

Die Galerien des Staatlichen Kunsthandels bieten durch ihre intensive Ausstellungstätigkeit und durch ihre Verkaufsformen einen diesen kunsthandwerklichen Werken und dem Anspruch der künstlerischen Kollektive gemäßen Vertrieb.“⁸²²

Hoffmann bittet Briska daraufhin, die Waren, die in den Werkstätten des Staatlichen Kunsthandels produziert wurden, nicht als Ware in die Verkaufsstellen der HO oder in andere staatliche Vertriebswege zu leiten, sondern ausschließlich über die Galerien des Staatlichen Kunsthandels zum Verkauf anzubieten und merkt an:

„Da diese dem Staatlichen Kunsthandel für die Befriedigung der künstlerischen Bedürfnisse der Bevölkerung benötigten Waren nicht von den Betrieben über den Plan produziert werden können, bitte ich Sie, den Direktor des Ihnen unterstellten Zentralen Warenkontors zu beauftragen, daß diese Waren im Wertumfang und Sortiment aus dem Sozialistischen Großhandelsbetrieb ausgegliedert werden können.“⁸²³

Dies gelang und sicherte dem Staatlichen Kunsthandel eine Art Sonderrecht, die Ware Kunst als einen eigenen ökonomischen Bereich aufzubauen, zu produzieren und zu verkaufen, denn – so führt Hoffmann darüber hinaus an:

„[...] die notwendig gewordene Ausgliederung [führt keinesfalls dazu], daß für die Bevölkerung weniger kunsthandwerkliche Arbeiten angeboren werden. Sie kommen vollständig in den Kunstgalerien zum Verkauf an die Bevölkerung.“⁸²⁴

⁸²¹ Schreiben von Hans-Joachim Hoffmann an Gerhard Briska, 12.5.1975, BArch DR 1/5689.

⁸²² Ebd.

⁸²³ Ebd.

⁸²⁴ Ebd.

Die Ausgliederung der Produktionen des Staatlichen Kunsthandels aus dem sozialistischen Großhandelsbetrieb HO sicherte damit den vormals privaten und nun in den Staatlichen Kunsthandel eingegliederten Produktionsstätten, aber auch den Verkaufsstellen, eine gewisse Souveränität – ein Privileg, das in dieser Form in der DDR-Wirtschaft singulär geblieben ist.

Die Werkstätten des Staatlichen Kunsthandels lieferten ihre Waren direkt an das Zentrallager Buch, von wo aus die weitere Vergabe an die Galerien gesteuert wurde. Ausgenommen waren Objekte für Ausstellungen, die die Galerieleiter direkt mit den Werkstätten abstimmten. Besonders für die Galerien, die mit angewandter Kunst und Kunsthandwerk handelten, waren die Erzeugnisse aus den Werkstätten von großer Bedeutung, denn der Hauptumsatz wurde mit diesen Erzeugnissen und dem Grafik- und Posterprogramm verdient. Die Nachfrage war groß, vor allem nach Waldenburger und Marwitzer Keramik, welche DDR-Konsumenten zuweilen „blind“ kauften. Nicht nur für den Eigenbedarf waren Töpferwaren aus diesen Betrieben interessant, sie stellten auch eine Art Tauschwährung dar, mit denen andere Produkte in der DDR-Mangelwirtschaft erstanden werden konnten.⁸²⁵

Für diese und andere Privilegien mussten sich die Werkstätten verpflichten, (im VBK organisierte) Künstler in die kunsthandwerkliche Entwicklungsarbeit der Werkstätten miteinzubinden und den Einfluss der Beiräte des Staatlichen Kunsthandels zu akzeptieren.⁸²⁶ Dazu gehörte auch, dass Künstler in allen Werkstätten als Berater für die Entwicklung der Produktion akzeptiert werden mussten. Auf Honorarbasis wurden Entwicklungsverträge abgeschlossen, Unikate und serielle Produktionen aufgenommen. Bereits am 1. Januar 1975 wurde die *Werkstatt für Metallgestaltung Altenburg* und die *Bronzegießerei Seiler Schöneiche* vom Staatlichen Kunsthandel übernommen und bildete den Grundstein für die Kunstproduktion des Staatlichen Kunsthandels.⁸²⁷

⁸²⁵ Peter Tauscher im Gespräch mit der Autorin am 10. April 2014 in Waldenburg.

⁸²⁶ „Im einzelnen nehmen die Beiräte durch ihre Arbeit Einfluß auf: - den Auf- und Ausbau des Netzes der Galerien und künstlerischen Werkstätten; - eine Ausstellungsplanung, die die Weite und Vielfalt sozialistischer, realistischer Kunstleistungen der DDR umfaßt; - den differenzierten künstlerischen Bedürfnissen und Ansprüchen der Werkstätten gerecht werdende Ankaufs-, Auftrags- und Verkaufspolitik; - eine interessante und vielfältige kunstpropagandistische Arbeit innerhalb der Galerien (Kunstgespräche, Kataloge, Öffentlichkeitsarbeit); - die Arbeitspläne und Pläne kultureller Veranstaltungen innerhalb der Galerien, in den Betrieben und Wohngebieten; - Die Entwicklung und Nutzung der künstlerischen Werkstätten auf der Grundlage der zu erarbeitenden Vereinbarung zwischen dem Verband Bildender Künstler der DDR und dem Staatlichen Kunsthandel der DDR – Aufgaben und Arbeitsweisen der künstlerischen Beiräte des Staatlichen Kunsthandels der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten (Entwurf) [1974], Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, Bl. 1–4, hier Bl. 2.

⁸²⁷ Vgl. Beschluss: Übernahme der „Bildgießerei Seiler & Siebert“, BArch KWV 74.

In den Jahren 1976 und 1977 wurden sieben weitere Werkstätten übernommen. Mit der kontinuierlichen Produktion in den eigenen Werkstätten löste sich der Staatliche Kunsthandel aus den staatlichen Zuwendungen und hatte somit seine ersten „planbaren Warenfonds“. Diese Sonderstellung beschreibt der Kunsthistoriker Peter Arlt sogar in seinem Beitrag zum Katalog *Keramik aus den Werkstätten*:

„Eine Nebenabsicht bestand bei der Übernahme der Werkstätten darin, daß die Galerien des Staatlichen Kunsthandels einen Mindestwarenfonds an kunsthandwerklichen Erzeugnissen von den Werkstätten erhalten. Sie waren gewissermaßen der erste Posten eines planbaren Warenfonds aus eigenem Potential. Die Galeristen wußten den Vorteil zu nutzen und erschlossen sich für diese Genres der angewandten Kunst einen Kreis getreuer Kunden, die ihrerseits höhere Bedürfnisse im Gegenzug formuliert.“⁸²⁸

IV.2.2 Direktionsbereich Produktion

Die Produktionsdirektion wurde neben einem leitenden Direktoren, Jürgen Prange (bis 1981) und Günther Meier (1981–1989), mit vier wissenschaftlichen Mitarbeitern besetzt. Der Stellenplan setzte ein hohes Maß an Qualifikationen voraus, um die fachlichen, aber auch betriebswirtschaftlichen Anforderungen zu erfüllen. Hier sind unter anderem die Aufgaben beschrieben:

„Leitung und Organisation der Tätigkeit in den Betrieben und künstlerischen Werkstätten auf der Grundlage der bestehenden Perspektiv- und Jahrespläne sowie der vom Generaldirektor festgelegten Schwerpunktaufgaben“ als auch „Entwicklung kunsthandwerklicher Traditionen und Schaffung qualitativ hochwertiger kunsthandwerklicher Produkte des zeitgenössischen Schaffens in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern des VBK“.⁸²⁹

Das Aufgabenprofil der Produktionsdirektion wurde durch den Ausbau der Werkstätten und damit verbunden auch um die Fragen der Preisbildung erweitert, denn die Künstler konnten laut Honorarordnungen ihre Preise frei gestalten, wobei es zu ständigen Konflikten zwischen

⁸²⁸ Peter Arlt, in: *Keramik aus den Werkstätten des Staatlichen Kunsthandels der DDR 1975–1987*, Ausst.-Kat. hg. v. Eva Brosché, Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1987, S. 15.

⁸²⁹ Ebd.

den Galerien und dem Staatlichen Kunsthandel kam, weil die Kalkulationen im Kunsthandel von den Vorstellungen auf Seiten der Kunstschaffenden erheblich abwichen. Ein einheitliches Preisgefüge nach gesetzlich vorgeschriebenen Bestimmungen hätte zwar geschaffen werden müssen, jedoch konnte wegen der Kleinserien und den Unikaten, die in den Werkstätten gleichermaßen produziert wurden, keine Gleichbehandlung erfolgen.⁸³⁰

Auch die mangelhaften betrieblich-organisatorischen Voraussetzungen im Staatlichen Kunsthandel waren im Bereich Produktionsdirektion zu spüren. Da die Werkstätten bereits 1975 in den Kunsthandel überführt wurden, was teilweise auf erheblichen Widerstand stieß, konnte keine einheitliche Organisation oder ein Struktur- und Stellenplan durchgesetzt werden. Daher arbeiteten die Werkstätten meist ohne allgemein verbindliche rechtliche und organisatorische Grundlage.⁸³¹ Das verschaffte den Mitarbeitern autonomen Handlungsspielraum.

Die Idee, Werkstätten als Hauptproduzenten in das Gefüge des Staatlichen Kunsthandels zu integrieren, wurde insbesondere von der Sektion Formgestaltung des Verbands Bildender Künstler in die Konzeption eingebracht, die die Bereiche Schmuck-, Keramik-, Textil-, Metall-, Holz- und Flächengestaltung umfasste.⁸³² Künstler, die in dieser Sektion des VBK organisiert waren, hatten in der Regel an den Hoch- und Fachschulen für Formgestaltung ihre Ausbildung absolviert und arbeiteten anschließend in eigenen Ateliers und Werkstätten – unter den Bedingungen und Herausforderungen des Mangels an Rohstoffen und Absatzmöglichkeiten für ihre Produktionen war das ein sehr schwieriges Unterfangen. In den Galerien des Staatlichen Kunsthandels erhielten sie nun nicht nur Möglichkeiten, ihre Werke in Ausstellungen auf Augenhöhe mit denen von – traditionell eher strukturell bevorzugten – bildenden Künstlern zu präsentieren, diese Galerieausstellungen sicherten ihnen auch eine kontinuierliche Absatzbasis, da ihre Produktionen vom Staatlichen Kunsthandel kontinuierlich angekauft und nachgefragt wurden.

⁸³⁰ Siggie Sparka im Gespräch mit der Autorin am 11. Mai 2016 in Berlin.

⁸³¹ Zu diesen Aussagen kamen übereinstimmend die Gesprächspartnerinnen und -partner Sabine Kahra, wiss. Mitarbeiterin in der Abteilung Produktion der Generaldirektion des SKH und verantwortlich für den Bereich Plastikedition am 12. Mai 2016 in Berlin, Hella Utzt, wiss. Mitarbeiterin in der Abteilung Produktion der Generaldirektion des SKH und verantwortlich für den Bereich Grafikeditionen am 10. Mai 2016 in Berlin, Eva Brosché, Leiterin der Galerie Skarabäus und wiss. Mitarbeiterin in der Abteilung Produktion der Generaldirektion des SKH und verantwortlich für den Bereich Kleinserienproduktion am 8. Juni 2016 in Berlin sowie Peter Tauscher, Leiter der Keramikwerkstatt in Waldenburg am 10. April 2014 in Waldenburg.

⁸³² Vgl. Protokoll zur Diskussion über die Einrichtung des Staatlichen Kunsthandels, [1974], Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1.

Mit der Eröffnung der *Studio-Galerie* für angewandte Kunst am Strausberger Platz in Berlin am 1. Juli 1975, in unmittelbarer Nachbarschaft zur *Galerie Arkade*, setzte der Staatliche Kunsthandel Zeichen in viele Richtungen: Zum einen sollten bildende und angewandte Kunst eine gleichberechtigte Rolle im Kunsthandel spielen, zum anderen sollte ein vergrößertes Spektrum an handelsfähiger Kunst und Kunsthandwerk in der Hauptstadt präsentiert werden. Besonders die seit 1975 umgesetzten Editionsprogramme an Kleinplastiken und Grafiken, die Horst Weiß als die „Lebenselemente“ des Kunsthandels bezeichnete,⁸³³ sicherten diese Vielfalt bei gleichzeitig vergleichsweise niedrigem Anschaffungspreis.

Mit dem Aufbau der kunsthandelseigenen Werkstätten wurden gleich mehrere Konzepte verfolgt: Im Vordergrund stand das „Schaffen materiell-technischer Bedingungen“ für die Umsetzung von Werken der bildenden und angewandten Kunst,⁸³⁴ indem die dort arbeitenden Handwerksmeister, Kunsthandwerker nicht nur ihr Wissen an die Künstler weitergaben, sondern auch für Herstellungsabläufe und die Beschaffung von Materialien und Rohstoffen sorgten. Wie Horst Weiß es in seinen Zielen für den sozialistischen Wettbewerb formulierte, sollte mit den Werkstätten die:

„enge Zusammenarbeit mit dem Verband Bildender Künstler der DDR [und der] Kampf um die Erhöhung der künstlerischen Qualität der Arbeiten der bildenden und angewandten Kunst, die in unseren betriebseigenen Werkstätten bzw. im Auftrag unseres Betriebes entwickelt werden und entstehen, auch unter dem Gesichtspunkt ihrer notwendigen, wachsenden Exportfähigkeit [...]“⁸³⁵

In der hier zitierten Stellungnahme für eine Dienstbesprechung gegenüber dem Minister für Kultur betont der Generaldirektor auch die zweite Absicht, die die finanziell wie organisatorisch aufwändige Unterhaltung der Werkstätten rechtfertigen sollte, denn auch in der ideologiezentrierten Denkweise von Horst Weiß war nur eine in Inhalt, Gestaltung und Umsetzung qualitativ hochwertige Kunstproduktion auch auf dem internationalen Markt konkurrenz- und durchsetzungsfähig. Schließlich musste auch Weiß, wie sein Vorgänger Peter Pachnicke, die hohen Planziffern für den Exporthandel erwirtschaften.

⁸³³ Vorlage Nr. 25/78 für die Dienstbesprechung des Ministers am 10. April 1978, BArch DR1/11602, S. 4.

⁸³⁴ Horst Weiß: Stellungnahme zur Information des Komitees der ABI über die Ergebnisse der Nachkontrolle im Staatlichen Kunsthandel vom 7. Dezember 1978, Berlin, den 5. Februar 1979, BArch DR1/11602, S. 1-7, hier S. 5.

⁸³⁵ Vorlage Nr. 25/78 für die Dienstbesprechung des Ministers am 10. April 1978, Anlage 2, BArch, DR 1/11602.

Aus diesem Grund kam den Werkstätten eine Schlüsselfunktion zu, die sensible Nahtstelle zwischen dem individuellen Schaffen und der Distribution der Ware Kunst im In- und Ausland zu sichern und gleichzeitig den Balanceakt zwischen der nach Außen postulierten Einzigartigkeit und internationalen Konkurrenzfähigkeit der sozialistischen Kunst und den nach Innen abzudichtenden ideologischen „Lecks“ aufrechtzuerhalten.

IV.2.3 Die Werkstätten

Werkstatt für Metallgestaltung, Altenburg und Bildgießerei Schöneiche, Berlin

Die *Werkstatt für Metallgestaltung* in Altenburg konnte sich bei der Übernahme am 1. Januar 1975 in den Staatlichen Kunsthandel auf ein traditionsreiches Bestehen ihres Betriebes seit 1852 berufen und verfügte nicht nur über einen großen Fundus an Werkzeugen, sondern auch über eine Mitarbeiterschaft an kunsthandwerklich hochqualifizierten Schmuckgestaltern, Gürtlern, Emailleuren und Schriftgestaltern. Der Schwerpunkt der Werkstatt lag auf baugebundenen künstlerischen Objekten, vorrangig im Innenausbau und der Fassadenverkleidung. Wegen der technischen Ausstattung der Werkstatt mit großen Säure- und Ätzbädern, speziellen Werkbänken und Email-Öfen konnten eine Vielzahl anspruchsvoller Aufträge umgesetzt werden. Die Altenburger Werkstatt übernahm auch Restaurierungen von Metallgegenständen für die zum Kunsthandel gehörenden Antiquitätengalerien.

Bei der Aufnahme der Werkstatt in den Staatlichen Kunsthandel befand sie sich in einem schlechten baulichen Zustand und die baupolizeiliche Sperrung war bereits mehrmals angekündigt worden. Durch die Übernahme einer Villa mit Fabrikgelände im Zentrum der Stadt Altenburg, eröffnete sich die Möglichkeit, die Werkstatt mit eigenen Handelseinrichtungen zu erweitern. Nach fünfjähriger Sanierungszeit wurde das „Haus der Kunst“ unter Leitung von Sabine Tauscher (die Autorin) eröffnet. Neben der Werkstatt für Metallgestaltung selbst gehörte eine Galerie für Gegenwartskunst und eine Antiquitätengalerie zur Werkstatt.

Ein großer Teil der im Bereich Körperschmuck gefertigten Stücke wurde an die Galerien für Gegenwartskunst des Staatlichen Kunsthandels geliefert und dort verkauft, da es ein Privileg dieser Galerien war, ohne die Abgabe von Altgold- oder Altsilberverrechnung verkaufen zu können.

Die Leipziger Schmuckgestalterin Monika Winkler entwickelte eine Schmuckkollektion für die Serienfertigung von elf Exponaten: Ohringe, Halsreifen, Armreifen und Ringe aus vernickeltem oder verchromtem Kupfer wurden mit Harz oder Textil kombiniert oder emailliert. Eine enge Zusammenarbeit pflegte die Werkstatt mit der Hochschule für industrielle Formgestaltung auf der Burg Giebichenstein in Halle, hier vor allem mit der Abteilung Metall/Emailgestaltung, die von der Gestalterin Irmtraud Ohme geleitet wurde. Spezielle Arbeiten der Absolventen von der „Burg“ wurden in der Werkstatt gefertigt und Studierende hatten auch die Möglichkeit direkt in der Werkstatt zu arbeiten.

Die Mitarbeiter der Werkstatt erhielten im Gegenzug die Möglichkeit, an Kursen und Praktika der Hochschule teilzunehmen. Dieser gegenseitige Austausch war für beide Seiten von Nutzen: Die handwerkliche Produktion erhielt ein höheres künstlerisches Niveau, während die Studierenden Möglichkeiten erhielten, mit besonderen Werkzeugen und langjährigen Handwerksmeistern zusammenzuarbeiten. Der Metallgestalter Volker Mixa entwickelte mehrere Modelle handgetriebener Arbeiten, die in Kleinserien produziert wurden.

Auf eine ebenso lange Tradition kann auch die *Bildgießerei Schöneiche* in Berlin-Schöneiche zurückblicken. Als „Seiler & Siebert“ wurde die Gießerei 1922 von Willy Seiler übernommen und 1964 durch dessen Sohn Kurt Seiler weitergeführt. Die Gebäudekomplexe des Traditionsunternehmens, das viele Standbilder und Reliefs in Berlin und Umfeld realisierte, wurden am 1. Januar 1975 in den Staatlichen Kunsthandel übernommen. Die Stärke der Bildgießerei waren, wie auch in den anderen Werkstätten des Staatlichen Kunsthandels, ihre erfahrenen Handwerker: Ziseleure, Patineure und Gießer stellten vor allem Berliner Künstlern ihr Wissen und ihre Fertigkeiten bei der Umsetzung von Bronzeplastiken zur Verfügung. Bedeutende Großplastiken, zum Beispiel das Denkmal *Heinrich Heine* von Waldemar Grizmek, *Tragende* von Will Lammert und *Käthe Kollwitz* von Gustav Seitz, wurden in der Bildgießerei realisiert. Die Plastiken wurden im traditionellen Sandformverfahren hergestellt. Auch ein großer Teil der Plastikeditionen des Staatlichen Kunsthandels wurde in der Werkstatt produziert und in den kunsthandelseigenen Galerien verkauft.

Werkstatt für Keramik, Waldenburg

Waldenburger Keramik hat die längste Tradition des Töpferhandwerks in Sachsen: Bereits 1618 wurde die Töpferstadt gegründet und kann den ältesten, aus dieser Zeit stammenden Innungsbrief vorweisen.⁸³⁶ Den größten Teil der Produktion an keramischen Erzeugnissen während der Übernahme des Handwerksbetriebes in den Staatlichen Kunsthandel machte handgetöpfertes Steinzeuggeschirr für den täglichen Gebrauch aus, das traditionell in Kohleöfen gebrannt wurde. Mit der Waldenburger Werkstatt verknüpfte der Staatliche Kunsthandel vorrangig den Erhalt des alten Handwerks und der Tradition. Im Zuge der Verstaatlichungsmaßnahmen wurde die Werkstatt am 24. April 1972 zum Volkseigentum (VEB Keramik Waldenburg) und wurde am 1. Januar 1976 als Werkstatt im Staatlichen Kunsthandel der DDR eingegliedert.

Die künstlerische Leitung des Betriebes hatten die Keramiker Irene und Peter Tauscher, beide Mitglieder des VBK, inne. Sie erweiterten den Bereich der Gebrauchskeramik auf die Entwicklung von großformatigen Unikaten und künstlerischen Kleinserien. Diese Erweiterung brachte dem Betrieb mehrfach Preise ein, darunter den begehrten Titel „Gute Form“, der auf der Grassimesse in Leipzig vergeben wurde.⁸³⁷ Die Messe war während des Bestehens der DDR vorrangig auf ein internationales Publikum ausgerichtet und brachte auch der Waldenburger Werkstatt Aufträge im Exportgeschäft sowohl in sozialistische Nachbarstaaten als auch in das nichtsozialistische Wirtschaftsgebiet.

Die Werkstatt exportierte unter anderem in die Niederlande, die BRD und Skandinavien. Der Staatliche Kunsthandel organisierte auch Verkaufsausstellungen in der BRD und beteiligte sich an Messen, zum Beispiel an dem Kunsthandwerkermarkt München. Zahlreiche Pleinairs und Symposien für Künstler aus ganz Europa wurden in der Werkstatt in Waldenburg organisiert.⁸³⁸ Die Resultate der Symposien wurden in speziellen Verkaufsausstellungen im Staatlichen Kunsthandel präsentiert. Die *Werkstatt für Keramik Waldenburg* stellte daneben kontinuierlich in zahlreichen Personal- und Werkstattausstellungen in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels aus.

⁸³⁶ Im sächsischen Waldenburg ist eine intensive Steinzeugproduktion seit dem Mittelalter nachweisbar, wobei das Jahr 1388 als der früheste Zeitpunkt für die Herstellung von voll entwickeltem Steinzeug gilt – Vgl. Y. Hoffmann: Waldenburger Steinzeug des 14. Jahrhunderts, in: *Forschungen zur Baugeschichte und Archäologie. Veröffentlichung der unteren Denkmalschutzbehörde Mittweida*, hg. v. W. Schabenicky, Nr. 5, Mittweida 1995, S. 43–96.

⁸³⁷ Preisträger „Gute Form“, in: *Galeriennachrichten*, Nr. 2/78, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, S. 3.

⁸³⁸ Peter Tauscher im Gespräch mit der Autorin am 10. April 2014 in Waldenburg.

Die Nachfrage nach Keramik aus Waldenburg war groß, auch aus den NSW-Staaten, und so wurde ein großer Teil der Produktion für den Export vorgesehen und gelangte gar nicht erst in die Galerien, sondern ging direkt an das zentrale Warenlager in Buch bei Berlin,⁸³⁹ von wo aus die Exportgeschäfte in den Westen gesteuert wurden.

Eine Forderung des Ministeriums für Kultur an die Werkstätten des Staatlichen Kunsthandels war, dass ausländische Künstler Arbeitsmöglichkeiten erhalten sollten, die mit dem Zentrum für kulturelle Auslandsarbeit in Berlin, Friedrichstraße Nr. 103, als Vertragspartner ausgehandelt wurden. Das trieb mitunter bizarre Blüten: Im November 1978 trat die HA „Internationale Beziehungen“, vertreten durch Abteilungsleiter Gerhard Schröter, an die Abteilung Bildende Kunst im Ministerium für Kultur und ihren Minister Fritz Donner, mit einem außergewöhnlichen Anliegen heran: Vier Keramikerinnen und Keramiker der PLO (Palästinensische Befreiungsorganisation) sollten in einer Werkstatt des Staatlichen Kunsthandels die Möglichkeit für ein sechsmonatiges Praktikum erhalten. Nach Abschluss des Praktikums sollte eine Ausstellung in der *Studio-Galerie* in Berlin folgen. Abteilungsleiter Schröter ordnete gegenüber Donner mit knappen Worten an:

„Wie Sie der Aufzählung der Arbeitsgänge entnehmen können, ist die PLO daran interessiert, in der DDR ein qualifiziertes Team auszubilden, das in der Lage ist, selbständig als Kollektiv auf dem Gebiet der Keramik zu arbeiten.

Eine spätere Ausstattung mit Arbeitsmaterialien wird durch das Solidaritätskomitee der DDR vorbereitet.

Wir erwarten Ihre baldige Entscheidung, damit das Praktikum durch das Zentrum für kulturelle Auslandsarbeit vorbereitet werden kann.“⁸⁴⁰

Die vier Keramiker mit libanesischer und palästinensischer Nationalität sollten mit dem Praktikum eine Ausbildung erhalten, um mit Unterstützung des Kulturministeriums eine Keramikwerkstatt im Libanon aufzubauen.

Die *Werkstatt für Keramik* in Waldenburg erarbeitete eine Konzeption sowie detaillierte Angebote und begann mit den Vorbereitungen.

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ Schreiben Gerhard Schröter an Gen. Dr. Fritz Donner (Abteilung Bildende Kunst), 17.1.1979, Typoskript, Privatarchiv Peter Tauscher.

Im kulturellen Austausch sollte im April 1984 in Damaskus eine Ausstellung der in Waldenburg gefertigten Arbeiten gezeigt werden.⁸⁴¹ Zu dem Aufbau der Werkstatt im Libanon ist es wegen politischer Veränderungen nicht gekommen.⁸⁴²

Werkstatt für Keramik, Marwitz

Das Kürzel „HB“ prägte seit 1934 besondere Gebrauchskeramik. Die Keramikerin Hedwig Bollhagen (1907–2001) übernahm die von den beiden Bauhaus-Schülern Margarete Heymann-Loebenstein und Gustav Loebenstein gegründeten Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik in Marwitz bei Berlin und führte die Entwürfe der beiden Gründer wie auch ihre eigenen in der Tradition des Bauhauses weiter.⁸⁴³ Bollhagen sowie ihre langjährige Mitarbeiterin Heidi Manthey (*1929) hatten bei Charles Crodel gelernt, der nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten aus dem Lehramt in Halle entlassen wurde. Ende der 1930er Jahre arbeitete er in den Vereinigten Lausitzer Glaswerken unter anderem mit Wilhelm Wagenfeld.

Später fand er bei Bollhagen eine Existenzmöglichkeit und konnte den HB-Werkstätten auch einen Zugang zu baukeramischen Aufträgen vermitteln.⁸⁴⁴ Bekannt wurde Bollhagen mit ihrer aufwendigen Malerei und der Vielzahl an Dekoren, die von ihr entwickelt wurden. Die serielle Produktion war ihr Hauptanliegen und getragen von der Idee des Bauhauses, aus der handwerklichen Formgestaltung heraus, Entwürfe für die industrielle Produktion zu schaffen. So entstanden die Formen in der HB-Werkstatt maschinell, die Dekore wurden jedoch per Hand aufgemalt.

Ebenso wie viele andere private Werkstätten wurden auch die HB-Werkstätten 1972 zwangsverstaatlicht und dem VEB Steingutwerk Rheinsberg angeschlossen. Drei Jahre später übernahm der Staatliche Kunsthandel die Werkstatt für Keramik in Marwitz und setzte Hedwig Bollhagen 1976 als künstlerische Leiterin ein, die weiterhin das Design und qualitative Umsetzung der Erzeugnisse aus Marwitz bestimmte. Kontinuierlich arbeiteten auch Künstler in der Werkstatt und prägten so deren Entwicklung mit, wie Waldemar Grzimek (1918–1984), Jürgen von Woyski (1929–2000), aber vor allem Heidi Manthey, sie

⁸⁴¹ Peter Tauscher im Gespräch mit der Autorin am 10. April 2014 in Waldenburg.

⁸⁴² Wegen des Einmarschs israelischer Truppen und Belagerung Beiruts im Jahr 1982, dem sogenannten Libanon Krieg, wurden Gebäude und Büros der Sektion Bildende Kunst und des Zentralen Informationsbüros der PLO zerstört. Die Aktivitäten kamen daraufhin zum Erliegen – Vgl. Lutz Maeske: *DDR und PLO. Die Palästinaerpolitik des SED-Staates* (=Studien zur Zeitgeschichte, Bd. 92), Oldenburg, 2017, hier vor allem die S. 253–269.

⁸⁴³ Vgl. Andreas Heger: *Keramik zum Gebrauch. Hedwig Bollhagen und die HB-Werkstätten für Keramik*, Weimar 2005.

⁸⁴⁴ Ebd., S. 136.

konnten mit ihren Fayencen neue Impulse setzen. Über 90 Mitarbeiter arbeiteten in der Manufaktur, die damit die größte Werkstatt des Staatlichen Kunsthandels war.

Ein weiterer Schwerpunkt lag auf baugebundenen Arbeiten im Bereich der Denkmalpflege. Formenelemente, zum Beispiel für die Restaurierung der Nicolaikirche in Berlin, für das Kloster Chorin, den Dom von Schwerin sowie die Gärten und Schlösser von Sanssouci wurden in den HB-Werkstätten ergänzt oder vollständig rekonstruiert.⁸⁴⁵

Ebenso war das Sortiment aus der *Werkstatt für Keramik* in Waldenburg als Exportware für das NSW begehrt, und so wurde in großem Umfang für den Verkauf gegen Devisen produziert. Die Erzeugnisse, die auch den Weg in die Galerien des Staatlichen Kunsthandels fanden, waren sehr gefragt – auch hier füllten sich die Bücher mit Vorbestellungen, die gar nicht oder nur in sehr geringem Umfang erfüllt werden konnten. Die Keramikerin Hedwig Bollhagen erhielt zahlreiche Auszeichnungen für ihr Werk, darunter auch solche mit dezidiert politischer Botschaft, zum Beispiel den „Vaterländischen Verdienstorden in Gold“, im Jahr 1985. Daneben wurden zu ihrem 70. Geburtstag zahlreiche Sonderausstellungen ausgerichtet, und das Fernsehen der DDR produzierte einen Film über ihre Arbeit. Stolz berichtet E. Ziller in den *Galerienachrichten* stellvertretend für den Staatlichen Kunsthandel der DDR:

„Ausgehend vom Gebrauchswert und nach Klärung des Funktionellen gelangt Hedwig Bollhagen zu ausgewogenen maßvollen Formen, die sich durch Klarheit und Schlichtheit im Dekor auszeichnen. In erstaunlicher Variabilität geometrischer und grafischer Elemente entstehen bemerkenswerte, reizvolle Flächengliederungen, die zur unverkennbaren Hedwig-Bollhagen-Handschrift führten.

Unüberschaubar ist die Zahl der Serien, die nach ihren Entwürfen in dem von ihr geleiteten Betrieb produziert wurden und die einen lebendigen Beitrag der kunsthandwerklichen Bemühungen in der DDR darstellen.

Bei aller Konsequenz in der eigenen künstlerischen Entwicklung zeigt sich Hedwig Bollhagen offen für andere künstlerische Individualitäten, die von ihr gefördert und gefordert werden.“⁸⁴⁶

Im Jahr 1990 wurde die Marwitzer Werkstatt zu einem Betriebsteil der Art Union GmbH, der Auffanggesellschaft des Staatlichen Kunsthandels. Nach der Re-Privatisierung 1992 firmiert sie heute wieder unter ihrem ursprünglichen Namen HB-Werkstätten für Keramik.

⁸⁴⁵ Das thematisierte die Ausstellung: *Hedwig Bollhagen. Baukeramik und Denkmalpflege*, 11. Februar bis 13. August 2012, organisiert von: Hedwig Bollhagen Gesellschaft zu Gast im Keramik-Museum Berlin.

⁸⁴⁶ E. Ziller: Glückwünsche zum 70. Geburtstag von Hedwig Bollhagen, in: *Galerienachrichten*, Nr. 3/77, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1977, S. 2.

Werkstatt für Keramik, Juliusruh (Rügen)

Am 1. April 1976 wurde die *Werkstatt für Keramik* in Juliusruh auf der Ostseeinsel Rügen vom Staatlichen Kunsthandel übernommen.

In den Anfangsjahren wurde sie von dem Bildhauer Wilhelm Löber (1903–1981) geleitet, der ab 1923 Schüler am Weimarer Bauhaus war und sowohl bei Gerhard Marcks und Otto Lindig die Töpferwerkstatt in Dornburg besuchte, als auch eine Ausbildung bei dem Bildhauer Josef Hartwig machte.⁸⁴⁷ In der Werkstatt wurde vorrangig die traditionelle Rügen-Keramik angefertigt.

Die Keramikerin Irene Tauscher entwickelte für die Werkstatt eine Reihe an Gefäßen, die frei gedreht und mit Fayencen bemalt wurden.⁸⁴⁸ Alte Back- und Puddingformen aus Museen bildeten die Grundlage für eine serielle Fertigung an Repliken. Eine enge regionale Zusammenarbeit wurde mit der Fachschule für angewandte Kunst in Heiligendamm gepflegt und Studierende der Fachbereiche entwickelten für die Werkstatt eine Gefäßgruppe nach Vorlage der Stralsunder Rokokofayencen. Diese aufwendige, aber sehr gefragte Keramik wurde von den Keramikerinnen Sigrid Artes (1933–2013) und Ursula Zänker (*1951) weiterentwickelt. Sie stellten ein Sortiment an modernen Adaptionen zusammen, die in Kleinstserien gefertigt wurden.

Werkstatt für Keramik, Bad Liebenwerda

Die ehemalige Ofenkachelfabrik (VEB Ofenkachelwerk) in Bad Liebenwerda wurde vom Staatlichen Kunsthandel am 1. Juli 1977 aus besonderen Gründen übernommen: Die Fabrik verfügte über herausgehobene technische Voraussetzungen, wie große Brennöfen, weiträumige Ateliers sowie technologische Aufbereitungsmöglichkeiten für Ton und Glasuren. Diese Bedingungen waren ideal für eine zentrale Masse- und Glasuraufbereitung und damit die Versorgung der Keramiker der Werkstätten des Staatlichen Kunsthandels mit Tönen und Glasuren. Die Werkstatt in Band Liebenwerda verfügte auch über Gastateliers für Künstler.

⁸⁴⁷ Hartmut Gill: *Wilhelm Löber. Vom Bauhaus zur Fischland- und Rügenkeramik*, Rostock 2015.

⁸⁴⁸ Peter Tauscher im Gespräch mit der Autorin am 10. April 2014 in Waldenburg.

Die vorhandenen Atelierräume wurden kontinuierlich für Symposien und Arbeitsaufenthalte genutzt, wie von Friedrich Stachat, Thomas Grzimek und Sonngard Marcks (*1959), die ein umfangreiches Sortiment an Kleinplastiken, Vasen und Pflanzgefäßen entwarfen. Die Werkstatt arbeitete ebenso an Formsteinen für die Denkmalpflege.

Werkstatt für Keramik, Velten

Der traditionsreiche Töpferort Velten am Rande von Berlin war vor allem für die Produktion von Ofenkacheln bekannt. Die ehemalige Firma „Grothe“ wurde 1972 als Betriebsteil Kunstkeramik in das VEB Porzellanwerk Lettin, Betrieb des VE Porzellankombinat Colditz eingegliedert und verstaatlicht. Zum 1. Januar 1976 wurde die Werkstatt vom Staatlichen Kunsthandel übernommen. Die Leitung der Firma oblag Reinhardt Röstl und später Wolfgang Lindner. Diese Werkstatt des Staatlichen Kunsthandels produzierte besondere, für die Werkstätten typische Töpferwaren: Pflanzgefäße, Schalen, Übertöpfe, Vasen und Krüge, die für den Außenbereich bestimmt waren. Die Keramikerinnen Christina Renker (*1941), Bärbel Thoelke und Heidi Manthey produzierten in der Werkstatt Sortimente an Dekorations- und Zierkeramik, vor allem in glanzloser Engobe auf rotem Ton; nur wenige Gefäße wurden glasiert.

Auch in Velten wurden Künstlern Arbeitsaufenthalte in der Werkstatt ermöglicht. Mehrere Editionen entstanden bei dem Gastbesuch von Heiner-Hans Körting aus der Keramikwerkstatt in Dorndorf, die im Kunsthandelsprogramm der Plastikeditionen vertrieben wurden.

Die für die Körting'sche Werkstatt bekannten Tiermodelle wurden als Werke in der kunsthandelseigenen Serie mit den Titeln „Großer Büffel“ und „Drehkopfbär“ hier produziert und vertrieben.

Kupferdruckerei, Berlin

Für den Staatlichen Kunsthandel war die Übernahme der „Grafischen Kunstanstalt“ am 1. Januar 1976, die auf eine Tradition seit 1887 zurückblickte, von großer Bedeutung. Künstler wie Horst Hüssel (*1934), Arno Mohr und Gernot Richter nutzten diese spezialisierte und renommierte Werkstatt für die Herstellung ihrer Arbeiten.

Mit der Eingliederung der Werkstatt wurde den Künstlern die Möglichkeit gegeben, die grafische Werkstatt für ihre eigenen Arbeiten zu nutzen, andererseits wurde das umfangreiche Grafikprogramm des Staatlichen Kunsthandels in der *Kupferdruckerei* umgesetzt. Hier wurden die zum, 1976 ins Leben gerufenen, Programm „100 ausgewählte Grafiken“ gehörenden Arbeiten, die zahlreichen Sondereditionen, Grafikkalender sowie die Dienstleistungen für kulturelle Institutionen und Verlage wie auch den Kulturbund der DDR, gedruckt.

Die *Kupferdruckerei* verfügte über einen großen Fundus historischer Radier- oder Kupferstichplatten, zum Teil von bedeutenden Berliner Künstlern.⁸⁴⁹ Dieser Schatz wurde bei der Übernahme ebenso in den Fundus des Staatlichen Kunsthandels integriert und nicht selten Nachdrucke hergestellt, die beispielsweise als Repliken in der *Galerie re* in Berlin verkauft wurden. Die Kupferdrucker der Werkstatt lieferten ausgezeichnete Qualitäten und wurden in den VBK als Kunsthandwerker aufgenommen. Trotz dieser Privilegien wehrten sich die Mitarbeiter gegen diese Übernahme. Das wird aus der Gesprächsnotiz vom Februar 1975 deutlich, in der diskutiert wurde, dass einige Betriebe und Genossenschaftsgalerien die Übernahme durch den Staatlichen Kunsthandel als „Annexionspolitik“ empfanden.⁸⁵⁰

Groß-Atelier Pankow und weitere Werkstätten

Es war ein ständiges Anliegen des Ministeriums für Kultur, weitere Werkstätten für den Staatlichen Kunsthandel zu übernehmen. Kleine grafische Werkstätten in Prerow, Zella-Mehlis und Suhl arbeiteten temporär für den Staatlichen Kunsthandel und nahmen daneben auch eigene Aufträge an. Es gab den Versuch, eine Spritzgusswerkstatt in Rostock zu übernehmen, doch stellte sich mit der Zeit heraus, dass der Betrieb für eine kunsthandelseigene Werkstatt ungeeignet war.

Eine Sonderstellung nahm das *Groß-Atelier Pankow* ein, das baugebundene Kunst realisierte. Der erste Großauftrag war das Marx-Engels-Forum in Berlin.

⁸⁴⁹ Darunter die Stadtansichten von Lesser Ury, die 1987 aus Anlass des 750. Jubiläums von Berlin nachgedruckt wurden – Vgl. Anke Reuther: Grafik-Edition, in: *Galerienachrichten*, 3/86, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1986, S. 4.

⁸⁵⁰ Vgl. Gesprächsnotiz über den Stand der Übernahme einiger Genossenschaften des Kunsthandwerks in den SKH vom 3.2.1975, BArch DR 1/5689, Bl. 61.

Weitere Großaufträge folgten für die Pankower Werkstätten, jedoch wurden im Staatlichen Kunsthandel immer mehr kritische Stimmen laut, die monierten, dass eine Werkstatt wie das *Groß-Atelier* Pankow, die hauptsächlich öffentliche Aufträge umsetzen sollte, für die Aufgaben ungeeignet war, weil die Werkstatt für die Galerien des Staatlichen Kunsthandels nicht von Bedeutung war.

V Der SKH als wirtschaftlicher Akteur

V.1 Vorbemerkungen

Die Planerfüllung war das wichtigste Kriterium sozialistischen Wirtschaftens in der DDR. Die Entwürfe für die Planvorgaben, nach denen alle planerfüllenden Einheiten – die Ministerien, Kombinate, Betriebe sowie öffentliche Haushalte – wirtschafteten, erarbeitete die Staatliche Plankommission im Auftrag des Ministerrats. Sie sollte die Ziele des Politbüros in konkrete qualitative und quantitative Kennziffern übersetzen und übermitteln, die sowohl Zuweisungen von Fonds oder Ressourcen als auch Vorgaben für die zu erbringenden wirtschaftlichen Ergebnisse enthielten.⁸⁵¹ In einem „gigantischen bürokratischen Apparat“, der sich von der Zentralebene über die Bezirke bis in die einzelnen regionalen Kreise erstreckte, wurden diese Pläne erstellt, verteilt und überprüft.

Die „Fünfjahreswirtschaftspläne“ stellten, wie der Politikwissenschaftler Florian Gräßler erläutert, die „Hauptinstrumente zur Steuerung der ökonomischen und gesellschaftlichen Entwicklung“⁸⁵² dar, denn in ihnen wurden, wie es Hannelore Hamel formuliert, die „grundlegenden ökonomischen, sozialen, wissenschaftlich-technischen, bildungspolitischen und kulturellen Ziele festgelegt sowie die zur Verwirklichung erforderlichen Aufgaben und Maßnahmen.“⁸⁵³

Florian Gräßler stellt weiter fest, dass die „staatlich-parteiliche Wirtschaftsbürokratie [...] stringent auf das Politbüro bzw. den Generalsekretär ausgerichtet [war]; folglich bildeten die Volkswirtschaftspläne die Interessen und Vorstellungen der SED-Spitze ab.“

⁸⁵¹ Vgl. Florian Gräßler: *War die DDR totalitär? Eine vergleichende Untersuchung des Herrschaftssystems der DDR anhand der Totalitätskonzepte von Friedrich, Linz, Bracher und Kielmansegg*, Baden-Baden 2014, S. 180.

⁸⁵² Ebd.

⁸⁵³ Hannelore Hamel: Fünfjahresplan, in: *Lexikon des DDR-Sozialismus. Das Staats- und Gesellschaftssystem der Deutschen Demokratischen Republik*, hg. v. Rainer Eppelmann, Horst Möller und Günter Nooke, Bd. 1, 2. akt. und erw. Auflage, Stuttgart 1997, S. 225–227, hier S. 225.

Daraus zieht Gräßler unter Einbeziehung ausgewerteter Bilanzen den Schluss, dass „die Pläne mehr Hoffnungen und Wunschträume der Parteiführung als realistische Vorhaben“ enthalten – „Größen und Ziele“ seien „überambitioniert“ gewesen „und überforderten die Volkswirtschaft erheblich.“⁸⁵⁴

Die Planvorgaben setzten die Betriebe unter permanenten Druck: Die Brutto-Produktion beziehungsweise der Bruttohandel musste ständig erhöht werden, um die in den Plänen bereits inbegriffene und geforderte „Planübererfüllung“ zu erreichen, das heißt es musste vor allem deshalb hergestellt und verkauft werden, um möglichst hohe Kennziffern in den jährlich zu erbringenden Rechenschaftsberichten und Bilanzen vorzulegen. Eine Untererfüllung des Planes durfte es nicht geben. Falls diese drohte, wurden Korrekturen vorgenommen. Ob jedoch für die zu produzierenden Waren überhaupt ausreichend Rohmaterialien und Energie-Kontingente vorhanden waren und ob es auch Abnehmer gab beziehungsweise ob die im Vorfeld festgelegten Preise auch die Produktionskosten deckten, wurde in den Planvorgaben nicht berücksichtigt.

Dieses Feld wurde von den Betriebsleitern beziehungsweise Generaldirektionen bearbeitet und den betriebseigenen Ökonomen verwaltet. Nicht selten wurden die, in Folge der Mangelwirtschaft entstandenen, Engpässe in den Material- und Energieressourcen sowie Produktions- und Handelsergebnissen an die Planvorgaben angepasst. Der Publizist Udo Scheer erläutert:

„Das wiederum hatten die Betriebsdirektoren von vornherein kalkuliert und deshalb die Produktionszahlen auf der sicheren Seite, unter der Maximalauslastung, angesetzt. Sollten die verabschiedeten Pläne sich dennoch aufgrund von Havarien, Fehlbilanzen oder anderen Ausfällen als unerfüllbar erweisen, blieb immer noch das Mittel der Plankorrektur. Die voraussichtlich erreichbare Plangröße (zum Beispiel 80 Prozent) wurde zu 100 Prozent erklärt, konnte wieder übererfüllt werden und hatte Auswirkungen bis in die Höhe der Jahresendprämie jedes Beschäftigten.“⁸⁵⁵

Eine direkte Ermittlung von Betriebsergebnissen, die sich allein auf die in Rechenschaftsberichten und Bilanzen aufgeführten Kennziffern stützen, ist aufgrund dieser Umstände und Verfahrensweisen schwierig, da nicht nur die Erfüllung von Planzahlen selbst

⁸⁵⁴ Gräßler 2014, S. 180.

⁸⁵⁵ Scheer 2010, S. 38.

als Richtwerte für die Beurteilung von Betriebsergebnissen relevant sind, sondern auch deren Korrekturen. Diese sind jedoch selten aus den archivierten Unterlagen zu rekonstruieren beziehungsweise lässt es sich in den seltensten Fällen herauslesen, weshalb es zu Korrekturen kam und wie sie durchgeführt wurden. Zudem verschleiert die Rhetorik dieser Bilanzen, die stets von einem Erfolg und von Planerfüllung oder -übererfüllung berichten, die tatsächliche Sachlage. Dennoch lassen sich wichtige Aspekte hinsichtlich der Zielsetzungen und Schwerpunkte aus den Aufstellungen herausfiltern, die zur Betrachtung und Beschreibung der Struktur der Einheiten im Wirtschaftssystem der DDR nützlich sind. Außerdem deuten die Bilanzierungen in der Tendenz an, ob Betriebe wirtschaftlich arbeiteten oder nicht. Besonders die Schlussfolgerungen in den Bilanzberichten geben Auskunft über Entwicklungen und Ziele, aber auch über Stimmungslagen und Probleme innerhalb der Betriebsstruktur und den Vorgaben, die an diese von außen herangetragen wurden.

V. 2 Die Bilanzen des Staatlichen Kunsthandels der DDR

Für den Staatlichen Kunsthandel gab es zwei Bereiche, die für die Erfüllung der Planvorgaben relevant waren. Das waren zum einen die Galerien als Handelseinrichtungen, die entsprechend der Vorgaben einen Umsatz im Binnen- und Exportmarkt erwirtschaften mussten. Zum anderen waren es produzierende Einrichtungen, wie die Werkstätten, die ihre hauseigenen Programme umsetzten und sowohl an die Galerien lieferten als auch an zentrale Verteilungslager, wie das *Zentrallager Buch* bei Berlin, von wo aus Exportgeschäfte direkt erfolgten. Auch Teile des Direktionsbereichs Produktion, der die Herstellung der Editionsprogramme, Poster, Bücher, Kataloge, Kalender und ähnliches organisierte, bildeten eine eigene Größenordnung. Daneben gab es Einrichtungen wie das *Großatelier* Pankow, das architekturbezogene Kunst umsetzte, zum Beispiel das Marx-Engels-Forum, und damit öffentliche Aufträge bearbeitete, sowie Werkstätten, die Leistungen und Produkte herstellten, die für die künstlerische Arbeit die Voraussetzungen schafften, wie die *Werkstatt für Keramik Bad Liebenwerda*. In den Rechenschaftsberichten lassen sich auch Hinweise auf ideelle beziehungsweise kunstpropagandistische Leistungen finden, wie Beratungen, die in den Betrieben durchgeführt wurden, oder Kinder- und Jugendprogramme sowie Arbeitsaufenthalte für Künstler in den Werkstätten. Diese Programme sowie die Auftragsarbeiten wurden durch den Kulturfonds finanziert.

Das Bundesarchiv verwahrt heute etliche Jahresberichte und Gesamtschätzungen, welche die Generaldirektion des Staatlichen Kunsthandels dem Ministerium für Kultur vorgelegt hatte. Die vollständigen Aufstellungen der Einnahmen und Ausgaben, die als Kennziffernspiegel bezeichnet sind, enthalten alle ökonomischen Parameter der Datenerfassung, wie zum Beispiel Umsatz, Handelspanne, Investitionen und Umlaufmittel, und führen die Zusammenfassung aller Erlöse, Kosten und Ergebnisse für die Jahre 1977 bis 1988 auf.⁸⁵⁶

Auffällig ist das Fehlen der Eröffnungsbilanz der VEH Kunst und Antiquitäten (Staatlichen Kunsthandel) für das Jahr 1974 sowie für das Jahr 1975 und 1976. Es liegen jedoch Handelsberichterstattungen eines Betriebes mit der Bezeichnung „Antiquitäten“, unter der Adresse Friedrichsfelder Straße 25, Berlin, aus den Jahren 1967 bis 1976 vor.⁸⁵⁷ Dieser Bericht ist unterzeichnet von Walter Laloucek, der später stellvertretender Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels war und zeitgleich mit Peter Pachnicke 1977 entlassen wurde. Wichtig für die Auswertung und Beschreibung dieser Dokumente ist die Tatsache, dass die vier Bereiche des Staatlichen Kunsthandels in der Handelsberichterstattung von 1976 zusammengeführt werden.⁸⁵⁸ Die Zahlen beziehen sich daher auf das gesamte Handelsspektrum des Staatlichen Kunsthandels. In einem Schreiben vom 8. September 1976 berichtet Hauptabteilungsleiter Herbert Micklich an das Ministerium für Finanzen und den Leiter der Staatlichen Finanzrevision Siegert:

„Dem Betrieb war nach einer Tiefenprüfung durch die Staatliche Finanzrevision, Inspektion Berlin, die Bilanz für 1975 berechtigterweise versagt worden. Eine der Auflagen bezog sich auf die Nichtübereinstimmung von Warenrechnung und Bestandsausweis in der Finanzbuchhaltung.“⁸⁵⁹

Insbesondere führte Micklich Unregelmäßigkeiten in der Numismatik-Galerie in Leipzig auf und berichtet:

⁸⁵⁶ Siehe Anhang V.2 Auswertung der Kennziffern für die Jahre 1976 bis 1988, *Kennziffernspiegel*, S. 1026-1027.

⁸⁵⁷ Der Betrieb „VEH Antiquitäten“, genannt „Antiquitäten“ wurde am 15. August 1967 gegründet und laut einer Anordnung vom 1. August 1974 in den „VEH Kunst und Antiquitäten“ überführt. Siehe: Anordnung über die Aufhebung von Rechtsvorschriften auf dem Gebiet der Kultur vom 1. August 1974, BArch DR 1/5689, Bl. 171.

⁸⁵⁸ Das ist: Kunst- und Antiquitäten, bildende und angewandte Kunst sowie Kunsthandwerk, Numismatik und Philatelie.

⁸⁵⁹ Scheiben des Hauptabteilungsleiters für Finanzen Herbert Micklich an den Leiter der Staatlichen Finanzrevision Genossen Dr. Siegert am 8.9.1976, BArch DR 1/5689.

„Bereits eine kurze Überprüfung an Ort und Stelle zeigte, daß eine starke Unordnung herrschte. Die läßt den Schluß zu, daß nicht immer nach gesetzlichen Bestimmungen und gegebenen Richtlinien verfahren wird.“⁸⁶⁰

Die erste Finanzberichterstattung des Staatlichen Kunsthandels liegt als einsehbares Dokument im Bundesarchiv für das Jahr 1976 vor. Der Generaldirektor Peter Pachnicke führt in einer undatierten „Erklärung des Generaldirektors zur Ordnungsmäßigkeit der Bilanz 1976“ aus:

„Mit der Fertigstellung der Bilanz 1976 sind die betrieblichen Leistungen vollständig und zeitlich richtig erfaßt und abgerechnet. [...] Die entsprechend den Rechtsvorschriften für das Jahr 1976 geforderten Inventuren wurden vollständig und ordnungsgemäß durchgeführt bzw. bei der Bilanzprüfung 1975 mit einigen Beanstandungen für das Jahr 1976, mit einer Ausnahme, anerkannt.“⁸⁶¹

Als großes Problem verweist Pachnicke auf hohe Warenbestände, sogenannte „Überplanstände“, die durch Ankäufe der *Galerie am Sachsenplatz* in Leipzig als Vorbereitung der Bauhaus-Ausstellung verursacht wurden, durch den Ankauf eines Nachlasses (ohne dessen namentliche Nennung) durch die Antiquitäten-Galerie in Erfurt sowie durch saisonbedingte Waren, die vorzeitig angekauft werden mussten. Pachnicke betont, dass „mit der Reduzierung der Bestände um 1,8 Mio im Oktober 1976 [...] die bereits angedeuteten Schwierigkeiten beseitigt werden [konnten].“⁸⁶²

⁸⁶⁰ Ebd.

⁸⁶¹ Erklärung des Generaldirektors zur Ordnungsmäßigkeit der Bilanz 1976, unterzeichnet von Peter Pachnicke, undatiert [ca. Ende 1976], BArch DR 1/5689.

⁸⁶² In einem Schreiben vom 4. April 1975 berichtet Pachnicke von „außerordentlichen Schwierigkeiten“ in zweifacher Hinsicht: „Durch den Tod der Finanzbuchhalterin konnte der Jahresabschluß 1974 nicht fristgerecht abgeschlossen werden. Die Tatsache, daß nach Auffassung des Revisors, Gen. Förster, MdF, und den amt. Hauptbuchhalter im MfK, Gen. Hahn, der durch den Minister berufene Hauptbuchhalter, Gen. Klatetzki, nicht über ausreichende buchhalterische Fähigkeiten verfügt, ist dringend Hilfe von außen notwendig. [...] In diesem Zusammenhang fällt es insbesondere für den ökonomischen Bereich ins Gewicht, daß die Kollegen in diesem Bereich seit Jahren unter katastrophalen Raum- und sozialen Bedingungen arbeiten.“ Darüber hinaus weist Pachnicke auf die Unmöglichkeit hin, die Höhe des Exportplans zu erfüllen: „Eine besondere Belastung bei der Lösung der neuen Aufgaben ist der außerordentlich hohe Exportplan. Große zusätzliche Kraftanstrengungen sind darauf zu verwenden, den Plan in der ersten Vorgabe 4,4 Mio M zu erfüllen. Die 4,9 Mio M, die sogar auf den Protest des Außenhandels gestoßen sind, sind nicht nur unreal [...], sondern führen innerhalb der leitenden Mitarbeiter [...] zu einer einseitigen Konzentration auf die Lösung der Exportaufgaben. Sie glauben – durch die Anforderung bedingt – daß es letztendlich doch nur um den Exportplan geht und nehmen von ihrer Einstellung eine Nichterfüllung der kulturpolitischen Aufgaben in Kauf.“ Peter Pachnicke: Zu einigen Problemen der Entwicklung des Staatlichen Kunsthandels der DDR, Berlin 4.4.1975, BArch, DR 1/5689, Bl.11; sowie Zitat: Erklärung des Generaldirektors zur Ordnungsmäßigkeit der Bilanz 1976, unterzeichnet von Peter Pachnicke, undatiert [ca. Ende 1976], BArch DR 1/5689.

Durch die Untersuchungen der ABI Ende 1976 sah sich Pachnicke offenbar gezwungen, seine Bilanz gegenüber dem Ministerium für Kultur zu rechtfertigen. Als Anhang oder Ergänzung zur Erklärung des Generaldirektors lässt sich eine Zusammenfassung mit „Analyse-Export“ von Werner Wunderlich, Handelsdirektor des Staatlichen Kunsthandels, interpretieren.

Für den Zeitraum vom 1. Januar bis 31. Dezember 1976 trägt er die Erfüllung des Exportplanes quartalsweise, und aufgeschlüsselt für die einzelnen Galerien, vor. Spitzenreiter für den Export sind in dieser Übersicht die Antiquitätengalerien – die Exportumsätze der Galerien mit bildender und angewandter Kunst werden gar nicht oder nur mit sehr viel kleineren Exportzahlen aufgeführt.⁸⁶³ Damit ließe sich begründen, dass Wunderlich Umsatzzahlen aus den Jahren 1972 bis 1975 als Vergleichsergebnisse anführt, auch wenn zu dieser Zeit der Staatliche Kunsthandel der DDR noch nicht existierte. Vermutlich verweisen diese Zahlen auf die Exportumsätze des Betriebes „Antiquitäten“ (VEH Antiquitäten), der bis zur Gründung der Kunst und Antiquitäten GmbH 1973 das Devisenmonopol für den Export von Antiquitäten innehatte.

Mit der Gründung der Kunst und Antiquitäten GmbH, die direkt an das Außenhandelsministerium angeschlossen war und nicht an das Ministerium für Kultur, wurde der VEH Antiquitäten bedeutungslos. Die Übernahme des Betriebes VEH Antiquitäten in den VEH Kunst- und Antiquitäten (Staatlicher Kunsthandel) mit dem Ministerratsbeschluss 1974 erscheint daher als ein pragmatischer Vorgang, um die bestehenden Betriebsstrukturen und Liegenschaften des Vorgängerbetriebes zu übernehmen. Alle Zahlungsvorgänge für den Exporthandel wurden fortan ausschließlich über die Einrichtung des Außenhandelsministeriums abgewickelt. Unter Punkt 3 der Erklärung führt Wunderlich die Einschätzung der Devisenrentabilität an und resümiert:

„Nach wie vor sei darauf hingewiesen, daß der Export von Antiquitäten und Gebrauchswaren kulturellen Charakters für unsere Volkswirtschaft in Bezug auf die Devisenrentabilität sehr interessant ist. Die genannte Warengruppe unterliegt keinem Produktionsprozeß. Der Warenfonds resultiert aus den bestehenden Bevölkerungsaufkommen.“⁸⁶⁴

⁸⁶³ Spitzenreiter für den Exporthandel mit bildender Kunst nimmt die Galerie am Sachsenplatz in Leipzig mit einem Export-Umsatz von 15.000 VM ein. Das steht im Kontrast zur Antiquitäten-Galerie in Halle, die im gleichen Jahr 593.000 VM umsetzte. Analyse Export für die Zeit vom 1.1.1976–31.12.1976, datiert 3.1.1977, unterzeichnet von [sic] Wunderlich, BArch DR 1/5689.

⁸⁶⁴ Ebd., S. 10.

Innerbetrieblich kam es als Reaktion auf die Untersuchung der Arbeiter- und Bauerninspektion (ABI) Ende 1976 zu deutlicher Kritik an der Generaldirektion sowie gegenüber einzelnen Galerieleitern. Das führte zu Umstrukturierungen und einer Überprüfung der bis dahin aufgestellten Finanzberichte. Der erste umfangreiche Bilanzbericht vom Februar 1978, der auch die Umsatzzahlen des Binnenhandels berücksichtigt, lässt zum ersten Mal die gesamtbetriebliche Struktur mit seinen unterlegten Zahlen einsehen. Der Bericht beginnt mit einer harschen Kritik an den bisherigen Buchhaltungsergebnissen:

„Das Jahr 1977 war für den Betrieb ein sehr schwieriges. Notwendig war die Konsolidierung und Stabilisierung des Betriebes auf der Grundlage des Beschlusses des Ministerrates über die Bildung des Staatlichen Kunsthandels der DDR, des vom Minister für Kultur erlassenen Statutes des Staatlichen Kunsthandels und der Verordnung über die volkseigenen Betriebe, Kombinate und VVB. Die Kontrolle der ABI und die Finanzrevision erbrachten schwerwiegende Fehler, Mängel und Schwächen in der Leitung des Betriebes.“⁸⁶⁵

Zum ersten Mal verweist der Bericht auch auf konzeptionelle und inhaltliche Probleme, die in den vorangegangenen Berichten nicht zur Sprache gekommen waren:

„Ernste Versäumnisse gab es in der konzeptionellen Leitung des Betriebes, in der ideologisch-politischen Arbeit sowie der materiell-technischen, finanziellen, organisatorischen und kadermäßigen Absicherung kulturpolitischer Maßnahmen, in der Arbeit mit dem Plan, in der Kontrolltätigkeit und in der Erziehung zur Plan- und Finanzdisziplin.“⁸⁶⁶

Aus dieser Kritik folgte eine umfassende Umstrukturierung: nämlich „eine Reihe disziplinarsicher, parteierzieherischer Maßnahmen und kadermäßigen Veränderungen, vor allem in der Leitung“ zur „Stärkung und Qualifizierung der Leitung des Betriebes“.⁸⁶⁷

Bei der Auswertung sind alle Bereiche des Handels- und Produktionsspektrums des Staatlichen Kunsthandels einbezogen worden, insbesondere der Binnenhandel, bei dem eine positive Entwicklung der Galerieumsätze verzeichnet wurde:

⁸⁶⁵ Horst Weiß: Gesamteinschätzung und Bilanzbericht zu den Betriebsergebnissen des Staatlichen Kunsthandels der DDR, 3. Februar 1978, BArch DR 1/5689, ungezählte Seiten 1–68.

⁸⁶⁶ Ebd.

⁸⁶⁷ Horst Weiß: Zum Aufbau der Leistungsstruktur des Staatlichen Kunsthandels der DDR [Entwurf], 20.3.1978, BArch DR 1/11602, I.

„Während auf dem Gebiet der Gegenwartskunst im Jahr 1976 ein Handelsumsatz von 6.027 TM erzielt wurde, konnten 1977 auf dem Gebiet der zeitgenössisch-bildenden Kunst und der angewandten Kunst bereits ein Umsatz in Höhe von 9.050 TM erreicht werden. [...] Selbst, wenn hierbei berücksichtigt wird, daß während der VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden in den Monaten Oktober/Dezember 1977 ein Umsatz von 869 erzielt wurde und beim Umsatz des Jahres 1976 zu berücksichtigen ist, daß die Galerien Magdeburg, Jena, Gera, Spektrum, Karl-Marx-Stadt sowie die Galerie Berlin erst im Laufe des Jahres eröffnet wurden, so ist dennoch eine echte Umsatzsteigerung von rd. 350 TM erzielt worden.“⁸⁶⁸

Als Aufgabe und Weisung für die zukünftige Arbeit des Staatlichen Kunsthandels unter Führung von Horst Weiß soll der Bereich Binnenhandel mit zeitgenössischer bildender und angewandter Kunst sowie damit der Fokus auf den Bevölkerungsbedarf konzentriert werden. Im Bericht erläutert Weiß:

„Kritisch muß festgestellt werden, daß die Umsatzentwicklung auf dem Gebiet der zeitgenössisch-bildenden Kunst noch nicht befriedigend ist. Bei einem Gesamtumsatz der Gegenwartskunst (ZBK und AK) in Höhe von 9.050 TM ist der Anteil der zeitgenössisch-bildenden Kunst 3.397 TM, von dieser Summe sind in den Bevölkerungsbedarf nur 2.227 TM eingeflossen. Ohne bei einem Vergleich dieser Zahlen die Bedeutung gesellschaftlicher Auftraggeber zu unterschätzen, besteht doch eine wesentliche Aufgabe dieser Galerien vor allem darin, durch eine qualifizierte Ausstellungspolitik und ein bereits gut gefächertes Angebot für den Bevölkerungsbedarf eine hohe kulturpolitische und ökonomische Wirksamkeit zu erzielen. Hier liegen große Reserven, die genutzt werden können und müssen.“⁸⁶⁹

Bereits für das Jahr 1978 vermeldet Weiß in seinem Finanzbericht Erfolge für die zeitgenössische Kunst: Der Staatliche Kunsthandel konnte eine Umsatzsteigerung bei zeitgenössischer bildender Kunst von 40 Prozent verbuchen, wovon ein erheblicher Teil Malerei darstellte. Ausschlaggebend für die hohen Verkaufszahlen war auch die erfolgreiche Kunstausstellung der DDR in Dresden 1977/78, die hohe Besucherzahlen verzeichnen konnte. Auch aus dem westlichen Ausland waren Käufer nach Dresden gekommen, unter ihnen das

⁸⁶⁸ Horst Weiß: Gesamteinschätzung und Bilanzbericht zu den Betriebsergebnissen des Staatlichen Kunsthandels der DDR, 3. Februar 1978, BArch DR 1/5689, [S. 14].

⁸⁶⁹ Ebd., [S. 25].

Sammlerehepaar Irene und Peter Ludwig, die Werke direkt von der Dresdner Kunstausstellung über den Staatlichen Kunsthandel kauften.

Die Bilanz des Jahres 1978 zeigt außerdem eine strukturelle Neuerung. Waren in den vorherigen Berichten der Binnenhandel und der Export zusammen als Jahresumsatz dargestellt worden, wurden die Exportumsätze nun als Sondergeschäfte – getrennt vom Planexport – abgerechnet. 75 Prozent der Sondergeschäfte wurden mit drei Partnern realisiert: 1. den Sammlern Ludwig, 2. der Galerie Brusberg aus Hannover und 3. der Kunst- und Antiquitäten GmbH. Letzteres ist besonders bemerkenswert, da die KuA GmbH hier nicht als Mittler sondern als Käufer selbst auftritt und deshalb zu vermuten ist, dass diese Firma auch eigene Sondergeschäfte abwickelte – möglicherweise auch mit eigener Preisbildung und Kundschaft, die anonym kaufte –, die in den Handelsbilanzen des Staatlichen Kunsthandels nicht erfasst wurden.⁸⁷⁰

Der Kreis der Künstler, deren Werke im Ausland vornehmlich gekauft wurden, war nicht nur überschaubar, sondern auch bezeichnend und bildete die Aufmerksamkeit ab, die die Kunst aus der DDR bei der Teilnahme an der documenta 6, 1977 sowie bei den Messen in Köln und Basel erhielt. Der Finanzbericht führt dazu auf:

„16% des Umsatzes wurden durch Verkäufe an verschiedene Kunden in Westberlin, der BRD und Belgien realisiert. Einen hohen Anteil an Export von Gegenwartskunst haben folgende Künstler: Prof. Willi Sitte, Prof. Bernhard Heisig, Prof. Wolfgang Mattheuer, Prof. Werner Tübke, Prof. Otto Niemeyer-Holstein, Gerhard Altenbourg, Wieland Förster, Werner Stötzer.“⁸⁷¹

Die erfolgreiche Entwicklung des Programms mit zeitgenössischer bildender und angewandter Kunst brachte für die Wirtschaftsjahre 1980/81 neue Probleme mit sich beziehungsweise deckte Versäumnisse der vergangenen Jahre auf. Das größte war die fehlende buchhalterische Ordnung für den gesamten Betrieb, denn die Galerieleiter organisierten ihre jeweilige Einrichtung in Eigenregie und nach ihren je eigenen Methoden. Eine Zusammenführung der Betriebsumsätze brachte daher in den Gesamtbilanzen regelmäßig Unstimmigkeiten zutage.

⁸⁷⁰ Ebd., [S. 36].

⁸⁷¹ Ebd., [S. 51].

Daraufhin wurde für 1982 festgelegt, dass in allen Einrichtungen eine Inventur des Lagerbestandes durchzuführen sei. Bei den Inventuren wurden auch alltägliche Probleme offenbar, wovon das Abschlussprotokoll einige aufführt:

„Die Durchführung der Inventur verlief in den einzelnen Einrichtungen auch 1982 nicht immer reibungslos, da es teilweise Unzulänglichkeiten gab. In einigen Einrichtungen werden noch immer zur besseren Durchführung der Arbeiten Rechen- bzw. Schreibmaschinen dringend benötigt. [...] Gegen einige Leiter wurden disziplinarische Maßnahmen eingeleitet. Die Galerieleiterin sowie die Stellvertreterin der Neuen Dresdner Galerie sind aus der Einrichtung ausgeschieden. Der Leiter der Galerie am Boulevard in Rostock erklärte, daß er den Anforderungen, die an ihn gestellt werden, nicht mehr gewachsen ist und brachte die Bitte um Abberufung zum Ausdruck. [...] Folgende Ursachen schlechter Arbeit sind in diesen Einrichtungen vorhanden: – mangelhafte Buch- und Belegführung in den Einrichtungen; – Vernachlässigung der Führung der Künstlerkarteien; – nichtordnungsgemäße und übersichtliche Warenlagerung; – ungenügende Ordnung und Sicherheit; – keine einwandfreien Warenein- und ausgangskontrollen; – lückenhafte Kassenkontrollen.“⁸⁷²

Zum ersten Mal thematisiert das Beschlussprotokoll 1984 des Generaldirektors die Rolle der Kunstschutzverordnung in Bezug auf den Export von zeitgenössischer bildender Kunst. Unter Punkt fünf wird hier aufgeführt:

„Die Kunstschutzverordnung einschließlich ihrer 3. Durchführungsbestimmung und das Statut über die Kunstschutzkommission sind beim Export konsequent einzuhalten. Verkaufsausstellungen mit Gegenwartskunst dürfen ab sofort nur noch nach Bestätigung der Werklisten im NSW stattfinden. Kunst von nationaler und internationaler Bedeutung, die nicht zum Verkauf ausgeführt werden darf, ist den Museen der DDR anzubieten.“ Weiter führt das Protokoll eine Wende in der Strategie bezüglich des Handelsprogramm des SKH an: „Die Warenbereitstellung von Antiquitäten für das NSW ist schrittweise abzubauen und eventuell ab 1986 einzustellen. Die Exportaufgaben des Staatlichen Kunsthandels der DDR sind nach Bestätigung der Exportkonzeption entsprechend den Festlegungen der Parteiführung zu realisieren.“⁸⁷³

⁸⁷² Abschlussprotokoll, Berlin 4.2.1983, unterschrieben von Horst Weiß und Walter Vieweg, BArch DR 144/5, S. 1–3.

⁸⁷³ Beschlussprotokoll der Rechenschaftslegung des Generaldirektors des SKH der DDR für das Jahr 1983, 15.3.1984, unterschrieben von Horst Weiß, Martin Meyer, Graf MfK, Koll. Warncke, BArch DR 144/6.

Das Bilanzjahr 1983 kündigt diese Akzentverschiebung bereits an. Die Jahresbilanz vermeldet:

„Im Berichtsjahr wurden von 25 Galerien der Gegenwartskunst insgesamt 378 Verkaufsausstellungen mit einem Gesamtumsatz von 3.282,1 TM durchgeführt. Einige Galerien haben den bestätigten Ausstellungsplan nicht eingehalten. Der Ausstellungsplan ist Teil unserer langfristigen kulturpolitischen Arbeit, besonders mit der bildenden Kunst, dem Kernstück des Staatlichen Kunsthandels.“⁸⁷⁴

Zu den Ausstellungen in den Galerien des Staatlichen Kunsthandels kamen 60 Verkaufsausstellungen im nichtsozialistischen Währungsgebiet hinzu. Allein die dritte Teilnahme an der Kunstmesse in Basel brachte dem Kunsthandel einen Umsatz von 100.000 VM ein. Außerdem gab es Beteiligungen an den Kunstmessen in Stockholm und Gent. Eine besondere Aktion für die Abschöpfung der Devisenmittel im Inland ereignete sich im Luther-Jubiläumsjahr 1983. Repliken von Lutherbüsten wurden in den Werkstätten des Staatlichen Kunsthandels produziert und in den Verkaufsstellen der Außenhandelsgesellschaft Forum GmbH, den sogenannten „Intershops“, gegen Devisen verkauft. In der Jahresanalyse wurde dieses Prozedere folgendermaßen kommentiert:

„Das Außenhandelsunternehmen Forum übernahm einmalig für den Valutainlandverkauf intershop Luther-Repliken im Wert von 139 TVM.

Der Export von Repliken beziehungsweise der Verkauf von Lizenzen an Handelspartner im NSW war auch 1983 erfolglos. Da für solche Lizenzen bisher noch keine Zustimmung erteilt wurde, konnte zum Beispiel auf das Interesse von Berlin-Design, Bremen, nicht exportwirksam reagiert werden. Im Verkauf von Lizenzen besteht offensichtlich bisher unsere einzige Handelsmöglichkeit auf diesem Gebiet.“⁸⁷⁵

An den bilanzierten Umsätzen deutet sich eine Verlagerung der Handelsschwerpunkte an, die sich in den kommenden Jahren festigen sollten. Die Zuwachsraten für den Verkauf von Gegenwartskunst wurden stetig höher. Deutlich ist dabei die Schwerpunktverlagerung auf den Bereich Grafik.

⁸⁷⁴ Jahresanalyse 1983 des SKH der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, Berlin 21.2.1984, unterzeichnet von Horst Weiß, S. 7, BArch DR 144/6.

⁸⁷⁵ Ebd.

Der Staatliche Kunsthandel hatte 1983 insgesamt 1,4 Millionen VM Warenbereitstellung für Devisenmittel an bildender Kunst für den Export freigegeben,⁸⁷⁶ was eine deutliche Zunahme in diesem Bereich signalisiert. Der Jahresbericht führt dazu auf:

„Der größte Umsatz wird im Export mit den Werken der bildenden Kunst erzielt. Dieser Anteil, der sich aus Verkaufsausstellungen, Direktverkäufen und Valuta-Barverkäufen in ausgewählten Galerien des Staatlichen Kunsthandels zusammensetzt, erreicht im Berichtsjahr 919,0 TM = 62,1 %. Davon Malerei 564,0 TM, Zeichnungen und Grafik 250,0 TM und Plastik 150,0 TM. Der Anteil an Direktverkäufen, ohne Ausstellungstätigkeit, lag bei 560,5 TM = 37,9 %. [...] Durch Valuta-Barverkäufe wurde ein Ergebnis von 194,0 TVM erreicht. Gegenüber dem Vorjahr wurde eine Erhöhung um 67,0 TVM erzielt. Zusätzlich hat die Forum GmbH einmalig die bereits genannten Luther-Repliken für 139,0 TVM [sic] übernommen.“⁸⁷⁷

Die Scherpunktverlagerung ist auch in den nachfolgenden Jahresbilanzen ablesbar, vor allem was den Export von Antiquitäten betrifft: zum letzten Mal wurden 1987 Antiquitäten dem Außenhandelsbetrieb Kunst und Antiquitäten GmbH angeboten und ab 1988 nur noch Gebrauchswaren für den Export zur Verfügung gestellt. Die Gesamteinschätzung führt auf, dass „auf dem Hauptgebiet, dem Export von Gegenwartskunst, [...] 1987 das bisher höchste Umsatzergebnis von 2.577,0 TVM erreicht [wurde].“⁸⁷⁸

Die Bilanz weist einen weiteren Superlativ in der Geschichte des Staatlichen Kunsthandels auf: Im Jahr 1987 arbeiteten in dem Betrieb 897 Beschäftigte. Deutlich stiegen die Handelserfolge im Binnengeschäft für den Handel mit zeitgenössischer bildender Kunst an, wobei die Grafik mit einem Umsatzanteil von 44,2 Prozent nach der Malerei mit 33,9 Prozent den höchsten Anteil einnahm.

Auch beim Export in das NSW wurden Steigerungsraten verzeichnet und Verkäufe insbesondere in die Schweiz, die USA, nach Luxemburg und Finnland aufgeführt. Zwischen dem Staatlichen Kunsthandel und Galerien in West-Berlin, der BRD und Luxemburg entwickelten sich regelmäßige Handelsbeziehungen, die dem Staatlichen Kunsthandel beträchtliche Umsätze einbrachten. Um diesen Aufgabenbereich noch besser bedienen zu können, wurde 1989 die *Galerie Berlin* nach einer längeren Umbauphase in der Berliner

⁸⁷⁶ Ebd.

⁸⁷⁷ Jahresanalyse 1983 des SKH der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, Berlin 21.2.1984, unterzeichnet von Horst Weiß, S. 25, BArch DR 144/6.

⁸⁷⁸ Jahresanalyse 1987 des SKH der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, Berlin 23.1.1988, unterzeichnet von Horst Weiß, S. 14, BArch DR 144/6.

Friedrichstraße mit 12.000 Quadratmetern Ausstellungsfläche und 3.000 Quadratmetern Depotfläche wiedereröffnet. Mit dieser Galerie in unmittelbarer Nähe zum Checkpoint Charlie sowie den Botschaften und Museen verfolgte man daher das eindeutige Ziel einer Intensivierung der Handelsbeziehungen, insbesondere zu den Galerien in West-Berlin und der BRD.

Mit Blick auf die Betriebsergebnisse zwischen 1976 und 1988 zeigt sich eine kontinuierliche Umsatzsteigerung von 30 Millionen auf 104 Millionen Mark der DDR und davon ein Binnenhandelsumsatz von 100 Millionen Mark der DDR im Jahr 1988; lediglich 4 Millionen wurden davon aus Exportverkäufen erzielt.⁸⁷⁹

Der Großteil des Umsatzes des Staatlichen Kunsthandels erfolgte also aus dem Binnengeschäft. Unter Berücksichtigung der eingangs erwähnten Unsicherheiten hinsichtlich der Belastbarkeit von bilanzierten Ergebnissen bleibt die Feststellung, dass zwar in jeder Bilanz von Zuwachsraten bei den Exportgeschäften die Rede ist, tatsächlich die genannten Umsatzziffern aber deutlich unter der Vereinbarung vom 4. Oktober 1976 zwischen Alexander Schalk und Werner Rackwitz besprochenen und ausgewiesenen Kennziffern der Deviseneinnahmen von 4,6 Millionen VM geblieben ist.⁸⁸⁰

⁸⁷⁹ Jahresanalyse 1989 des SKH der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, Berlin 2.3.1989, unterzeichnet von Horst Weiß, S. 45, BArch DR 144/6.

⁸⁸⁰ Vgl. Vereinbarung. Auf der Grundlage der Verfügung des Vorsitzenden des Ministerrates Nr. 27/75 vom 22.12.1975 zwischen dem Minister für Kultur und dem Leiter des Bereichs Kommerzielle Koordinierung im Ministerium für Außenhandel, Berlin, 4.10.1976, BArch Dr 1/5689, Bl. 113–118.

VI Schlussbetrachtung:

Ein sozialistischer Kunstmarkt nach marktwirtschaftlichem Vorbild?

Die Untersuchung von Galerie- und Ausstellungsprogrammen der Einrichtungen des Staatlichen Kunsthandels der DDR zeigt, dass sich innerhalb der 15 Jahre, die der Staatliche Kunsthandel bestand, eine hohe Diversität an Galerieprofilen mit unterschiedlichen Zielsetzungen und Strategien entwickelt hatte. Vieles, was zu dieser Diversität beitrug, ist Resultat des individuellen Engagements sowie der kulturellen, ökonomischen und politischen Positionierungen der jeweiligen Galerieleiter.

Obwohl staatlich initiiert und finanziert, blieben die Satzungen des Kunsthandels frei von dezidiert formulierten kulturpolitischen Forderungen, die beispielsweise den Einrichtungen bestimmte künstlerische Strömungen, Künstler oder Themen verordnet hätten. Ganz im Gegenteil lässt die Zusammenschau das Resümee zu, dass eine große Vielfalt an Ausstellungsprogrammen umgesetzt wurde und es nur in wenigen nachweisbaren Fällen zu direkten Einflussnahmen und Sanktionen gegenüber Künstlern oder Galerienleitern kam, wie das Beispiel Klaus Werner zeigt, die eindeutig politisch motiviert waren.

Stattdessen lässt sich mit Blick auf die wirtschaftlichen Bilanzen des Kunsthandels und die dort zutage tretenden kontinuierlichen Bemühungen um Umsatzsteigerung sowie die Schwerpunktverlagerung des Geschäftes – weg von dem Handel mit historischer Kunst und Antiquitäten hin zu einem Handel mit Gegenwartskunst, teilweise mit internationalem Auftritt und Ausrichtung – ein in Entwicklung befindlicher Kunstmarkt erkennen, mit eindeutiger Gewinnorientierung und sowohl öffentlichen als auch privaten Käufern als Zielgruppe. Auch die in dieser Untersuchung beispielhaft zitierten Korrespondenzen und Gesprächsprotokolle aus der Leitungsebene lassen die primär ökonomischen Interessen des Staatlichen Kunsthandels immer wieder deutlich erkennen.

Selbst die Untersuchung der ABI hatte augenscheinlich die ökonomischen und verwaltungstechnischen Probleme im Fokus, obwohl wegen des gewählten Zeitpunkts im Herbst 1976 – im Umfeld der Biermann-Ausbürgerung und des anschließenden Protestes aus den Reihen der Kulturschaffenden – ein politisch motivierter Zusammenhang dieser Inspektion naheliegen würde. Jedoch lässt sich dieser Zusammenhang anhand der überlieferten Unterlagen nicht eindeutig belegen, obwohl die erhaltenen, zugänglichen Dokumente die Innensicht des Ministeriums für Kultur, der ABI und der Generaldirektion des

Staatlichen Kunsthandels widerspiegeln und dort das Fehlen eindeutiger politischer beziehungsweise kulturpolitischer Äußerungen umso bemerkenswerter erscheint. Es bleibt daher die Frage: War es den Mitarbeitern des Staatlichen Kunsthandels gelungen, ein nach marktwirtschaftlichem Vorbild organisiertes Galeriesystem aufzubauen, das vornehmlich wirtschaftlichen Interessen folgte und demzufolge einen sozialistischen Kunstmarkt in der DDR etablierte?

Gemäß der allgemeinen Definition des Kunstmarktes nach Manuela Landwehr handelt es sich um ein ökonomisches System mit persönlichen, räumlichen und zeitlichen Präferenzen, in dem vollständige Marktübersicht und Markttransparenz fehlen.⁸⁸¹ Der Kunstmarkt nimmt eine Sonderform im ökonomischen System ein, auch weil eine hohe Komplexität auf der einen Seite und eine relativ kleine und nur bedingt erweiterbare Gruppe an Marktteilnehmern auf der anderen Seite signifikant ist:⁸⁸²

„Der Kunstmarkt stellt den gedanklichen Ort dar, an dem sich Angebot und Nachfrage nach bildender Kunst treffen. Auf dem Kunstmarkt werden sowohl Verfügungs- als auch Betrachtungsrechte angeboten und nachgefragt.“⁸⁸³

Im Gegensatz zu Märkten, die auf Expansion ausgelegt sind und einem Rationalverhalten folgen – ein Charakteristikum, das in der marktwirtschaftlichen Ökonomie einen zentralen Aspekt darstellt –, zeichnet sich wegen des besonderen Gutes, mit dem hier gehandelt wird, auch eine hohe Exklusivität und Diversität der ökonomischen Strategie ab, dieses Gut zu vermarkten.

Es bestehen außerdem ausgeprägte Intransparenzen und Informationsasymmetrien zwischen den Marktteilnehmern, die durch ein bloßes Vertrauensverhältnis des Kunden zum Kunsthändler oder Vermittler, zum Beispiel mit Blick auf die Authentizität, den Wert und die Prognosen beziehungsweise die kunsthistorische Bedeutsamkeit des betreffenden Werks, überwunden werden.⁸⁸⁴ Davon abgesehen muss auch unter marktwirtschaftlichen Prämissen eine Differenzierung des Gutes „Kunst“ als Handelsware, als Dienstleistung oder geistig-künstlerisches Gut in die Betrachtung einbezogen werden.

⁸⁸¹ Vgl. Manuela Landwehr: *Kunst und ökonomische Theorie*, Wiesbaden 1998, S. 24.

⁸⁸² Ebd., S. 27.

⁸⁸³ Ebd., S. 24.

⁸⁸⁴ Andrea Hausmann: *Der Kunstmarkt. Einführung und Überblick*, in: *dies. (Hg.) Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld 2014, S. 20.

Hinzu kommt ein dichtes Netz öffentlich geförderter Kunst durch Stipendiaten-Programme, „Kunst am Bau“-Wettbewerben, Erwerbungen der Öffentlichen Hand und ähnliches, die ebenfalls als Marktteilnehmer von Bedeutung sind, obwohl die Strategien der Vergabe öffentlicher Fördermittel und Aufträge keinen marktorientierten, auf Gewinnmaximierung ausgerichteten Präferenzen folgen, beziehungsweise folgen sollten.

Landwehr rechnet außerdem den Aspekt der „Betrachtungsrechte“ in den Kunstmarkt ein, das heißt, die Ausstellung von bildender Kunst und die Einnahme von Eintrittsgeldern in öffentlichen wie privaten Kontexten.⁸⁸⁵ Eine modellhafte Verkürzung muss berücksichtigen, dass der Bereich der Kunst mit dem Kunstbetrieb und seinen Akteuren sämtliche der genannten Aspekte stets gleichzeitig beinhaltet – gleiches gilt für den Kunstmarkt. Nicht jedes Werk, das ein Künstler schafft – das gilt für den Handel mit Kunst generell – ist auch als Handelsware produziert und anders als es für Märkte üblich ist, kann die Ware Kunst nicht in Marktsegmente eingeteilt und durch die bloße Ökonomisierung von Herstellungs- und Distributionsprozessen eine Profitmaximierung oder eine Erweiterung des Feldes erreicht werden. Darüber hinaus herrschen zwischen den Kunstmarktteilnehmern und Ökonomen traditionell große Berührungängste und Abgrenzungsbestrebungen, die einhergehen mit der Aussage, dass marktgängige Kunst nicht mit der für Gesellschaft und Kunstgeschichte bedeutenden Kunst gleichzusetzen sei.

Auf der anderen Seite steht die Feststellung, dass für (bestimmte) Kunst im Handel höchste Preise erzielt werden können, bei gleichzeitig hohem spekulativem Risiko. Im Widerspruch zum Abgrenzungsbestreben von Kunst und Markt steht die Beobachtung, dass nicht selten ein Zusammenhang zwischen am Markt hochpreisig gehandelter Kunst und der Auswahl in Museumspräsentationen oder der Anzahl an kunstkritischer sowie kunsthistorischer Reflexion besteht – Kunst, die positiv sowie oft besprochen und ausgestellt, aber auch öffentlich zum Beispiel durch Stipendien und Preise gefördert wird, ist auch am Markt besser platziert und wird erfolgreicher gehandelt.⁸⁸⁶ Dennoch wird besonders im deutschsprachigen Raum über die Kommerzialisierung, Vermarktung und Ökonomisierung der Kunst lamentiert und dieser Zusammenhang als negativ bewertet.⁸⁸⁷

⁸⁸⁵ Landwehr 1998, S. 24.

⁸⁸⁶ Vgl. dazu: William D. Grampp: *Pricing The Priceless. Art, Artists and Economics*, Cincinnati 1989.

⁸⁸⁷ Vgl. Thomas Assheuer: Wie auf Wolken, in: *Die Zeit*, Nr. 47/2012, online: <https://www.zeit.de/2012/47/Kunst-Gegenwart-Gernot-Boehme-Atmosferaere>, zuletzt aufgerufen am 04.08.2018.

Auch fällt bei der Literaturrecherche auf, dass bei der „ökonomischen“ Betrachtung der Kunst, vorwiegend die Behandlung der öffentlichen oder privaten Kunstförderung, also gerade nicht der durch Angebot und Nachfrage bestimmte Kunstmarkt im Vordergrund steht, womit eine Betrachtung des Marktes für bildende Kunst, an dem Anbieter (Künstler) mit ihrem Produkt (Kunstwerk) unter Einbeziehung von Vermittlern (Museen, Galerien, Auktionen, Kunsthändlern) auf Nachfrager stoßen (Kunstkäufer oder -betrachter) und dabei monetär entlohnt werden (Kauf- und Eintrittspreis), vernachlässigt wird.⁸⁸⁸ Das heißt, dass hier eine Vermischung rein ökonomischer und kulturell-gesellschaftlicher Interessen stattfindet, was eine eindeutige Charakterisierung eines Kunstmarktes mit klar differenzierten Funktionsmechanismen und Akteuren verhindert.

Erschwerend für die Betrachtung der Prinzipien des Kunstmarktes ist außerdem eine verhältnismäßig kurze Traditionslinie kulturökonomischer Analysen, die erst in den 1970er Jahren in der westlichen ökonomischen Theorie entwickelt wurde,⁸⁸⁹ die auf den Handel mit Gegenwartskunst fokussiert sind, also eben jene Zeit, in der auch der vorliegende Untersuchungszeitraum zwischen der Gründung des Staatlichen Kunsthandels im Jahr 1974 und seiner Auflösung 1990 liegt. Eine Betrachtung im sozialistischen Wirtschaftssystem fehlt dabei vollständig. Öffentliches Zahlenmaterial über den (westlichen) Kunstmarkt ist zudem spärlich – weder das Statistische Bundesamt noch die Europäische Union erfassen Zahlen über die gehandelte Kunst.⁸⁹⁰ Zwar gibt es Erhebungen, doch beziehen diese alle Formen von Bildern mit ein, also auch Dekorationsbilder und -objekte, die gemeinhin nicht als Kunst zu verstehen sind.⁸⁹¹

⁸⁸⁸ Vgl. Landwehr 1998.

⁸⁸⁹ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Gründung der Fachzeitschrift *Journal of Cultural Economics*, hg. von Springer im Jahr 1977, die eine Etablierung des Forschungszweigs Kulturökonomie anzeigt.

⁸⁹⁰ Vgl. Fesel 2002, S. 314.

⁸⁹¹ Nach Angaben des jüngsten Monitorings zu ausgewählten wirtschaftlichen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland erwirtschaftete der Kunstmarkt 2011 einen Umsatz von 2,4 Milliarden Euro, was einen Anteil von 1,5 % des insgesamt in der Kultur- und Kreativwirtschaft erzielten Umsatzes entspricht. --- Vgl. BMWi 2012, S. 34. Ulli Seegers führt in ihrer Untersuchung zudem für das Jahr 2012 Vergleichszahlen auf, die eindeutig darlegen, dass den größten Umsatz nur wenige Topgalerien erwirtschaften. Konkret berichtet sie: „Der BVDG geht von 700 Millionen EUR Umsatz im deutschsprachigen Kunsthandel insgesamt aus – eine im internationalen Vergleich verschwindend kleine Summe. Neben dem dominierenden Auktionshandel entfallen laut IFSE nur etwa 250 Millionen EUR auf den Galeriemarkt, wobei die Hälfte dieses Umsatzes von einigen wenigen Topgalerien erwirtschaftet wird. So machen laut BVDG nur etwa 60 von den 1000 Galerien in Deutschland einen Umsatz von mehr als 1 Million EUR. Gemäß der IFSE-Branchemfrage im Frühjahr 2013 verteilen sich die Jahresumsätze der Galerien folgendermaßen: 32% der Galerien setzen bis zu EUR 50000 um, 54% EUR 50000–500000 und nur 14% über EUR 500000 wobei die Umsatzzahlen im Galeriebereich sicher weniger aussagekräftig sind für die Wertung von Wirtschaftlichkeit und Überlebensfähigkeit, da die Umsätze zumeist durch den Faktor 2 (Kommissionsgeschäft) geteilt und teilweise hohe Produktions- und Messekosten berücksichtigt werden müssen“ -- Ulli Seegers: Galerien und ihre Bedeutung im Kunstmarkt, in: Andreas Hausmann (Hg.) Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, 135–150, S. 141.

Die Kunstproduktion in der DDR und ihre Distributionsinstrumentarien waren größtenteils staatlich gefördert, beauftragt und wurden unter anderem durch den Staatlichen Kunsthandel vermarktet. Die Schlussfolgerung liegt daher nahe, auch ein Fehlen freier ökonomischer Interessen auf der einen und eines privaten Sammlerkreises auf der anderen Seite anzunehmen. Wie Marlene Heidel es zusammenfassend auf den Punkt bringt, gilt beim Thema „Kunstmarkt“ aber das

„westliche Leitbild einer unabhängigen Kunst, welches jedoch nur in Abhängigkeit zur Produktion und Abgrenzung von seinem anderen – dem Modell der abhängigen, unfreien Kunst, zu dem die DDR-Auftragskunst zählt – existiert.“⁸⁹²

Für einen Vergleich zwischen jenem „westlichen Leitbild“ und der Situation in der DDR zwischen 1974 und 1990 gelten wegen des gewählten Untersuchungsfeldes weitere Einschränkungen: Zum einen hat sich die Verfasserin für die vorliegende Untersuchung ausschließlich mit der Institution des Staatlichen Kunsthandels der DDR und seinen Galerien für Gegenwartskunst beschäftigt. Das heißt, alle übrigen potentiellen Marktteilnehmer, wie zum Beispiel Aufträge der öffentlichen Hand, Ankäufe von Groß- und Industriebetrieben sowie private oder genossenschaftliche Galerien,⁸⁹³ aber auch der private Handel mit Kunst wurden ausgeschlossen und konnten als wichtige Marktteilnehmer eines potentiell vorhandenen Kunstmarktes in der Betrachtung nicht mit berücksichtigt werden.

Die ökonomische Bedeutung dieser Bereiche muss daher an anderer Stelle und unter anderen Fragestellungen untersucht werden. Besonders der private Handel mit Kunst, der üblicherweise durch Ateliervverkäufe zwischen Künstlern und Käufern direkt abgewickelt wurde und durch eine Mitgliedschaft im Verband Bildender Künstler in der DDR legitimiert war,⁸⁹⁴ wäre für die Untersuchung von Interesse gewesen, denn es ist davon auszugehen, dass in diesem Bereich zum Teil beachtliche Umsätze erzielt wurden.

⁸⁹² Weiter führt Heidel den vorliegenden und in dieser Diskussion um DDR-Auftragskunst versus freier Kunstmarkt vernachlässigten Aspekt an, dass Kunst auch im Westen durch staatliche Förderung einer „Funktionalisierung [...] im Sinne der Repräsentation politischer und wirtschaftlicher Institutionen“ unterliegt. Marlene Heidel: *Bilder außer Plan. Kunst aus der DDR und das kollektive Gedächtnis*, Berlin 2015, S. 84–85.

⁸⁹³ Vgl. Lüttich / Scheel / Salchow 1999, S. 85–130; Lutz Fichtner: *Die Industrie als Kunstmäzen und Auftraggeber in der Deutschen Demokratischen Republik*. Die Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft (SDAG) Wismut, Frankfurt a. M. u. a. 2005.

⁸⁹⁴ Anna Weiland hat zahlreiche Fälle recherchiert, bei denen unter Vermittlung von Georg Girardet, der in den 1980er Jahren in der Ständigen Vertretung der Bundesrepublik in Ost-Berlin für Kultur zuständig war, Atelierbesuche von potentiellen KäuferInnen aus der BRD bei ostdeutschen KünstlerInnen organisiert wurden. Vgl. Anna Weiland: *Private Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland*, Heidelberg 2017.

Jedoch kann sich hier nur auf Zeitzeugenaussagen bezogen werden, die verständlicherweise in diesem Zusammenhang weder eine zuverlässige Quelle darstellen noch belastbare Zahlen beziehungsweise ausreichend große Datenmengen liefern würden. Daher wurden sie für die hier vorgelegte Analyse ausgeschlossen.

Zum anderen stellt sich der Staatliche Kunsthandel als eine vielgliedrige Unternehmensstruktur dar, die zwar wirtschaftlich, das heißt gewinnorientiert, arbeitete, jedoch Gelder aus staatlicher Investition und Förderung erhielt und zudem dem Ministerium für Kultur, beziehungsweise bei geschäftlichen Beziehungen im Ausland auch dem Außenhandelsministerium, unterstand.

Dennoch verfolgte der Staatliche Kunsthandel als staatliches Unternehmen nicht vorrangig das gemeinnützige Ziel kultureller Bildung, wie es vergleichbar mit staatlichen Kulturinstitutionen im Untersuchungszeitraum in der Bundesrepublik wäre oder bei öffentlich finanzierten Kulturprojekten nach dem Modell einer Public-private-Partnership, die zwar privat organisiert ist, bei der aber das gemeinnützige Ziel im Vordergrund steht und von den privaten Partnern garantiert werden muss. Die Schnittstelle zwischen staatlicher Investition und Kontrolle ist von einer anderen Fokussierung geprägt als die Gewährleistung von Gemeinnützigkeit und die Befriedigung kultureller Interessen. Aus diesen Gründen bleibt der Vergleich mit einem Referenzmodell des Kunstmarktes in Westdeutschland der 1970er und 1980er Jahre lediglich der Versuch einer Annäherung, denn viele Parameter können nicht auf derselben Ebene verglichen werden, zumal eine eindeutige Abgrenzung der Aufgaben der Galerien und beispielsweise der Aktivitäten im Rahmen von Auktionen nicht geleistet werden kann.

Hier unterscheidet sich das Untersuchungsfeld auch dahingehend, dass Galerien und Kunsthandel im westlichen Referenzmodell als „Marktmacher der Kunst“⁸⁹⁵ ihren Arbeitsschwerpunkt in der Entdeckung, Förderung und Etablierung von Künstlern und gegebenenfalls auch die Pflege und Veröffentlichung von Nachlässen verstehen. Galerien arbeiten meist auf Kommissionsbasis im Primärmarkt, bei dem sich die beiden Pole „Markt“ und „Kunst“ als Spannungsfelder abzeichnen, denn zum einen ist die Galerie und ihre Arbeit dem Produzenten gegenüber verpflichtet und zum anderen sich selbst als wirtschaftlichem Unternehmen. Aus dieser Dialektik ergibt sich ein Spannungsfeld, in dem nur wenige Protagonisten gewinnbringend arbeiten.

⁸⁹⁵ Hausmann 2014, S. 23.

Im Falle des Geschäftsmodells des Zweitmarktes, bei dem der Kunsthändler auch der Eigentümer der Ware ist, stellen sich andere Herausforderungen. Meistens handelt es sich hier um etablierte oder historische Kunst und der Händler bürgt für Authentizität und Echtheit. Dieses Spannungsfeld „Markt“ und „Kunst“, das wesentlich zur Entdeckung und Etablierung künstlerischer Positionen beiträgt, wird meist als Synonym zum „Kunstmarkt“ gebrauchtes Modell verstanden und gemeinhin als ein Verhältnis angenommen, das gänzlich frei von (kultur)politischen Einflussnahmen bleiben sollte, um diesen sensiblen, aber auch mythologisierten Prozess lebendig zu erhalten. Ulli Seegers betont hier entschieden die Rolle des Galeristen, der für das Gelingen dieses Marktverhältnisses in erster Linie von Bedeutung ist:

„Der Galeriemarkt ist als Handelsplatz mit Vertrauensvergütung und intransparenten Werten naturgemäß ein unsicherer Markt. Folglich bildet das Vertrauen in die Expertise des Galeristen die Basis seines Geschäftserfolges. Ist dieses Vertrauen erschüttert, kollabiert das Wertesystem des Behauptungsmarktes. Anders als in anderen Märkten kommt damit vor allem der Aufbau- und Vermittlungsarbeit des Galeristen eine entscheidende Rolle zu.“⁸⁹⁶

Das freie Zusammenspiel von Kunst und Markt wird als Entwickler einer freien Kunst verstanden und die gehandelten Preise als Indizien für die Werthaftigkeit und den Stellenwert der Produktionen. An dieser Stelle ist der Vergleich mit der Arbeitsweise der Galerien für Gegenwartskunst im Gefüge des Staatlichen Kunsthandels kaum möglich, denn die Kriterien für die Entdeckung und Etablierung künstlerischer Positionen waren nicht zwingend an die Präsentation in den Galerien gebunden, sondern waren eher abhängig von einer Mitgliedschaft im VBK, mit der sich die professionelle Situation für Künstler sowohl auf der Ebene der Produktion als auch der Distribution maßgeblich entschied.

Wie dargelegt wurde, war es nur ein überschaubarer Kreis an Künstlern, der ohne eine solche Mitgliedschaft in den Ausstellungen des Staatlichen Kunsthandels vertreten war, dort verkaufen und damit seinen Lebensunterhalt bestreiten konnte. Daher kam den Galerien für Gegenwartskunst des Staatlichen Kunsthandels nur bedingt die Rolle zu, das Spannungsfeld „Markt“ und „Kunst“ zu bespielen. Durch die enge Anbindung des Staatlichen Kunsthandels an den Verband Bildender Künstler der DDR bestimmten neben den Galerieleitern auch die Künstler selbst das Ausstellungsprogramm, ein Privileg, das schon in der Gründungskonzeption verankert und immer wieder belebt wurde.

⁸⁹⁶ Seegers 2014, S. 138.

Die Marktgängigkeit ihrer Werke hingegen dürfte in den meisten Fällen nicht ausschlaggebend dafür gewesen sein, diese auszustellen, denn dies war im Gefüge des Kunstmarktes DDR kein Kriterium für Erfolg.

Nur wenn diese Faktoren in die Betrachtung einbezogen werden, kann ein allgemeineres Verständnis der speziellen ökonomischen Verhältnisse in der DDR und damit auch der Situation von dort ansässigen Künstlern, Galeristen sowie Sammlern beschrieben werden. Die Behauptungen, es hätte kein beachtenswertes privates Interesse an bildender Gegenwartskunst und Kunsthandwerk in der DDR gegeben, das jenseits von Staatsauftrag und kulturpolitischer Lenkung bestand, und entsprechend hätte es auch keine Kunstproduktion und keine Distributionsstrukturen gegeben, die dieses private Interesse hätten befriedigen können, müssen daher zurückgewiesen werden, weil sämtliche der genannten und hier analysierten (oft im Verborgenen liegenden) Faktoren in die Betrachtung einbezogen werden müssen. Diese Fragestellungen sind an die hier erfolgte Absicht gekoppelt, das Bestehen eines Kunstmarktes in der DDR durch eine Rekonstruktion von Galerieprogrammen und Auswertungen von Bilanzen nachzuweisen. Darüber hinaus ist der Frage nachzugehen, ob dieser Markt ökonomische Bedeutung in der Planwirtschaft hatte und ob er nach den Kriterien eines „freien Marktes“ arbeitete.

Die Existenz eines Kunstmarktes in der DDR wird sowohl in der Forschungsliteratur als auch in allgemeineren Reflexionen zu diesem Thema bestritten und geht in dem vermeintlichen Konsens auf, dass es einen Kunstmarkt in der DDR generell nicht gegeben habe, ohne dass eine genaue Analyse dazu vorliegen würde.⁸⁹⁷ Paul Kaiser stellt dagegen eine große Abhängigkeit der Künstler der DDR fest:

„Die ökonomische Abhängigkeit der Künstler, sich in dieses System zu involvieren, war um so größer, da trotz der Aufhebung eines Kunstmarktes der Status eines freiberuflichen Künstlers [...] pro forma beibehalten wurde. Eine Freiheit, die freilich eher – im marxischen Sinne – der eines doppelt freien Lohnarbeiters entsprach.“⁸⁹⁸

⁸⁹⁷ Vgl. dazu Anne Hähmig: Oder kann das weg?, in: *Die Zeit*, Nr. 43/2017, online:

<https://www.zeit.de/2017/43/ddr-kunst-museen-ostdeutschland-kuenstler-geschichte> zuletzt aufgerufen am 30.07. 2018.

⁸⁹⁸ Paul Kaiser: Malerfürsten im „Kunstkombinat“, in: *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR*, hg. von Michael Berg u. a., Köln 2007, S. 113–127, hier: S. 117.

Zudem führt Kaiser aus, dass die verbliebenen „Marktrudimente nicht in der Lage [waren], den sozialen Status und materiellen Standard bildender Künstler durch Verkäufe im In- und Ausland abzusichern. Deshalb blieb das Auftrags- und Ankaufssystem die entscheidende Einkommens- und Abhängigkeitsquelle.“⁸⁹⁹ An anderer Stelle konkretisiert Kaiser den Fokus seiner Argumentation:

„Da der private Kunstmarkt in der DDR nur noch in Rudimenten existierte und die Umsätze des Staatlichen Kunsthandels nicht ausreichten, musste der Staat die Künstler zwangsläufig alimentieren. Allein die Kulturabteilungen der Räte der Bezirke stellten in den 1970er und 1980er Jahren jährlich 25 Millionen Mark für Kunstaufträge zur Verfügung – ein Betrag, der ungefähr 75 Prozent des gesamten Auftrags- und Ankaufsvolumens in der DDR ausmachte und die jährlichen Umsätze des Staatlichen Kunsthandels weit überstieg“⁹⁰⁰

Die von Paul Kaiser genannten Zahlen werden von den Ausführungen von Jürgen Lüttich, Joachim Scheel und Claudia Salchow jedoch differenziert, die wegen der Etablierung des Staatlichen Kunsthandels in den 1970er und 1980er Jahren eine deutliche Minderung der Bedeutung des Auftragswesens feststellen:

„Die sich damit [Gründung des Staatlichen Kunsthandels, Anm. ST] zunehmend verbessernden Erwerbsmöglichkeiten vor allem für Graphiker, aber auch für Maler, Kleinplastiker und Keramiker hatten Folgen für den Kunstprozeß insgesamt. Neue Erwerbsquellen ergaben sich sowohl aus dem Verkauf von Gegenwartskunst an private Käufer aus der DDR als auch an Sammler aus der BRD, realisiert jeweils vom Staatlichen Kunsthandel.“⁹⁰¹

Weiterhin stellen die Autoren anhand der beeindruckenden Zahl von 25 Millionen Mark, den die Bezirksräte für Kunst pro Jahr ausgaben, fest, dass hier architekturbezogene Kunst sowie Förderverträge für junge Künstler einbezogen sind,⁹⁰² was das Gesamtvolumen erheblich verkleinert, das tatsächlich an freiberuflich arbeitende bildende Künstler durch öffentliche Auftragsvergabe floss.

⁸⁹⁹ Ebd.

⁹⁰⁰ Paul Kaiser: Andere Wege, andere Orte. Zur Sammlungspolitik ostdeutscher Kunst in und nach der DDR zwischen Apologie und Depot, in: *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 1, 2013, S. 8.

⁹⁰¹ Lüttich/Scheel/Salchow 1999, S. 85.

⁹⁰² Anm. Die Autoren führen weiter zu diesem Thema aus: „Tafelbilder und beispielsweise Außen- und Innenwandbilder (architekturbezogen) wurden in der Regel in getrennten Konzeptionen erfaßt – das betraf auch Werke ein und derselben Maler – und ebenso getrennt abgerechnet oder bei Bedarf ‚insgesamt‘.“ Ebd., S. 89.

Dennoch stellte der öffentliche Auftrag und die Ankäufe von Betriebs- und Kombinatssammlungen eine wichtige und kontinuierliche Einnahmequelle dar, auch wenn diese, wie die Autoren feststellen, von Jahr zu Jahr geringer wurde, während die Bereitstellung von Ankaufmitteln aus dem Kulturfonds der DDR kontinuierlich 1,1 Millionen Mark betrug.⁹⁰³ Insgesamt vernachlässigen jedoch alle Autoren den Waren- und Wirtschaftskreislauf der DDR, denn die Netto-Gewinne des Staatlichen Kunsthandels flossen nicht nur an die Künstler, wenn deren Werke in Kommissionsgeschäften in den Galerien verkauft wurden, sondern speisten die Staatskasse selbst, aus der sowohl Aufträge und Ankäufe finanziert als auch die Werkstätten und zum Teil das Material, was sie brauchten und verbrauchten, finanziert wurde.

Das mag insgesamt die Investitionen und Förderungen von Seiten des Kulturfonds oder des öffentlichen Auftragswesens nicht decken – eine Vermutung, die nicht in konkreten Zahlen dargestellt werden kann. Für die Gesamtbetrachtung ist dieser Aspekt aber ebenso wichtig wie das ideologisch zu begründende Selbstverständnis der Förderung zeitgenössischen Kunstschaffens, denn so stehen diese Maßnahmen im Lichte einer staatlich organisierten Investition, die nicht nur aus einer ideologischen Notwendigkeit heraus Kunstschaffen förderte, sondern bewusst in deren Produktionen investierte, um diese zu vermarkten.

Diese Aufwendungen wurden bei der Vergütung über die Honorarordnung, die regelmäßig durch das Ministerium für Kultur kommuniziert wurde, berücksichtigt. Aus heutigem Blickwinkel könnte diese Honorarordnung als tarifähnliche Satzung von Angestellten im öffentlichen Dienst anmuten, was zu der Lesart führt, den Künstler in der DDR als „Lohnarbeiter“ zu betrachten, der in regelmäßigen Abständen im Auftrag und nach Tarif produzierte. Dabei wird jedoch nicht berücksichtigt, dass die Bevölkerung über eine beachtliche „zweite Lohntüte“ verfügte, die sich aus den Aufwendungen für die unbezahlten oder hoch subventionierten Sozialleistungen, aus niedrigen Verbraucherpreisen, Verkehrs- und Dienstleistungstarifen sowie einem niedrigen Mietpreisniveau ergab.

Siegfried Wenzel kommt daher zu dem Schluss, dass ein „Vergleich der Einnahmen der Werktätigen [...] [in West und Ost, Anm. ST] nicht sehr aussagefähig [ist] ohne die Berücksichtigung dieser sog. zweiten Lohntüte.“⁹⁰⁴

⁹⁰³ Ebd., S. 88.

⁹⁰⁴ Siegfried Wenzel: *Plan und Wirklichkeit. Zur DDR-Ökonomie. Dokumentation und Erinnerungen*, St. Katharinen 1998, S. 156.

Die zentrale Preissteuerung ermöglichte zugleich den staatlichen Einkäufern und dem betrieblichen Auftragswesen gleichbleibende Preise und eine ideologisch wie ökonomisch gewünschte Nivellierung privaten Kapitals in der DDR. Denn es blieb das erklärte Ziel – besonders in der Honecker-Ära –, durch die staatlichen Investitionen in die Produktionsmittel der Künstler sowie das Galerienetzwerk einen Binnenmarkt zu schaffen, der eine höchstmögliche Abschöpfung der enormen Spareinlagen der DDR-Bevölkerung veranlassen konnte.⁹⁰⁵ Zudem wurde mit der auch im westlichen Ausland geschätzten Gegenwartskunst aus der DDR eine potentielle Devisen-Quelle eröffnet, ohne dass knappe Devisen in die Produktion von Gegenwartskunst investiert werden mussten.

Gerade dieser Umstand ist bedeutend für das Interesse des Ministeriums für Außenhandel und seiner Schnittstellen Kommerzielle Koordinierung sowie Kunst und Antiquitäten GmbH, die nicht zuletzt in die internationalen Messeauftritte investierten. Ohne ein dezidiert umsatzorientiertes Interesse auf diesen beiden Ebenen, das heißt im Binnen- wie im Außenhandel, hätte der Staatliche Kunsthandel der DDR weder die Größe noch die Bedeutung angenommen, die er in den Jahren seines Bestehens zunehmend gewann.

Zwischen diesen Polen – der ideologisch begründbaren Förderung des Kunstschaffens, den Säulen der Sozialpolitik und der Schaffung von Einnahmequellen für den dauerklammen Staatshaushalt der DDR – ist das Unternehmen Staatlicher Kunsthandel anzusiedeln und stellt sich mit seinem Aufbau, seiner Entwicklung und Struktur geradezu als Prototyp eines staatlichen Unternehmens dar, das die realen und nicht die gewünschten Verhältnisse in der DDR-Ökonomie widerspiegelt. Von daher greift für den Untersuchungszweck die allgemeine Definition eines Marktes als eine Beziehung zwischen Angebot und Nachfrage und einer aus dieser Beziehung resultierenden freien Preisgestaltung zu kurz, weshalb sich ein direkter Vergleich der Prinzipien des Kunsthandels in der DDR mit denen des Kunsthandels in Westdeutschland verbietet. Darüber hinaus hinkt jede Gleichsetzung, der die DDR-Planwirtschaft als freies Handelssystem versteht und Autonomie der Unternehmensstruktur annimmt.⁹⁰⁶

⁹⁰⁵ „In der ersten Hälfte der 1980er Jahre wurde festgestellt, daß auf Grund der steigenden Geldeinnahmen der Bevölkerung und der hohen Spareinlagen eine wachsende Nachfrage nach langlebigen und hochwertigen Konsumgütern zu verzeichnen ist.“ Oskar Schwarzer: *Sozialistische Zentralplanwirtschaft in der SBZ/DDR. Ergebnisse eines ordnungspolitischen Experiments (1945–1989)*, Stuttgart 1999, S. 212.

⁹⁰⁶ Auf diesen Strukturunterschied wird in der Darstellung der DDR-Ökonomie nur unzureichend hingewiesen und die Prinzipien der 1972 verordneten Abhängigkeit der staatlichen Unternehmen von den Ministerien und den dort ausgearbeiteten Jahresplänen vernachlässigt, obwohl sie wesentlich ist. Das Gleichgewicht zwischen Bedarf und Deckung ist in der Marktwirtschaft das freie Spiel der Marktkräfte, das heißt Angebot und Nachfrage,

Das Hauptargument, das gegen die Existenz eines damit zu vergleichenden Kunstmarktes in der DDR spricht, ist, dass die Aktivitäten des Staatlichen Kunsthandels durch staatliche Investition und Förderung finanziert wurden und dass die obere Verwaltungsebene des Staatlichen Kunsthandels dem Ministerium für Kultur und dem Ministerium für Außenhandel gegenüber rechenschafts- und bilanzpflichtig war und somit kein privates Unternehmen darstellte.

Dagegen bestand im Untersuchungszeitraum auch im westlichen Kunstmarkt eine „Unvollkommenheit der neoklassischen Markttheorie“;⁹⁰⁷ denn durch Subventionierungen und Förderungen von bestimmten Künstlern wurde ebenso Einfluss auf das Angebot und die Nachfrage auf dem Kunstmarkt genommen, die Präferenzordnungen und den vollkommenen Wettbewerb einschränkten beziehungsweise beeinflussten.⁹⁰⁸ Das Organisationsprinzip des Staatlichen Kunsthandels als staatlicher Betrieb resultierte aber auch aus dem Zwang, dass dieser überall und jederzeit dem vollständigen Zugriff der SED-Führung unterlag und dass alle Handelsorganisationen der DDR-Wirtschaft, die über eine bestimmte Größe hinausgingen, in der Form eines volkseigenen Betriebes arbeiteten. Ein größerer und damit einflussreicherer Betrieb musste daher ausschließlich staatlich organisiert sein. Wenn diese Struktur gegen die Existenz eines Kunstmarkts in der DDR spricht, muss das auch bedeuten, dass es in der DDR generell keinen „Markt“ gegeben hat, denn diese Strukturprinzipien wurden in allen größeren produzierenden wie handelnden Betrieben, spätestens nach der Verstaatlichungswelle 1972, implementiert.

Die Existenz von Märkten in der DDR ist jedoch an signifikante Besonderheiten geknüpft: Es handelte sich nicht um freie Märkte, weil deren wichtigstes Indiz, die freie Preisbildung, die von den Angebots- und Nachfragebedingungen abhängt und sowohl Investitionen und Produktionskosten deckt als auch auf eine Gewinnorientierung ausgerichtet sein muss, fehlte. Die Festlegung von Handelspreisen in der DDR, die sich auf praktisch alle handelbaren Güter erstreckte, verschleierte dabei die zugrundeliegenden ökonomischen Prinzipien, denen die DDR-Märkte gleichwohl unterworfen waren.

Konkurrenz und vor allem die Möglichkeit der freien Preisgestaltung. In der Planwirtschaft sollte dieses Gleichgewicht „planmäßig-proportional“ durch die Bilanzmethode, d.h. die Gegenüberstellung von Aufkommen und Verteilung, gewährleistet werden. Entscheidend dabei ist, dass dieses Gleichgewicht zentral gesteuert wurde und dass alle Erträge der staatlichen Betriebe im Staatshaushalt zusammenfließen und entsprechend verteilt wurden. Vgl. Wenzel 1998, S. 139–140.

⁹⁰⁷ Landwehr 1998, S. 30.

⁹⁰⁸ Landwehr 1998, S. 30.

Denn die Differenz von reguliertem und künstlich niedrig gehaltenem Preis und dem tatsächlichen wurde durch massive Subventionen ermöglicht.⁹⁰⁹ Das ist ein Grund, warum die Abschöpfung von Kaufkraft ein erklärtes Ziel war, mit dem der Staat wiederum Handelspreise, zum Beispiel von sogenannten Waren des täglichen Bedarfs, subventionieren konnte. Eine Diskussion über Preise und Preispolitik gab es daher kaum, war mitunter tabuisiert und konnte so auch weder von der Bevölkerung wahrgenommen noch reflektiert werden, denn die Festsetzung von Preisen war den entsprechenden Ministerien bzw. der SED-Führung vorbehalten und die Entscheidungen, die hier getroffen wurden, deckten sich nur bedingt mit den Empfehlungen von Ökonomen.⁹¹⁰ Die Auswertung von internen Protokollen aus den Archivunterlagen legt zwar das Problembewusstsein offen, das die Generaldirektoren an das Politbüro kommunizierten, aber eine Lockerung an den starren Preisdiktaten wurde nicht vorgenommen.⁹¹¹

Der Staatliche Kunsthandel weist gegenüber anderen produzierenden Kombinateneine große Besonderheit auf: Als staatlicher Betrieb, erstreckte er sich über das ganze Territorium der DDR und war nicht nur mit dem Ministerium für Kultur verbunden, sondern auch mit den Verwaltungen der Bezirke, denen gegenüber die Galerieleiter, Werkstattleiter und Mitarbeiter in den Galerien und Werkstätten in erster Linie Rechenschaft schuldig waren.

Die Spezifik der Stellung von Einrichtungen in den Bezirken hatte maßgeblich mit diesem Fakt zu tun. Die Galerien für Gegenwartskunst wurden bewusst keiner Vereinheitlichung unterzogen, sondern die dort arbeitenden Beschäftigten sollten die regionalen Besonderheiten und die lokalen Szenen und Künstlerpersönlichkeiten, aber auch Betriebe und ihre Sammlungen ansprechen, einbeziehen und fördern. Sie arbeiteten zwar unter der Verwaltung von Bezirks- und Generaldirektionen und traten mit dem zentral entwickelten Markenzeichen auf, jedoch organisierten sie – wie anhand der Studie dargestellt werden sollte – jeweils ein individuelles Programm. Dabei verrichteten sie nicht nur klassische Galeriearbeit, sondern sorgten auch für die Förderung und Etablierung von privaten Sammlerkreisen und das mit erheblichen wirtschaftlichen, kulturellen sowie gesellschaftlichen Erfolgen.

Die Stellung des Staatlichen Kunsthandels in einem, insbesondere in den Kunstzentren der DDR, dichten Netzwerk von genossenschaftlichen, betrieblichen oder auch vereinzelt

⁹⁰⁹ „Durch das künstliche Niedrighalten der Preise für den Grundbedarf der Bevölkerung, für Verkehrstarife und Wohnungsmieten – unabhängig von den tatsächlichen Aufwendungen und Kosten – wuchsen die Subventionen hierfür bis 1988 auf ca. 70 Mrd. Mark jährlich an, was etwa 30% des gesamten Staatshaushaltes ausmachte.“

Zit. nach: Wenzel 1998, S. 61–62.

⁹¹⁰ Vgl. Koziolok 1995.

⁹¹¹ Ebd., S. 280.

erfolgreich arbeitenden privaten Galerien machte jedoch die Ankoppelung der Einrichtungen an eine Generaldirektion in Berlin und der direkte Draht zum Ministerium für Kultur aus – ein Fakt, weshalb die Arbeit des Staatlichen Kunsthandels in der Forschungsliteratur bisher als (kultur)politisch korrumpiert dargestellt wurde.

Die Studie hat gezeigt, dass das besondere Interesse, dieses staatliche Galerienetzwerk zu fördern und zu pflegen, offenbar weniger darin bestand, auf die Künstler, Sammler und Kunsthistoriker kulturell und politisch einzuwirken, vielmehr konzentrierte man sich auf die Abschöpfung von Kaufkraft im Binnenhandel und auf die potenzielle Devisenerwirtschaftung im Außenhandel. Insbesondere, die gut geführten, großzügig ausgestatteten Galerien in Berlin und Leipzig, sollten einen westlichen Sammler- und Kritikerkreis beziehungsweise auch die Künstler selbst überzeugen sowie interne Kritiker einfangen. Schließlich sollten diese kulturell-gesellschaftlichen Schaufenster das Bild der „Kulturnation DDR“ innerhalb, aber auch international, kommunizieren.⁹¹²

Ein einheitlicher Markenauftritt, den die Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit zentral entwickelte und kontinuierlich über die *Galerie-Nachrichten* kommunizierte, schuf zudem Standards für ein bis dahin in der DDR nur in Nischen existierendes Berufs- und Geschäftsfeld. Eigenproduktionen, wie die „100 ausgewählten Grafiken“, das Posterprogramm, die Grafik- und Kleinplastikeditionen sowie kunsthandwerkliche Erzeugnisse, die für den Verkauf im DDR-weiten Galerienetzwerk bestimmt waren, entwickelten sich auch deshalb zu Erfolgen, weil sie Sammlerinteressen auch in Bevölkerungskreisen weckten, die ursprünglich weniger Zugang zu bildender und angewandter Kunst hatten. In diesem Punkt unterscheiden sich die Zielsetzungen und Arbeitsfelder des Staatlichen Kunsthandels deutlich vom westlichen Modell, das auf Exklusivität der Ware und des Sammlerkreises setzt(e). Das spiegelt sich in der angebotenen und produzierten Kunst wider – Grafiken, Kleinplastiken und in großer Auflage gedruckte Plakate waren die Verkaufsschlager der Galerien, nicht das großformatige, von Meisters Hand gemalte Ölbild. In der Tat war dieses oft für einen, durch öffentliche Förderung und Finanzierung realisierten, Ankauf oder auch Auftrag für Betriebssammlungen, Museen und gesellschaftliche, offizielle Räume, bestimmt.

⁹¹² Wie Lutz Winckler in seinem Essay „Kulturnation DDR – ein intellektueller Gründungsmythos“ darstellt, gehörte die enge Verbindung von Kultur und Politik zu den „hartnäckigsten Vorstellungen über die DDR“. Dieser Mythos habe geholfen, die diktatorischen Machtstrukturen der DDR zu verdecken. Siehe Lutz Winckler: Kulturnation DDR – ein intellektueller Gründungsmythos, in: *Argonautenschiff* 1 [1992], S. 141–149, hier S. 142.

Gegen die Existenz eines Kunstmarktes und ein privates Sammlerinteresse spricht dieser Zusammenhang jedoch nicht.

Wie alle anderen Handelseinrichtungen in der DDR-Wirtschaft legte auch der Staatliche Kunsthandel Preise für den Binnenhandel fest und wirtschaftete auf der Basis von Jahresplänen. Das spiegelt sich insbesondere in den Editionsprogrammen und den Bereichen Grafik und Plastik sowie dem umfangreichen Posterprogramm und den kunsthandwerklichen Erzeugnissen aus den kunsthandelseigenen Werkstätten oder aber in den Auftragsarbeiten wider, die der Staatliche Kunsthandel nach den vom Ministerium für Kultur festgelegten Honorarrichtlinien vergütete.

Anders verhält es sich bei Gemälden, Plastiken und Originalgrafiken und ähnlichem, die in den Galerien, den Auktionen und Börsen an private Sammler, nicht selten in sogenannten „Sondergeschäften“ gegen Devisen, verkauft und als Kommissionsware geführt wurden. Diese Geschäfte weisen sehr deutlich Handelsstrukturen auf, die mit einem freien Markt verwandt sind.

Die Preise legten im Allgemeinen die Galerieleiter in Absprache mit den Künstlern fest, mussten diese aber von den Bezirksdirektoren bestätigen lassen. Zudem waren zwischen Händlern und Künstlern Rabattspannen verabredet, die sie nach eigenem Ermessen einsetzen konnten. So konnte zwar eine zentrale Überwachung der Preispolitik in den Galerien erfolgen – zumindest dem Protokoll nach –, jedoch kann weder anhand der Zeitzeugenaussagen noch aus den überlieferten Archiv-Dokumenten ein manipulatives, marktabgewandtes Verhalten abgeleitet werden. Allerdings bezog sich diese Preispolitik ausschließlich auf im Binnenmarkt gehandelte Werte. An dieser Stelle wird die Differenz zwischen Binnenhandel und Exporthandel offensichtlich: Kunstwerke und kunsthandwerkliche Objekte, die für den Export interessant waren, kamen erst gar nicht in das Angebot der Galerien des Staatlichen Kunsthandels – sie wurden devisenbringend und zu anderen Preisen auf dem Exportmarkt verkauft.

Den Künstlern und Kunsthandwerkern wurden jedoch nur die in der Honorarordnung festgelegten Summen gezahlt. Durch diese Geschäfte konnte ein enormer Gewinn – vor allem in westlichen Währungen – erzielt werden, von dem nur ein Bruchteil an die Urheber zurückfloss.⁹¹³

⁹¹³ Die in der vom MfK kommunizierte Honorarordnung genannten 20% „Valuta“, die bei Verkäufen in NSW-Länder an die Künstler flossen, beziehen sich stets auf das nach dieser Ordnung festgelegte Honorar, nicht aber auf die tatsächlich gehandelten Preise.

Die hier erzielten Umsätze sind in den Handelsbilanzen des Staatlichen Kunsthandels signifikanterweise nicht aufgeführt, sondern wurden durch das Ministerium für Außenhandel und seiner Schnittstelle, Kommerzielle Koordinierung, abgerechnet. Diese Aspekte offenbaren einen immanenten Zwiespalt – dieselben Künstler, die mit großzügigen staatlichen Aufträgen, Mittelbereitstellung und Werkstättenbenutzung gegenüber ihren Kollegen im westlichen Europa in geradezu paradiesischen Zuständen produzierten, gerieten im Exportmarkt in eine erzwungene Vereinnahmung, die jedoch zur ökonomischen Strategie der DDR keineswegs im Widerspruch stand, wohl aber einem freien und damit gegenüber den Produzenten fairen Marktverhältnis zuwider lief.

Dass daraus auch eine generelle Korrumpierung und Lenkung künstlerischer Produktion im staatsideologischen Sinne erfolgte, lässt sich an dieser Stelle jedoch gleichwohl nicht ableiten. – Ganz im Gegenteil: Sie würde sich unter diesen Gesichtspunkten sogar ausschließen, da eine ideologisch korrumpierte Kunstproduktion keinen Absatz im Ausland erzielt hätte und vermutlich ebenso wenig im Binnengeschäft. Dass es ohne Zweifel dennoch Ausgrenzung und Repression von Künstlern gab, die politisch motiviert waren, widerspricht dieser allgemeinen Strategie nicht – im Gegenteil, diese Maßnahmen konnten dazu dienen, gezielte Manipulationen auch dort zu erreichen, wo Verordnungen, Diktate oder Verbote nicht gegriffen hätten.

Die hier gezogenen Schlussfolgerungen können weder eindeutig an den überlieferten Bilanzberichten des Staatlichen Kunsthandels festgemacht noch, mit heutigen Maßstäben, bewertet werden. Auch lässt sich daraus keine Antwort auf die Frage ableiten, ob es in der DDR einen marktorientierten Kunsthandel gegeben hat, oder nicht.⁹¹⁴ Dafür fehlt eine Aufstellung von Investitionsmitteln, aus welcher Quelle sie auch immer stammten, um Schlüsse über die Wirtschaftlichkeit des Unternehmens zu ziehen. Da die Planerfüllung zudem einer gesetzesähnlichen Weisung entsprach, sind Korrekturen, und nicht selten auch bewusste Manipulationen, zu vermuten, die sich aus den überlieferten Dokumenten nicht sicher rekonstruieren lassen.⁹¹⁵ Mit einem privat organisierten (Kunst-)Markt nach westlichem Modell - gekennzeichnet durch die Autonomie gegenüber Fremdmitteln, einer Orientierung auf Nutzen- und Profitmaximierung sowie durch privates Investment und

⁹¹⁴ Vgl. dazu Kap. V.

⁹¹⁵ In aller Deutlichkeit formuliert Alexander Schalck in einem Interview 1993: „Es gab kein Wenn und Aber, der Staatsplan war Gesetz und mußte erfüllt werden. Und alles, was daran hinderte, wurde niedergekämpft.“, zit. nach: Freiräume schaffen, die wir nicht hatten. Gespräch mit Dr. Alexander Schalck-Golodkowski, Rottach-Egern, 28.9.1993, in: Pirker/Lepsius/Werner/Hertle 1995, S. 144.

Rückfinanzierung aus den erwirtschafteten Mitteln - ist die Organisation und Funktionsweise des Staatlichen Kunsthandels demnach nicht gleichzusetzen. Dagegen spricht die staatliche Investition und Organisation des Unternehmens sowie grundsätzliche politische Kontrolle über die Ministerien. Dieser Umstand begründet aber nicht, dass der Staatliche Kunsthandel ohne wirtschaftliche Orientierung arbeitete, aber auch nicht, dass kulturideologische oder politische Einflussnahmen die Regel gewesen wären, und erst recht nicht, dass es keinen Ansatz eines Kunstmarktes gegeben habe, der durch Angebots- und Nachfragebeziehungen bestimmt war – jedoch mit den genannten Einschränkungen.

In der Gesamtschau lässt sich abschließend festhalten, dass der Staatliche Kunsthandel der DDR ein Unternehmen war, das nach eigenen, internen Spielregeln die Künstler mit Aufträgen und Verkäufen versorgte und ihnen freistellte, daran zu partizipieren. Die wirtschaftlichen Zahlen des Staatlichen Kunsthandels offenbaren ein funktionierendes, auf Gewinn ausgerichtetes Handelsunternehmen, das trotz der anfänglichen Schwierigkeiten, Fehler und Unstimmigkeiten ein eigenes System entwickelt hat, das einem Kunsthandel unter sozialistischen Wirtschaftsvorgaben entsprach, mit zentralisierter Führung und mit einem kulturideologischen Überbau.

Die ökonomische Orientierung war jedoch nach marktwirtschaftlichen Prinzipien ausgerichtet, die dem propagierten Überbau in mehrfacher Hinsicht zuwiderlief und dessen Einfluss zugunsten der Exportfähigkeit kontinuierlich gelockert wurde. Mit relativ geringem unternehmerischem Risiko und entsprechenden Handelsspannen konnte der Betrieb rentabel geführt werden. Der Staatliche Kunsthandel erweist sich als ein Unternehmen, das sich von einem exportorientierten Antiquitätenhandel zu einem auf den Binnenmarkt orientierten Handel mit zeitgenössischer bildender und angewandter Kunst unterschiedlicher Medien, Techniken und Preisen für dementsprechend unterschiedliche Sammler- und Käuferschichten entwickelt hat.

Da jeder Künstler, durch seine Mitgliedschaft im VBK, das Privileg besaß, im eigenen Atelier zu verkaufen, verfügten sie über eine Autonomie gegenüber marktstrategischen Distributionsbedingungen, wie sie in dieser Weise im westlichen Kunstmarkt kaum möglich war und ist. Weder mit Verträgen, noch durch Absprachen, waren Künstler an Galerien gebunden – im Prinzip konnten sie frei wählen, in welcher Galerie sie ausstellen wollten.

Auch die Galerieleiter konnten frei wählen, welche Künstler zu Ausstellungen eingeladen werden sollten. Weil der Staatliche Kunsthandel ein Staatsunternehmen war, konnte er Stabilität gewährleisten, Abnahmekontingente und Auftragsversorgung bieten, wie es ein privates Unternehmen kaum zu leisten imstande ist, erst recht nicht in der DDR. Wegen seines Werkstattsystems, wurde ein Zusammenspiel von Produktion und Distribution hergestellt, das die großen Probleme der Materialbeschaffung in der Mangelwirtschaft DDR zumindest linderte.

Mit der Detailbetrachtung des Unternehmens Staatlicher Kunsthandel der DDR und der Aufdeckung seiner inneren Strukturen und Abläufe wurde der Versuch unternommen, die Spezifika des Kunstmarktes in der DDR an einem Beispiel zu beschreiben und die Chance zu eröffnen, die im Staatsunternehmen, Staatlicher Kunsthandel der DDR, ausgestellte und produzierte Kunst, als Kunst neu und unter den ihre Produktion, ihre Präsentation und ihren Verkauf bestimmenden Bedingungen, zu betrachten.

VII Abkürzungen, Literaturverzeichnis und Verzeichnis der Anhänge
Abkürzungen

Abt.	Abteilung
ABI	Arbeiter und Bauerninspektion
ABC Zeitung	Kinderzeitschrift in der DDR
AdK	Akademie der Künste
ADN	Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst
AG	Arbeitsgruppe
AHU DIA	Außenhandelsunternehmen Deutscher Innen- und Außenhandel
AK	Angewandte Kunst
Anm.	Anmerkung
Ausst. Kat.	Ausstellungskatalog
AZBK	Ausstellungszentrum Bildende Kunst
BRD	Bundesrepublik Deutschland
BT	Betriebsteil
BZA	Berliner Zeitung am Abend
CDU	Christlich Demokratische Union
CMEA	Council of Mutual Economic Assistance
ČSSR	Tschechoslowakische Sozialistische Republik
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DEFA	Deutsche Film AG,
DEWAG	Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft
DM	Deutsche Mark
Dr.	Doktor
DTSB	Deutscher Turn- und Sportbund
Ebd	Ebenda
EUR	Euro
f.	die angegebene und die folgende Seite
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
FDJ	Freie Deutsche Jugend
FN	Fußnote

Frankfurt a.M.	Frankfurt am Main
Gbl	Gesetzblatt
GmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung
Gen.	Genosse
gen.	genannt
HA	Hauptabteilung
HAB	Hochschule für Architektur und Bauwesen
HAP	Helmut Andreas Paul
HB	Hedwig Bollhagen
HfBK	Hochschule für Bildende Künste
hg.v.	herausgegeben von
Hg	Herausgeber
HGB	Hochschule für Grafik und Buchkunst
HO	Handelsorganisation
IFA	Industrieverband Fahrzeugbau
IME	Inoffizielle Mitarbeiter mit einem besonderen Einsatz
Jg.	Jahrgang
KDVR	Koreanische Demokratische Volksrepublik
KuA GmbH	Kunst und Antiquitäten GmbH
KoKo	Kommerzielle Koordinierung
KVP	Kasernierte Volkspolizei
LMW	Leichtmetallwerk
LPG	Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft
M	Mark
MAK	Museum für Angewandte Kunst
MdF	Ministerium der Finanzen
MDN	Mark der Deutschen Notenbank
m.E.	meines Erachtens
MfA	Ministerium für Außenhandel
MfK	Ministerium für Kultur
MfS	Ministerium für Staatssicherheit
M/L	Marxismus/ Leninismus
Mio M	Million Mark

Mrd	Milliarden
NBI	Neue Berliner Illustrierte
Nr.	Nummer
NSW	Nichtsozialistisches Wirtschaftsgebiet
OEEC	Organisation für europäische wirtschaftliche Zusammenarbeit
OZ	Ostsee Zeitung
OV	Operativvorgang
P	Poster
Pal.d. Rep.	Palast der Republik
PGH	Produktionsgenossenschaft des Handwerks
PLO	Palästinensische Befreiungsorganisation
pro pro bru	produktive, prominente, Brummochsen
rg	rot grün
RGW	Rat für gegenseitige Wirtschaftshilfe
S.	Seite
SAPMO BArch	Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SDAG Wismut	Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft
S.T.	Sabine Tauscher
SKH	Staatlicher Kunsthandel
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschland
soz.	sozialistisch
TM	Tausend Mark
TVM	Tausend Valuta Mark
u.a.	und andere
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
US	Vereinigte Staaten
USA	Vereinigte Staaten von Amerika
UN	Vereinte Nationen
UNICEF	Kinderhilfswerk der Vereinten Nationen
UNO	Organisation der Vereinten Nationen
VBK	Verband Bildender Künstler
VD	Vertrauliche Dienstsache

VE	Volkseigen
VEB	Volkseigener Betrieb
VEG	Volkseigenes Gut
VEH	Volkseigener Handel
vgl.	vergleiche
VM	Valuta Mark
VOB	Vereinigung organisationseigener Betriebe
VVB	Vereinigung Volkseigener Betriebe
WF	Werk für Fernsehelektronik
ZBK	zeitgenössische bildende Kunst
Zit.	Zitat
ZK	Zentralkomitee
ZV	Zentralvorstand

Literaturverzeichnis

Vorbemerkung:

Im Rahmen der etwa 10-jährigen Forschungsarbeit zu der vorliegenden Untersuchung konnte die Autorin den unpublizierten und unerschlossenen dokumentarischen Nachlass des ehemaligen Galerieleiters der Galerie am Sachsenplatz, Hans-Peter Schultz, sowie Dokumente aus der durch die Autorin geführten Werkstatt für Metallgestaltung Altenburg benutzen. Darüber hinaus sind zahlreiche weitere primäre, private und damit unveröffentlichte Quellenmaterialien eingesehen worden, die ehemalige Galerie- oder Werkstatteleiterinnen und -leiter der Autorin überlassen haben. Darunter sind auch Tonbandkassetten von Horst Weiß, die der ehemalige Generaldirektor kurz nach seiner Absetzung als Direktor der Art-Union GmbH 1990 aufgezeichnet hatte.

I Unveröffentlichte Quellen

1. Archivalien

Akademie der Bildenden Künste, Archiv

Protokoll zur Diskussion über die Einrichtung des Staatlichen Kunsthandels, [1974], Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1.

(Vertrauliche) Vereinbarung zwischen dem MfK und dem Präsidenten des VBK über die Zusammenarbeit zwischen dem VBK und dem Staatlichen Kunsthandel, [1974], Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, S. 2-6.

Aufgaben und Arbeitsweisen der künstlerischen Beiräte des Staatlichen Kunsthandels der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten (Entwurf) [1974], Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, Bl. 1-4.

Beschluß des Ministerrates der DDR über die Bildung des „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“ (Entwurf), Berlin, 19.2.1974, Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1.

Fritz Donner: Einrichtung des Staatlichen Kunsthandels, 9.7.74, handschriftliches Dokument/Manuskript, Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, S. 1-6.

Verband Bildender Künstler, Bezirksvorstand Dresden: Arbeitsprogramm der Zusammenarbeit des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Bezirksvorstand Dresden, mit dem Staatlichen Kunsthandel der DDR, Direktionsbereich Dresden/Cottbus, für den Zeitraum 1979 bis 1982, [Ende 1975], gez. M. Schuster und G. Filbrandt, Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 1, Bl. 1-5.

Beschluss zu den Maßnahmen über die schrittweise Durchführung des Beschlusses der 4. Tagung des ZK der SED [...], 8. Februar 1972, SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/3 (Politbüro)/72, o. Bl.

Schriftwechsel zwischen dem Direktor des Instituts für Denkmalpflege und der HA Bildende Kunst des Ministeriums für Kultur, Mai/Juni 1957, in: BArch DR 1/7977, Bl. 32-41.

Anordnung über die Auflösung des volkseigenen Handelsbetriebs „Moderne Kunst“, in: DDR-Gesetzblatt II Nr. 38, 1967, Bl. 251 sowie die Protokolle der Finanzrevision in BArch DN 1/11333.

Bericht über die Durchführung der Liquidation des VEH Moderne Kunst, Gründung des VEH Antiquitäten und die Rechenschaftsberichte beider Betriebe vom 20.10.1967, in: BArch DR 1/25760.

Notiz zu einem Gespräch vom 26.7.1973 zwischen VEH Antiquitäten Berlin und der Kunst und Antiquitäten GmbH über die Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen KuA GmbH und dem VEH Antiquitäten, in: BArch DL 210/2276.

Beschluss des Ministerrates über die Bildung des „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, 16.5.1974, BArch DC 20/I/4/3071, Bl. 200-207.

Gesprächsnotiz zum Stand des „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“, 9.7.1974, BArch DR1/11602, o. S.

Protokoll über die Verhandlungen im Rat des Bezirkes Rostock, 18.7.74, BArch DR1/11602, Bl. 1-3.

Grundplan der kunstpropagandistischen Maßnahmen des Staatlichen Kunsthandels der DDR, undatiert, [1974/75], BArch DR 144/718.

Statut des Staatlichen Kunsthandels, „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“ (Entwurf) [1975], BArch DR1/5689, Bl. 162-171.

Über den Stand und Problemen der Realisierung des Ministerratsbeschlusses zur Bildung des Staatlichen Kunsthandels der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, 16. Mai 74, und Vorschläge über den weiteren Aufbau in den Jahren 1976-80, [1975], BArch DR 1/11602, S. 1-10.

Aktennotiz über die Eröffnungen der Galerie am Sachsenplatz und der Galerie Theaterpassage in Leipzig, der Galerie Arkade und der Studio Galerie in Berlin sowie der Galerie Buntes Lädchen in Saalfeld, [1975], BArch DR 1/5689.

(Nur für den Dienstgebrauch) Gespräch zwischen dem Stellv. des Ministers für Kultur, Genosse Dr. Rackwitz, und dem Stellv. des Ministers für Außenhandel, Genosse Dr. Schalck, eingegangen am 28.01.1975, BArch DR 1/5689, Bl. 64ff.

(Nur für den Dienstgebrauch) Gesprächsnotiz über eine Information zum Stand der Übernahme einiger Genossenschaften des Kunsthandwerks in den Staatlichen Kunsthandel der DDR, gegeben durch Genossen Küttner, wissenschaftlicher Mitarbeiter, im Auftrag von Genossen Dr. Pachnicke, Generaldirektor [gez. Bernert], Berlin, den 3.2.1975, BArch DR 1/5689 Bl. 61-63.

Zu einigen Problemen der Entwicklung des Staatlichen Kunsthandels der DDR, Berlin, 4.4.1975, BArch DR 1/5689, Bl. 6f.

Schreiben von Hans-Joachim Hoffmann an Gerhard Briska, 12.5.1975, BArch DR 1/5689.

Gespräch zwischen dem Stellv. des Ministers für Kultur, Genosse Dr. Rackwitz, dem Stellv. des Ministers für Außenhandel, Genosse Dr. Schalck, 10.6.1975 (Stempel), BArch DR 1/5689, B. 118-123.

Peter Pachnicke an Hans-Joachim Hoffmann, Berlin, 16.6.1975, BArch DR 1/5689, B. 214-222, hier Bl. 221.

Zwischenbericht der zeitweiligen Arbeitsgruppe zur Veränderung der politisch-ideologischen und kaderpolitischen Situation sowie zur Durchsetzung der Prinzipien sozialistischer Leitungstätigkeit im Staatlichen Kunsthandel, undatiert, unterzeichnet von Werner Rackwitz [1976], BArch DR 1/5689, Bl. 173-201.

Information über den Aufbau und die Entwicklung des Staatlichen Kunsthandels in Berlin im 1. Halbjahr 1976, [Januar 1976], BArch DR 1/11602, Bl. 2-6.

Erklärung des Generaldirektors zur Ordnungsmäßigkeit der Bilanz 1976, unterzeichnet von Peter Pachnicke, undatiert [ca. Ende 1976], BArch DR 1/5689.

Aktennotiz über Gespräch mit Gen. Koch, Ratsmitglieder des Bezirkes Magdeburg, über Aufbau des Staatlichen Kunsthandels, Berlin, 30. April 1976, BArch, DR1/5689, Bl. 50f.

Vorlage für das Sekretariat des ZK der SED. Betreff: Teilnahme des Staatlichen Kunsthandels an internationalen Kunstmessen in nichtsozialistischen Ländern 1976 und 1977, 16.08.1976, BArch DR 1/5689, Bl. 91-95.

Scheiben des Hauptabteilungsleiters für Finanzen Herbert Micklich an den Leiter der Staatlichen Finanzrevision Genossen Dr. Siegert am 8.9.1976, BArch DR 1/5689.

Ministerium für Außenhandel, Vereinbarung zwischen dem Minister für Kultur und dem Leiter des Bereichs Kommerzielle Koordinierung im Ministerium für Außenhandel, Berlin, 4.10.1976, BArch DR 1/5689, Bl. 113-123.

Komplexberatung, Kunsthandel, 20. Dezember 1976, Berlin, 27.12.1976, BArch DR 1/11602, Bl. 34-48, Bl. 228-229.

Schwerpunkt der Arbeit des Staatlichen Kunsthandels 1977 und Plan der Dienstbesprechung 1. Halbjahr 1977, Anlage zu: Komplexberatung Kunsthandel, 20. Dezember 1976, Berlin den 27.12.1976, BArch DR 1/11602, Bl. 34-48.

Zum ABI-Bericht über den Staatlichen Kunsthandel, [1977], BArch DR1/5689, Bl. 173-201.

Zwischenbericht der zeitweiligen Arbeitsgruppe zur Veränderung der politisch-ideologischen und kaderpolitischen Situation sowie zur Durchsetzung der Prinzipien sozialistischer Leitungstätigkeit im Staatlichen Kunsthandel, [1977], unterzeichnet von Werner Rackwitz, BArch DR 1/5689, Bl. 173-201.

Gesamteinschätzung. Kulturpolitische und ökonomische Ergebnisse, Leitungstätigkeit, Auswertung der ABI-Kontrolle und der Finanzrevision, Durchsetzung der Ordnung, Sicherheit und Sparsamkeit [1977], BArch DR/2317, Bl. 2-72.

Analyse Export für die Zeit vom 1.1.1976-31.12.1976, datiert 3.1.1977, unterzeichnet von [sic] Wunderlich, BArch DR 1/5689.

Alexander Schalck an Werner Rackwitz, Berlin, 14.1.1977, BArch DR1/11602, B. 116f.

Herbert Micklich, Ministerium für Kultur: Überlegungen zu einigen Problemen bzw. Vorgängen im Staatlichen Kunsthandel, Berlin, 6. Januar 1977, BArch DR 1/11602, S. 1-12.

Blaimer, Abteilung Kader/Bildung: Maßnahmen zur Durchführung der kaderpolitischen Aufgaben im VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, Berlin, 30.3.1977, BArch DR 1/5689, Bl. 130-132.

EntschlieÙung, Berlin, 4. Mai 1977, BArch DR1/5689, Bl. 173-201.

Peter Pachnicke an Hans-Joachim Hoffmann, Berlin, 12. Juni 1977, BArch DR 1/5689, Bl. 27-29.

Minister für Kultur, Genosse Hans-Joachim Hoffmann, Berlin, 19.08.1977, BArch DR 1/5689, Bl. 207-233.

Einführung Horst Weiß als Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels, 1.9.1977, BArch DR 1/5689.

Schreiben Horst Weiß an Werner Rackwitz, 5.10.1977, BArch DR 1/5689.

Beispiele für Mängel in der Arbeit des Staatlichen Kunsthandels, vermutl. intern, [1978], BArch DR 1/11602.

Horst Weiß: Gesamteinschätzung und Bilanzbericht zu den Betriebsergebnissen des Staatlichen Kunsthandels der DDR, 3. Februar 1978, BArch DR 1/5689, unpagn. Seiten 1-68.

Horst Weiß: Zum Aufbau der Leistungsstruktur des Staatlichen Kunsthandels der DDR [Entwurf], 20.3.1978, BArch DR 1/11602, I.

Schreiben von Herbert Micklich (MfK) an Werner Rackwitz (MfK), Berlin, 7.2.1978, BArch DR1/11602.

Vorlage Nr. 25/78 für die Dienstbesprechung des Ministers, 10.04.1978, BArch DR1/11602.

Kaderpolitische Maßnahmen im Staatlichen Kunsthandel der DDR in Auswertung des ABI-Berichts und der Forderungen der Arbeitsgruppe des Ministeriums für Kultur unter Leitung des Stellvertreters des Ministers, Gen. Dr. Rackwitz, Berlin, 5.7.1978, BArch, DR1/11602.

Horst Weiß: Stellungnahme zur Information des Komitees der ABI über die Ergebnisse der Nachkontrolle im Staatlichen Kunsthandel, 07.12.1978, Berlin, 05.02.1979, BArch DR 1/11602, S. 1-7.

Das Posterprogramm des Staatlichen Kunsthandels der DDR 1977-1979. Daten und Fakten [1979], BArch DR 144/718, 17 S.

Abschlussprotokoll, Berlin 4.2.1983, unterschrieben von Horst Weiß und Walter Vieweg, BArch DR 144/5, S. 1-3.

Jahresanalyse 1983 des SKH der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, Berlin 21.2.1984, unterzeichnet von Horst Weiß, S. 7, BArch DR 144/6.

Beschlussprotokoll der Rechenschaftslegung des Generaldirektors des SKH der DDR für das Jahr 1983, 15.3.1984, unterschrieben von Horst Weiß, Martin Meyer, Graf MfK, Koll. Warncke, BArch DR 144/6.

Jahresanalyse 1986 des SKH der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, Berlin [1987], unterzeichnet von Horst Weiß, BArch DR 144/9.

Jahresanalyse 1987 des SKH der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, Berlin 23.1.1988, unterzeichnet von Horst Weiß, S. 14, BArch DR 144/6.

Dr. Eberhard Bartke, Abteilungsleiter im Ministerium für Kultur in einem Schreiben an den VEH Moderne Kunst, 7.2.1987, in: BArch DR 1/8151.

Jahresanalyse 1988, BArch DR 144/784.

Jahresanalyse 1989 des SKH der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten, Berlin 2.3.1989, unterzeichnet von Horst Weiß, S. 45, BArch DR 144/6.

Vorlage für die Grundsatzdiskussion der weiteren Entwicklung der Art-Union GmbH am 8.6.1990, BArch DR 144/736.

Christoph Tannert: Sumpf der Zwecke. Vom Staatlichen Kunsthandel der DDR zur Art-Union GmbH, in: *Kunst intern* [1990], S. 28-29, BArch DR 144/676.

Privatisierungskonzept [1991], BArch DR 144/91.

Privatarchive

Schreiben von Hans-Peter Schulz an K.G. Müller, 28. Juni 1965, Typoskript, Privatarchiv Gisela Schulz.

Schreiben von Roman Norbert Ketterer an Hans-Peter Schulz, 8. Februar 1966, Typoskript, Privatarchiv Gisela Schulz.

Schreiben von Hans-Peter Schulz an Norbert Ketterer vom 26. Februar 1966, Typoskript (Durchschlag), Privataarchiv Gisela Schulz.

Schreiben von Hans-Peter Schulz an den Direktor des Staatlichen Kunsthandels der DDR Leipzig, 26. Februar 1966, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

Schreiben von Charlotte Blumenfeld an Hans-Peter Schulz, 18. März 1966, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

Schreiben von Hans-Peter Schulz an Charlotte Blumenstein, 10. April 1966, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

Schreiben von Hans-Peter Schulz an den Staatlichen Kunsthandel, Erfurt, 10. April 1966, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

Schreiben von Hans-Peter Schulz an Roman Norbert Ketterer, 2. Juni 1967, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

Schreiben von Roman Norbert Ketterer an Hans-Peter Schulz, 28. Juni 1967, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

Schreiben von Hans-Peter Schulz an Roman Norbert Ketterer, 8. Juli 1967, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

Schreiben von Roman Norbert Ketterer an Hans-Peter Schulz, 18. Juli 1967, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

Schreiben von Hans-Peter Schulz an Roman Norbert Ketterer, 22. August 1967, Typoskript, Privataarchiv Gisela Schulz.

ADN-Interview mit Peter Pachnicke, Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels der DDR (BG 043/19/76), 1976, Typoskript, Privataarchiv Roger Thielemann.

Roger Thielemann: Was kann Kunst kosten? Eine nicht ganz ernste Betrachtung, eine sehr persönliche, lockere, launige, pläsiertliche Antwort und Betrachtung, [1976], unveröffentlichtes Typoskript, Privataarchiv Roger Thielemann.

Schreiben Gerhard Schröter (Abteilungsleiter HA Internationale Beziehungen Abteilung AAL) an Gen. Dr. Fritz Donner (Abteilung Bildende Kunst), 17.1.1979, Typoskript, Privataarchiv Peter Tauscher.

Funktionsplan Sibylle Fatschel, 17.11.1981, unterzeichnet von Horst Wunderlich, unveröffentlichtes Typoskript, Privataarchiv Sybille Fatschel.

Stefan Plenkens: Einschätzung der Arbeit des Kollegen Eberhard Klinger als Ausstellungsgestalter 29.5.1987, Typoskript 1 Bl., Privataarchiv Eberhard Klinger.

Veit Hofmann: Gutachten über die von Eberhard Klinger gestalteten Ausstellungen 30.5.1987, Manuskript 1 Bl, Privataarchiv Eberhard Klinger.

Rainer Ziller: Meine Personalausstellung 31.5.1987, Manuskript 1 Bl.,

Privatarchiv Eberhard Klinger.

Helga Jüchser: Einschätzung der Arbeit von Herrn Eberhard Klinger 1.6.1987, Typoskript 1 Bl., Privatarchiv Eberhard Klinger.

Marlies Lammert: Zur Ausstellung „Will Lammert – Handzeichnungen und Plastik“ 1.6.1987, Typoskript 1 Bl., Privatarchiv Eberhard Klinger.

Ulrike Sabine Möller, unveröffentlichtes Manuskript zur Eröffnungsrede zur Ausstellung „Comic“, November 1989, Privatarchiv Ulrike Sabine Möller.

Galerienachrichten (Mitteilungsblatt des Staatlichen Kunsthandels der DDR und der Abteilung Öffentlichkeitsarbeit), hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeit, Jge. 1974-1990, Privatarchiv Roger Thielemann.

Manfred Schmidt: Jahresbericht, undatiertes und unveröffentlichtes Typoskript, Privatarchiv Manfred Schmidt.

2. Interviews und mündliche Auskünfte

Adler, Karl-Heinz, Künstler, Gespräch am 19. Juni 2014 in Dresden.

Bierwagen, Eva, Bezirksdirektorin Dresden, Gespräch 2014 in Dresden.

Böhm, Volkhard, Kunsthistoriker, Gespräch am 20. Juni 2013 in Berlin.

Brosché, Eva, Galerieleiterin *Galerie Skarabäus*, Gespräch am 8. Juni 2016 in Berlin.

Dietel, Karl Clauss, Formgestalter und Präsident der Verbandes Bildender Künstler der DDR 1988-1990, Gespräch am 16. April 2012 in Chemnitz.

Fatschel, Sibylle, Galerieleiterin *Greifengalerie*, Gespräch am 10. Juli 2015 in Greifswald.

Frank, Helga, Galerieleiterin *Galerie am Markt*, Gespräch am 16. Dezember 2015 in Waldenburg.

Geisler, Kristina, wissenschaftliche Mitarbeiterin Kunstarchiv Beeskow, Gespräch am 29. April 2013 in Beeskow.

Haensel, Claus, Künstler, Gespräch am 17. Mai 2016 in Bremen.

Hintersdorf, Hannelore, Galerieleiterin *Galerie Unter den Linden*, Gespräch am 20. August 2014 in Berlin.

Kahra, Sabine, wissenschaftliche Mitarbeiterin Direktionsbereich Produktion Abteilung Plastik-Edition, Gespräch am 12. Mai 2016 in Berlin.

Klinger, Eberhard, Galerieleiter *Galerie am Schönhof*, Gespräch am 23. November 2012 in Radeberg.

Minkewitz, Reinhard, Künstler, Gespräch 2014 in Berlin.

Muth, Günther, Galerieleiter *Studio-Galerie*, Gespräch am 16. August 2014 in Berlin.

Neubauer, Frank, Grafikgestalter u.a. für Kataloggestaltungen und Plakaten der *Galerie am Sachsenplatz*, Gespräch am 14. Oktober 2014 in Leipzig.

Nimmich, Gunter, Generaldirektor der Abteilung Öffentlichkeitsarbeit des Staatlichen Kunsthandels der DDR, Gespräch am 28. September 2012 in Berlin.

Oelzner, Ingrid, wissenschaftliche Mitarbeiterin Bezirksdirektion Leipzig, Gespräch am 4. Dezember 2012 in Leipzig.

Pätzke, Hartmut, Kunsthistoriker, Autor Kleines Wörterverzeichnis von Antiquitäten bis Zuschlag, Gespräch am 1. März 2013 in Berlin.

Pietsch, Elke, Galerieleiterin *Galerie P*, Gespräch am 10. Oktober 2014 in Leipzig.

Raum, Carlotta, 1. Verkäuferin *Galerie am Boulevard*, Gespräch am 6. Juli 2015 in Rostock.

Rechn, Günther, Künstler, Gespräch am 20. Juni 2016 in Cottbus.

Reher, Lothar, Künstler, Gespräch am 25. April 2014 in Berlin.

Scheffler, Bruno, Rat des Bezirkes Karl-Marx-Stadt/Abteilung Finanzen, Gespräch am 5. Mai 2014 in Chemnitz.

Schubert, Günther, Bezirksdirektor Karl-Marx-Stadt/Gera, Gespräch am 30. September 2013 in Waldenburg.

Schuhmann, Rainer, Künstler, Gespräch am 2. Dezember 2016 in Dresden.

Schulz, Gisela, Galerieleiterin *Galerie am Sachsenplatz*, Gespräche am 20. Februar, 13. November und 4. Dezember 2012 in Leipzig.

Skupski, Bruno, wissenschaftlicher Mitarbeiter Generaldirektion des Staatlichen Kunsthandels der DDR, Gespräch am 13. April 2012 in Berlin.

Sparka, Siggi, wissenschaftlicher Mitarbeiter Direktionsbereich Produktion Finanzen, Gespräch am 11. Mai 2016 in Berlin.

Tauscher, Peter, Werkstattleiter Werkstatt für Keramik Waldenburg, Gespräch am 10. April 2014 in Waldenburg.

Thielemann, Roger, Leiter Öffentlichkeitsarbeit des Staatlichen Kunsthandels der DDR, Gespräch am 28. September 2012 in Berlin.

Ueberfeld, Inge, 1. Verkäuferin *Kunst- und Antiquitätengalerie Glauchau*, Gespräch am 21. August 2013 in Meerane.

Utzt, Hella, wissenschaftliche Mitarbeiterin Direktionsbereich Produktion Grafik-Editionen, Gespräch am 10. Mai 2016 in Berlin.

3. Unveröffentlichte Hochschulschriften

Böhm, Volkhard: *Formen und Einrichtungen eines sozialistischen Kunsthandels in der DDR und Probleme, die beim Verkauf von Kunstwerken auftreten*, Diplomarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin/Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften, Bereich Kunstwissenschaft, unveröffentlichtes Typoskript, Berlin/DDR 1975.

Brand, Korinna: *Gisela und Hans-Peter Schulz und die Galerie am Sachsenplatz – Kunst sammeln und fördern zu DDR-Zeiten (neben der öffentlichen Staatskunst)*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Leipzig/Institut für Kunstgeschichte, Leipzig 1998.

Mohnhaupt, Marie-Gertud: *Die Herausbildung eines „Staatlich gelenkten Kunstmarktes“ in der späten DDR-Zeit am Beispiel des Staatlichen Kunsthandels der DDR*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Leipzig/Institut für Kunstgeschichte, Leipzig 2010.

II Veröffentlichte Quellen

1. Ausstellungskataloge des Staatlichen Kunsthandels

Sortiert nach den Namen der Galerien und ihrem Auftreten in der vorliegenden Untersuchung. Hier gelistet ist nur die für die Untersuchung benutzte Literatur.

Allgemein

Bibliographie der Kataloge und Faltblätter der Galerien 1974-1985, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1986.

Galerien. Berlin Hauptstadt der DDR, hg. v. Staatlichen Kunsthandel, Berlin 1989.

Programm: 100 Ausgewählte Grafiken

100 Ausgewählte Grafiken 1977, Ausst.-Kat. Galerie Berlin/Berlin, Galerie am Boulevard/Rostock, Galerie Carl Blechen/Cottbus, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Königsbrück 1977.

100 Ausgewählte Grafiken 1978, Ausst.-Kat. Galerie Berlin/Berlin, Galerie am Boulevard/Rostock, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Galerie am Hansering/Halle, Galerie am Markt/Gera, Galerie im Steinweg/Suhl, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Königsbrück 1978.

100 Ausgewählte Grafiken 1979, Ausst.-Kat. Galerie Berlin/Berlin, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Neue Dresdener Galerie/Dresden, Galerie Spektrum/Karl-Marx-Stadt, Galerie im Steinweg/Suhl, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Dresden 1979.

100 Ausgewählte Grafiken 1980, Ausst.-Kat., Galerie Berlin/Berlin, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Neue Dresdener Galerie/Dresden, Galerie Spektrum/Karl-Marx-Stadt, Galerie im Steinweg/Suhl, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Dresden 1980.

100 Ausgewählte Grafiken. Preisträger 1976-1979. Ausst.-Kat. Galerie Berlin, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Dresden 1980.

100 Ausgewählte Grafiken 1981, Ausst.-Kat., Galerie Unter den Linden/Berlin, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Neue Dresdener Galerie/Dresden, Galerie Schmidt-Rottluff/Karl-Marx-Stadt, Galerie im Steinweg/Suhl, Galerie am Boulevard/Rostock, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Dresden 1981.

100 Ausgewählte Grafiken 1982, Ausst.-Kat., Galerie Unter den Linden/Berlin, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Neue Dresdener Galerie/Dresden, Galerie Schmidt-Rottluff/Karl-Marx-Stadt, Galerie im Steinweg/Suhl, Galerie am Boulevard/Rostock, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Dresden 1982.

100 Ausgewählte Grafiken 1983, Ausst.-Kat., Galerie Unter den Linden/Berlin, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Neue Dresdener Galerie/Dresden, Galerie Schmidt-Rottluff/Karl-Marx-Stadt, Galerie im Steinweg/Suhl, Galerie am Boulevard/Rostock, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Berlin 1983.

100 Ausgewählte Grafiken 1984, Ausst.-Kat., Galerie Unter den Linden/Berlin, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Neue Dresdener Galerie/Dresden, Galerie Schmidt-Rottluff/Karl-Marx-Stadt, Galerie im Steinweg/Suhl, Galerie am Boulevard/Rostock, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Berlin 1984.

100 Ausgewählte Grafiken. Preisträger 1980-1983, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Rostock 1984.

100 Ausgewählte Grafiken 1985, Ausst.-Kat., Galerie Unter den Linden/Berlin, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Neue Dresdener Galerie/Dresden, Galerie Schmidt-Rottluff/Karl-Marx-Stadt, Galerie im Steinweg/Suhl, Galerie am Boulevard/Rostock, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Berlin 1985.

100 Ausgewählte Grafiken 1986, Ausst.-Kat., Galerie Unter den Linden/Berlin, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Neue Dresdener Galerie/Dresden, Galerie Schmidt-Rottluff/Karl-Marx-Stadt, Galerie im Steinweg/Suhl, Galerie am Thomaskirchhof/Leipzig, Galerie am Boulevard/Rostock, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Berlin 1986.

100 Ausgewählte Grafiken 1987, Ausst.-Kat., Galerie Unter den Linden/Berlin, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Neue Dresdener Galerie/Dresden, Galerie Schmidt-Rottluff/Karl-Marx-Stadt, Galerie im Steinweg/Suhl, Galerie am Thomaskirchhof/Leipzig, Galerie am Boulevard/Rostock, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Berlin 1987.

100 Ausgewählte Grafiken. Preisträger 1984-1986, Ausst.-Kat. Galerie Unter den Linden/Berlin, Kunstgalerie Vogtland/Plauen, Galerie am Markt/Gera, Galerie erph/Erfurt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit, Berlin 1987.

100 Ausgewählte Grafiken 1988, Ausst.-Kat., Galerie Unter den Linden/Berlin, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Neue Dresdener Galerie/Dresden, Galerie Schmidt-Rottluff/Karl-Marx-Stadt, Galerie im Steinweg/Suhl, Galerie am Thomaskirchhof/Leipzig, Galerie am Boulevard/Rostock, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Berlin 1988.

100 Ausgewählte Grafiken 1989, Ausst.-Kat., Galerie Unter den Linden/Berlin, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Neue Dresdener Galerie/Dresden, Galerie Schmidt-Rottluff/Karl-Marx-Stadt, Galerie im Steinweg/Suhl, Galerie am Thomaskirchhof/Leipzig, Galerie am Boulevard/Rostock, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Verband Bildender Künstler der DDR, Berlin 1989.

100 Ausgewählte Grafiken 1990, Ausst.-Kat., Galerie Unter den Linden/Berlin, Galerie Carl Blechen/Cottbus, Neue Dresdener Galerie/Dresden, Galerie Schmidt-Rottluff/Karl-Marx-Stadt, Galerie im Steinweg/Suhl, Galerie am Thomaskirchhof/Leipzig, Galerie am Boulevard/Rostock, hg. v. Art-Union GmbH, Berlin 1990.

Galerie am Boulevard, Rostock

Herta Günther. Malerei und Grafik, mit einem Vorwort von Diether Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Boulevard Rostock 1977.

Jo Jastram. Plastik und Zeichnungen, mit einem Vorwort von Erhard Frommhold und Jo Jastram, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Boulevard, Rostock 1977.

Ronald Paris. Malerei, Grafik, Aquarelle und Zeichnungen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Boulevard, Rostock 1977.

Otto Niemeyer-Holstein. Gemälde, Zeichnungen, Grafik, mit einem Vorwort von Roger Bissière und Rudolf Mayer, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Boulevard, Rostock 1979.

Kurt Ullberger. Stockholm Gemälde und Farbholzschnitte, mit einem Vorwort von Lars Erik Åström, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Boulevard, Rostock 1980.

Joachim Böttcher, Hanns Schimansky, Manfred Zoller. Malerei und Grafik, mit einem Vorwort von Inga Kerkin, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Boulevard, Rostock 1984.

Stefan Plenkers. Malerei, Zeichnungen und Grafik, mit einem Vorwort von Matthias Flügge, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Boulevard Rostock, 1985.

Sommergalerie Prerow

Fünf Jahre Sommergalerie Prerow 1983-1987, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Sommergalerie Prerow, Rostock 1987.

Galerie am Dom

Joachim Lautenschläger. Malerei, Druckgrafik (Handout), hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Dom, Rostock 1980.

Günter Horn. Maler und Grafiker, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Dom, Rostock/Magdeburg 1981.

Hanse Galerie

Manfred Kastner. Skulpturen, Malerei, Grafik, mit Texten von Frieder Heinze, Klaus Tiedemann u.a., hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Hanse Galerie, Stralsund 1989.

Galerie am Meer

Thomas Carl, Sabine Curio, Anneliese Hoge, Oskar Manigk, Ronald Paris, Dietmar Schramm, Matthias Wegehaupt, Manfred Zoller. Collagen, Skulpturen, Zeichnungen, Montagen, Fotomontage, mit einem Text von Ulrike-Sabine Möller, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Meer, Warnemünde 1986.

Veit Hofmann. Malerei, Grafik, mit einem Text von Ulrike-Sabine Möller, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Meer, Warnemünde 1987.

Manfred Kastner. Skulpturen, Malerei, Grafik und Collagen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Meer, Warnemünde/Rostock 1989.

Galerie Arkade

Rolf Schubert. Aquarelle, Malerei und Grafik, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Arkade – Genossenschaft Bildender Künstler, Berlin 1975.

Horst Bachmann. Malerei und Grafik, mit Texten von Klaus Werner, Wulf Kirsten, Horst Bachmann u.a., hg. v. Arkade – Genossenschaft Bildender Künstler, Berlin 1975.

Gabriele Mucchi. Malerei, Zeichnungen, Aquarelle, Radierungen, Lithografien, mit Texten von Renate und Ernst Schumacher, Hans Vent, J. John, Rolf Schubert, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1975.

Walter Herzog. Grafik, mit Texten von Klaus Werner und W. Timm, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1975.

Joachim John. Gouachen, Handzeichnungen, Malerei und Zeichnungen, mit einem Text von Joachim Staritz, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1976.

Klaus Staeck. Plakate und Schriftgrafik, mit Texten von Wieland Herzfelde und Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1976.

Michael Morgner. Malerei, Grafik und Lithografien, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1976.

Horst Bartnig. Malerei, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1976.

Günter Richter. Malerei, Grafik und Zeichnung, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1976.

Rolf Händler. Malerei, mit einem Text von Diether Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1977.

Werner Tübke. Aquarelle und Zeichnungen, mit einem Text von Harald Olbrich, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1977.

Dagmar Ranft-Schinke. Aquarelle, Zeichnungen und Grafik, mit einem Text von Horst-Jörg Ludwig, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1977.

Martin Schoppe. Malerei, mit einem Text von Gerd Nauhaus, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1977.

Hans Otto Schmidt. Malerei, mit einem Text von Lothar Lang, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1978.

Jürgen Friedrich. Grafik, Zeichnungen, Radierungen, Lithografien, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1978.

Thomas Ranft. Grafik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1978.

Ingo Kirchner. Grafik, Zeichnungen, Aquarelle und Collagen, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1978.

Gertrude Degenhardt. Zeichnungen, Druckgrafik und Farbradierungen, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1978.

Manfred Butzmann. Malerei, Druckgrafik, Lithografien, Zeichnungen, Grafik, mit einem Text von Hans Liebau, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1978.

Frieder Heinze. Malerei, Grafik, Collagen, Zeichnungen und Plastik, mit einem Text von E. Hollmann (Interview), hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1978.

Peter Michael Glöckner. Malerei, Gouachen, Zeichnungen, Hinterglasmalerei, mit einem Text von Fred Reinke, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1978.

Eberhard Göschel. Malerei, Gouachen, Radierungen, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1978.

Willy Günther. Gouachen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1979.

Helmut Zielke. Konstruktive Tafelbilder, Zeichnungen und Grafik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1979.

Alfred Traugott Mörstedt. Collagen, Grafik, mit einem Text von Max Kunze, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1979.

Rolf Münzner. Grafik, Zeichnungen, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1979.

Gregor Torsten Schade. Malerei, Grafik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1979.

Arno Mohr. Grafisches Schaffen, mit einem Text von Werner Timm, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1979.

Dottore, Wolfgang Lehmann. Zeichnungen, Collagen, Siebdrucke, Linolschnitte, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1979.

Max Uhlig. Malerei. Aquarelle, Lithografien, Radierungen, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1979.

Konrad Knebel. Malerei, Temperablätter, Zeichnungen, Aquarelle, Grafik, mit einem Text von Lothar Lang, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1980.

Peter Sorge. Radierungen, Lithografien, Druckgrafik aus den Jahren 1965-1979, mit einem Text von Lothar Lang, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1980.

Gil Schlesinger. Malerei, Grafik, Zeichnungen, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1980.

Willy Wolff. Schablonendrucke, Metallobjekte, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1980.

Otto Niemeyer-Holstein. Holzschnitte, Lithografien, Druckgrafik, mit einem Text von K. Tiedemann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1980.

Peter Makolies. Plastik, Zeichnungen, mit Texten von R. Mayer und Matthias Flügge, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1980.

Dieter Tucholke. Collagen, Grafik, Schablonendrucke, Metallobjekte, mit einem Text von W. Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1980.

Peter Hoppe. Zeichnungen, Collagen, mit einem Text von Heinz Werner Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1981.

Wolfgang E. Biedermann. Innere Landschaften, Handzeichnungen, Collagen, Drucke, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1981.

Ronald Paris. Marsyas-Studien, Zeichnungen, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1981.

Peter Herrmann. Druckgrafik, Malerei, Zeichnungen, mit Texten von Klaus Werner, Werner Schade und Dieter Koepplin, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1981.

Erhard Monden. Zeit – Raum – Bild – Realisationen, mit einem Text von Erhard Monden, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1981.

Gerhard Klampäcker. Zeichnungen, mit Texten von Georg Brühl und Gerhard Klampäcker, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1981.

Zoran Music. Grafik, Radierungen, Lithografien, mit einem Text von Gabriele Muschter (Interview), hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Arkade, Berlin 1981.

Galerie a

Otto Niemeyer-Holstein. Aquarelle, Handzeichnungen, mit einem Text von Gisela Joswig, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1984.

Werner Stötzer. Plastik und Handzeichnungen, mit einem Text von Fritz Jacobi, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1984.

Andrea Volo. Grafik, mit einem Text von Dario Mivacchi, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1984.

Herbert Tucholski. Aquarelle-Pastelle-Druckgrafik, mit einem Text von Werner Schade, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1984.

Curt Querner. Malerei, mit einem Text von Karl-Heinz Kukla, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1984.

Wilfried Fitzenreiter. Plastik und Handzeichnungen, mit einem Text von Elmar Jansen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1985.

Rolf Schubert. Malerei, mit einem Text von Joachim Pohl, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1985.

Berndt Wilde. Plastiken und Handzeichnungen, mit einem Text von Winifred Bergmann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1985.

Angelika Tübke. Aquarelle und Handzeichnungen, mit einem Text von Eckart Krumholz, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1985.

Alfred Hrdlicka. Grafik, mit Texten von Werner Stötzer und Alfred Hrdlicka, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1987.

Erich Büttner 1989-1936. Malerei und Grafik, mit einem Text von Günther Blutke, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1987.

Gerenot Richter. Grafik, mit Texten von Peter H. Feist, Peter Betthausen, Gisold Lammel, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1989.

Christine Perthen. Zeichnungen und Grafik, mit einem Text von Christine Perthen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1989.

Herta Günther. Malerei und Grafik, mit einem Text von Gert Claußnitzer, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1989.

Walter Herzog. Grafik, mit einem Text von Gunter Nimmich, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1990.

Rolf Schubert. Malerei, mit einem Text von Gunter Nimmich, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie a, Berlin 1990.

Robert Metzkes. Plastik und Zeichnung, mit einem Text von Roland Nicolaus, hg. v. Art-Union GmbH/Galerie a, Berlin 1990.

Studio-Galerie

Werkstattprofile 1. Roland Möller. Gefäßkeramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1976.

Werkstattprofile 2. Christian Miene. Holzgestaltung, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1976.

Werkstattprofile 3. Roswitha Weihermüller-Bräutigam. Fayencen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1976.

Thema 76. Teller und Schalen, Gemeinschaftsausstellung, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1976.

Weihnachtsausstellung 1976. Original Erzgebirgskunst, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1976.

Werkstattprofile 4. Gerald Müller-Simon. Keramik und Grafik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1977.

Werkstattprofile 5. Horst Skorupa. Porzellan, Keramik, Malerei, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1977.

Werkstattprofile 7. Rudolf Hantschel. Glasveredelung, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1977.

Werkstattprofile 8. Christina Renker. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1977.

Werkstattprofile 10. Hans Meyer und Hans-Peter Meyer. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1977.

Werkstattprofile 11. Rolf Schultz. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1977.

Werkstattprofile 12. Bärbel Thoelke. Porzellan und Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1977.

Thema 77. Krüge und Kannen, Gemeinschaftsausstellung, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1977.

Kollektivausstellung 1, Glaskunst aus Lauscha. Albrecht Greiner-Mai, Günter Knye, Volkhard Precht, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1978.

Werkstattprofile 14. Dora und Hubert Kleemann. Email, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1978.

Werkstattprofile 15. Egon Wrobel. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1978.

Kollektivausstellung 6. Gerhild Freese, Christina Renker, Rainer Schumann, Heidi Woitinek, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin, o. J.

Werkstattprofile 13. Beate Zeiss. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1978.

Thema 78. Leuchter, Gemeinschaftsausstellung, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1978.

Werkstattprofile 17. Christiane Grosz. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1979.

Werkstattprofile 18. Friedrich Stachat. Keramik, mit einem Text von Rainer Behrends, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1979.

Werkstattprofile 20. Ulli Wittich-Großkurth und ihre Mitarbeiter. Keramik, mit einem Text von Herbert Schönemann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1979.

Kollektivausstellung 7. Familientradition Keramik. Werkstatt Löber Ahrenshoop, mit einem Text von Rainer Behrends, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1980.

Werkstattprofile 27. Brigitte Ringeling. Keramik, mit einem Text von Rainer Behrends, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1980.

Werkstattprofile 30. Erika Liebig. Keramik, Renate Voigt. Textil, mit einem Text von Klaus-Peter Arnold und Günther Reinheckel, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1980.

Thema 81. Trinkgefäße – individuell gestaltet, Gemeinschaftsausstellung, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1981.

Werkstattprofile 32. Dr. Wolfgang Zink. Kunsthandwerk im Gebrauch, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1981.

Kollektivausstellung 11. Glasgestaltung. Walter Bätz-Dölle, Hubert Koch, Otto Schindhelm, mit einem Text von Günter Meier, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1981.

Werkstattprofile 31. Herbert Schulze. Steinzeuggefäße, mit einem Text von Diether Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1981.

Werkstattprofile 37. Rainer Schumann. Metall. Reinhard Roy. Materialbilder, Holz, Glas, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1981.

Kollektivausstellung 12. ...anderes aus Meißen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1982.

Werkstattprofile 38. Gabriele Paulick. Keramik, mit einem Text von Renate Feyl, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1982.

Werkstattprofile 42. Armgard und Manfred Stenzel. Metall, Ute Brade. Keramik, mit einem Text von Christiane Keisch und Dr. Wally Poltiniak, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1982.

Werkstattprofile 43. Hildegard Lorenz-Leutelt. Taschen, mit einem Text von Dr. Günter Meier, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1982.

Werkstattprofile 46. Gottfried Hensen. Handgeknüpfte Teppiche, mit einem Text von Michael Hametner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1983.

Werkstattprofile 47. Klaus König. Glas, Christian Uhlig. Keramik, mit einem Text von Heinz-Werner Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1983.

Werkstattprofile 48. Johann Klünder. Keramik, mit einem Text von Inge Zimmermann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1983.

Werkstattprofile 49. Heidrun Kratzsch. Textil und Hans-Werner Kratzsch. Holz, mit einem Text von Heidrun Kratzsch und Hans-Werner Kratzsch, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1983.

Werkstattprofile 50. Christine Freigang. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1983.

Werkstattprofile 51. Antje Scharfe. Keramik und Olaf Haacke. Schmuck, mit Texten von Christiane Keisch und Hans-Ulrich Lehmann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1983.

Stefan Gyalokay. Malerei, mit einem Text von Edith Krull, Gemeinschaftsausstellung, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1983.

Holz muß nicht hölzern sein. Lüder Baier und Christian Miene. Holzgestaltung, mit einem Text von Klaus-Peter Arnold, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1983.

Werkstattprofile 55. Fritz Schulz. Medaillen, mit einem Text von Hanno Krey, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1984.

Werkstattprofile 63. Mari-Alice Bahra. Keramik und Christian Roehl. Metall, mit einem Text von Ingeborg Maier-Fraenger, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1984.

Käte Müller. Malerei, Gerald Müller-Simon. Keramik. Gemeinschaftsausstellung, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1985.

Heidi und Jürgen Hütter. Porzellan, mit einem Text von Jürgen Hütter, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1985.

Werkstattprofile 73. Heinz Melzer. Holzgestaltung, mit Texten von Herbert Schönemann, Günter Knye, Walter Berkes, Günter Laufer, Ruth Menzel, Horst Michel, Gottfried Schüler, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1985.

Gudrun und Ralf Unterstab. Keramik, mit einem Text von Karl Marx Kober, Gemeinschaftsausstellung, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1985.

Gerhard Dölz. Gartenplastik und Pflanzgefäße, mit einem Text von Bernhard Wächter, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1986.

Gute Form '86. Kunsthandwerker und Formgestalter der DDR. Glas, Schmuck, Porzellan, Kleinmöbel, Holz, Zinn, mit einem Text von Brigitte Mahn-Diedering, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1986.

Werkstattprofile 82. Christian Miene. Holzgestaltung, mit einem Text von Karsten Kruppa, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1986.

Werkstattprofile 83. Marianne Knüpfer. Keramik und Gerd Schwinkowski. Blaudruck, mit einem Text von Gerd Schwinkowski, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1986.

Brigitte Möller, Roland Möller. Keramik, mit einem Text von Thea Homberg, Gemeinschaftsausstellung, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1986.

Herbert Schulze. Steinzeug, mit einem Text von Diether Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1987.

Werkstattprofile 95. Annelies Zenichowski. Fayencen, mit einem Text von Hans-Peter Jakobson, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1988.

Heidi Manthey. Keramik, mit einem Text von Gudrun Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1989.

Anne Gottwald, Jürgen Schwenzer. Applikationen, Heidi Sabelus. Keramik, mit einem Text von Renate Bergerhoff, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR / Studio-Galerie, Berlin 1990.

Friedrich Stachat. Keramik, Martin Stachat. Holz, mit einem Text von Martin und Friedrich Stachat, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1990.

Sabine Heller. Keramik, mit einem Text von Monika Tschirner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Studio-Galerie, Berlin 1990.

Galerie Berlin

Charlotte E. Pauly. Aquarelle & Grafik, mit einem Text von Lothar Lang, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Berlin, Berlin 1976.

Ulla Viotti. Keramik, mit einem Text von Beate Sydhoff, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Berlin, Berlin 1977.

Paul Kuhfuß. Späte Werke, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Berlin, Berlin 1977.

Gertraud Möhwald. Keramik, Otto Möhwald. Malerei und Grafik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Berlin, Berlin 1977.

Ulrich Hachulla. Maler und Grafiker, mit einem Text von Günter Meißner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Berlin, Berlin 1978.

Lothar Reher. Farbgrafik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Berlin, Berlin 1978.

Lauschaer Glaskünstler und etwas über Schmuck. Albrecht Greiner-Mai, Hubert Koch - Edith Beckmann, Gerhild Freese, Rolf Lindner, Wolfgang Lorenz, Cornelia Rohne, Reiner Schumann, Armgard Stenzel, Manfred Stenzel, Monika Winkler, mit Texten von Regina Berghof und Chistiane Keisch, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Berlin, Berlin 1979.

Albrecht Greiner-Mai, Hubert Koch, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Berlin, Berlin 1979.

Walter Herzog. Grafik, mit einem Text von Roland März, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Berlin, Berlin 1980.

Josep Renau. Grafik, Fotomontagen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Berlin, Berlin 1980.

Galerie im Alten Museum/Galerie Rotunde

Theo Balden. Plastik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Alten Museum, Berlin/Dresden 1981.

Stefan Plenkers. Malerei, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Alten Museum, Berlin/Dresden 1984.

Foto-Edition, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Alten Museum, Berlin 1984.

Rainer Zille. Malerei, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Alten Museum, Berlin/Dresden 1985.

Marlies Lilge. Malerei, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Alten Museum, Berlin/Dresden 1986.

Volker Henze. Gouachen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Alten Museum, Berlin/Dresden 1987.

Hans Jüchser. Abstrakte Malerei, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Alten Museum, Berlin/Dresden 1988.

Junge Berliner Künstler. Michael Hegewald, Mark Lammert, Andreas Zahlaus, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Alten Museum, Berlin 1988.

Sylvia Hagen. Plastik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Alten Museum, Berlin 1988.

Manfred Zoller. Malerei, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Alten Museum, Berlin/Zittau-Görlitz 1988.

Berndt Wilde. Skulpturen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Alten Museum, Berlin/Dresden 1989.

Galerie Unter den Linden

Berliner Sezession 1910-1920. Harry Deierling, Ernst Fritsch, Wilhelm Kohlhoff, Bruno Krauskopf, mit einem Text von Günter Blutke, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Leipzig 1981.

Harald Metzkes. Malerei und Grafik, mit einem Text von Manfred Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin 1981.

Glas der DDR III, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Leipzig 1984.

Albert Ebert. Das druckgraphische Œuvre. Gerhard Lichtenfeld. Handzeichnungen, Plastiken, Medaillen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin 1984.

Wolfgang E. Biedermann. Farbgrafik, Handzeichnungen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Leipzig 1984.

W. Leber. Druckgrafik 1964-1984, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Leipzig 1984.

Gererot Richter. Druckgrafiken, Handzeichnungen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Leipzig 1984.

Hubertus Giebe. Malerei, Handzeichnungen, Grafik, mit Texten von Hubertus Giebe und Christoph Tannert, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Leipzig 1985.

Heinrich Tessmer. Malerei, Handzeichnungen, Grafik, mit Texten von Heinrich Tessmer und Gisold Lammel, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1986.

Walter Herzog. Druckgrafik und Zeichnungen, mit einem Text von Jörg Sperling, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1986.

Hans Vent. Malerei, Druckgrafik, Zeichnungen, Kleinplastik, mit einem Text von F. M., hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1987.

Otto Möhwald. Malerei, Druckgrafik, mit einem Interview des Künstlers mit Hans Lehmann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1987.

Metallgestaltung. Irmtraud Ohme und Schüler. Petra Zimmermann, Hans-Jürgen Bagehorn, Songhaky, Christel Schmeling-Albert, Klaus-Dieter Urban, Herlinde Reetz, Hartmut Renner, Petra Pfeufer, Anja Schmidt, Thomas Radeloff, Hans-Jürgen Hess, Jürgen Steinau, Renate Tauber, Heike Lichtenberg, Klaus Völker, Andreas Freyer, Uwe Hempel, Astrid Weichelt, Hans J. Härtel, Lutz Kaudelka, Matthias Grimm, Silke Tolk, Peter Luban, Jochen Müller, Christine Blümer, Cornelia Weihe, Jürgen Wisner, Matthias Hintz, Andreas Löschner, mit einem Text von Irmtraud Ohme, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1987.

Glas der DDR VI. Marlies Ameling, Walter Bätz-Dölle, Hartmut Bechmann, Christine Glasow, Albrecht Greiner Mai, Rudolf Hantschel, Marion Hempel, Norbert Horenk, Günter Knye, Hubert Koch, Karin Korn, Brigitte Mahn-Diedering, Karin Nenz, Ulrike und Thomas Oelzner, Renate Precht, Susanne Precht, Ullrich Precht, Volkhard Precht, Thomas Reimann, Otto Schindhelm, Dieter Schmidt, mit einem Text von Günter Meier, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1987.

Irene Tauscher. Keramik, mit einem Text von Lutz Arnold, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1988.

Malerei, Plastik - Plastik, Malerei. Gouachen, Zeichnungen, Grafik. Christa Böhme, Lothar Böhme, Joachim Böttcher, Günther Huniat, Wolfgang Lehmann, Karin Sakrowski, Martin Seidemann, Erika Stürmer-Alex, Hans Vent, Falko Warnt, Axel Wunsch, mit einem Text von Jens Semrau, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1988.

Christiane Grosz. Keramik, mit einem Text von Christiane Keisch, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1988.

Berlin im Dialog II, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Leipzig 1989.

Astrid Lucke, Gerd Lucke. Keramik, mit einem Text von Christiane Keisch, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1989.

Hartwig Ebersbach. Malerei, Gouachen, mit einem Text von Peter Guth, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1989.

Dieter Ruckhaberle. Malerei und Grafik 1960-1988, mit Texten von Willi Sitte, Horst Weiß und Hermann Raum, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1989.

Textilgestaltung. Inge Götze und Schüler. Hannelore Ahlich, Anne Rose Bekker, Rüdiger Philipp Bruhn, Maike Freesz, Barbara Möller, Sabine Fischer, Kerstin Gnauk, Theresita Casanvera, Sylvia Bill, Monika Markwardt, Sabine Kunz, Monika Bieniek, Gabriele Böttcher, Gerlinde Creutzburg, Carola Helbing-Erben, Gisela Henning, Karin Jarausch, Christine Lindner, Marion Pfeiffer, Matthias Rataiczky, Martina Stark, Ulrich Reimkasten, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1989.

Stefan Plenkens. Farbige Zeichnungen, mit einem Text von Matthias Flügge, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1989.

Gesichter – Gesichte – Ansichten. Zeichnung, Gouache, Aquarell, Grafik. Linde Bischof, Antje Fretwurst-Colberg, Ingrid Goltzsche-Schwarz, Herta Heidenreich, Gisela Neumann, Karin Sakrowski, Eva Vent, Marika Voß, Nuria Quevedo, mit einem Text von Ada Raev, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Unter den Linden, Berlin/Rostock 1990.

Galerie am Sachsenplatz, Leipzig

Paul Fuhrmann. Malerei, Aquarelle, Druckgrafik und Zeichnungen aus der "Sturm-Zeit", mit einem Vorwort von Hans-Peter Schulz und Rainer Behrend, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz, Leipzig 1976.

Ausgewählte Handzeichnungen von Künstlern der DDR, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz, Leipzig 1976.

1. Leipziger Auktion für bildende Kunst, wiss. bearb. v. Martina Schiebe, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 4), Leipzig 1976.

Ausgewählte Aquarelle von Künstlern der DDR, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 5), Leipzig 1977.

Das Bauhaus 2. Marianne Brandt, Franz Ehrlich, Carl Marx, Grete Reichardt, Reinhold Rossig, Frans Wildenhain u. a. m., mit Texten von Johanna Teller und Hans-Peter Schulz, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 6), Leipzig 1977.

Fünfjunge Künstler. Wolfram Ebersbach, Günter Firit, Gudrun Pontius, Torsten Gregor Schade, Manfred Smollich, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 7), Leipzig 1978.

Collagen, Frottagen, Montagen. Künstler der DDR, mit Texten von Hans-Peter Schulz, Roland März, Ingo Arnold, Roland Berger, Wolfgang E. Biedermann, Franz-Peter Biniarz, Agathe Böttcher, Andreas Dress, Joachim Jansong, Ingo Kirchner, Oskar Manigk, Toni Florence Mau, Manfred May, Philip Oeser, Ronald Paris, Wolfgang Petrovsky, Robert Rehfeldt, Jürgen Schieferdecker, Eckard Schwandt, Rolf Xago Schröder, Arndt Schultheiß, Manfred Smollich, Gerhard Stengel, Karla Bilanz, Dieter Tucholke, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 8), Leipzig 1978.

Bauhaus 3. Agatz, Albers. Bayer, Berthold. Borchert ... Malerei, Grafik, Aquarelle, Zeichnungen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 9), Leipzig 1978.

2. Leipziger Auktion für bildende Kunst, wiss. bearb. v. Thomas Dieckmann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 11), Leipzig 1979.

Werner Tübke. Zum 50. Geburtstag des Künstlers. Aquarelle, Zeichnungen und Grafik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 12), Leipzig 1979.

Positionen. Mit 10 Texten beteiligter Künstler, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 13), Leipzig 1979.

Edmund Kesting. Werke aus den Jahren um 1920 und aus der Zeit des Neubeginns, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 14), Leipzig 1980.

Willy Wolff. Malerei, Grafik, Plastik und Objekte, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 15), Leipzig 1980.

Künstler der DDR. Gouachen und Temperablätter, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 16), Leipzig 1980.

Bauhaus 4. Franz Ehrlich – die frühen Jahre. Arbeiten der Jahre 1927-1938. Aquarelle, Collagen, Malerei, Montagen, Objekte, Plastik, Zeichnungen, mit einem Text von Hans-Peter Schulz und Johanna Teller, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 17), Leipzig 1980.

Otto Müller-Eibenstock. Malerei, Zeichnungen, Aquarelle, Fotogramme, Collagen, Temperablätter, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 18), Leipzig 1980.

3. *Leipziger Auktion für bildende Kunst*, wiss. bearb. v. Thomas Dieckman, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 19, Redaktionsschluss 25.03.1981), Leipzig 1981.

Herbert Behrens-Hangeler. Arbeiten aus den Jahren 1918 bis 1976. Malerei, Collagen, Zeichnungen, Aquarelle, Plastik, Temperaarbeiten, mit einem Text von Diether Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 20), Leipzig 1981.

Bauhaus 5, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 21), Leipzig 1981.

Ausstellung 98–99–100, mit einem Text von Hans-Peter Schulz sowie Statements von Personen aus der kulturpolitischen Öffentlichkeit, mit einem *Verzeichnis der Grafik-, Plastik- und Mappeneditionen der Galerie*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 22), Leipzig 1982.

Hans Theo Richter, mit einem Text von Werner Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 23), Leipzig 1982.

4. *Leipziger Auktion für bildende Kunst*, wiss. bearb. v. Thomas Dieckman, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 26, Redaktionsschluss 04.04.1983), Leipzig 1983.

Salut! Dottore, mit einem Text von Fritz Löffler, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 24), Leipzig [1981].

Günter Richter, mit Texten von Anneliese Hübscher und Henry Schuman, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 25), Leipzig [1982].

50 Zeichnungen von 50 Künstlern der DDR, mit einem Text von Dieter Gleisberg, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 27), Leipzig 1983.

Bauhaus 6, T.1. Irena Blühová und Albert Hennig. Engagierte Fotografie vom Bauhaus bis heute. Tschechoslowakische Fotografen 1900 bis 1940; T.2. Neuerwerbungen der Jahre 1982/83. Fotografie am und um das Bauhaus, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 28), Leipzig 1983.

Curt Querner 1928-1975. Malerei, Aquarelle und Zeichnungen, anlässlich des 80. Geburtstages des Künstlers, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 29), Leipzig 1984.

Harald Metzkes. Malerei, Zeichnung und Druckgrafik der Jahre 1969-1984, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 30), Leipzig 1984.

Bruno Voigt. Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen, mit Texten von Renate Hartleb und Bruno Voigt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 31), Leipzig 1985.

5. *Leipziger Auktion für bildende Kunst*, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 32, Redaktionsschluss 1.06.1986), Leipzig 1982.

Karl Krug, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 33), Leipzig 1986.

Max Uhlig. Arbeiten auf Papier und Druckgrafik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 34), Leipzig 1987.

Carl Marx. Malerei und Zeichnung, mit einem Text von Hans-Peter Schulz, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 35), Leipzig 1987.

Josef Hegenbarth. Zeichnungen und farbige Blätter aus den Jahren 1925-1962, mit einem Text von Roland Jäger, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 36), Leipzig 1987.

Karl-Heinz Adler, Karl Heinz Bastian. Organisches, Konstruktives, Lineares, mit Texten von Werner Schmidt und Heinz Schönemann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 37), Leipzig 1987.

Sighard Gille. Malerei, Zeichnungen und Druckgrafik der Jahre 1984-1988, mit einem Text von Henry Schumann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 38), Leipzig 1988.

Ernst Hassebrauk. 1. 100 Werke – Malerei, farbige Blätter und Zeichnungen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 39), Leipzig 1988.

Albert Hennig. 100 Aquarelle, Pastelle und Monotypien aus den Jahren 1960 bis 1988, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 40), Leipzig 1988.

Hommage à Hermann Glöckner. Künstler der DDR ehren den Altmeister des Konstruktivismus unserer Republik anlässlich seines 100. Geburtstages, mit verschiedenen Textbeiträgen der beteiligten Künstler, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 41), Leipzig 1989.

6. Leipziger Auktion für bildende Kunst. Ausgewählte Stücke der 6. Leipziger Auktion für bildende Kunst, wiss. bearb. v. Hans-Peter Schulz, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 42, Redaktionsschluss 15.02.1989), Leipzig 1989.

Heinz Zander. Malerei und Zeichnungen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 43), Leipzig 1989.

Gert Pötzschig. Malerei, farbige Blätter und Zeichnungen, mit einem Text von Ina Gille, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 44), Leipzig 1989.

Theo Balden. Plastik und Zeichnungen, mit einem Text von Heinz Schönemann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 45), Leipzig 1990.

Bauhaus 7. Neuerwerbungen seit 1984. Aquarelle, Bücher, Collagen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 46), Leipzig 1991.

Ernst Hassebrauk. 2. Werke aus vier Jahrzehnten. Malerei, Gouachen, Temperaarbeiten, Aquarelle, Pastelle, Mischtechniken, Zeichnungen, mit einem Text von Dieter Hoffmann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 47), Leipzig 1991.

Albert Hennig. Aquarelle und Pastelle anlässlich des 85. Geburtstages des Bauhäuslers und Freundes unserer Galerie, mit dem Abdruck eines Gespräches zwischen Thomas Bootz und Albert Hennig, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 48), Leipzig 1992.

Reinhard Minkewitz. Malerei, Zeichnung, Druckgrafik, mit einem Text von Peter Guth, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Sachsenplatz (Nr. 49), Leipzig 1993.

Galerie Theaterpassage

Astrid Dannegger, Horst Skorupa. Keramik und Porzellan, mit einem Text von Rainer Behrends, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1978.

Erika Liebig. Keramik (Foto: Barbara Wieckhorst), hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1978.

Fayence '78. Ute Brade, Christiane Grosz, Waltraud Lippold, Astrid Lucke, Heidi Manthey, Marlis Radebold, Christina Renker, Brigitte Schliebner, Roswitha Weihermüller-Bräutigam, Egon Wrobel, Beate Zeiss, mit einem Text von Rainer Behrends, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1978.

Rolf Rüdiger Weise. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1978.

Roswitha Weihermüller. Fayence, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1978.

Astrid und Gerd Lucke. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1979.

Beate Zeiss. Keramik und Fayencen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1979.

Christiane Grosz. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1979.

Gerti Hartmann. Experimentelle Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1979.

Gertraud Möhwald. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1979.

Hans-Werner Kratzsch. Holz, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1979.

Ute Brade. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1979.

Horst Skorupa. Keramik und Porzellan, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1980.

Monika Schneider. Gefäßkeramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1980.

Astrid Dannegger. Porzellan und Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1980.

Ursula Zänker und Karl Fulle. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1982.

Christina Renker. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1983.

Bärbel Thoelke. Porzellan, Keramik, mit einem Text von Romy Hanisch, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1985.

Graphische Blätter – Bemalte Keramik. Angela Hampel, Hans Scheuerecker, Karla Woisnitza, Werkstatt Wilfriede Maass, mit einem Text von Jutta Rössner und Originalgrafiken (Fotos: Karin Wieckhorst, Peter Lusansky), hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage/Siebdruck: Zentrum für Kunstausstellung in Halle, Leipzig 1986.

Karl Fulle. Keramik, Veit Hofmann. Graphik und Malerei in der Galerie Theaterpassage, mit Texten von Karl Fulle, Christiane Keisch, Hans-Peter Jakobson, Romy Hanisch sowie Lothar Lang, Diether Schmidt, Christoph Tannert, Klaus Hammer, Gabriele Muschter, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage/Siebdruck: Zentrum für Kunstausstellung in Halle, Leipzig 1987.

Peter Makolies. Skulptur, mit einem Text von Matthias Flügge, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage/Siebdruck: Zentrum für Kunstausstellung in Halle, Leipzig 1987.

Monika Winkler. Schmuck, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1989.

Rolf Schultz. Keramik, mit einem Text von Rainer Behrends, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1989.

Margret Weise. Keramik, mit einem Text von Hans-Peter Jakobson, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1989.

Monika Schneider. Keramik, mit einem Text von Hans-Peter Jakobson, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1989.

Volkhard Precht. Glas, mit einem Text von Wolfgang Henning, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1989.

Bärbel Thoelke. Keramik und Porzellan, mit einem Text von Christiane Keisch, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Theaterpassage, Leipzig 1989.

Galerie P

Galerie P. Poster, Plakate, Photographie, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie P, Leipzig 1982.

Galerie P. Nr. 2, Poster, Plakate, Photographie, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie P, Leipzig 1983.

Galerie P. Nr. 4, Poster, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie P, Leipzig 1985.

Galerie P. Nr.5, Poster, Schmuck, Grafik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie P, Leipzig 1986.

Galerie P. Nr. 6, Poster, Schmuck, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie P, Leipzig 1988.

Galerie P. Nr. 7, Fotografie, Poster, Schmuck, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie P, Leipzig 1989.

Galerie am Thomaskirchhof

Gerald Müller-Simon. Malerei, mit einem Text von Ina Gille, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Thomaskirchhof, Leipzig 1987.

Reinhard Minkewitz. Malerei, Grafik, Zeichnungen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Thomaskirchhof, Leipzig 1988.

Wolfgang E. Biedermann. Grafik, Malerei, mit einem Text von Klaus Werner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Thomaskirchhof, Leipzig 1988.

Neo Rauch. Malerei, Grafik, mit einem Text von Peter Lang, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Thomaskirchhof, Leipzig 1989.

Kleine Galerie

Günter Horn. Maler und Grafiker, mit einem Text von Peter Huse, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kleine Galerie, Magdeburg 1981.

Kunsthandwerk in der Galerie 2, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kleine Galerie, Magdeburg 1981.

Kunsthandwerk in der Galerie 3, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kleine Galerie, Magdeburg 1982.

Erzgebirgische Weihnacht. Liselotte Lange, Annemarie Lange, Dieter Groh, mit einem Text von Martin Schoppe, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kleine Galerie, Magdeburg 1982.

Manfred Butzmann. Grafik 4, mit einem Text von Albert Karelski, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kleine Galerie, Magdeburg 1982.

Ausstellungen in der Galerie 4, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kleine Galerie, Magdeburg 1983.

Ausstellungen in der Galerie 6, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kleine Galerie, Magdeburg 1984.

Ausstellungen in der Galerie 7, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kleine Galerie, Magdeburg 1985.

Ausstellungen in der Galerie 8, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kleine Galerie, Magdeburg 1986.

Ausstellungen in der Galerie 9, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kleine Galerie, Magdeburg 1987.

Ausstellungen in der Galerie 10, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kleine Galerie, Magdeburg 1987.

Galerie am Hansering

Hans Vent. Malerei und Grafik, mit einem Text von Horst Dauer, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Hansering, Halle 1977.

Karl Völker. Malerei, Grafik, mit einem Text von Helga Ullmann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Hansering, Halle/Annaberg Buchholz 1978.

Fotis Zapras. Malerei und Grafik, mit einem Text von Günter Förster, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Hansering, Halle 1980.

Fotografie. Frauenakt. Roger Rössing, Günter Rössler. Fotografie, mit Texten von Claus Baumann und Roger Rössing, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Hansering, Halle 1981.

Ausstellungen 1984, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Hansering, Halle 1984.

Die Liebe in der bildenden Kunst. Norbert Vogel, Hannes Wagner, Ulrich Hachulla, Ulrich Tarlatt, Hans-Peter Bethke, Eva Mahn, Trakia Wendisch, Günter Huniat, Heinz Berberniß, Norbert Wientzkowski, Andreas Dress, Hans Vent, Walter Libuda, Hubertus Giebe, Wolfgang Lehmann, Georg Marcks, Gerd Mackensen, Rainer Herold, Günter Kaden, Josef Wetzl, mit einem Text von Dieter Stockmann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Hansering, Halle/Werdau 1986.

Galerie St. Florian

Ursula Strozynski. Druckgrafik, Aquarelle, Zeichnungen, mit einem Text von Eckhart Krumbholz, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie St. Florian, Halberstadt 1985.

Christine Perthen. Druckgrafik, Zeichnungen, mit einem Text von Friedrich Paulsen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie St. Florian, Halberstadt 1986.

Galerie im Stadthaus

Dora und Hubert Kleemann. Emailgestaltung (Handout), hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Stadthaus, Jena 1980.

Margit Grüger. Malerei, Aquarelle, Collagen, Plastik, mit Texten von Werner Stötzer und Dörthe Lammel, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie im Stadthaus, Jena/Berlin 1989.

Galerie Carl Blechen

Günter Horn. Maler und Grafiker, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Carl Blechen, Cottbus 1980.

Gabriele Mucchi. Malerei, Grafik, mit einem Text von Elisabeth Shaw, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Carl Blechen, Cottbus 1981.

Günther Friedrich. Gemälde, Pastelle, mit dem Text von Jurij Koch, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Carl Blechen, Cottbus 1983.

F. B. Henkel. Plastiken, Zeichnungen, Collagen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Carl Blechen, Cottbus 1984.

K. Heinz Sieger. Malerei, Grafik, mit einem Text von Günter Rieger, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Carl Blechen, Cottbus 1984.

Veit Hofmann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Carl Blechen, Cottbus 1986.

Aus Berliner Ateliers. Michael Bock, Reinhard Hevicke, Nicolai Makarov. Malerei und Grafik, mit einem Text von János Wolf, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Carl Blechen, Cottbus/Leipzig 1987.

Günther Rechn. Malerei, Grafik, mit Texten von Wolfgang Hütt, Volker Frank, Ullrich Wallenburg, Günther Rechn und Lothar Lang, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Carl Blechen, Cottbus 1988.

Neue Dresdner Galerie

Herta Günther. Malerei, Druckgrafik, Zeichnungen, mit einem Vorwort von Diether Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden 1981.

Juan Hernando León. Malerei, Grafik, Architekturbezogene Kunst, Bühnenbild, mit Texten von Ingrid Wenzkat, Guillermo Ross-Murray, Ernesto Vasquez Mendez, V. Carvacho, O. Silva, Dr. Diether Schmidt, Elida Roman, K. Proksch, Dr. Manfred Altner, Dr. Rainer Karl, Franz Havemann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden/Radeberg 1981.

250 Poster des Staatlichen Kunsthandels der DDR, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/ Neue Dresdner Galerie, Dresden/Berlin 1983.

Karl-Georg Hirsch, Karl-Heinz Appelt, Detlef Reinemer. Druckgrafik, Zeichnungen, Skulpturen, mit Texten von Anneliese Hübscher und Klaus Hammer, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden 1983.

Max Lachnit. Druckgrafik, Zeichnungen, Skulpturen, mit einem Text von Fritz Löffler, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden/Radeberg 1983.

Kunsthandwerkliche Erzeugnisse, Werkstatt für Keramik Bad Liebenwerda, Werkstatt für Keramik Juliusruh, Werkstatt für Keramik Velten, Werkstatt für Keramik Marwitz, Werkstatt für Keramik Waldenburg, Bildgießerei Schöneiche, Werkstatt für Metallgestaltung Altenburg, Kupferdruckerei Berlin, mit einem Text von Günter Meier, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden/Radeberg 1984.

Gernot Richter. Malerei, Radierungen, mit einem Text von Gisold Lammel, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden 1985.

Claus Weidensdorfer. Zeichnungen, Druckgrafik, mit einem Text von Gabriele Muschter, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden 1986.

Wilhelm Rudolph. Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, mit einem Text von Bärbel Pflug, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden 1987.

Elf Jahre dabei. Dress, Hachulla, Hirsch, Hoge, Leifer, Morgner, Münzner, Ranft, Uhlig, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden 1987.

Eberhard Göschel. Gemälde, Skulpturen, mit Texten von Rudolf Mayer, Gunter Ziller, J.R.B. Theilmann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden 1988.

Frieder Heinze, Olaf Wegewitz. Neue Arbeiten. Malerei, Gouachen, Holzschnitte, mit einem Text von Andreas Hüneke, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden 1989.

Josef Wetzl. Malerei, Grafik, mit einem Text von W. Ballarin, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden 1989.

Michael Freudenberg. Arbeiten in Schwarz und Weiß. Malerei, Zeichnungen, mit einem Text von Gunter Ziller, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Neue Dresdner Galerie, Dresden 1989.

Galerie am Schönhof

Johannes Wüsten, Baldwin Zettl. Kupferstiche, mit einem Text von Ernst-Heinz Lemper, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Leipzig 1981.

Reinhard Roy. Grafik, Holz, Glas, Materialbilder, mit einem Text von Rainer Krauß, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Leipzig 1982.

Heinz Drache. Malerei, Grafik, mit einem Text von Horst Michael, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Leipzig 1982.

Otto Niemeyer-Holstein. Grafik, Malerei, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1982.

Siegfried Schreiber. Plastik, Handzeichnungen, Aquarelle, mit einem Text von Diether Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1983.

Stefan Plenkers. Malerei, Zeichnungen, Grafik, mit einem Text von Diether Schmidt, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1984.

Kunsthandwerk & Formgestaltung '84, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1984.

Lothar Gericke. Malerei, Grafik, Design, Formgestaltung, mit einem Text von Hartmut Dießner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1984.

Walter Arnold. Aus dem Nachlaß: Plastik, Zeichnungen, Grafik, mit einem Text von Martin Raumschüssel, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1984.

Friedrich B. Henkel. Plastik, Zeichnungen, Grafik, mit einem Text von B. Rosner, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1984.

Rudi Wünsche. Malerei und Zeichnung, mit einem Text von Gunter Zille, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1985.

Baldur Schönfelder. Zeichnungen und Plastik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1985.

Brigitte Großmann. Gefäßkeramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1985.

Will Lammert. Aus dem Nachlaß: Plastik und Zeichnungen, mit einem Text von Fritz Jacobi, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1985.

Marlies Lilge. Aus dem Nachlaß: Malerei und Zeichnung, mit einem Text von Inga Kerkin, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1985.

Rainer Zille. Malerei, Zeichnung, Grafik, mit einem Text von Inga Kerkin, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1985.

Veit Hofmann. Malerei, Zeichnung, Grafik, mit einem Text von Gunter Ziller, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1986.

Arno Mohr. Grafik, mit einem Text von Horst Drescher, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1986.

Hans Jüchser. Malerei, Grafik, mit einem Text von Regina Niemann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1986.

Sylvia Hagen. Plastik, Zeichnungen, Grafik, mit einem Text von Inga Kerkin, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1986.

Hans Georg Anniés. Plastik, Grafik, Zeichnungen, Druckgrafik, Skulptur, mit einem Text von Klaus Hammer, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1987.

Christa Sammler. Plastik, Handzeichnungen, mit einem Text von Heiner Protzmann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1987.

Volker Henze. Malerei, Zeichnung, mit einem Text von Anita Kühnel, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1987.

Walter Howard. Plastik, Skulptur, mit einem Text von Brunhilde Köhler, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1988.

Werner Wittig. Malerei, Grafik, mit einem Text von Gabriele Muschter, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1988.

Horst Zickelbein. Malerei, mit einem Text von Angela Lammert, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1989.

Egon Pukall. Malerei, Zeichnungen, mit einem Text von Sigrid Walther, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1989.

Charlotte Sommer-Landgraf. Skulpturen, Plastik, Grafik, mit einem Text von Joachim Pohl, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1989.

Edith Rzodeczko. Aus dem Nachlaß: Malerei, Zeichnung, Grafik, mit Texten von Gerhard Kettner und Ingrid Wenzkat, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1989.

Werner Hofmann. Aus dem Nachlaß: Malerei, Zeichnung, Grafik, mit einem Text von Sigrid Walther, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz 1989.

Andreas Thieme. Malerei, mit einem Text von Manfred Heirle, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Schönhof, Görlitz/Dresden 1990.

Galerie am Markt

Kurt Schmidt. Malerei, Grafik, Zeichnungen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie am Markt, Gera 1986.

Galerie Spektrum, Galerie Schmidt-Rottluff

Bärbel Thoeke. Porzellan, mit einem Text von Clauss Dietel, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1981.

Hildegund und Lothar Sell. Keramik, Grafik, Holzfiguren, mit einem Text von Klaus Walther, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1983.

Kristian Otto. Keramik, Ingo Andratschke. Holz, mit einem Text von Uwe Bullmann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1983.

Ulrich Hachulla. Malerei und Grafik, mit einem Text von Anneliese Hübscher, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1983.

Annegret Krause. Keramik, mit einem Text von Manfred Steubel, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1984.

Hans Ticha. Malerei, Objekte, Grafik, mit einem Text von E. Krumholz, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1984.

Hubertus Giebe, Johannes Heisig, Walter Libuda. Malerei und Grafik, mit einem Text von Christoph Tannert, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1984.

Hedwig Bollhagen. Werkstatt für Keramik Marwitz, mit einem Text von Günter Meier, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1984.

Guido von Martens. Keramik, mit einem Text von Guido von Martens, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1984.

Josef Wetzl. Malerei, Grafik, mit einem Text von Hella Kießlich, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1984.

Astrid und Gerd Lucke. Keramik, mit einem Text von Günter Meier, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1984.

Künstler der DDR ehren Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag, mit einem Text von Karl Brix, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1984.

Dagmar Ranft-Schinke. Malerei, Grafik, Zeichnungen, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1985.

Herta Günther. Malerei, Grafik, Radierungen, mit einem Text von Gert Claußnitzer, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1985.

Günter Knye. Glas, mit einem Text von Gisela Haase, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1985.

Elvira und Ekkehard Franz. Holzspielzeug, Malerei, mit einem Text von Edwin Kratschmer, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1985.

Erika und Hans-Joachim Lawrenz. Keramik, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1985.

Peter Tauscher. Keramik und Steinzeug, mit einem Text von G. Schellhorn, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1985.

Fritz Diederling. Malerei, mit einem Text von Joachim Voigtmann, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1985.

Günter Hofmann. Malerei, Grafik, mit einem Text von Michael Trinks, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1985.

Bei uns. Kunsthandwerk 1986, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1986.

Alfred Traugott Mörstedt. Malerei, Grafik, mit einem Text von Sabine Süfloth, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1986.

Wolfgang Henne, Michael Kunert, Anne Sewcz, Steffen Volmer. Malerei, Grafik, Plastik, mit einem Text von Christoph Tannert, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1986.

500 Poster. Das Posterprogramm 1977-1986, anlässlich der Herausgabe des 500. Postermotivs, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1987.

Bei uns. Kunsthandwerk 1987, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1987.

Irene Bösch. Malerei, mit einem Text von Karsten Kruppa, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1987.

Klaus Drechsler. Malerei, Grafik, mit Texten von Natalia Kardinar, Rolf Segor, Werner Ballarin, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1987.

Jürgen Henker. Malerei, Grafik, mit einem Text von Hanns Cibulka, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1988.

Werner Wittig. Malerei, Grafik, mit einem Text von Gabriele Muschter, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1988.

Bei uns. Kunsthandwerk 1989, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1989.

Michael Morgner. Arbeiten auf Papier, mit einem Text von Frank Nolde, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1989.

Ulli Wittich-Großkurth. Keramik, Porzellan, mit Texten von Ulli Wittich-Großkurth und Günter Meier, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1990.

Otto Möhwald. Malerei, mit Texten von Otto Möhwald und Fritz Rudolf Fries, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1990.

Leonore Adler. Malerei, Grafik, mit Texten von Leonore Adler und Inka Schube, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1990.

Kunstgalerie Vogtland

Kunstgalerie Vogtland, hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kunstgalerie Voigtland, Plauen/Leipzig 1987.

Fritz Cremer. Plastik, Handzeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Grafik, mit einem Text von Christine Hoffmeister, hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kunstgalerie Voigtland, Plauen/Leipzig 1989.

Kunst- und Antiquitätengalerie

Kunst- und Antiquitätengalerie Glauchau. Jahreskatalog '87, hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kunst- und Antiquitätengalerie, Glauchau/Werdau 1987.

Kunst- und Antiquitätengalerie Glauchau. Jahreskatalog '88, hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kunst- und Antiquitätengalerie, Glauchau/Werdau 1988.

Kunst- und Antiquitätengalerie Glauchau. Jahreskatalog '89, hg. von Staatlicher Kunsthandel der DDR/Kunst- und Antiquitätengalerie, Glauchau/Werdau 1989.

Galerie erph, Erfurt

Tina Bauer-Pezellen. Frühe farbige Handzeichnungen und Aquarelle (1920-1933) aus dem Nachlass der Künstlerin, mit einem Vorwort von Jörg-Heiko Bruns, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie erph, Erfurt und Gotha 1982.

Gerd Mackensen. Grafik, mit einem Vorwort von Jörg-Heiko Bruns, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie erph, Erfurt/Suhl/Ilmenau 1984.

Johannes Heisig. Malerei und Grafik, mit einem Vorwort von Johannes Heisig und Jörg Makarinus, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie erph, Erfurt/Suhl/Ilmenau 1984.

Katharina Heise. Druckgrafik, mit einem Vorwort von Jörg-Heiko Bruns, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie erph, Erfurt/Suhl/Ilmenau 1985.

Lutz Hellmuth. Plastik und Zeichnungen, mit einem Vorwort von Jörg-Heiko Bruns, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Galerie erph, Erfurt/Suhl/Ilmenau 1986.

2. Monografien, Aufsatzsammlungen, Ausstellungskataloge

25 Jahre Graphik in der DDR 1949-1974, Ausst.-Kat. Altes Museum Berlin, bearb. von Werner Timm, hg. v. Ministerium für Kultur, Berlin 1974.

Arlt 2006

Arlt, Peter: *Die Flucht des Sisyphos. Griechischer Mythos und Kunst – eine europäische Bildtradition, ihre Aktualität in der DDR und heute*, Gotha 2006.

Baerthold 2000

Baerthold, Barbara: Zur Arbeit am Werkverzeichnis, in: *Hans Kinder. Malerei und Zeichnung*, Berlin 2000.

Barnickel 2007

Barnickel, Ulrich: *Die „Metaller der Burg“. Von der angewandten Metallkunst zur Stahlplastik*, Göttingen 2007.

Barron/Eckmann 2009

Barron, Stephanie; Sabine Eckmann (Hg.): *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art (LACMA)/Kulturprojekte Berlin GmbH, Köln 2009.

Barsch 2009

Barsch, Barbara: Freiräume betreten. Die Galerie Arkade, in: Klaus Werner: *Für die Kunst*, hg. v. der Stiftung Neue Kultur Potsdam/Berlin, Köln 2009. S. 79-89.

Bauer/Dietzsch 2004

Bauer-Volke, Kristian; Ina Dietzsch: *Labor Ostdeutschland. Kulturelle Praxis im gesellschaftlichen Wandel*, Berlin 2004.

Beaucamp 1989

Beaucamp, Eduard: *Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Köln 1998.

Benser/Naumann 1986.

Benser, Günter; Gerhard Naumann: *Dokumente zur Geschichte der SED*, Bd. 3: 1971-1986, Berlin/DDR 1986.

Berg/Holtsträter/Massow 2007

Berg, Michael; Knut Holtsträter, Albrecht Massow (Hg.): *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR*, Köln 2007.

Bischof 2003

Bischof, Ulf: *Die Kunst und Antiquitäten GmbH im Bereich Kommerzielle Koordinierung* (=Schriften zum Kulturgüterschutz/Cultural Property Studies), Berlin 2003.

Bismarck 2005

Bismarck, Beatrice von u. a. (Hg.): *Nur hier? Die Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1980-2005*, Bielefeld 2005.

Bleek/Mertens 1994

Bleek, Wilhelm; Lothar Mertens (Hg.): *DDR-Dissertationen. Promotionspraxis und Geheimhaltung von Doktorarbeiten im SED-Staat*, Opladen 1994.

Blume/Tannert 1989

Blume, Eugen; Christoph Tannert (Hg.): *Permanente Kunstkonferenz*, Berlin 1989.

Blume/Gaßner/Gillen/Schmidt 2002

Blume, Eugen; Hubertus Gaßner, Eckhard Gillen, Hans-Werner Schmidt (Hg.): *Mauersprünge/Klopfschläge. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland*, Ausst.-Kat. Museum der Bildenden Künste/Zeitgeschichtliches Forum, Leipzig 2002.

Blume/März 2003

Blume, Eugen; Roland März (Hg.): *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen Berlin, Berlin 2003.

Blutke 1994

Blutke, Günter: *Obskure Geschäfte mit Kunst und Antiquitäten. Ein Kriminalreport*, Berlin 1994.

Braun 2007

Braun, Matthias: *Kulturinsel und Machtinstrument. Die Akademie der Künste, die Partei und die Staatssicherheit* (= Analysen und Dokumente, Band 31), Göttingen 2007.

Bothe/Kaufmann/Preiß 2000

Bothe, Rolf ; Bernd Kaufmann, Achim Preiß: *Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung. Dokumentation*, hg. v. Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar 2000.

Büchner 2014

Büchner, Tely: *Zwischen Ausstieg und Aktion: die Erfurter Subkultur der 1960er, 1970er und 1980er Jahre*, Bielefeld 2014.

Butter 2006

Butter, Andreas: *Neues Leben, Neues Bauen. Die Moderne in der Architektur der SBZ/DDR 1945-1951*, Berlin 2006.

Calov 2000

Calov, Gudrun: *Ungleichzeitigkeiten. Mentalitätswandel in der bildenden Kunst*, in: *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, hg. v. Volker Wehdeking, Berlin 2000, S. 211-224.

Claußnitzer 1978

Claußnitzer, Gerd: *Wolfgang Frankenstein. Malerei und Grafik. Mit Schriften des Künstlers, Briefen und Meinungen*, Dresden 1978.

Claußnitzer 1984

Claußnitzer, Gerd: *Künstler in Dresden*, Berlin/DDR 1984.

Conermann 1995

Conermann, Gisela: *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone: die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift „Bildende Kunst“ von 1947 bis 1949* (=Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte), Berlin 1995.

Damus 1979

Damus, Renate: *RGW – Wirtschaftliche Zusammenarbeit in Osteuropa*, Opladen 1979.

Damus 1991

Damus, Martin: *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im realen Sozialismus*, Reinbek 1991.

Dohlus 1965

Dohlus, Horst: *Der demokratische Zentralismus – Grundprinzipien der Führungstätigkeit der SED bei der Verwirklichung der Beschlüsse des Zentralkomitees*, Berlin/DDR 1965.

Düsedau/Brettschneider

Düsedau, Rolf; Gotthard Brettschneider: *Die Wismut-Galerie und ihre Geschichte. Das Entstehen einer Kunstsammlung in einem sozialistischen Bergbauunternehmen*, hg. v. Wismut GmbH, Chemnitz o. J., o. S.

Düwel 1995

Düwel, Jörn: *Baukunst voran! Architektur und Städtebau in der SBZ/DDR*, Berlin 1995.

Düwel/Gutschow 1998

Düwel, Werner Durth; Niels Gutschow: *Architektur und Städtebau der DDR*, 2 Bde., Frankfurt/Main u. a. 1998.

Dymschitz 1972

Dymschitz, Alexander: *Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei*, in: *Tägliche Rundschau*, Nr. 271/275, 19./24.11.1948, Faksimile in: Schubbe, Elimar (Hg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart 1972, S. 97-103.

Eckart 1993

Eckart, Frank: *Eigenart und Eigensinn. Alternative Kulturszenen in der DDR (1980-1990)*, Bremen 1993.

Eckart 1995

Eckart, Frank: *Zwischen Etablierung und Verweigerung. Eigenständige Räume und Produktionen der bildenden Kunst in der DDR der 80er Jahre*, Bremen 1995.

Eckhardt/Kaiser 2009

Eckhardt, Frank; Paul Kaiser (Hg.): *Ohne uns! Kunst und alternative Kultur in Dresden vor und nach '89*, Dresden 2009.

Engel 1996

Engel, Helmut u.a.: *Karl-Marx-Allee. Magistrale in Berlin. Die Wandlung der sozialistischen Prachtstraße zur Hauptstraße des Berliner Ostens*, Berlin 1996.

Engler 2016

Engler, Wolfgang: DDR im Endspielmodus, in: *Gegenstimmen. Kunst in der DDR 1976-1989*, Ausst.-Kat., Martin-Gropius Bau und Künstlerhaus Bethanien Berlin, hg. v. der Deutschen Gesellschaft e.V. und Künstlerhaus Bethanien GmbH, Berlin 2016, S. 171-181.

Eppelmann 2003

Eppelmann, Rainer: *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung*, Paderborn 2003.

Erbe 1993

Erbe, Günter: *Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem „Modernismus“ in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR*, Opladen 1993.

Feist 1988

Feist, Günter: *Stationen eines Weges. Dokumentation zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1988*, hg. vom Museumspädagogischen Dienst Berlin aus Anlaß der Ausstellung "Zeitvergleich '88 – 13 Maler aus der DDR" vom 11. September bis 20. November 1988, West-Berlin 1988.

Feist/Gillen/Vierneisel 1996

Feist, Günter; Eckhard Gillen; Beatrice Vierneisel (Hg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990: Aufsätze, Berichte, Materialien* (=Museumspädagogischen Dienst Berlin), Köln 1996.

Feist/Gillen 1990

Feist, Günther und Eckhard Gillen (Hg.): *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zu Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, Berlin 1990.

Feist 1978

Feist, Peter H.: *Künstler, Kunsthandwerk und Gesellschaft. Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunstwissenschaft*, Dresden 1978.

Fichtner 2005

Fichtner, Lutz: *Die Industrie als Kunstmäzen und Auftraggeber in der Deutschen Demokratischen Republik. Die Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft (SDAG) Wismut*, Frankfurt/Main u. a. 2005.

Fiedler/Meyen 2011

Fiedler, Anke; Michael Meyen (Hg.): *Fiktionen für das Volk: DDR-Zeitungen als PR-Instrument*, Berlin 2011.

Fiedler 2013

Fiedler, Yvonne: *Kunst im Korridor. Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität* (=Forschungen zur DDR-Gesellschaft), Berlin 2013.

Flacke 1995

Flacke, Monika (Hg.): *Auftrag: Kunst 1949-1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*. Ausst.-Kat. Deutschen Historischen Museums, Berlin 1995.

Fohrbeck/Wiesand 1975

Fohrbeck, Karla; Andreas J. Wiesand: *Der Künstler-Report*. München/Wien 1975.

Frangen 1983

Frangen, Ute: *Ökonomische Analyse des Marktes für Malerei in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt/Main u.a. 1983.

Franke 2014

Franke, Paul R.: *Katharina Heise. Eine Expressionistin aus Schönebeck*, Ausst.-Kat. hg. von Salzlandmuseum Schönebeck, Magdeburg 2014.

Gericke/Quaas 2014.

Gericke, Henryk; Ingeborg Quaas (Hg.): *Brennzeiten. Die Keramikwerkstatt Wilfriede Maaß 1980-1989-1998*, Berlin 2014.

Geschlossene Gesellschaft. Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 2012.

Gieske 2007

Gieske, Jens (Hg.): *Staatssicherheit und Gesellschaft. Studien zum Herrschaftsalltag in der DDR*, Göttingen 2007.

Gill 2015

Gill, Hartmut: *Wilhelm Löber. Vom Bauhaus zur Fischland- und Rügenkeramik*, Rostock 2015.

Gillen/Gassner 1977

Gillen, Eckhart; Hubertus Gassner (Hg.): *Kultur und Kunst in der DDR seit 1970*, Gießen 1977.

Gillen/Haarmann 1990

Gillen, Eckhart; Rainer Haarmann (Hg.): *Kunst in der DDR. Künstler, Galerien, Museen, Kulturpolitik, Adressen*, Berlin 1990.

Gillen 2005

Gillen, Eckhart (Hg.): *Das Kunstkombinat DDR: Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, Köln 2005.

Goeschen 2001

Goeschen, Ulrike: *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus: die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin 2001.

Grafik-Editionen 1975-1983, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit u. Fachdirektion Produktion, Rostock 1983.

Grafik-Editionen 1984-1987, hg. v. Staatlicher Kunsthandel der DDR/Abt. Öffentlichkeitsarbeit u. Fachdirektion Produktion, Berlin 1987.

Grampp 1989

Grampp, William D.: *Pricing The Priceless. Art, Artists and Economics*, Cincinnati 1989.

Gransow 1975

Gransow; Volker: *Kulturpolitik in der DDR*, West-Berlin 1975.

Gräßler 2014

Gräßler, Florian: *War die DDR totalitär? Eine vergleichende Untersuchung des Herrschaftssystems der DDR anhand der Totalitätskonzepte von Friedrich, Linz, Bracher und Kielmansegg*, Baden-Baden 2014.

Großmann/Guratzsch 1997

Großmann, Ulrich; Herwig Guratzsch (Hg.): *Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945*, Ausst.-Kat. Ostfildern Ruit 1997.

Großmann 2003

Großmann, Ulrich: *Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 2003.

Grün 2012

Grün, Klaus Richard: *Finanzrevisor Pffiffig aus der DDR. Ministerrat der DDR, Ministerium der Finanzen, Staatliche Finanzrevision, Inspektion Leipzig*, Leipzig 2012.

Grunenberg 1990

Grunenberg, Antonia: *Aufbruch der inneren Mauer. Politik und Kultur in der DDR 1971-1990*, Bremen 1990.

Hager 1972

Hager, Kurt: *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED*, Berlin/DDR 1972.

Hager (1976)

Hager, Kurt: Konferenz der Gesellschaftswissenschaftler der DDR, 25./26. November 1976, in: *In Sachen Biermann. Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung*, hg. v. Roland Berbig, (=Forschungen zur DDR-Geschichte, 2), Berlin 1994.

Hain 1996

Hain, Simone: *Die Salons der Sozialisten. Kulturhäuser in der DDR*, Berlin 1996.

Hamel 1997

Hamel, Hannelore: Fünfjahresplan, in: *Lexikon des DDR-Sozialismus. Das Staats- und Gesellschaftssystem der Deutschen Demokratischen Republik*, hg. v. Rainer Eppelmann, Horst Möller und Günter Nooke, Bd. 1, 2. akt. und erw. Auflage, Stuttgart 1997, S. 225-227.

Hausmann 2014

Hausmann, Andrea: Der Kunstmarkt. Einführung und Überblick, in: dies. (Hg.) *Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld 2014.

Heger 2005

Heger, Andreas: *Keramik zum Gebrauch. Hedwig Bollhagen und die HB-Werkstätten für Keramik*, Weimar 2005.

Heidel 2015

Heidel, Marlene: *Bilder außer Plan. Kunst aus der DDR und das kollektive Gedächtnis*, Berlin 2015.

Heider 2010

Heider, Katharina: *Vom Kunstgewerbe zum Industriedesign. Die Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle/Saale von 1945-1958*, Weimar 2010.

Herbstreuth 2002

Herbstreuth, Peter: *Dresden privat. Die Kunst des Sammelns*, Dresden 2002.

Hille 2005

Hille, Almut: *Identitätskonstruktionen. Die „Zigeunerin“ in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2005.

Höck 1973

Höck, Wilhelm: *Kunst als Suche nach Freiheit. Entwürfe einer ästhetischen Gesellschaft von der Romantik bis zur Moderne*, Köln 1973.

Hofer 2006

Hofer, Sigrid: *Gegenwelten. Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden*, Marburg 2006.

Hoffmann 1983

Hoffmann, Dieter: Ist der Kunstmarkt lenkbar?, in: Andreae, C.-A. (Hg.): *Kunst und Wirtschaft*. Köln 1983, 180-192.

Hoffmann, Yves: Waldenburger Steinzeug des 14. Jahrhunderts, in: *Forschungen zur Baugeschichte und Archäologie* (=Veröffentlichung der unteren Denkmalschutzbehörde Mittweida) hg. v. W. Schabenicky, Nr. 5, Mittweida 1995, S. 43-96.

Holtsträter 2007

Holtsträter, Kurt: Kurzschlüsse und Abbrüche in der musikästhetischen Argumentation in der DDR, in: *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst – Künste und Kunstwissenschaften in der DDR*, hg. v. Michael Berg, Knut Holtsträter u. Albrecht von Massow (=KlangZeiten, Bd. 2), Köln u. a. 2007.

Honnecker 1971

Honecker, Erich (Berichterstatter): *Bericht des Zentralkomitees an den VIII. Parteitag der SED*, Berlin/DDR 1971.

Hütt 1979

Hütt, Wolfgang: *Grafik in der DDR*, Dresden 1979.

Hütt 1999

Hütt, Wolfgang: *Schattenlicht. Ein Leben im geteilten Deutschland*, Halle/Saale 1999.

Hütt 2004

Hütt, Wolfgang: *Gefördert. Überwacht. Reformdruck bildender Künstler der DDR. Das Beispiel Halle*, Döbel 2004.

Hüttmann 2008

Hüttmann, Jens: *DDR-Geschichte und ihre Forscher. Akteure und Konjunkturen der bundesdeutschen DDR-Forschung*, Berlin 2008.

Jacobi 2003

Jacobi, Fritz: *Kunst in der DDR. Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Leipzig 2003.

Jacoby 2007

Jacoby, Petra: *Kollektivierung der Phantasie? Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe*, Bielefeld 2007.

Jäger 1982

Jäger, Manfred: *Kultur und Politik in der DDR. Ein historischer Abriss*, Köln 1982.

Jäger 1995

Jäger, Manfred: *Kultur und Politik in der DDR 1945-1990*, Köln 1995.

Jarzębska 2017

Jarzębska, Aneta: *Transgressing the Borders of Gallery Space: Subversive Practices of Alternative Art Galleries in East Germany and Poland of the 1970s*, Dissertation, University of Manchester 2017.

Jurich 2006

Jurich, Dirk: *Staatssozialismus und gesellschaftliche Differenzierung: eine empirische Studie*, Münster 2006.

Kaiser/Petzold 1997

Kaiser, Paul; Claudia Petzold (Hg.): *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere 1970-1989*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin, Berlin 1997.

Kaiser/Rehberg 1999

Kaiser, Paul; Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen*, Dresden 1999.

Kaiser 1999

Kaiser, Paul: Spuren des Eigensinns. Inoffizielle Galerien und autonome Künstlergruppen in der DDR zwischen Aktionismus und Selbstbescheidung, in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Weimar, hg. v. Rolf Bothe u. a., Ostfildern-Ruit 1999, S. 474-481.

Kaiser 2003

Kaiser, Paul: „Hofkünstler“ im „Arbeiter- und Bauernstaat“? Zur Sozialfigur des bildenden Künstlers in der DDR, in: Joachim Fischer, Hans Joa (Hg.): *Kunst, Macht und Institution*, Studien zur Philosophischen Anthropologie soziologischen Theorie und Kultursoziologie der Moderne. Festschrift für Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt/Main/New York 2003, S. 622-639.

Kaiser 2007

Kaiser, Paul: Malerfürsten im „Kunstkombinat“, in: *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR*, hg. von Michael Berg u. a., Köln 2007, S. 113-127.

Kaiser 2009

Kaiser, Paul: Symbolrevolte im „Arbeiter- und Bauernstaat“. Gegenkulturelle Kunstprogramme in der DDR und die Rückkehr der Moderne, in: Barron; Eckmann: *Kunst und Kalter Krieg*, Köln 2009, S. 170-185.

Kaiser 2013

Kaiser, Paul: Andere Wege, andere Orte. Zur Sammlungspolitik ostdeutscher Kunst in und nach der DDR zwischen Apologie und Depot, in: *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 1, 2013.

Kaiser 2016

Kaiser, Paul: *Boheme in der DDR. Kunst und Gegenkultur im Staatssozialismus*, Dresden 2016.

Kaufmann 1986

Kaufmann, Hans: Zur DDR-Literatur der siebziger Jahre (1978), in: Ders.: *Über DDR-Literatur. Beiträge aus fünfundzwanzig Jahren*, Berlin/DDR und Weimar 1986.

Kenzler 2012

Kenzler, Marcus: *Der Blick in die andere Welt. Einflüsse Lateinamerikas auf die Bildende Kunst der DDR*, Berlin u. a. 2012.

Klein 1993

Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie*, Berlin 1993.

Kleißmann 1994

Kleißmann, Christoph: Relikte des Bildungsbürgertums in der DDR, in: Hartmut Kaelble; Jürgen Kocka; Hartmut Zwahr (Hg.): *Sozialgeschichte der DDR*, Stuttgart 1994, S. 254-270.

Klotz 2004

Klotz, Katharina: Foto – Montage – Plakat. Zur politischen Ikonographie der „sozialistischen Sichtagitation“ in der frühen DDR, in: *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat*, hg. v. Karin Hartewig und Alf Lütke, Göttingen 2004, S. 29-50.

Koch 1974

Koch, Hans u.a.: *Zur Theorie des sozialistischen Realismus*, hg. v. Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Berlin 1974.

Kögel 2007

Kögel, Eduard: *Zwei Poelzig-Schüler in der Emigration. Rudolf Hamburger und Richard Paulick zwischen Shanghai und Ost-Berlin (1930-1955)*, Typoskript Weimar 2007.

König 1991

König, Klaus: *Verwaltungsstrukturen der DDR*, Baden-Baden 1991.

Kossel 2013

Kossel, Elmar: *Hermann Henselmann und die Moderne. Eine Studie zur Modernerezeption in der Architektur der DDR*, Königstein/Taunus 2013.

Kott/Droit 2006

Kott, Sandrine; Emmanuel Droit (Hg.): *Die ostdeutsche Gesellschaft. Eine transnationale Perspektive*, Berlin 2006.

Koziolak 1995

Koziolak, Helmut: Die DDR war eine Hauswirtschaft, in: Theo Pirker, M. Rainer Lepsius, Rainer Werner, Hans-Hermann Hertle (Hg.): *Der Plan als Befehl und Fiktion. Wirtschaftsführung in der DDR*, Opladen 1995, S. 255-284.

Krenzlin 1991

Krenzlin, Kathleen: Die Akademie-Ausstellung „JUNGE KUNST 1961“. Hintergründe und Folgen, in: Dies. (Hg.): *Kahlschlag. Studien und Dokumente zum 11. Plenum des ZK der SED 1965*, Berlin 1991.

Kuhirt 1983

Kuhirt, Ullrich: *Kunst in der DDR 1960-1980*, Leipzig 1983.

Kulturpolitisches Wörterbuch 1978

Kulturpolitisches Wörterbuch, hg v. Manfred Berger, 2. Auflage, Berlin 1978.

Kunze 1993

Kunze, Peter: Aus der Geschichte der Lausitzer Sorben, in: *Die Sorben in Deutschland. Sieben Kapitel Kulturgeschichte*, hg. v. Dietrich Scholze, Bautzen 1993.

Haase 1977

Haase, Horst u.a. (Hg.): *Künstlerisches Erbe und sozialistische Gegenwartskunst*, Berlin/DDR 1977.

Landwehr 1998

Landwehr, Manuela: *Kunst und ökonomische Theorie*, Wiesbaden 1998.

Lang 1979

Lang, Lothar: *Der Graphiksammler*, Berlin 1979.

Lang 1983

Lang, Lothar: *Malerei und Graphik in der DDR*, Leipzig 1983.

Lang 2002

Lang, Lothar: *Malerei und Graphik in Ostdeutschland*, Leipzig 2002.

Lang 2009

Lang, Lothar: *Ein Leben für die Kunst. Erinnerungen*, Leipzig 2009.

Laude 2011

Laude, Horst: Eine neue Kunst für den neuen Staat, in: Jochen Staadt (Hg.): „Die Eroberung der Kultur beginnt!“ *Die staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951-1953) und die Kulturpolitik der SED* (= Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin), Frankfurt/Main 2011, S. 379-418.

Lindemann/Müller 1974

Lindemann, Hans; Kurt Müller: *Auswärtige Kulturpolitik der DDR: Die kulturelle Abgrenzung der DDR von der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn u. a. 1974.

Lindenberg 1999

Lindenberg, Thomas: Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung, in: ders. (Hg.): *Herrschaft und Eigensinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*, Köln/Weimar/Wien 1999, S. 13-44.

Lindenberg 2007

Lindenberg, Thomas: SED-Herrschaft als soziale Praxis, Herrschaft und „Eigen-Sinn“. Problemstellung und Begriffe, in: Jens Gieseke (Hg.): *Staatssicherheit und Gesellschaft*, Göttingen 2007, S. 23-47.

Lindner 1995

Lindner, Bernd: *Wahrnehmungsmuster und sozialer Gebrauch bildender Kunst im Osten Deutschlands (1945-1993). Eine empirische Studie*, Karlsruhe 1995.

Lindner 2003

Lindner, Bernd: „Was hat das mit unseren Gefühlen in unserer Zeit und Welt zu tun ...“ Zur Genese individueller Rezeptionsstrategien bildender Kunst im Osten Deutschlands, in: Joachim Fischer, Hans Joa (Hg.): *Kunst, Macht und Institution*, Studien zur Philosophischen Anthropologie soziologischen Theorie und Kultursoziologie der Moderne. Festschrift für Karl-Siebert Rehberg, Frankfurt/Main/New York 2003, S. 640-658.

Lindner 1980

Lindner, Bernhard: Zu ausgewählten Aspekten der Rezeption bildender und angewandter Kunst durch Jugendliche: thematischer Bericht zur Studie: Kunstrezeption und Wertorientierung Jugendlicher. hg. v. Zentralinstitut für Jugendforschung (ZIJ), Leipzig 1980.

Links 2009

Links, Christoph: *Das Schicksal der DDR-Verlage. Die Privatisierung und ihre Konsequenzen*, Berlin 2009.

Loy 2005

Loy, Thomas: Horst Weiß, in: *Was bleibt. Nachrufe*, hg. v. David Ensikat, Berlin 2005, o. S.

Lübbe 1984

Lübbe, Peter (Hg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1975-1980*, Stuttgart 1984.

Lüttich/Scheel/Salchow 1999

Lüttich, Jürgen, Joachim Scheel, Claudia Salchow: Funktionen, Mechanismen und Subjekte im gesellschaftlichen Auftragswesen der DDR zwischen 1970 und 1990. Malerei, Graphik und Kleinplastik, in: *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, hg. v. Paul Kaiser und Karl-Siebert Rehberg, Hamburg 1999, S. 85-130.

Makarius 1990

Makarius, Jörg: *Die Entfaltung der „Berliner Schule“ in der zweiten Hälfte der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre: ein kunsthistorischer Diskurs über Aspekte der Malerei in der DDR*, Leipzig/Frankfurt/Main 1990.

Meier 2000

Meier, Helmut: *Der Kulturbund im politischen System der DDR in den siebziger Jahren*, Berlin 2000.

Michael 1995

Michael, Klaus: Prenzlauer Berg. Streifzüge durch eine Kulturlandschaft, in: Bernd Wilczek (Hg.): *Berlin. Hauptstadt der DDR. 1949-1989*, Baden-Baden 1995, S. 192-215.

Milde 1997

Milde, Brigitte: *Rudolf Weber, Otto Müller-Eibenstock, Max Eismann. Konstruktivismus in Sachsen*, Ausst.-Kat. Museum Schloß Schwarzenberg und Annaberger Kunst- und Kulturverein, Annaberg-Buchholz 1997.

Mohr 1988

Mohr, Heinrich: „Das gebeutelte Hätschelkind“. Literatur und Literaten in der Ära Honecker, in: *Die DDR in der Ära Honecker. Politik – Kultur – Gesellschaft*, hg. v. Gert-Joachim Glaeßner, Opladen 1988.

Mössinger/Metz 2009

Mössinger, Ingrid; Katharina Metz: *Künstlerplakate der DDR 1967-1990*, Bielefeld/Leipzig 2009.

Muschter/Thomas 1992

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

Neumann 1974

Neumann, Manfred: *Zum Problem der „Wirkungsästhetik“ in der Literaturtheorie*, in: Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR, Berlin 1974.

Offner/Schroeder 2000

Offner, Hannelore; Klaus Schroeder (Hg.): *Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*, Berlin 2000.

Pätzke/Nimmich/Thielemann 1986

Pätzke, Hartmut; Gunter Nimmich, Roger Thielemann: *Kleines Wörterverzeichnis von Antiquitäten bis Zuschlag*, Rostock 1986.

Pätzke 2003

Pätzke, Hartmut: Von „Auftragskunst“ bis „Zentrum für Kunstausstellungen“. Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR, in: *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, hg. v. Eugen Blume und Roland März, Berlin 2003.

Pennewitz 2009

Pennewitz, Ulrike: Kunst und Handwerk oder Kunst und Industrie? Zur Konzeption des Bauhauses, in: *Kunst und Handwerk in Weimar*, hg. von Kerrin Klinger, Köln, Weimar und Wien 2009, S. 137-150.

Pfeiffer 1998

Pfeiffer, Reinhard: *Von Hannes Hegel bis Erich Schmitt – Lexikon der Karikaturisten, Presse- und Comic-Zeichner der DDR*, Berlin 1998.

Pfeil 2004

Pfeil, Ulrich: *Die „anderen“ deutsch-französischen Beziehungen. Die DDR und Frankreich 1949-1990*, Köln u. a. 2004.

Pirker/Lepsius/Werner/Hertle 1995

Pirker, Theo; M. Rainer Lepsius, Rainer Werner, Hans-Hermann Hertle (Hg.): *Der Plan als Befehl und Fiktion. Wirtschaftsführung in der DDR*, Opladen 1995.

Poppe 2000

Poppe, Birgit: *Freizeit und Privatleben in der Malerei der DDR. Formen und Funktionen neuer Motive der Leipziger Schule nach 1970*, Frankfurt/Main u. a. 2000.

Pracht 1987

Pracht, Erwin; Michael Franz, Wolfgang Heise, Karin Hirdina, Rainhard May, Günter Mayer, Ulrich Roesner: *Ästhetik der Kunst*, Berlin/DDR 1987.

Preiss 1999

Preiss, Achim: Offiziell/Inoffiziell – Die Kunst der DDR, in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Weimar, hg. v. Rolf Bothe u. a., Ostfildern-Ruit 1999.

Preiss 2007

Preiss, Achim: Über die Kunst der DDR, in: Berg/Holtsträter/Massow 2007

Berg, Michael; Knut Holtsträter, Albrecht Massow (Hg.): *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR*, Köln 2007, S. 105-111.

Raum 2000

Raum, Hermann: *Bildende Kunst in der DDR. Die andere Moderne: Werke – Tendenzen – Bleibendes*, Berlin 2000.

Rehberg 2003

Rehberg, Karl-Siegbert: Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzept des „Sozialistischen Realismus“, in: *Karl-Siegbert Rehberg; Paul Kaiser: Abstraktion im Staatssozialismus*, Berlin 2003, S. 15-67.

Rehberg/Kaiser 2003

Rehberg, Karl-Siegbert; Paul Kaiser (Hg.): *Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR*, Weimar 2003.

Rehberg/Werner 2009

Rehberg, Karl-Siegbert; Hans-Werner Schmidt (Hg.): *60–40–20. Kunst in Leipzig seit 1949*, Leipzig 2009.

Rehberg 2013

Rehberg, Karl-Siegbert: *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, Berlin 2013.

Richter/Stammer/Knaup 2009

Richter, Angelika; Beartive E. Stammer, Bettina Knaup: *Und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR*, Nürnberg 2009.

Röhl 2003

Röhl, Boris: *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen*, Hildesheim 2003.

Rüß 1976

Rüß, Gisela (Hg.): *Dokumente zur Kunst- Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Bd. 2: 1971-1974, Stuttgart 1976.

Saehrendt 2009

Saehrendt, Christian: *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation. Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*, Stuttgart 2009.

Sauerbier 1997

Sauerbier, S. D. (Hg.): *Zwei Aufbrüche. Symposien der Kunsthochschule Weißensee*, Berlin 1997.

Schäfer 2006

Schäfer, Christian: *Widernatürliche Unzucht*, Berlin 2006.

Schätzke 1991

Schätzke, Andreas: *Zwischen Bauhaus und Stalinallee. Architekturdiskussion im östlichen Deutschland 1945-1955*, Braunschweig 1991.

Schätzke 1999

Schätzke, Andreas: *Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR*, Berlin 1999.

Scheer 2010

Scheer, Udo: Die sozialistische Planwirtschaft der DDR, in: *Die sozialistische Planwirtschaft der DDR. Vom Scheitern einer wirtschaftspolitischen Ideologie*, hg. v. Konrad-Adenauer-Stiftung, Berlin 2010, S. 7-48.

Schiller 1999

Schiller, Dieter: *Kulturdebatten in der DDR nach dem XX. Parteitag der KPdSU*, Berlin 1999.

Schirmbeck / Petzke 1992

Schirmbeck, Hans-Jörg; Hartmut Petzke (Hg.): *Archivjahrbuch 1*, Berlin 1992.

Schirmer 1999

Schirmer, Herbert: Der Kulturfonds der DDR 1949-1990, in: *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, hg. v. Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999, S. 131-142.

Schirmer 2014

Schirmer, Herbert: Schlussakkord und Bildersturm – Auftragskunst der DDR in Zeiten des Übergangs, in: *Bildgespenster. Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*, hg. v. Elize Bisanz und Marlene Heidel, Bielefeld 2014.

Schirmer 2005

Schirmer, Gisela: *DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch*, Berlin 2005.

Schmidt 2006

Schmidt, Britta: *Sport in der bildenden Kunst der DDR*, Taunusstein 2006.

Schön 1965

Schön, Otto: *Die höchsten Organe der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands*, Berlin/DDR 1965.

Schroeder 1998

Schroeder, Klaus: *Der SED-Staat. Geschichte und Strukturen der DDR*, München 1998.

Schroeder 2000

Schroeder, Klaus: Vorbemerkung: Kunst und Künstler im (spät-)totalitären Sozialismus, in: *Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*, hg. v. Hannelore Offner und Klaus Schroeder, Berlin 2000, S. 9-14.

Schroeter 1995

Schroeter, Sabine: *Die Sprache der DDR im Spiegel ihrer Literatur. Studien zum DDR-typischen Wortschatz*, Berlin/New York 1995.

Schüler 2006

Schüler, Annegret: *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive. Eine Inventur*, Leipzig 2006.

Schuster 2003

Schuster, Peter-Klaus: Kunst in der DDR, in: Eugen Blume; Roland März: *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*, Berlin 2003, S. 9-13.

Schütrumpf 1999

Schütrumpf, Jörn: Die politischen Determinanten und die Herausbildung der organisatorischen Strukturen von Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR 1949-1963, in: *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, hg. v. Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999, S. 59-81.

Schwarzer 1999

Schwarzer, Oskar: *Sozialistische Zentralplanwirtschaft in der SBZ/DDR. Ergebnisse eines ordnungspolitischen Experiments (1945-1989)*, Stuttgart 1999.

Seegers 2014

Seegers, Ulli: Galerien und ihre Bedeutung im Kunstmarkt, in: Andreas Hausmann (Hg.) *Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld 2014, 135-150.

Semrau 2004

Semrau, Jens: Was ist dann Kunst? Die Kunsthochschule Weißensee 1946-1989 in Zeitzeugengesprächen, Berlin 2004.

Simpson 2008

Simpson, Simone: *Zwischen Kulturauftrag und künstlerischer Autonomie. Dresdner Plastik der 1950er und 1960er Jahre*, Köln u. a. 2008.

Stadt 2011

Stadt, Jochen (Hg.): „Die Eroberung der Kultur beginnt!“ *Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951-1953) und die Kulturpolitik der SED* (= Studien des Forschungsbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin), Berlin 2011.

Staatlicher Kunsthandel der DDR (Findbuch) 2017

Staatlicher Kunsthandel der DDR „VEH Bildende Kunst und Antiquitäten“ (1974-2002). Bestand DR 144 (= Findbuch zu den Beständen des Bundesarchivs), bearb. v. Anne Bahlmann, Falco Hübner, Bernd Ispording und Stefanie Klüh, Berlin 2017.

Steinkamp 2008

Steinkamp, Maike: *Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR*, Berlin 2008.

Schweizer 2011

Schweizer, Marina: „Wir dulden keinen Schmutz, auch nicht Schmutz in Versen“. Die Berichterstattung im Umfeld der Biermann-Affäre, in: *Fiktionen für das Volk: DDR-Zeitungen als PR-Instrument*, hg. v. Anke Fiedler und Michael Meyen, Berlin 2011, S. 269-294.

Tauscher 2017

Tauscher, Sabine (Hg.): *Gil Schlesinger, Werke 1961-2016* (Werkverzeichnis), Berlin 2017.

Thomas 1980

Thomas, Karin: *Die Malerei in der DDR 1949-1979*, Köln 1980.

Thomas 1985

Thomas, Karin: *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne*, Köln 1985.

Thomas 1997

Thomas, Karin: Krise und Ich-Findung im künstlerischen Psychogramm. Freundesbild und Selbstportrait, in: Eckhart Gillen (Hg.): *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Berlin 1997, S. 545-555.

Thomas 2002

Thomas, Karin: *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002.

Thomas 1988

Thomas, Rüdiger: Kulturpolitik und Künstlerbewußtsein seit dem VIII. Parteitag der SED, in: *Die DDR in der Ära Honecker. Politik – Kultur – Gesellschaft*, hg. v. Gert-Joachim Glaebner, Opladen 1988, S. 589-608.

Thöner 2006

Thöner, Wolfgang: *Bauhaus-Tradition und DDR-Moderne. Der Architekt Richard Paulick*, München 2006.

Übergangsgesellschaft. Porträts und Szenen 1980-1990, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin 2009.

Ulbricht 1969

Ulbricht, Walter: Unser guter Weg zur sozialistischen Menschengemeinschaft, in: *Das System der sozialistischen Gesellschafts- und Staatsordnung in der DDR. Dokumente*, Berlin/DDR 1969.

VBK-DDR (Hg.): *VII. Kongreß des Verbandes bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik*, 28.–30. Mai 1974, Karl-Marx-Stadt/Berlin 1974.

VBK-DDR (Hg.): *Weg zur sozialistischen Künstlerorganisation. Dokumentation*, Berlin [1986].

Vowinckel 2019

Vowinckel, Annette: Photojournalism East/West: The Cold War, the Iron Curtain, and the Trade of Photographs, in: *Media and the Cold War in the 1980s. Between Star Wars and Glasnost*, hg. v. Henrik G. Bastiansen u.a., Palgrave Macmillan 2019, S. 115-136.

Warnke/Quaas 2009

Warnke, Uwe; Ingeborg Quaas (Hg.): *Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1979*, Berlin 2009.

Waterkamp 1983

Waterkamp, Rainer: *Das zentralstaatliche Planungssystem der DDR. Steuerungsprozesse im anderen Teil Deutschlands*, Berlin 1983.

Weber 1986

Weber, Hermann (Hg.): *DDR. Dokumente zur Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945-1985*, München 1986.

Wegehaupt 1977

Wegehaupt, Herbert: *1905-1959. Malerei und Grafik. Bildnerische Erkundungen und Reflexionen*, Schwerin 1977.

Weiland 2012

Weiland, Doris: Form ohne Schnörkel. Das Werk von Lothar Zitzmann, in: *Lothar Zitzmann. Lapidarer Realismus*, hg. von Erik Stephan, Ausst.-Kat Kunstsammlungen Jena, Jena 2012, S. 7-12.

Weiland 2017

Weiland, Anna: *Private Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland*, Heidelberg 2017.

Weißbach 2009

Weißbach, Angelika: *Frühstück im Freien. Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Auktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963-1990*, Berlin 2009.

Wenzel 1998

Wenzel, Siegfried: *Plan und Wirklichkeit. Zur DDR-Ökonomie. Dokumentation und Erinnerungen*, St. Katharinen 1998.

Winkler 2000

Winkler, Heinrich August: *Der lange Weg nach Westen*, Bd. 2: Vom „Dritten Reich“ bis zur Wiedervereinigung, München 2000.

Wolle 2009

Wolle, Stefan: *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*, 3. akt. u. überarb. Aufl., Berlin 2009.

Wolle 2011

Wolle, Stefan: *Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR (1961-1971)*, Berlin 2011.

Wolle 2013

Wolle, Stefan: *Der große Plan. Alltag und Herrschaft in der DDR (1949-1961)*, Berlin 2013.

Woronski: 2004

Woronski, Alexander K.: *Die Kunst, die Welt zu sehen. Ausgewählte Schriften 1911-1936*, Essen 2004.

Zenker 1992

Zenker, G.: *Hans Oldenburger, Hans Helmbrecht, Plastik*, Ausst.-Kat., hg. v. Museum des Landkreises Schönebeck, 1992.

Online-Veröffentlichungen

Kathleen Schröter: *Der Kulturfonds der DDR. Oktober 2012*, in: Kunst in der DDR, <<https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/knowledge/634>>, zuletzt aufgerufen: 21.12.2017.

Beschlußempfehlung und Bericht des 1. Untersuchungsausschusses nach Artikel 44 des Grundgesetzes, Drucksache 12/7600, Deutscher Bundestag, online unter: <http://dipbt.bundestag.de/doc/btd/12/076/1207600.pdf> (zuletzt aufgerufen: 2.11.2018).

Website der Leipziger Grafikbörse e.V., online unter <https://www.leipziger-grafikboerse.de/verein/>, zuletzt aufgerufen 11.11.2018.

Website des Künstlers Hermann Lindner, <http://hermannlindner.de/biografie/>, zuletzt aufgerufen 11.11.2018.

Brigitte Rieger-Jähler: Die wechselvolle Geschichte des Museums Junge Kunst 1965–2014, online <http://www.museum-junge-kunst.de/packhof/mjkgesch.htm> zuletzt aufgerufen am 25.11.2018.

Die Neuererverordnung der DDR, Faksimile 33 Seiten und Einführung von Peter Koblack, http://www.koblack.de/ideethek/d_nvo.pdf, zuletzt aufgerufen 21.11.2017.

Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

[anonymus]: Antiquitätenschieber vor Gericht, in: *Berliner Zeitung*, 12. November 1963.

[fif]: Antiquitätenschieber, in: *Neues Deutschland*, 12. November 1963.

[anonymus]: Hohe Zuchthausstrafen, in: *Neues Deutschland*, 23. November 1963.

[anonymus]: Besucher erwerben Originale. Beachtliche Käufe auf der VII. Kunstausstellung, in: *Neue Zeit*, 26. Oktober 1972.

[anonymus]: „Über hundert Unterschriften: Der offene Brief in Sachen Wolf Biermann“, in: *Die Zeit*, 3. Dezember 1976, Nr. 50.

Stellungnahme 1976

[anonymus]: Wir sind es gewohnt, mitzudenken. Stellungnahmen und Erklärungen von Künstlern und Kulturschaffenden unserer Republik zur Aberkennung der DDR-Staatsbürgerschaft Biermanns, in: *Neues Deutschland*, 20. November 1976, Jg. 31, Nr. 277.

[anonymus]: Schinkel ausgebeutet in: *Der Spiegel*, Nr. 23/1976, S. 80-81.

[anonymus] Das Erbe des Bauhauses in guten Händen. Aus der Rede des Ministers für Bauwesen auf der Festveranstaltung des Ministerrates der DDR in Dessau, in: *Neues Deutschland*, 6. Dezember 1976.

[anonymus]: Qualitätsmaßstäbe bis in unser Heute. Bauhaus-Schau in der Galerie am Sachsenplatz, in: *Neue Zeit*, 8. November 1976, Jg. 32, Ausgabe 266.

[anonymus]: Lothar Reher. Aus Galerie und Atelier, in: *Sybille*, Heft 3/78, S. 24f.

[anonymus]: Für alle aus der Galerie Berlin: Posterservice, in: *Neue Berliner Illustrierte*, Nr. 1/26, Berlin 1978, S. 126.

[anonymus]: Neue Verkaufsausstellung in Frankfurter Galerie, in: *Neues Deutschland*, 1. Juni 1985, Nr. 40/126.

O. A. [sic]: „Galerie Berlin“ wurde in der Karl-Marx-Allee 45 eröffnet, in: *Neues Deutschland*, 6. März 1976, Jg. 31, Nr. 57.

O. A. [sic]; Von dort hierher – wohin?, in: *Die Zeit*, 3. Januar 1986.

Alberti 2012

Alberti, Sarah: Kunst den richtigen Rahmen geben, in: *Kreuzer*, Nr. 2, Jg. 2012.

Assheuer 2012

Assheuer, Thomas: Wie auf Wolken, in: *Die Zeit*, Nr. 47/2012.

C. B. [sic]: Bauhaus-Museum in der DDR, in: *FAZ*, 11. Oktober 1976, Nr. 228.

Balden/Cremer/Sandberg 1976

Balden, Theo; Fritz Cremer, Herbert Sandberg: „Vielleicht könnte man die getroffene Maßnahme noch einmal überdenken“, in: *Neues Deutschland*, 22. November 1976.

Clewing 2003

Clewing, Ulrich: Der Bilderstreit ist längst nicht zu Ende. Wahrscheinlich fängt er jetzt erst gerade an, in: *Der Tagesspiegel*, 4.8.2003.

Cremer 1970

Cremer, Fritz: Man muß den Sozialismus nehmen wie er ist. Bildhauer Fritz Cremer über die Probleme in der Kunst der DDR, in: *Land og Folk* (Dänemark), 13./14.12.1970.

Ebert 1996

Ebert, Sabine: Die Galerie Süd in Leipzig. Ein Ort für die Stiefkinder der Kunst, in: *Der Kunsthandel*, Nr. 7, Jg. 1996.

Faktor 1994

Faktor, Jan: Intellektuelle Opposition und alternative Kultur in der DDR, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 44 (1994) 10, S. 30-37.

Franz 1976a

Franz, Hilmar: Galerie mobil. OZ-Gespräch über eine originelle Initiative des Staatlichen Kunsthandels der DDR, in: *Ostsee-Zeitung*, 17. August 1976, Nr. 195.

Franz 1976b

Franz, Hilmar: In Badehose zu Cremer, in: *Berliner Zeitung*, 20. August 1976.

Franz 1977

Franz, Hilmar: „Galerie mobil“ im Ostseebezirk, in: *Ostsee-Zeitung*, 12. Juli 1977, Nr. 163.

Gräßler/Tauscher 2016

Gräßler, Florian; Sabine Tauscher: Der „Individuelle Realismus“ – ein Gegenbegriff für die bildende Kunst in der DDR?, in: *Kunstchronik*, 69, 2016, 4, S. 175-179.

Guth 1989

Guth, Peter: Color-Schock. Fotos von Gundula Schulze im der Leipziger Galerie P, in: *Sächsisches Tageblatt*, 6. Juni 1989.

Hähnig 2017

Hähnig, Anne: Oder kann das weg?, in: *Die Zeit*, Nr. 43/2017.

Heisig 1960

Heisig, Bernhard: Es gibt keine Kunst an sich, in: *Bildende Kunst* 4 (1960), S. 213-218.

Heisig 1972

Heisig, Bernhard: Wo bleibt der sozialistische Kunsthandel?, in: *Bildende Kunst*, Nr. 1 (1972), S. 44-45.

[Hof]: Einen Südsee-Speer bitte, in: *Berliner Zeitung*, 9. Februar 1957.

Ivan, Gabriela: Sensibilisierung der eigenen Person, in: *Bildende Kunst*, 10 (1981), S. 516-517.

John 1986

John, Erhard: Rezension zu „Medium bildende Kunst“, in: *Bildende Kunst*, 12 (1986), S. 572 f.

Jordan 1976

Jordan, Hans: Mit bildender Kunst für Fahrt an die Küste, in: *Neues Deutschland*, 7. August 1976, Jg. 31, Nr. 187.

Dr. K. 1976

Dr. K. [sic]: Angemessene Antwort auf feindseliges Auftreten gegen DDR, in: *Neues Deutschland*, 17. November 1976, Jg. 31, Nr. 274.

Hecht/Welti 1990

Hecht, Axel; Alfred Welti: Ein Meister, der Talent verschmäht. Interview mit Georg Baselitz, in: *art. Das Kunstmagazin*, 6/1990.

Hoffmann 1974

Hoffmann, Hans-Joachim: Rede auf dem VII. Kongress des VBK, in: *Der Sonntag* 24/1974.

Honecker 1965

Honecker, Erich: Das Ansehen und das Gewicht der DDR ist gewachsen. Friedliches Schaffen der Werktätigen in Stadt und Land ist die Grundlage unserer erfolgreichen Politik, in: *Neue Zeit*, 17. Dezember 1965.

Lange 1985

Lange, Sabine: „Was der Stein bewahren kann. Plastik, Zeichnungen und Grafik des Österreicher Alfred Hrdlicka in einer Ausstellung der Akademie der Künste der DDR“, in: *NBI*, Nr. 29/85, 1985.

Lindner 2003

Lindner, Bernd: Ausgang offen. Neue Runde im Disput zur DDR-Kunst, in: *Deutschland Archiv*, 36 (2003) 6, S. 928-936.

Lindenberg 2000

Lindenberg, Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 50 (2000) 40, S. 5-12.

Lücke 1991

Lücke, Detlev: Revolutionär mit Fahrrad, in: *Die Zeit*, 22. November 1991, Nr. 48.

Marten 1974

Marten, Jürgen: Auktionen unter dem Hammer, in: *Der Sonntag*, Nr. 15, 1974.

Nöldechen 1977

Nöldechen, Peter: Frei von Klischees, in: *Erlanger Tageblatt*, 21.06.1977.

Pachnicke 1969

Pachnicke, Peter: „Diktatur“ der Reproduktion und das Sammeln von Grafik, in: *Der Sonntag*, Nr. 43, Jg. 1969.

Pachnicke 1983

Pachnicke, Peter: Entstehung eines Publikums. Die Grafik-Editionen des Kunsthandels, in: *Der Sonntag*, Nr. 2, Jg. 1983.

Parin 1986

Parin, Paul: Bemerkungen zum subjektiven Faktor, in: *Links. Sozialistische Zeitung*, Offenbach, 18, Nr. 200, Jg. 1986.

Pätzke 1993

Pätzke, Hartmut: Der Kunsthandel in der Deutschen Demokratischen Republik, in: *Kritische Berichte*, 21 1993.

A.R. [sic]: Neueröffnung in Schwedt, in: *Neues Deutschland*, 9. Juni 1988, Nr. 43/135.

Prittwitz 1997

Prittwitz, Gesine von: Das Ministerium für Staatssicherheit und der Kulturbetrieb, in: *Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat an der FU Berlin*, 2 (1997) 3, S. 16-31.

Raum 1974a

Hundert schöne Grafiken statt hundert Paar Schuhe, Interview mit Hermann und Carlotta Raum, in: *Der Sonntag*, Nr. 34, 1974, S. 7-9.

Raum 1974b

Die erste Kunstverkäuferin. Interview mit Carlotta Raum, in: *Der Sonntag*, Nr. 34, 1974.

Raum 1975

Raum, Hermann: Kunst für alle? – Kunst für alle! Zehn Thesen zum sozialistischen Kunsthandel, in: *Bildende Kunst*, 1975, 2, S. 94-96.

Sandberg 1948

Sandberg, Herbert: Der Formalismus und die neue Kunst, in: *Tägliche Rundschau*, 17. Dezember 1948.

Schierz 1969

Schierz, Heinz: Wie wär's mit einem Grafikabonnement?, in: *Der Sonntag*, Nr. 43, Jg. 1969.

Schmidt 1997

Schmidt, Werner: Dresdner Privatsammlungen in der DDR, in: *Dresdner Hefte*, 15 (1997) 49, S. 83-87.

Schulze 1969

Schulze, Ingrid: Otto Müller in: *Bildende Kunst*, 1969, 1, S. 23-26.

Schulz 1972

Schulz, Hans-Peter: Damit die Kunst auch in die Wohnung kommt. Verkauf von Grafiken zur VII. Kunstausstellung, in: *Neues Deutschland*, 4. September 1972, Jg. 27, Nr. 245.

Schulz 1976

Schulz, Dietmar: 50 Jahre Dessauer Bauhaus. Die DDR besinnt sich auf ein „progressives Kulturinstitut“, in: *Tagesspiegel*, 4. Dezember 1976.

Sitte 1976

Sitte, Willi, in: *Neues Deutschland*, 20. November 1976, Jg. 31, Nr. 277.

Stachowski 1985

Stachowski, Rolf: Das Ufer – Gruppe 1947 Dresdner Künstler. Erinnerung an den Anfang, in: *Bildende Kunst*, 1985, 1, S. 63-72.

Statut 1975

Verfügungen und Mitteilungen des Ministeriums für Kultur Nr. 2, 18. Februar 1975, S. 19-21.

Sülflohn 1984

Sülflohn, Sabine: Von Natürlichem und Imaginärem, in: *Neue Zeit*, 16. März 1984, Nr. 65.

M. T. [sic]: *Neue Zeit*, 28. November 1980, Jg. 36, Nr. 281.

Leserbriefe 1974

[Leserbriefe]: „Thema Kunsthandel“, in: *Der Sonntag*, Nr. 44; Nr. 48; Nr. 51, Jg. 1974.

Thielemann 1979

Thielemann, Roger: Galerie am Sachsenplatz in Leipzig, in: *Bildende Kunst*, Heft 11, 1979, S. 567-577.

Thielemann 1989

Wa(h)re Kunst und ihre Käufer. Interview mit Roger Thielemann, in: *Tribüne*, 13. April 1989.

Weiß 1979

Weiß, Horst: Urteilen, wählen, kaufen. Fünf Jahre Staatlicher Kunsthandel der DDR, in: *Bildende Kunst*, Heft 11, 1979, S. 574-576.

Winckler 1992

Winckler, Lutz: Kulturnation DDR – ein intellektueller Gründungsmythos, in: *Argonautenschiff* 1 [1992], S. 141-149.

Winter 1983

Winter, Joachim: Förderin der Gegenwartskunst, in: *Neue Zeit*, 29. Juni 1983, Nr. 39/151.

Woronow 1986

Woronow, Nikita: Was soll, was kann die Kunstwissenschaft?, in: *Kunst und Literatur – Zeitschrift zur Verbreitung sowjetischer Erfahrungen*, 34 (1986) 1, S. 3-8.

Zöllner 2011

Zöllner, Frank: Neo Rauch verstehen – Mit strammer Wade, in: *Die Zeit*, Nr. 22, 28. Mai 2011.

Verzeichnis der Anhänge

-in Mappe 1

II.3.1	Strukturanalyse SKH	407
III.1/1	Bereich Öffentlichkeitsarbeit -Markenauftritt	408
III.1/2	Galerien der Gegenwartskunst (Karte)	409
III.1/3	Diagramm mit Gründungsjahren der Galerien des SKH	410
III.1/4	Häufigkeit von Galeriegründungen	411
III.3.1/1	Galerie am Boulevard	412-423
III.3.1/2	Greifengalerie	424-428
III.3.1/3	Galerie mobil	429-431
III.3.1/4	Galerie am Dom	432-438
III.3.1/5	Hanse Galerie im Speicher	439
III.3.1/6	Galerie am Meer	440-448
III.3.2/1	Galerie Arkade	449-457
III.3.2/2	Galerie a	458-461
III.3.2/3	Studio-Galerie	462-469
III.3.2/4	Galerie Berlin	470-478
III.3.2/5	Galerie Skarabäus	479-480
III.3.2/6	Galerie im Alten Museum/Rotunde	481-484
III.3.2/7	Galerie Unter den Linden	485-491
III.3.2/8	Galerie re	492
III.3.2/9-1	Clubgalerie Otto Nagel	493
III.3.2/9-2	Galerie visuell	494
III.3.2/10	Galerie Berlin-Friedrichstraße	495
III.3.3/1	Galerie am Sachsenplatz	496-505
III.3.3/1-1	Galerie am Sachsenplatz - Bauhaus 1	506-513
III.3.3/1-2	Galerie am Sachsenplatz - Bauhaus 2	514-519
III.3.3/1-3	Galerie am Sachsenplatz - Bauhaus 3	520-526
III.3.3/1-4	Galerie am Sachsenplatz - Bauhaus 4	527-531
III.3.3/1-5	Galerie am Sachsenplatz - Bauhaus 5	532-535
III.3.3/1-6	Galerie am Sachsenplatz - Bauhaus 6	536-545
III.3.3/1-7	Kontakte Bauhäusler	546-549
III.3.3/1-8	Poster Bauhaus - Galerie am Sachsenplatz	550
III.3.3/2	Galerie Theaterpassage	551-557
III.3.3/3	Galerie P	558-566
III.3.3/4	Galerie am Thomaskirchhof	567
III.3.4/1	Kleine Galerie	568-577
III.3.4/2	Galerie am Hansering	578-584
III.3.4/3	Galerie St. Florian	585

III.3.5/1	Galerie Carl Blechen	586-591
III.3.5/2	Neue Dresdner Galerie	592-598
III.3.5/3	Kunstgalerie Budyšin	599-603
III.3.5/4	Galerie am Schönhof	604-617
III.3.5/5	Clubgalerie Brücke	618
III.3.6/1	Galerie Buntes Lädchen	619-622
III.3.6/2	Galerie im Stadthaus	623-628
III.3.6/3-1	Galerie am Markt	629-635
III.3.6/3-2	Galerie am Markt – Wismut	636-650
III.3.6/4	Galerie Spektrum – Galerie Schmidt-Rottluff	651-665
III.3.6/5	Kunstgalerie Vogtland	666-667
III.3.6/6-1	Kunst- und Antiquitätengalerie	668-677
III.3.6/6-2	Galerie Peter Breuer	678
III.3.6/6-3	Galerie Hans Witten	679
III.3.7/1	Galerie erph	680-685
III.3.7/2	Galerie im Steinweg	686-689
III.3.8/1-1	Galerie Gallus	690-691
III.3.8/1-2	Kunstgalerie Schwedt	692
 <i>-in Mappe 2</i>		
III.4/1	Galerie a - Auktionen und Ausstellungen	693-745
III.4/2	Auktionen Galerie am Sachsenplatz	746-758
III.4/3	Neue Dresdner Galerie - Auktionator Werner Schmidt	759-769
III.4/4	Gesamtbeteiligung der Künstler an Auktionen	770-811
IV.1.1/1	Grafikeditionen SKH	812-824
IV.1.1/2	Grafikeditionen SKH 1975-1987 (Hauptdarsteller)	825
IV.1.2/1	100 ausgewählte Grafiken	826-845
IV.1.2/2	Zusammenfassung 100 ausgewählte Grafiken	846-851
IV.1.2/3	Die Besten von 100 ausgewählten Grafiken	852-889
IV.1.2/4	Zusammenfassung der Besten 100 ausgewählten Grafiken	890
IV.1.2/5	Jurymitglieder	891-906
IV.1.3/1	Das Posterprogramm 1977-1986 und 1987-1989	907-1011
IV.1.3/2	Anzahl der meist gedruckten Poster	1012
IV.1.4/1	Plastik - Editionen 1977-1985	1013-1021
IV.1.4/2	Plastik - Editionen 1986-1988	1022-1025
V.2	Kennziffernspiegel	1026-1027