

Hildtrud Ebert, Jutta Penndorf in Zusammenarbeit mit Matthias Flügge

Gutachten zum Bestand des Kunstarchivs Beeskow

Berlin und Altenburg

Juli 2014

Einleitung: Auftrag und Kriterien	5
Teil I: Sichtung der Bestände	7
Ausgangssituation und Verfahren in anderen Bundesländern	
Stand der Erfassung im Beeskower Archiv und Vorgehen der Gutachter	
I. 1 Malerei	11
I. 1. 1 Der Bestand	11
I. 1. 2 Orte, Künstler, Generationen	12
I. 1. 3 Themen, Motive	15
I. 1. 4 Bewertung	17
I. 2 Arbeiten auf Papier: Zeichnungen, Druckgrafiken, druckgrafische Mappenwerke und Fotografien	19
I. 2. 1 Zeichnungen	19
I. 2. 1. 1 Der Bestand	19
I. 2. 1. 2 Zeiträume, Künstler, Generationen	20
I. 2. 1. 3 Themen, Motive	21
I. 2. 1. 4 Bewertung	22
I. 2. 2 Druckgrafiken und druckgrafische Mappenwerke	23
I. 2. 2. 1 Der Bestand an Druckgrafiken	23
I. 2. 2. 2 Zeiträume, Künstler, Generationen	25
I. 2. 2. 3 Themen, Motive	27
I. 2. 2. 4 Der Bestand an druckgrafischen Mappenwerken	28
I. 2. 2. 5 Bewertung	29
I. 2. 3 Fotografie	29
I. 2. 3. 1 Der Bestand	31
I. 2. 3. 2 Fazit	33

I. 3	Bildhauerei	34
I. 3. 1	Der Bestand	34
I. 3. 2	Künstler, Generationen	34
I. 3. 3	Themen, Motive	35
I. 3. 4	Bewertung	36
I. 4	Kunsth Handwerk	39
Teil II: Schlussfolgerungen und Empfehlungen		41
II. 1	Bewertung und Genese des Bestandes	41
II. 1. 1	Beeskow im Kontext anderer Sammlungen	41
II. 1. 2	Auftragskunst: ein problematischer Begriff	42
II. 1. 3	Bildnerisches Volkschaffen	43
II. 1. 4	Was in Beeskow übrig blieb	44
II. 1. 5	Realitätsgewinn durch Umbenennung	45
II. 1. 6	Das institutionelle Profil	45
II. 2	Allgemeine Empfehlungen	47
II. 2. 1	Kooperationen als Voraussetzung des Erhaltens	48
II. 2. 2	Dauerhafte institutionelle und finanzielle Basis	49
II. 2. 3	Leitbild, Konzept, Management	50
II. 2. 4	Qualifiziertes Personal	51
II. 2. 5	Sammeln – versus Konzentration auf den Kernbestand	51
II. 2. 6	Bewahren	52
II. 2. 7	Forschen, Dokumentieren	53
II. 2. 8	Ausstellen (eigene Wechsellausstellungen und Leihgaben)	54
II. 2. 9	Vermitteln	55

II. 3.	Praktische Empfehlungen zum Umgang mit dem Bestand	56
II. 3. 1	Allgemeines	56
II. 3. 2	Malerei	57
II. 3. 3	Arbeiten auf Papier: Zeichnungen, Druckgrafiken, druckgrafische Mappenwerke und Fotografien	57
II. 3. 4	Bildhauerei	58
II. 3. 5	Kunsth Handwerk	58
II. 3. 6	Medaillen/Plaketten	58
	Zusammenfassung	60

Einleitung: Auftrag und Kriterien

Der Auftrag dieses Gutachtens bestand laut Auftraggeber (MWFK Brandenburg) darin, für die drei Länder Berlin, Brandenburg und Mecklenburg-Vorpommern „eine Grundlage zur Einschätzung der Bedeutung des Bestandes im Kontext vergleichbarer DDR-Kunstsammlungen und für Überlegungen zum weiteren Umgang mit Werkgruppen/Bestandskonvoluten oder einzelnen Kunstwerken dar(zu)stellen“. Dabei sollten „Erfahrungen Dritter beim Umgang mit vergleichbaren Archivbeständen oder Sammlungen berücksichtigt werden“.

Im Zuge der Erarbeitung wurden in Beeskow die Bestände gesichtet und mit den vorhandenen Inventaren und Dokumentationen abgeglichen. Provenienzen und Besitzverhältnisse wurden analysiert. Auch haben wir im Depot nach Werken gesucht, die nicht verzeichnet sind. Die unterschiedlichen Inventare mit unterschiedlichen Erfassungsgraden wurden gegeneinander abgeglichen. Evidente Abweichungen wurden geprüft. Im Unterschied zu den meisten Bearbeitern der Inventare besitzen die Gutachter ein langjähriges Erfahrungswissen zur überwiegenden Zahl der vertretenen Künstler und ihrer Werke. Fehler in Zuschreibungen, Namensnennungen etc. werden im Folgenden exemplarisch benannt. Eine Grundinventur des Bestandes war nicht Auftrag dieses Gutachtens. Sie ist unabdingbare Voraussetzung jeder weiteren sinnvollen wissenschaftlichen Arbeit mit der vorhandenen Ansammlung von Kunstwerken.

Die Kriterien der Wertung künstlerischer Werke sind wandelbar. Jede Generation stellt neue, andere Fragen. Das ist bereits jetzt an der noch jungen Rezeptionsgeschichte des Beeskower Archivs deutlich abzulesen. Gleichwohl werden Kriterien, die auf gewachsenen Übereinkünften der am künstlerischen Prozess Beteiligten beruhen, nur in geschichtlichen Ausnahmefällen radikal umgestürzt.¹ Sie werden in der Geschichte modifiziert, ergänzt, erweitert oder auch verengt. Eine relative Objektivierbarkeit entsteht aus subjektiven Urteilen im Zusammenspiel mit ökonomischen, sozialen und ästhetisch-weltanschaulichen Faktoren. Wir selbst haben von verschiedenen geistigen Orten aus an diesem Prozess mitgewirkt. Es konnte hier nicht darum gehen, unsere persönlichen Urteile zum alleinigen Maßstab zu machen. Wir haben deshalb einen rezeptionskritischen Ansatz gewählt, der die Aufmerksamkeit, die Künstlern und ihren Oeuvres im Laufe der Zeit von verschiedenen relevanten gesellschaftlichen Gruppen zuteil wurde und wird, in die Bewertung einfließen lässt.

Die vielfach dokumentierten Diskussionen, die seit 1990 um die in der DDR entstandene Kunst geführt wurden, sind aus der Beurteilung gleichfalls weitgehend

¹ Vgl. Michael Freitag: Wann wird ein Kunstwerk Dokument? In: Die Depots der Kunst. Symposium 13. bis 15. November Burg Beeskow. Dokumentationszentrum Kunst der DDR, Burg Beeskow / Interessengemeinschaft neue bildende Kunst e. V., 1996.

ausgeblendet. Sie drehten sich zumeist um die Frage der „Auftragskunst“. Für unsere Betrachtung ist es jedoch sekundär, ob ein konkretes Werk im konkreten Auftrag entstanden ist oder auf anderen Wegen in den Besitz von Parteien und Massenorganisationen oder von öffentlichen Institutionen kam. Primärer Gegenstand ist die künstlerische und kulturgeschichtliche Bedeutung des Bestandes, der in der Öffentlichkeit quantitativ und qualitativ vielfach gravierend überschätzt wird. Er ist weit davon entfernt, ein umfassendes Bild vom Kunstgeschehen der DDR zu vermitteln. Er kann auch nicht den Anspruch erheben, den einstmals vorhandenen Kunstbesitz der politischen und gesellschaftlichen Organisationen und Institutionen umfassend nachvollziehbar zu machen, und kann auch Fragen nach der Praxis der Vergabe von Aufträgen in der DDR nur partiell beantworten. Es handelt sich um einen durch vielfache Zugriffe von außen geschmälerten „Restbestand“ eines einst erheblich größeren Konvolutes, der trotz dieser Einschränkungen nicht nur die genaue Betrachtung lohnt, sondern auch die Bewahrung und professionelle wissenschaftliche und konservatorische Bearbeitung.

Wir danken der Leiterin des Archivs, Frau Dr. Weser, ihren Mitarbeiterinnen Frau Geisler, Frau Müller und ihrem Mitarbeiter Herrn Mielke sowie Herrn Schirmer und den Gesprächspartnern und Gesprächspartnerinnen in den Institutionen in Thüringen, Sachsen und Sachsen-Anhalt und in Museen und Sammlungen für ihre konstruktive Mitarbeit und Hilfe.

Teil I: Sichtung der Bestände

Ausgangssituation und Verfahren in anderen Bundesländern

1994 ging auf Beschluss der Landesregierungen der Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen und der öffentlichen Institutionen der DDR nach dem Fundortprinzip in das Eigentum der neuen Bundesländer über. Das „übrige Sondervermögen“ der Treuhand-Anstalt (THA) von Berlin, Brandenburg und Mecklenburg-Vorpommern wird seitdem in einem zum Depot umgebauten Speicher in Beeskow aufbewahrt, das des Landes Sachsen wurde auf der Festung Königstein zwischengelagert und 2004 in die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden integriert. Auch die Thüringer öffentlichen Kunstbestände gelangten zunächst auf die Festung Königstein und wurden sodann an zwei Museen übergeben: die Mühlhäuser Museen und das Museum für Angewandte Kunst in Gera. Die Kunstsammlung der 1987 eröffneten „Bauern-Galerie“ der Vereinigung der gegenseitigen Bauernhilfe (VdgB) in Suhl gelangte schon früher komplett in die Meininger Museen, auch die Sammlung der Maxhütte in Unterwellenborn blieb erhalten. In Sachsen-Anhalt werden alle Kunstwerke des Landes (die überkommenen wie die Neuerwerbungen, insgesamt 7.500) von der Dokumentationsstelle zur Erfassung von Kulturvermögen des Landes Sachsen-Anhalt im Referat Kultur des Landesverwaltungsamtes verwaltet. Darunter sind 4.000 Kunstwerke aus öffentlichem Besitz der DDR. Die Sammlung des VEB Leuna-Werke befindet sich in einem Extradepot am Standort Leuna, die Werke des VEB Chemiekombinates Bitterfeld im Hallenser Depot. Ähnlich wie in Beeskow wurden in Halle separate Räumlichkeiten als Depot hergerichtet. Die Dokumentationsstelle übernimmt auch die Vergabe von Dauerleihgaben (2.700 Werke sind verliehen) und den sonstigen Leihverkehr.

Stand der Erfassung im Beeskower Archiv und Vorgehen der Gutachter

Der Bestand des Kunstarchivs Beeskow setzt sich nach eigener Darstellung (www.kunstarchiv-beeskow.de, Mai 2014) aus rund 23.000 Exponaten zusammen, davon 1.500 Werke der Malerei, 1.942 Zeichnungen, 12.992 Druckgrafiken und 1.305 Fotografien, 286 Kleinplastiken, 298 kunsthandwerkliche und 60 textile Objekte, 3.656 Medaillen und Plaketten (darunter 3.000 Medaillen und Ehrenplaketten aus dem Besitz der CDU). Die Bestände (an Dritte ausgeliehene Arbeiten können hier vernachlässigt werden) sind in einem ehemaligen Speicher untergebracht und leiden unter der generellen Platznot des Depots. Auch die technische Ausstattung des Gebäudes entspricht naturgemäß nicht den Anforderungen an ein Museumsdepot, offenbar können jedoch in den meisten

Räumen die konservatorisch erforderlichen Klimabedingungen konstant gehalten werden.

Mehrmals haben wir vor Ort eine Sichtung der einzelnen Bestände vorgenommen. Diese Arbeit mit den Originalen war eine wichtige Voraussetzung, um eine Bewertung der Objekte als ästhetisch relevante Kunstwerke und/oder historische Dokumente vornehmen zu können. Ein systematisches Ordnungsprinzip ist nicht gegeben, sodass bei der Suche nach einzelnen Werken vor allem die vom Depotmitarbeiter auf seinem privaten Computer erstellte eigene Datenbank (er hat keinen Zugriff auf die Augias-Datenbank, da es im Depot keinen Internetanschluss gibt) mit Standorthinweisen weiterhalf. Zwar ist man bemüht, die Teilbestände geschlossen unterzubringen, das gelingt aber nur partiell, sie verteilen sich jeweils auf mehrere Räume.

Die Identifizierung der einzelnen Kunstwerke erwies sich als schwierig und zeitaufwändig, weil eine systematische Erfassung der Bestände mit Abbildungen und Informationen in Form eines öffentlichen Katalogs bislang nicht vorliegt. Für die erforderlichen Recherchen standen die Akten der Treuhand aus den Ländern Berlin, Brandenburg und Mecklenburg-Vorpommern, die Akten des Magistrats von Berlin und der Stiftung Kulturfonds, Übernahmeprotokolle nachträglicher Übereignungen, Listen von Schenkungen, Leihverträge und schließlich die im Archiv erstellten Dokumentationen zur Verfügung: die nicht mehr aktuelle DVD „Malerei“, die DVD „Archivierte Sammlung von DDR-Kunst. Gesamtbestand“ und die Augias-Datenbank als umfangreichste und aktuellste Bestandserfassung.

Tatsächlich aber konnten wir nicht von Anfang an auf alle Unterlagen zurückgreifen. Wir erhielten erst Anfang März die Protokolle aus Mecklenburg-Vorpommern, die, wie wir feststellen mussten, nur einen Bruchteil des im Kunstarchiv vorhandenen Kunstbesitzes dieses Bundeslandes erfassen. Die übrigen Eingänge aus diesem Bundesland wurden in den Akten den jeweiligen Auftraggebern zugeordnet und sind als geschlossenes Konvolut nicht mehr identifizierbar. Zunächst mussten wir aus den Informationen der Eigentümer-Akten detaillierte Dateien zu den einzelnen Gattungen erstellen. Sie blieben eine Zeit lang unsere wichtigste Arbeitsgrundlage.

Wir waren also darauf angewiesen, die vorhandenen Bestandsverzeichnisse untereinander abzugleichen, und haben bei auftretenden Unklarheiten im Bestand selbst recherchiert. In allen Gattungen wurden vielfach Vergleiche zwischen den Listen und dem real Vorhandenen gezogen. Von allen zur Verfügung stehenden Medien ist die Augias-Datenbank als die zuverlässigste Fundstelle für das gesamte Konvolut anzusehen. Aus datenrechtlichen Gründen konnten wir sie erst ab Ende März einsehen, wodurch die Arbeit erheblich verzögert wurde, wie sich überhaupt der Zugang zu den Quellen schwierig gestaltete. Die DVD „Archivierte Sammlung von DDR-Kunst. Gesamtbestand“ stellte man uns im Februar zur Verfügung. Von der Augias-Datenbank besaßen wir seit April lediglich einen Ausdruck mit nur einer Datenebene. Bis zum Schluss konnte uns die komplette Datei, mit der wir in Berlin

und Altenburg ortsungebunden hätten arbeiten können, als wichtigstes Quellenmaterial nicht überlassen werden.

Da sich die Institution nicht als ein historisches Archiv, sondern ausdrücklich als Kunstarchiv versteht, haben wir Staatsgeschenke, politische Devotionalien und Laienarbeiten in der Bewertung nicht berücksichtigt. Hingegen wurde das Kunsthandwerk in die Betrachtung schon deshalb einbezogen, weil im ideologisch strukturierten Kunstbetrieb der DDR künstlerisch bedeutsame Leistungen oftmals in die kunsthandwerklichen Disziplinen abgedrängt wurden. Beispielsweise galten nonfigurative Skulpturen lange Zeit als Kunsthandwerk und konnten sich so dem Realismus-Gebot entziehen.

Unsere Bestandsanalyse folgt der Unterteilung nach Gattungen, wie sie im Archiv praktiziert wird. Das sind:

- Malerei
- Arbeiten auf Papier: Zeichnungen, Druckgrafiken, druckgrafische Mappenwerke und Fotografien
- Bildhauerei
- Kunsthandwerk

Die Untergruppe der Medaillen und Plaketten wurde bereits von einem Spezialisten evaluiert. Seinen vollständigen Bericht, dem wir nichts hinzuzufügen haben, legen wir dem Gutachten bei.

Neben der Sichtung der Sammlungsbestände haben wir anhand der Eigentümerakten die für die qualitative Bestandsbewertung relevanten Fakten in Dateien erfasst: die Provenienz der Artefakte (um eine quantitative Beurteilung der Voreigentümer oder Auftraggeber vornehmen zu können), Autorennamen, Lebensdaten, Entstehungsjahre, Techniken und Materialien. Soweit möglich, wurden die Angaben anhand der verschiedenen Dokumentationen überprüft. Auf fehlerhafte Zuschreibungen und Namensnennungen haben wir exemplarisch hingewiesen. Anzumerken ist, dass an der Erfassung der Werke viele Personen mitgewirkt haben, die nur unzureichend über das notwendige fachbezogene Rüstzeug verfügten. Das betrifft nicht nur die Kenntnis von Autoren und Werken, sondern auch den Gebrauch von Kategorien wie Technik, künstlerische Materialien etc. Hinweise auf Ankäufe oder Aufträge, die in den Akten der Länder zu finden sind, wurden in die uns zur Verfügung stehenden digitalen Medien des Kunstarchivs offenbar nicht übertragen.

Für Datenerfassung und Datenvergleich waren keine optimalen Voraussetzungen gegeben. So ist auf der DVD „Archivierte Sammlung von DDR-Kunst. Gesamtbestand“ der Kunstbestand in 29 Dateien registriert, die separat geöffnet werden müssen; eine schnelle, summarische Datenerfassung per Suchbegriff ist mit diesem Medium kaum möglich. Zusätzlich beeinträchtigten unterschiedliche Formulierungen für gleiche Sachverhalte in den einzelnen Erfassungssystemen (DVD

Gesamtbestand, Augias-Datenbank) die Vergleichsmöglichkeiten. „Unbekannte“ Sachverhalte werden auch als „anonym“, „offen“, „Signatur nicht entzifferbar“ oder „unklar“ bezeichnet, „ohne Jahr“ wechselt mit „o. J.“ ab, man findet „Berlin“ und das „Land Berlin“, den „Magistrat“, den „Magistrat von Berlin“ oder auch den „Senat für Kultur“, um nur einige Beispiele zu nennen.

Der eingeschränkte Zugriff auf die archivinternen Dokumentationen und deren Differenz wie die mangelnde interne Konkordanz verzögerten nicht nur den Abschluss der Teilleistung I, sondern beeinträchtigten ihren methodischen Ansatz generell: den Vergleich der verschiedenen Überlieferungsformen des Materials. Dabei wurden vielfach Differenzen bei den Angaben zu den Werken in den Länderakten, dem Gesamtkatalog und der Augias-Datenbank festgestellt. Wie bereits angemerkt, konnte es nicht Aufgabe der Gutachter sein, diesen Differenzen und dem Datentransfer nachzuspüren, sprich eine Generalinventur des angegebenen Gesamtbestandes von 23.000 Artefakten vorzunehmen.

Eine zahlenmäßige Überprüfung der Angaben ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt nur annähernd möglich. Allein die in der Selbstdarstellung des Kunstarchivs behauptete Anzahl der Werke wird durch die Augias-Datenbank nicht bestätigt. Sie weist für die Plastik 390, für die Malerei mehr als 1.600 und allein für die Druckgrafik über 14.000 Fundstellen auf. Allerdings entsprechen nach Auskunft des Kunstarchivs auch diese Zahlen letztlich nicht den realen Beständen, da zusätzlich zu neu bearbeiteten Einträgen auch alte in den Listen registriert bleiben. Als schwerwiegend im Hinblick auf die Bewertung erwiesen sich die vielen offenen Fragen im Bestandsverzeichnis. Bedenkt man, dass ca. 240 Werke der Plastik laut Augias-Datenbank nicht datiert und über 100 Gemälde unbekannter Herkunft sind, dass für mehr als die Hälfte der Zeichnungen kein Fundort nachweisbar ist – um hier nur einige Informationsdefizite zu erwähnen –, lassen sich die Grenzen der Vergleichbarkeit und folglich einer zuverlässigen Darstellbarkeit der kunst- und kulturhistorischen Relevanz der einzelnen Bestände des Kunstarchivs Beeskow erahnen.

Abschließend ist zu ergänzen, dass es nicht darum gehen konnte, ein „Ranking“ der Kunstwerke innerhalb der Bestände zu erstellen.

I. 1 Malerei

I. 1. 1 Der Bestand

Auf der Internetseite des Kunstarchivs Beeskow werden 1.500 Gemälde angegeben, auf der DVD Malerei 1.556, die von uns erstellte Arbeitsdatei, basierend auf der DVD Gesamtbestand und den Berliner, Brandenburger und Mecklenburg-Vorpommerschen Akten weist 1.660 Werke der Malerei aus, die DVD Gesamtbestand 1.631, die neuesten Erhebungen durch das Kunstarchiv wieder 1.556. Zudem sahen wir in Beeskow auch Werke, die in der DVD Gesamtbestand nicht erscheinen.

Neben Bildern von Künstlern gehören zu diesem Bestand auch Arbeiten von Laien, ausgewiesen sind über 30, wahrscheinlich sind es etliche mehr.

Den Unterlagen zufolge sind über 900 Gemälde im Besitz des Landes Berlin (inkl. BMI), 435 des Landes Brandenburg, 195 des Landes Mecklenburg-Vorpommern, 80 des Kunstarchivs Beeskow, eines gehört der Burg Beeskow, für sechs Bilder sind weitere Besitzer genannt, bei über 30 fehlen dazu die Einträge.

Mit 606 Bildern führt der FDGB die Liste der Auftraggeber oder Erwerber an. Die Angaben zum Magistrat von Berlin sind durch die Verwendung verschiedener Kürzel nicht eindeutig, wahrscheinlich stammen 240 Gemälde von dort. Es folgen der Kulturfonds mit 155, die SED mit 146 sowie die FDJ mit 109, die DSF mit 102. Der Kulturbund und die Blockparteien sind an den Provenienzen nur marginal beteiligt.

Interessenten und Forschende haben es schwer, unter den Bedingungen im Depot die Werke zu sichten und mit ihnen zu arbeiten. Zwar ist das Kunstarchiv um eine sachgerechte Lagerung bemüht, doch will man einzelne Bilder betrachten, müssen sie aus den eng gefüllten Regalen bzw. aus Stapeln von großen Formaten hervorgezogen werden. Das bringt bei den oft fragilen Gemälden erhebliche konservatorische Probleme mit sich.

120 Malereien firmieren als „unbekannt“. Ferner gibt es eine große Anzahl von Gast- und Freundschaftsgeschenken, darunter Kuriositäten wie ein auf Tierfell gemaltes Honecker-Porträt sowie Porträts von Arbeiterführern und Kopien besonders geschätzter Motive. Zu den Beeskower Gemälden gehören auch ein Bild des Münchner Malers Joachim Palm aus den 1970er Jahren und zwei des Schweizer Malers Otto Tobler, die gelegentlich als DDR-Künstler geführt werden.

Zu vielen Gemälden von ausländischen Künstlern, darunter durchaus beachtenswerte, gibt es keine Angaben zur Provenienz. Unter ihnen befinden sich Kopien nach russischen und deutschen Gemälden des 19. Jahrhunderts.

Wie bei den anderen Kunstgattungen gibt es auch in der Malerei Künstler, die besonders zahlreich in Beeskow vertreten sind: Günther Brendel 33, Wolfgang Wegener 25, Walter Womacka 23, Harry Lüttger 20, Jürgen Parche 19, Wolfgang

Liebert 18, Rolf Schubert 17, Carl Hinrichs 16, Dietrich Kaufmann 16, Dieter Rex 16, Thomas Ziegler 16, Oskar Erich Stephan 15, Hannes Meier 14, Karl-Erich Müller 13, Manfred Nitsche 13, Werner Haselhuhn 12, Bernt Wilke 12, Joachim Lautenschläger 11, Barbara Müller 11, Dietrich Noßky 11, Siegfried Schümann 11, Wilhelm Schmied 10, Andrey Smolak 10, Norbert Wagenbrett 10, Fritz Fröhlich 9, Günter Horn 9, Konrad Knebel 9, Christian Heinze 8, Edmund Bechtle 7, Tom Beyer 7, Eberhard Buchholz 7, Dieter Dreßler 7, Gerhard Floß 7, Wolfgang Frankenstein 7, Lutz Friedel 7, Lothar Gemmel 7, Frank Glaser 7, Ulrich Hachulla 7, Kurt Klinkert (Volkskünstler) 7, Inge Platzer 7, Rudolf Pleissner 7, Wolfgang Speer 7, Christoph Tümpel 7, Lutz Voigtmann 7, Heinrich Witz 7, Winfried Wolk 7, Fritz Duda 6, Fritz Eisel 6, Matthias Jaeger 6, Doris Kahane 6, Walter Denecke 6, Marianne Kühn-Berger 6, Gudrun Brüne 5.

Die Gründe dafür lassen sich nicht auf einen Nenner bringen, zumal die unterschiedlichen Entstehungszeiten der Bilder in Betracht gezogen werden müssen. Zwar lässt sich bei vielen Bildern eine klare politische Motivation feststellen, andererseits beherbergt das Archiv sehr viele reine Landschaften und Porträts, die keinerlei politische Vorgaben bedienen.

I. 1. 2 Orte, Künstler, Generationen

Fünf Gemälde sind vor 1945 entstanden: eine niederländische Straßenszene aus dem 17. Jahrhundert von Jan Miense Molenaer, ein 1914 gemaltes Bildnis einer Frau von Otto Marcus, eine Stadtlandschaft (Gräfenhainichen) von Richard Albitz von 1938, ein weiblicher Akt von Bert Heller von 1943, und ein unbekanntes Bild, angeblich eine Kopie nach Lewitan, mit einem Hinweis auf die Große Berliner Kunstausstellung 1915. Aus dem Zeitraum zwischen 1945 und 1949 stammen sieben Bilder (sowie eines unter den unbekanntenen), aus den 1960er Jahren 42 (sowie sechs unter den unbekanntenen), aus den 1970er bereits 412 und aus den 1980er Jahren 581. Der Rest ist undatiert.

Auffallend ist der hohe Anteil an Gemälden von Leipziger Künstlern. Nicht alle der jüngeren Künstler leben noch in Leipzig, aber sie akzeptieren den Begriff Leipziger Schule für ihre Arbeit, haben an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) studiert und ihre prägenden Jahre in der Stadt verbracht. Einige ihrer Bilder (zum Beispiel von Hans Aichinger, Roland Borchers, Christine Braun, Bruno Griesel, Axel Krause, Hartmut Piniek, Neo Rauch) stammen aus der FDJ-Jugendhochschule Bogensee.

Die ältesten Künstler sind Walter Bodenthal und Karl Krug, nach 1900 geboren wurden Heinz Mäde und Oskar Erich Stephan, es folgen (in der Reihenfolge ihrer Geburtsjahre genannt) die in den 1920er Jahren geborenen Heinz Wagner, Gerhard Kurt Müller, Heinz Mutterlose, Wolfgang Mattheuer, Fritz Fröhlich. Heinrich Witz,

dessen Erfolg bald versiegte, ist mit sieben Bildern vertreten. Sodann sind die in den 1930er Jahren geborenen Gert Pötzschig, Joachim Scholz, Karl-Heinz Schmidt, Günter Glombitza, Frank Ruddigkeit zu nennen.

Die Generation der nach 1940 geborenen Künstler hat an der HGB bei Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke, Heinz Wagner oder Hans Meyer Foreyt studiert. In Beeskow vertreten sind Sighard Gille, Gudrun Brüne, Wilfried Falkenthal, Ulrich Hachulla, Wolfram Ebersbach, Holger Vogt, Petra Flemming, Thomas Ziegler, Wolfgang Böttcher, Lutz Friedel, Michael Emig, Michael Zschocher, Anette Peuker-Krisper.

Zu den nach 1950 geborenen Malern gehören Hartmut Piniek, Andreas Wachter, Brigida Böttcher, Jost Braun, Norbert Wagenbrett, Walter Eisler, Gudrun Petersdorff, Ulla Walter-Gottschalk, Albrecht Gehse, Roland Borchers, Christine Braun, Axel Krause, Hans Aichinger. Die Jüngsten sind die 1960 geborenen Bruno Griesel und Neo Rauch.

Bei einigen der zum Zeitpunkt des Entstehens ihrer Bilder jungen Künstler kann man einen Einblick in ihre künstlerische Entwicklung bis 1990 gewinnen, so bei Norbert Wagenbrett und Thomas Ziegler. Fast alle Künstler dieser Generation arbeiten heute anders.

Der Bestand widerspiegelt lediglich Aspekte der Leipziger Malerei: Es fehlen ihre Protagonisten Bernhard Heisig, Werner Tübke, Hartwig Ebersbach, Arno Rink, Volker Stelzmann, Günter Richter, ebenso die weniger bekannten, aber für ihre Lehre und ihren künstlerischen Anspruch wichtigen Maler Dietrich Burger, Kurt Dornis und Günter Thiele. Von Wolfgang Mattheuer gibt es nur zwei frühe Landschaften. Von den Künstlern des Leipziger Herbstsalons 1984 (Lutz Dambeck, Günter Firit, Hans Hendrik Grimmling, Frieder Heinze, Günter Huniat, Olaf Wegewitz) ist keiner in Beeskow vertreten.

Ähnlich verhält es sich mit der Berliner Malerei. Von Ernst Schroeder, der für viele Berliner Künstler der mittleren Generation prägend war, befindet sich ein Bild in Beeskow, allerdings im Burgmuseum. Die Generation der um 1900 Geborenen ist durch Heinrich Ehmsen, Oskar Nerlinger, Gabriele Mucchi, Sandor Ek, Gottfried Richter, Heinrich Burkhardt, Fritz Duda, Walter Denecke vertreten (jedoch nicht durch Paul Kuhfuss oder Magnus Zeller und selbst nicht durch Otto Nagel), zu den ihnen nachfolgenden Malern zählen Bert Heller, Wolfgang Frankenstein und Harry Lüttger.

In den 1920er und 1930er Jahren geboren wurden Herbert Bergmann-Hannak, Frank Glaser, Walter Womacka, Harald Hakenbeck, Thomas Heidolph, Harald Metzkes, Günter Brendel, Dietrich Kaufmann, Konrad Knebel, Ronald Paris, Manfred Böttcher, Dieter Goltzsche, Günter Horn, Heidrun Hegewald, Peter Hoppe – eine Künstlergeneration, wie sie unterschiedlicher kaum sein kann. Die wenig jüngeren Rolf Schubert, Rolf Lindemann, Rolf Händler, Brigitte Handschick, Hans-Otto Schmidt waren inspiriert durch Manfred Böttcher und Harald Metzkes.

Die „Berliner Schule“ ist allerdings nicht mit ihren wichtigsten Protagonisten vertreten, es fehlen Lothar und Christa Böhme, Wolfgang Leber, Klaus Roenspieß, Hans Vent, Strawalde und damit jene an der französischen Malerei von Cézanne bis Bernard Buffet orientierte Peinture, die das Bild als eigenen Organismus fernab von Illustrativem versteht. Von Harald Metzkes befinden sich nur zwei Bilder im Depot. Mit Horst Bartnig fehlt zudem einer der wichtigsten Vertreter der konkreten Malerei in Deutschland.

Das malerische Moment ist auch in der Generation der nach 1940 Geborenen spürbar: Heinrich Tessmer, Friedrich-Wilhelm Fretwurst, Gerhard Hillich, Antje Fretwurst-Colberg, Edmund Bechtle.

Die nächste Generation öffnet die Formen oder vertritt andere Positionen: Joachim Bayer, Goran Djurovic, Jörg Jantke, Roland Nicolaus, Thomas Richter, Michael Hegewald, Detlef Marschall, Dorit Bearach, Sabine Hermann.

Aus Dresden sind von der Generation, die bereits in den 1920er und 1930er Jahren gearbeitet hat, Wilhelm Rudolph, Erich Fraaß, Hans Jüchser, Curt Querner, Hildgard Stiljanow, Eva Schulze-Knabe, Fritz Dähn, Erich Gerlach, Rudolf Nehmer, Paul Michaelis vertreten, aber nicht Bernhard Kretzschmar, Hans und Lea Grundig, Joachim Heuer, Wilhelm Lachnit, Willy Wolff. Von den Jüngeren fehlen Siegfried Klotz, Max Uhlig, Gerda Lepke, Eberhard Göschel, Peter Herrmann, Peter Graf,. A. R. Penck war als Maler hier nicht zu erwarten. Dagegen befinden sich von Gerhard Bondzin drei Bilder im Bestand. Aber auch die starke Generation der nach 1940 und 1950 geborenen Dresdner Maler wie Bernd Hahn, Johannes Heisig, Andreas Küchler, Stefan Plenkens, Jürgen Wenzel ist lediglich durch je ein Bild von Hubertus Giebe, Dietmar Gubsch und Eberhard von der Erde anwesend.

Berlin, Dresden und Leipzig waren die wichtigsten Kunstzentren in der DDR. Daneben entwickelten sich Halle und Chemnitz als temporäre und in manchen Ausrichtungen beständige Kunstorte, kleinere Zentren befanden sich auch in Thüringen, Brandenburg und Mecklenburg-Vorpommern. Doch können die Höhen und Tiefen dieser Entwicklung – vor allem die Höhen – in Beeskow kaum dargestellt werden. In allen Generationen fehlen die noch heute wichtigen künstlerischen Positionen.

Von der älteren Hallenser Generation ist lediglich Kurt Bunge vertreten, Charles Crodel, Erwin Hahs, Karl Völker, Hermann Bachmann, Ulrich Knispel, Carl Marx fehlen. Von den politisch ambitionierten Malern Karl Erich Müller, Wilhelm Schmied, Willi Neubert und Willi Sitte besitzt das Kunstarchiv mehrere Werke. Bernhard Franke und Walter Dötsch führten in Bitterfeld und Wolfen Arbeiter und Angestellte an die Kunst heran. Die mittlere Generation ist durch Dieter Rex, Fotis Zaprasis, Harald Döring, Günter Rechn vertreten, es fehlen Otto Möhwald und Uwe Pfeifer.

Die Chemnitzer und die erzgebirgischen konstruktivistischen Künstler, deren Werk schon in den 1920er Jahren einsetzt, sind in Beeskow nicht präsent, dafür ihr Gegenpol Rudolf Pleißner mit mehreren Bildern, die selbst in der DDR nur in den

frühen Jahren in Überblickskatalogen erschienen. Und von Edgar Klier gibt es das unfreiwillig komische *Fest der Bergarbeiter*, 1969, das sich an das zehn Jahre ältere Bild *Der neue Anfang* von Heinrich Witz anlehnt. Solide Malerei von Fredo Bley, Axel Wunsch, Lutz Voigtmann, Wolfgang Einmahl kann das Fehlen von Irene Bösch und vor allem der Gruppe Clara Mosch (Michael Morgner, Gregor Torsten Kozik, Dagmar Ranft-Schinke) nicht wettmachen.

Aus Thüringen wird die Generation der Älteren lediglich durch Otto Knöpfer und Engelbert Schoner vertreten, die nächste Generationen durch Erich Enge, Eberhard Dietzsch, Horst Peter Meyer, Petra Wirth, Jost Heyder, Udo Eisenacher. Die Liste der Fehlenden, voran Alfred Ahner, Otto Herbig und Otto Paetz ist länger.

Bei den Künstlern in Mecklenburg-Vorpommern und Brandenburg ist das Verhältnis etwas ausgewogener. Otto Niemeyer-Holstein ist allerdings nur mit einem Bild vertreten, Carl Hinrichs jedoch mit 16. Es fehlen Otto Manigk ebenso wie sein Sohn Oskar Manigk, heute einer der interessantesten Künstler im Osten. Heinz Dubois, Adam Kurtz, Rudolf Austen, Erhard Großmann, Winfried Wolk, Matthias Jaeger, Joachim Hukal vertreten die folgenden Generationen.

Wolfgang Wegener und Peter Rohn stehen für die in den 1930er Jahren geborenen Brandenburger Künstler; Wolfgang Liebert, Jürgen Parche, Claudia Kutzera, Gyula Szepes, Hans Scheuerecker und Jörg Jantke für die folgenden zwei Jahrzehnte. Die Beeskower Arbeiten der vier Letzterwähnten zeigen das Bemühen, sich an internationalen Tendenzen zu orientieren.

I. 1. 3 Themen, Motive

In Vorbereitung der Dritten Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1953 wurden die verbindlichen Themen sozialistisch-realistischer Kunstpraxis formuliert. Darzustellen waren:

1. Führende Staatsmänner der Sowjetunion und der DDR
2. Helden der Arbeit, Aktivisten, Verdiente Erfinder, Nationalpreisträger
3. Verteidigung der Heimat
4. Kampf um Einheit, Frieden und Demokratie
5. Aufbau des Sozialismus
6. Produktionsgenossenschaften (Landwirtschaft)
7. Freundschaft mit der Sowjetunion
8. Aus dem Kulturleben
9. Unsere Jugend

10. Historische Themen aus dem Kampf der deutschen Arbeiterbewegung und dem Kampf des deutschen Volkes um Einheit, Frieden, Demokratie und Sozialismus.²

Dieses Themenspektrum spiegelt sich im Bestand deutlich wider. Dennoch zeigt fast die Hälfte der Beeskower Gemälde, die doch alle aus staatlichen und politischen Institutionen oder ihren Nebengelassen stammen, Natur-, Landschafts- und Stadtmotive. Industrielandschaften und Darstellungen des Städte- und Industriebaus bilden den geringeren Teil der Landschaften (fasst man den Begriff im weitesten Sinne). Zusammen mit Porträts, Stilleben und szenischen Darstellungen (oft aus dem kulturellen Milieu) nehmen die Landschaften etwa zwei Drittel des Beeskower Bestandes an Gemälden ein.

Darstellungen mit eindeutig politisch-ideologischem Inhalt und Arbeitsdarstellungen aus der Industrie oder Landwirtschaft bilden das letzte Drittel. Aus der Frühzeit bis in die späten 1960er Jahre gibt es in Beeskow Bilder von unglaublicher Banalität und Naivität. Das ändert sich später, die Bilder werden ambivalenter, metaphorischer, auch hintergründiger. Nun verträgt die Anpassung einen Anflug von Zweifel, Grübeleien.

Aus jedem Zeitraum jedoch gibt es Gegenbeispiele von solider Malerei und ernsthafter Auseinandersetzung mit dem Thema.

Die Historienmalerei als Reflexion vergangener und aktueller Ereignisse oder als Reaktion auf ideologische Vorgaben gehört in diesen Komplex. Oft wurden dafür große und mehrteilige Formate gewählt. Insbesondere in Leipzig, wo Malerei traditionell literarisch oder philosophisch grundiert ist, aber auch in Dresden (Hubertus Giebe) setzten sich Künstler intensiv mit historischen Themen auseinander.

Unter den 300 Porträts befinden sich etliche Gemälde, die hinsichtlich ihrer malerischen Qualität wie der psychologischen Erfassung der Dargestellten, ob Arbeiter, Wissenschaftler oder Künstlerfreund, zum Besten im Beeskower Bestand gehören (Bruse, Paris, Friedel, Flemming, Gottschalk-Walter, Scheuerecker, Wagenbrett und andere). Die Bilder nach Arbeiterführern und Staatsmännern von Marx, Lenin bis Honecker sind zumeist ohne künstlerischen Wert. Eine Sonderrolle spielt das Ulbricht-Porträt von Wilhelm Rudolph – da sich der Künstler zur Entstehungsgeschichte geäußert hat, wurde es in mehrfacher Hinsicht zum Zeitzeugnis.

Vorgegebene Themen konnten unterlaufen werden: Die Freundschaft zur Sowjetunion zeigte sich auch in Reisebildern der großartigen Städte und Landschaften des riesigen Landes und konnte ebenso in Genredarstellungen und Stilleben unter Beweis gestellt werden.

² Vgl. Dagmar Buchbinder: Die Dritte Deutsche Kunstausstellung 1953 in Dresden – Malerei als Teil der Kulturpolitik in der DDR.

https://www.bundesarchiv.de/imperia/md/content/abteilungen/sapmo/vortragsreihestiftung/vortrag_buchbinder.pdf, S. 9.

Nicht nur die Künstler suchten Alternativen – beliebte Themen wie Sport, Naherholung, Theater, Musik, Literatur unterstreichen das. Auch viele Auftraggeber oder Käufer in den Ateliers und in Ausstellungen, die mit den Bildern nicht selten auch in ihren Institutionen und Büros lebten, bevorzugten unpolitische Themen.

Dennoch darf nicht vergessen werden, dass noch 1979 eine Ausstellung Gerhard Altenbourgs geschlossen wurde, dass der Leipziger Herbstsalon 1984 zwar wegen des großen (West-)Medieninteresses nicht abgesagt werden konnte, aber drei der beteiligten Künstler sich wenig später zur Ausreise gezwungen sahen. Überall im Lande gab es auch nicht in die Öffentlichkeit gelangende Maßnahmen gegen Künstler, die tief in ihr Leben und in ihre Arbeit einschnitten wie Stasi-Unterwanderung und -Überwachung, Denunziationen. Der Exodus der Freigeister wäre ohne die Öffnung der Mauer nicht aufzuhalten gewesen. Das spiegelt sich in Beeskow nur in Ansätzen wider.

I. 1. 4 Bewertung

Es handelt sich um ein den Umständen der Entstehung geschuldetes disparates Konvolut von Gemälden, das einer genaueren kunsthistorischen Untersuchung bedarf. Und das, obwohl das Gros der Bilder vorwiegend von regionaler Bedeutung ist und vergleichsweise nur wenige herausragende Werke zum Bestand gehören. Wer mit der Kunstentwicklung in der DDR vertraut ist, erkennt den Charakter des Konvolutes schon an der Liste der Künstler, die mit den meisten Bildern vertreten sind.

Dennoch: Der Bestand enthält diverse qualitätvolle Werke von interessanten und teils auch einflussreichen Künstlern wie etwa Heinrich Apel, Bärbel Bohley, Hermann Bruse, Fritz Duda, Heinrich Ehmsen, Sandor Ek, Erich Fraaß, Lutz Friedel, Erich Gerlach, Hubertus Giebe, Sighard Gille, Dieter Goltzsche, Rolf Händler, Bert Heller, Hans Jüchser, Konrad Knebel, Wolfgang Mattheuer, Harald Metzkes, Gabriele Mucchi, Gerhard Kurt Müller, Oskar Nerlinger, Otto Niemeyer-Holstein, César Olhagaray, Roland Paris, Curt Querner, Neo Rauch (Frühwerk), Gottfried Richter, Hans Scheuerecker oder von Norbert Wagenbrett und einigen anderen der damals jungen Künstler.

Eine große Zahl der Beeskower Gemälde steht in der Tradition der Landschafts-, Stilleben- und Figurenmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Anhand der Arbeitsdarstellungen und Arbeiterporträts kann man verfolgen, wie beide Motive im Laufe der Jahrzehnte das Heldenpathos verlieren. Arbeiter werden zu Arbeitenden, gleichsam zu Kollegen der Künstler. Bei den Industrielandschaften lässt die Begeisterung für rauchende Schloten und den Feuerschein als Gloriole nach, das Exotische der Arbeitsprozesse weicht einer realistischen Sicht auf das Gegebene,

Erlebte und einer natürlichen solidarischen Blickweise. Einzelne Werke stehen für das Bemühen, sich im geschlossenen Staat über die Grenzen hinweg zu orientieren.

Heute fast nur noch von kulturpolitischem Interesse sind die Arbeiten von Günter Brendel, Fritz Eisel, Erich Enge, Wolfgang Frankenstein, Gerhard Füsser, Frank Glaser, Heidrun Hegewald, Edgar Klier, Paul Michaelis, Karl Erich Müller, Willi Neubert, Rudolf Pleißner, Dieter Rex, Wilhelm Schmied, Willi Sitte, Oskar Erich Stephan, Heinrich Witz, Walter Womacka.

Einige Bilder sind durch die Dresdner Kunstausstellungen der DDR und entsprechende Medienarbeit seinerzeit sehr bekannt geworden, so von Frank Glaser *Meister Kast* (1967/68), Bernhard Franke *Leningrader Paar* (1972/73), Karl-Heinz Schmidt *Die Mühen der Ebenen* (1977/78), Walter Womacka *Erika Steinführer* (1982/83, eine den Beeskower Porträts nahe Variante), Lutz Friedel *Warten auf Grün* (1982/83), Henri Deparade *Porträt* (1987/88), Rolf Schubert *Ernte* (1987/88), Heinz Wagner *Betriebsärztin* (1987/88) und andere.

Zu den Entdeckungen im Kunstarchiv gehören frühe Bilder wie Gottfried Richters *Geballte Kraft oder Das zwanzigste Jahrhundert* (eindeutig ein Museumsbild), Hermann Bruses *Arbeiterporträt*, auch das ein Museumsbild, Kurt Bunges *Kraftwerk Halle*, Ernst Schroeders unbetitelt Landschaft (Burgmuseum), Hans Jüchters *Verlorener Sohn*, Otto Niemeyer-Holsteins *Stillleben*, eine Landschaft von Fritz Hoenniger, Heinrich Apels *Arbeit an der Domspitze*, Harald Metzkes' *Kaufhalle*, Hans Scheuereckers *Frauenporträt*, Gerhard Hillichs geheimnisvolles, an Daumier erinnerndes *Am Modell* von 1989.

Aber auch die drei „Biedermeierporträts“ der Familie von Friedrich Engels von Heinrich Ehmsen und Bert Heller. Und einige mehr.

I. 2 Arbeiten auf Papier: Zeichnungen, Druckgrafiken, druckgrafische Mappenwerke und Fotografien

I. 2. 1 Zeichnungen

I. 2. 1. 1 Der Bestand

Auf der Internetseite des Beeskower Kunstarchivs werden 1.942 Zeichnungen aufgeführt, auf der uns zur Verfügung stehenden DVD des Gesamtbestandes sind es 2.191.

Es handelt sich einerseits um autonome Künstlerzeichnungen mit Bleistift, Farbstift, Kohle, Kreide und Feder sowie um Aquarelle, Pastelle und einige Collagen. Andererseits um vorbereitende Zeichnungen wie Skizzen, Studien, Entwürfe für Wandbilder, Buch- und Zeitschrifteneinbände, für Plakate, Bühnenbilder und Kostüme, um Buchillustrationen und -vignetten, um Karikaturen sowie handschriftliche Gedichte, um Entwürfe für Notenblätter und Urkunden. Eine Sonderrolle nehmen 27 Schnellzeichnungen von Gerhard Vontra ein.

200 Zeichnungen sind als Laienarbeiten des Bildnerischen Volksschaffens ausgewiesen, darunter befinden sich auch solche von Kindern. Es ist auch in diesem Teilbestand davon auszugehen, dass die wirkliche Anzahl höher liegt.

Knapp 200 Arbeiten tauchen in den Rubriken „anonym“, „Signatur nicht entzifferbar“ und „unbekannt“ auf, ferner gibt es eine größere Anzahl von Blättern mit entzifferten, aber unbekannt Namen. Von den als unbekannt geführten Künstlern ließen sich einige durchaus identifizieren, beispielsweise über einen Vergleich mit signierten Blättern aus dem Bestand. Bei den sechs Kostüm- und Bühnenbildentwürfen zu *Lanzelot*, *Johanna von Döbeln* etc. handelt es sich offenbar um Arbeiten von Karl von Appen für das Berliner Ensemble 1969. Die comicartigen Aquarelle von 1990–1992 hingegen stammen von dem in Brahmow im Spreewald lebenden Dieter Zimmermann.

Versehentlich gerieten rund 20 Druckgrafiken unter die Zeichnungen. Bei einigen als Zeichnungen ausgewiesenen Blättern, so bei den Berliner Stadtansichten von Ingeborg Voss, handelt es sich um Reproduktionen. Ob jeweils die originale Zeichnung auch vorhanden ist, muss geprüft werden. Von dem Dichter Paul Wiens befindet sich ein Konvolut aus 210 handschriftlichen Gedichten und Zeichnungen im Archiv, das sind immerhin 10 % des gesamten Bestandes der Zeichnungen. Nach Paul Wiens ist der Neustrelitzer Gerd Gombert der Künstler mit den meisten Zeichnungen (46), gefolgt von dem Berliner Siegfried Schütze mit 36 Arbeiten.

Zum Bestand gehören Arbeiten russischer Künstler, Ilja Glasunow beispielsweise, aus dem Besitz des Kulturfonds, der FDJ und der DSF.

Die Zeichnungen werden nicht wie sonst üblich separat gelagert, sondern zusammen mit den Druckgrafiken, was das Auffinden erschwert. Zudem müssen beim Heraussuchen sehr viele Blätter bewegt werden, was unter konservatorischen Gesichtspunkten problematisch ist.

Etwa drei Viertel des Bestandes gehören dem Land Berlin. Auftraggeber oder Erwerber waren: FDGB (mit ca. 1.200 über die Hälfte der Arbeiten), Magistrat von Berlin (ca. 300), Kulturbund (ca. 300), FDJ (120), DSF (105), Kulturfonds (ca. 100), NDPD (14), CDU (6).

I. 2. 1. 2 Zeiträume, Künstler, Generationen

Die frühesten Zeichnungen sind 1912 und 1924 datiert und stammen von Bruno Krauskopf und Harry Deierling. Beide Künstler gehörten zum Umkreis der Expressionisten. Max Schwimmer ist mit einem aquarellierten Ostergruß von 1940 vertreten. Es gibt weitere Arbeiten aus der Zeit vor 1945. 20 Aquarelle des Potsdamer Malers Heinz Böhm aus den Jahren 1928 bis 1970 verbinden die Jahrzehnte. Alle übrigen Arbeiten (soweit datiert) sind nach 1945 entstanden.

Etwa 50 Zeichnungen stammen aus den 1950er Jahren, darunter ein Aquarell von Hans Jüchser und eine Tuschzeichnung von Curt Wild-Wall, 120 Zeichnungen aus den 1960er Jahren, darunter Blätter von Lea Grundig, Willi Sitte und dem jungen Heinz Zander. Knapp 400 Zeichnungen entstanden in den 1970er Jahren, darunter Arbeiten von Fritz Cremer, Paul Wiens und Carl Hinrichs, das Gros des Bestandes in den 1980er Jahren.

Von den „Wegbereitern“ der Kunst in der DDR sind die Dresdner Curt Querner, Bernhard Kretzschmar, Lea Grundig, Hans Jüchser, die bereits in den 1920er Jahren künstlerisch tätig waren, und der Berliner Fritz Cremer zu nennen. Dieser Generation der um 1900 Geborenen gehörten auch der Berliner Maler Paul Kuhfuss und der nach dem Krieg in Mecklenburg und Berlin wirkende Tom Beyer an sowie der Dresdner Ernst Hassebrauk und der in der Tradition der Weimarer Malerschule stehende Alexander von Szpinger.

Ob es sich bei den acht Aquarellen von Karl Vesper, darunter ein Selbstbildnis und Ansichten von Tirol, Salzburg) um Arbeiten des 1933 ermordeten Widerstandskämpfers handelt, wäre zu prüfen.

Zu den jüngeren schulbildenden Künstlern in der DDR gehörten in Berlin Arno Mohr in Leipzig Gerhard Kurt Müller und Hans Mayer-Foreyt, in Dresden Paul Michaelis. Zu ihrer Generation zählen auch die allgegenwärtigen Willi Sitte, Heinrich Witz und Walter Womacka. Günter Brendel, zwei Jahrzehnte jünger, stand ihnen an öffentlicher Präsenz nicht nach. Werbewirksam inszenierte Ausstellungen seit den 1990er Jahren, unterstützt durch Leihgaben aus dem Kunstarchiv Beeskow, haben

dazu beigetragen, dass ihre Namen synonym für Kunst aus der DDR gebraucht werden.

Von der mittleren Generation seien aus Berlin Christa Böhme, Manfred Böttcher, Dieter Goltzsche und Hanns Schimansky genannt, aus Mecklenburg Heide-Marlis und Joachim Lautenschläger und der dort und in Sachsen lebende Willy Günther, aus Dresden Klaus Drechsler und Rainer Zille, aus Chemnitz Gregor-Torsten Kozik und aus Brandenburg Erika Stürmer-Alex und Dieter Zimmermann. Die an die Figur oder an die Landschaft gebundene Leipziger Zeichnung wird durch Sighard Gille und Peter Schnürpel sowie durch den in Wurzen lebenden Hans-Peter Hund vertreten. Bei dem etwas jüngeren Wolfgang Krause, von dem das Archiv 17 Zeichnungen besitzt, handelt es sich um den Performance-Künstler Wolfgang Krause Zwieback. Viele Künstler dieser Generation waren um neue künstlerische Ausdrucksformen bemüht, verweigerten sich weitgehend dem offiziellen Kunstbetrieb und schritten die Grenzen des Möglichen aus oder überschritten sie. Heidrun Hegewald hingegen, vertreten durch drei verklärt romantische Arbeiten zum Thema Internationale Freundschaft und zwei Zeichnungen zu *Kassandra*, spielte zwischen den Lagern Vabanque und verlor die Kunst.

Die nach 1950 geborenen in Berlin lebenden Sabine Peuckert, Ursula Strozynski, Michael Hegewald, Roland Nicolaus, Thomas Richter und der früh gestorbene Michael Voges sind mit Stadtansichten oder Industriedarstellungen vertreten, doch zeichnen sie nicht den Aufbau, sondern öffnen die Formen und assoziieren den Abriss und die Geschichtslosigkeit einer sich auf Traditionen berufenden Gesellschaft. Sie zeichnen ein individuelles und zugleich konkretes Bild von ihrer Stadt.

I. 2. 1. 3 Themen, Motive

Es dominieren Landschaften, Stadtlandschaften und Darstellungen vom Stadtumbau insbesondere in Berlin (vor allem im Neubaugebiet Marzahn), ferner Industrielandschaften, der Aufbau großer Werke wie in Schwedt oder Eisenhüttenstadt, die Erdgastrasse, der Uranbergbau der Wismut. Einen weiteren Komplex bilden Arbeitsszenen sowie Geschichtsdarstellungen im Dienste aktueller Politik, viel Armee und Waffenbrüderschaft. Eine große Rolle spielen Porträts: Arbeiterporträts, Porträts von Arbeiterführern (besonders Ernst Thälmann) und zeitgenössischen Staatsmännern. Aber auch Selbstbildnisse, Bildnisse von Freunden und der Familie. In diesen eher privaten Bereich gehören Stillleben und Interieurs.

Das Thema Sport bietet Gelegenheit, den menschlichen Körper in Aktion zu zeigen. Das kann zum Gleichnis für menschliches Leben werden oder dem Reiz des Moments in der Bewegung nachgeben.

Das Entdecken anderer Kulturkreise in Reisebildern spielt sich noch fast ausschließlich im sozialistischen Ausland ab, Paris taucht zum ersten Mal 1989 auf. Der Anteil farbiger Blätter (Aquarelle, Pastelle, Gouachen) ist relativ hoch, das und der Umstand, dass bei der Auswahl dieser Arbeiten offenbar Wert auf eine gewisse Unverbindlichkeit gelegt wurde, spricht dafür, dass viele Arbeiten als „Zimmerschmuck“ für Büros oder Ferienheime angeschafft wurden. Der Anteil von Arbeiten, die dagegen klar eine politisch-ideologische Botschaft favorisieren, ist jedoch ebenso hoch. Es geht in diesem Zusammenhang nicht darum, zeichnend die Verhältnisse sichtbar zu machen, sondern Sichtbares zu zeichnen, oft unreflektiert (und oft genug unbegabt) und ohne künstlerischen Anspruch. Zu den Ausnahmen gehören die ebenfalls im Auftrag entstandenen Porträts von Christa Böhme nach Jürgen Kuczynski und Politikern von 1982/83, in denen man das Ringen um Form spürt und die an Intensität und Privatheit alle übrigen „offiziellen“ Porträts überragen. Interessant ist, dass offenbar fast gleichzeitig, 1983, Erika Lahmann Porträts von Jürgen Kuczynski und denselben Politikern zeichnete.

I. 2. 1. 4 Bewertung

Die Defizite im Bestand der Zeichnungen sind mehr als beträchtlich. Trotz interessanter und qualitätvoller Einzelwerke ist der Bestand enttäuschend und nicht repräsentativ für die in der DDR entstandene Zeichenkunst. Die Zufälligkeit der Ansammlung wird gerade bei den größeren Beständen, bei denen man Überraschungen hätte erwarten können, offensichtlich. Es überwiegen regionale Kunst und Arbeiten, die lediglich unter kulturhistorischen bzw. kulturpolitischen Aspekten von Belang sind. Zu selten scheint das Besondere der Zeichnung als persönliche und unmittelbare Kunstäußerung auf. Das Bemühen um künstlerischen Ausdruck ist marginal, vielmehr wird das Gesehene festgehalten oder idealisiert.

Der Kunsthistoriker Walter Koschatzky trennt Zeichnungen, die für ihn knappe Verkürzungen auf Wesentliches bedeuten, in Chiffren einer gesehene Gegebenheit und Chiffren einer gedachten Gegebenheit. Die Kategorien des Gedachten, des Phantastischen oder des Konstruierten kommen in Beeskow selten vor, bei den Zeichnungen hätte man sie am ehesten erwartet. Doch fehlen viele Künstlernamen, unter anderen Josef Hegenbarth, Gerhard Altenbourg, Carlfriedrich Claus, Hermann Glöckner, und es fehlen die Welt- und Systembilder A. R. Pencks, medienübergreifende Arbeiten Hartwig Ebersbachs und Lutz Dammecks, das existentialistische Schwarz in den Zeichnungen Lothar Böhmes, die sich der Auflösung entgegenstellende Verdichtung in den Blättern von Max Uhlig, die poetischen Erfindungen Walter Libudas oder gar die selbstzerstörerischen Ausbrüche eines Klaus Hähner-Springmühl. Nicht einmal ein Blatt des selbstverliebten Eklektizisten Werner Tübke oder Zeichnungen von Bernhard Heisig und Wolfgang Mattheuer weist der Bestand auf.

I. 2. 2 Druckgrafiken und druckgrafische Mappenwerke

I. 2. 2.1 Der Bestand an Druckgrafiken

„Ich will wirken in dieser Zeit“ – dieses Zitat von Käthe Kollwitz aus dem Jahre 1922 gab einem 1974 in Leipzig erschienen Inselebüchlein zur Druckgrafik in der DDR den Titel. Zu Recht. Die Künstler beriefen sich auf die große Tradition der Druckgrafik vom reformatorischen Flugblatt bis zur sozialkritischen Kunst des 19./20. Jahrhunderts und der Moderne. Besonders in den frühen Jahren der DDR verwechselten viele Auftraggeber, und mit ihnen die ausführenden Künstler, Aufklärung mit Propaganda. Künstler, die unbeeindruckt von Vorgaben ihrem eigenen aufklärerischen Impetus durch freie Formen und freie Texte folgen wollten, nutzten dafür eine Rechtslücke: Für Auflagen bis 100 Exemplare benötigte man keine Druckgenehmigung. So konnten eigenständige Künstlerbücher, Mappenwerke und kleinere Grafikaufgaben herausgebracht werden. Diese Entwicklung ist in Beeskow allerdings nur im Ansatz nachvollziehbar.

Druckgrafiken waren für viele in der DDR erschwinglich. Als „demokratische“ Form des Kunstsammelns dienten sie weniger als Wertanlage als dem Wunsch, sich mit anderen als den im öffentlichen Raum verfügbaren Bildern zu umgeben, mit originalen wie originellen zudem. Das starke Interesse und das geschulte Auge ihrer Käufer erklären die hohen Auflagen und die Qualität der Druckgrafiken.

Auf der Website des Kunstarchivs Beeskow sind 12.992 Blatt aufgeführt. Nach der uns zur Verfügung stehenden DVD zum Gesamtbestand des Kunstarchivs Beeskow sind Inventarnummern für 14.434 Blatt vergeben – nach der automatischen Zählung der DVD sind es jedoch nur 14.310 Blatt: Da in den 15 Dateien immer wieder bei 1001 begonnen wurde, obwohl sich in acht von den 14 zu 1000 Blatt gezählten Dateien weniger Positionen befinden (918, 971, 995, 999, 998, 988, 999, 999), und dennoch in der letzten Datei (mit nur 434 Blatt) mit 14.001 begonnen wurde, endet diese zwar mit der Zahl der automatischen Zählung 14.434, es sind aber 124 weniger.

Es war schwierig bis unmöglich, anhand der Unterlagen Eindeutigkeit herzustellen, zumal bereits die ersten Stichproben Differenzen zwischen den Listen und dem tatsächlichen Bestand aufzeigten. So sind in der Grafikdatei der Gesamt-DVD unter verschiedenen Titeln zwei Lithografien von Carlfriedrich Claus aufgeführt, nach Auskunft des Archivs sind aber fünf vorhanden. Alle stammen aus der Mappe *Johannes R. Becher zum 90. Geburtstag*, die 1980 in einer Auflage von 50 Exemplaren vom Kulturbund herausgegeben worden war und in Beeskow in vier Exemplaren vorhanden ist.

In die Zählung des Archivs wurden alle vorhandenen Druckgrafiken aufgenommen, auch Grafiken aus fast kompletten Auflagen sind als Einzelblätter erfasst worden.

Daraus erklärt sich die hohe Anzahl von Arbeiten mancher Künstler. Mit über 100 Druckgrafiken sind vertreten: Joachim John (440), Falko Behrendt (350), Susanne Hoppe (220), Manfred Butzmann (200), Arno Fleischer (180, darunter viele Einzelblätter), Günter Blendinger (175), Karl Erich Müller (170), Gerhard Kierstein (150), Thea Kobs-Lehmann (150), Ursula Wolf (150), Michael Augustinski (140), Goran Djurovic (130).

Insgesamt sind über 7.000 Blatt mehrfach vorhanden.

Über 1.200 Grafiken stammen von Laienkünstlern, darunter Kinderarbeiten. Neben diesen ausgewiesenen Blättern sind vermutlich weit mehr dem bildnerischen Volksschaffen zuzuordnen. Zudem gibt es eine Grauzone zwischen bildnerischem Volksschaffen und semiprofessioneller Kunst.

Zum Bestand gehören Gastgeschenke, Werke russischer Künstler sowie auf internationalen Pleinairs nach 1990 entstandene Arbeiten, ferner einige Grafiken westdeutscher Künstler, darunter Ina Barfuß, Oskar Kokoschka, Carlo Schellemann.

Nicht auffindbar waren 18 unter „Druckgrafik“ geführte Zeichnungen von Hans Vent und sieben Kupferstiche (Ansichten von Potsdam 1772 und 1775) von Andreas Ludwig Krüger aus dem Gästehaus Schmöckwitz des FDGB.

Über 700 Künstler sind in den Listen als unbekannt oder anonym aufgeführt bzw. ihre Signaturen waren nicht entzifferbar. Hinzu kommen fragmentarische Namen, die offenbar keinem Künstler zugeordnet werden konnten; manchmal ist nur der Anfangsbuchstabe angezeigt. Allein nach dem Durchsehen der DVD ließen sich folgende Namen ergänzen: 6831–6901 sowie 10354–10545 Andreas Dress, 7128–7165 wahrscheinlich Charlotte Pauly, 7333 Veit Hofmann, 7690 Günter Albert Schulz, 7700 Ursula Jobst, 7698 Alfred Frank, 8054 Jürgen Wenzel, 10355 Hans-Peter Hund, 11890 Lutz Dambeck, 14054 Tina Bauer-Pezellen. Auch stößt man auf Ungenauigkeiten in der Zuordnung und Schreibweise von Namen: Arbeiten von Rainer und Dieter Schade werden nicht eindeutig unterschieden, Jürgen Böttcher (also Strawalde, der in Beeskow nicht vorkommt) wird fälschlich Joachim Böttcher genannt, Mark Lammert wird unter Mark Rammert geführt, Jürgen Wenzel als Wendt, Franziska Lobeck als Franziska Loheck, Gerd Mackensen als Gerd Markensen, César Olhagaray als César Olhaparay. Diese Künstler wären per Suchbefehl in der Datenbank nicht zu finden.

Fälschlicherweise werden unter „Druckgrafik“ geführt: die 18 Zeichnungen von Hans Vent, zehn gezeichnete Karikaturen, zehn Fotos von Rudolf Hartmetz (725 Jahre Frankfurt/Oder), zwei Fotos von Ulrich Wüst sowie über 400 Reproduktionen (viele nach Zeichnungen von Karl Erich Müller), Lichtdrucke, Plakate und gekennzeichnete Drucke. Möglicherweise handelt es sich auch bei den unter 12268–12296 aufgeführten Stadtansichten um Reproduktionen. Sie bedürfen einer genaueren Prüfung. Auch unter den Offsetdrucken befinden sich vermutlich mehr Reproduktionen als Offsetdrucke im Sinne der künstlerischen Technik als ursprünglich angenommen.

Etwa 8.500 Arbeiten sind demnach vom angegebenen Gesamtbestand abzurechnen, vorausgesetzt, die klar erkennbare Laienkunst wird von der professionellen Kunst getrennt. Andernfalls sind es mindestens 7.500 Grafiken, die herausgerechnet werden müssen. Somit reduziert sich der Kernbestand an Druckgrafik auf rund 6.000 Blatt.

Folgt man dem Verzeichnis des Archivs, gehört die überwiegende Mehrzahl der Druckgrafiken dem Land Berlin (8.690), bei 3.495 Arbeiten ist das Kunstarchiv Beeskow als Eigentümer aufgeführt, es folgen die Länder Mecklenburg-Vorpommern (985) und Brandenburg (706) sowie die Burg Beeskow (116), ohne Provenienz bleiben 414 Arbeiten. Kleinere Bestände werden hier nicht berücksichtigt.

Wie bei allen Beständen ist nach den Unterlagen des Kunstarchivs auch bei der Druckgrafik der FDGB der wichtigste Auftraggeber bzw. Erwerber (3.875), es folgen: Magistrat von Berlin (2.379), Kulturbund (2.028), Kulturfonds (1.523), FDJ (1.045), DSF (392), SED (304), LDPD (63 + 5?), VBK (40), NDPD (36 + 1?), bei 27 Grafiken ist nicht klar, ob sie der LDPD oder NDPD zugeordnet werden müssen. Unter den Namen Butzmann und Helma Richter werden je 97 und 92 Grafiken als Provenienz aufgeführt. Weitere vereinzelte Provenienzen bleiben hier unberücksichtigt. Die komplette Liste konnte angesichts der Datenmenge und auf Grund des fehlenden Zugangs zur Augias-Datenbank von uns nicht durchgearbeitet werden.

I. 2. 2. 2 Zeiträume, Künstler, Generationen

Die Grafiken, die vor 1945 entstanden sind, stammen von Heinrich Ehmsen (eine Erschießungsszene von 1919), von Hans Grundig (Linolschnitte von 1930 und 1932), von dem 1942 hingerichteten Fritz Schulze (Holzschnitt, Arbeiter mit Zigarette). Von den um 1900 geborenen Künstlern, deren Frühwerk in die 1920er und 1930er Jahre fällt, sind – wenn auch mit einer geringen Werkzahl – weiterhin vertreten: Lea Grundig, Ernst Hassebrauk, Erhard Hippold, Karl Krug, Gabriele Mucchi, Rudolf Nehmer, Oskar Nerlinger, Otto Niemeyer-Holstein, Otto Paetz, Charlotte Pauly, José Renau, Hans Theo Richter, Wilhelm Rudolph, Herbert Sandberg, Fritz Tröger, Herbert Tucholski, Elisabeth Voigt und Curt Wild-Wall. Ihre Werke und ihre starken Charaktere prägten die nachfolgenden Generationen.

Zu der um 1920 geborenen Generation zählen jene Künstler, die den Sozialistischen Realismus zum persönlichen Programm erhoben und die politisch-ideologischen Aufgaben ohne kritische Distanz erfüllten, darunter Arno Fleischer, Frank Glaser, Gabriele Meyer Dennewitz, Karl Erich Müller, Hans Råde, Wolfgang Speer, Klaus Weber, Jürgen Wittdorf und Walter Womacka. Anders lagen die Dinge bei Willi Sitte: Er vergeudete sein Talent durch sein Streben nach Nähe zur Macht. Schulbildend und für die nachfolgenden Künstlergenerationen noch heute von

Bedeutung wirkten Bernhard Heisig, Gerhard Kettner, Wolfgang Mattheuer, Harald Metzkes, Gerhard Kurt Müller, Werner Tübke.

Unter den nach 1930 geborenen Künstlern setzte eine deutliche Differenzierung der künstlerischen Richtungen ein. Unbeeindruckt von ideologischen Vorgaben inspirierte sie die internationale Moderne: Horst Bartnig, Annemirl Bauer, Lothar Böhme, Dietrich Burger, Carlfriedrich Claus, Dieter Goltzsche, Walter Herzog, Joachim John, Wolfgang Leber, Ronald Paris, Volker Pfüller, Nuria Quevedo, Robert Rehfeldt, Günter Richter, Klaus Roenspieß, Erika Stürmer-Alex, Dieter Tucholke, Max Uhlig, Hans Vent, Claus Weidensdorfer, Werner Wittig.

Künstler, die um und nach 1940 geboren wurden, entwickelten oft entschiedener ihre eigene Formensprache und setzten ihre künstlerische Souveränität auch politisch durch oder verließen die DDR. Zu ihnen gehörten Annemirl Bauer (geb. 1939) und von den etwas Jüngeren Bärbel Bohley, Manfred Butzmann, Lutz Dambeck, Klaus Dennhardt, Hans Hendrik Grimmling, Claus Hänsel, Roger Servais. Dass sie mit Arbeiten aus den 1980er Jahren in Beeskow vertreten sind, belegt, wie vielschichtig und widersprüchlich die Ankaufs- und Auftragspraxis zu dieser Zeit bereits war. Zu bedenken ist dabei auch die Offenheit fördernde Rolle, die der Kulturbund, Verlage und andere Herausgeber von druckgrafischen Mappenwerken spielten. Auch viele Grafiken der folgenden, nach 1940 geborenen Künstler wären ohne deren Aktivitäten in Beeskow nicht denkbar: Michael Augustinski, Wolfgang Biedermann, Klaus Drechsler, Andreas Dress, Petra Flemming, Lutz Friedel, Sighard Gille, Ulrich Hachulla, Jürgen Haufe, Martin Hoffmann, Veit Hofmann, Anneliese Hoge, Joachim Jansong, Gregor Torsten Kozik, Gerd Mackensen, Michael Morgner, Rolf Münzner, Wolfgang Petrovsky, Arno Rink, Otto Sander, Hanns Schimansky, Peter Schnürpel, Volker Stelzmann, Hans Ticha, Harald Toppel, Fotis Zaprasis, Rainer Zille.

Die Künstler dieser Jahrgänge nahmen Anregungen ihrer Vorgänger auf, blickten über die Grenzen und erweiterten konsequent das Spektrum der klassischen Techniken wie Holzschnitt, Radierung und Lithographie durch Siebdruck, Offsetdruck und vor allem durch die Einbeziehung verschiedener Medien beispielsweise fotografischer Techniken.

Die 1950er Jahrgänge trieben diese Entwicklung weiter und demonstrierten ihre künstlerische Unabhängigkeit: Falko Behrendt, Michael Diller, Goran Djurovic, Ellen Fuhr, Hubertus Giebe, Jost Giese, Angela Hampel, Frieder Heinze, Johannes Heisig, Michael Hengst, Volker Henze, Michael Kunert, Mark Lammert, Walter Libuda, Bodo Münzner (Osmar Osten), César Olhagaray, Bernd Schlothauer, Gerd Sonntag, Ursula Strozynski, Frank Wahle, Trak Wendisch, Jürgen Wenzel, Norbert Wagenbrett, Reinhard Zabka. Der jüngste in diesem Bestand vertretene Künstler ist der 1960 geborene Neo Rauch – mit einer Lithografie von 1990.

Eine eigene Gruppe bilden Druckgrafiken von den Bildhauern Fritz Cremer, Gustav Seitz, René Graetz, Wieland Förster, Werner Stötzer, Friedrich B. Henkel, Klaus Schwabe, Bernd Göbel, Sabina Grzimek, Ursula Wolf, Franziska Lobeck, eine weitere

Pressegrafiken und politische Karikaturen von Alfred Beier-Red, Leo Haas, Ernst Jazdzewski, Harald Kretschmar, Louis Rauwolf, Kurt Zimmermann.

I. 2. 2. 3 Themen, Motive

Der Bestand Druckgrafik (auch in seinem auf 6.000 Blatt reduzierten Umfang) zeichnet sich durch eine große Vielfalt von Themen aus. In den Kunstwerken der frühen Jahren der DDR und im Bildnerischen Volksschaffen dominieren politische und geschichtliche Themen wie Widerstand, Befreiung vom Faschismus, Krieg und Frieden, Geschichte der Arbeiterbewegung, Freundschaft zur Sowjetunion, Waffenbrüderschaft, Sicherung der Staatsgrenze, ferner die antiimperialistische Solidarität mit Vietnam, Chile, Nicaragua und dem Libanon. Ein wichtiges Thema waren die Ereignisse in Chile 1973. Für viele Künstler war das Land zu einem Symbol für das Ringen um Souveränität und Demokratisierung der Gesellschaft geworden. Porträts von Arbeiterführern und Staatsmännern fehlen auch in der Druckgrafik nicht.

Einen zweiten Komplex bildet das Thema Arbeit: Darstellungen des Baugeschehens in Berlin, Arbeit in Industriebetrieben, im Bergbau und an der Erdgastrasse. Unter allen Tätigkeiten stieß das Schweißen offenbar auf das größte Interesse. Auch die Arbeit in der Landwirtschaft ist diesem Komplex zuzurechnen.

Landschaften bilden den dritten Themenkomplex: Stadtlandschaften von Berlin, Potsdam, Leipzig, Neubrandenburg, Moskau und Leningrad und Ansichten des Ostseeraums, des Parks von Wiepersdorf, der Hohen Tatra sowie Eindrücke von Reisen in die Sowjetunion, die häufig vom Verband bildender Künstler als Studienreisen finanziert wurden, aber auch nach Palästina und in den Libanon.

Zu einem vierten Komplex lassen sich Illustrationen und freie Blätter zur Literatur und Mythologie zusammenstellen. Unter den deutschsprachigen Autoren überwiegen Becher, Bobrowski, Borchert, Brecht, Büchner, Goethe, Heine, Kipphardt, Tucholsky, Werfel, unter den internationalen Alberti, Andersen, Brutus, Hemingway, Hernandez, Garcia Lorca, Mallarmé, Mistral, Vonnegut und die Russen Aitmatow, Babel, Bulgakow, Ehrenburg, Gorki, Jewtuschenko, Katajew, Majakowski, Simonow. Hinzuzuzählen sind Grafiken zum Theater und zur Musik. Hingegen spielt der Jazz als Thema keine Rolle, obgleich es eine bedeutende und mit der Kunst eng verknüpfte Free-Jazz-Szene in der DDR gab. Ein gern gepflegtes Genre waren Künstler-Hommagen. An Caravaggio, Courbet, Kollwitz, Poussin, Raffael, Rembrandt, Rubens, aber auch an Zeitgenossen wie Alexander Kluge und Pasolini wird erinnert.

In den 1980er Jahren zogen sich viele Künstler ins Private zurück. Atelierszenen, Familien- und Kinderbilder, Porträts von Kollegen häufen sich, beliebt waren auch Reiter und Pferde, Tiere überhaupt.

Heute völlig übersehen werden Künstler, die Stille zu ihrem Thema machten, sich abwandten von Pathos und Lärm und ihre Kunst sublimierten. Hans-Peter Hund aus Wurzen gehört dazu.

In den 1980er Jahren griffen Künstler verstärkt das Thema Umwelt auf. Es zielte über die eigentlichen Umweltfragen hinaus auf generelle Veränderungen. In dieser Zeit mehren sich gesellschaftskritische und aufklärende Arbeiten. Manfred Butzmann, Carlfriedrich Claus, Lutz Dambeck sind Protagonisten dieser Entwicklung.

I. 2. 2. 4 Der Bestand an druckgrafischen Mappenwerken

Die Datei verzeichnet 238 Mappenwerke, ihre Inventarisierung wurde erst kürzlich durch einen Praktikanten in Angriff genommen, ist jedoch noch nicht abgeschlossen. Da es bei diesem Bestand besonders schwierig war, einen Überblick zu gewinnen, wurden alle Mappenwerke gesichtet.

Offenbar sind Grafiken aus den Mappen in den Bestand der Druckgrafik aufgenommen worden, bevor die Mappen selbst inventarisiert wurden. Jedoch nicht alle, denn man stößt immer wieder auf Künstlernamen und Blätter, die nicht in der Gesamtdatenbank zu finden sind. Hubertus Giebe mit seiner Mappe zu Lyrik, Grafiken und Fotografien aus der *Silberblick*-Mappe etwa von Petra Kasten und Klaus Hähner-Springmühl.

Auch in der Datei der Mappenwerke sind mehrfach vorhandene Exemplare einzeln aufgeführt, Bildnerisches Volksschaffen steht gleichrangig neben künstlerisch-professionellen Arbeiten, Reproduktion neben Originalem. Leider wurde nicht versucht, aus jeweils mehreren unvollständigen Mappen ein Exemplar beispielhaft zu komplettieren. Die vorgefundene Situation vermittelt eine Vorstellung von dem Zustand, in dem die Arbeiten nach Beeskow gelangt sind. Dokumentiert wurde er nicht.

Druckgrafische Mappenwerke haben eine lange Tradition. In der DDR gab es exklusive Editionen zu brisanten Themen von herausragenden Künstlern. Herausgeber waren Verlage (eikon-Pressen im Verlag der Kunst Dresden mit 55 von Rudolf Mayer besorgten Editionen zwischen 1963 und 1992 oder der Reclam-Verlag Leipzig). Eine Vorbildrolle spielten die 20 Mappenwerke der Kabinett-Pressen, die Lothar Lang zwischen 1965 und 1973 herausgab, und der Kulturbund als Auftraggeber. Das erklärt auch den hohen Anteil an Johannes R. Becher, Gründer des Kulturbundes, gewidmeten Mappen, insgesamt elf sowie eine 1990 nicht mehr abgeschlossene.

Einige Mappenwerke entstanden in Kunsthochschulen. Ihr hohes künstlerisch-geistiges und gestalterisches Niveau klingt in Beeskow jedoch nur an. Unter den Künstlern mit Einzelmappen sind Wolfgang Mattheuer, Arno Rink, Fotis Zaprasis,

Herbert Sandberg, Hubertus Giebe vertreten. Hervorzuheben sind Editionen wie *Wegzeichen, 15 postume Drucke, 1979*, *Johannes R. Becher zum 90. Geburtstag, 1980*, eine 1981 erschienene Mappe unter eben diesem Titel mit Grafiken Leipziger Künstler, *Prometheus 82 – Grafiken, Texte und Kompositionen zum 150. Todestag von Johann Wolfgang von Goethe, Grafik zum Manifest der Kommunistischen Partei 1983*, *Signale. Fotografiken zum Sieg über den Hitlerfaschismus, 1985*, ... und des *Menschen Größe*, Grafiken und Fotografien zu Gedichten von Johannes R. Becher, 1988, *Silberblick I–III*, Künstler und Künstlerinnen porträtieren einander, Fotografien und Grafiken, 1989.

Aber auch unter den Mappen mit Reproduktionen befinden sich interessante und gut gestaltete Exemplare. Sie sollten von der Originalgrafik separiert werden und gehören eher in die Bibliothek: eine 1959 im Verlag der Kunst Dresden erschienene Mappe *Internationale Grafik, Frieden der Welt*, eine 1978 vom Henschelverlag Berlin herausgegebene zu Bertolt Brecht *Zeit – Leben – Werk* sowie drei Kassetten mit Kinderzeichnungen zu Musik von Hanns Eisler, die als Wanderausstellung konzipiert wurden, des weiteren *Umweltschutz. Mach mit*, 1988 von der Gesellschaft für Natur und Umwelt im Kulturbund herausgegeben.

I. 2. 2. 5 Bewertung

Wie bei allen Beständen in Beeskow handelt es sich auch bei den Druckgrafiken um Werke aus öffentlichem Besitz, nicht um eine konzipierte Sammlung. Auch wenn das Konvolut qualitätvolle Arbeiten (wenn auch oft nur Einzelblätter) von namhaften Künstlern enthält, so entsteht doch kein repräsentativer Überblick über die in der DDR entstandene Druckgrafik. Der Bestand umfasst vorwiegend die mittlere Ebene der Grafikproduktion. Er reicht in Qualität und Vielfalt nicht annähernd an die Kollektionen der Museen heran, es fehlen herausragende Künstler wie Gerhard Altenbourg, Hermann Glöckner, Eberhard Göschel, Michael Morgner und ihre wegweisenden Positionen. Von Carlfriedrich Claus gibt es nur einen Auflagendruck, von Horst Bartnig, einem der wichtigsten Vertreter der konkreten Kunst in Deutschland, nur eine periphere Arbeit; nur ein einzelnes Blatt von Klaus Dannhardt steht für die abstrakt-konstruktivistische Kunstrichtung.

I. 2. 3 Fotografie

Als Fotografien sollen hier nur solche Arbeiten betrachtet werden, die mit genuin fotografischen Mitteln hergestellt wurden. Im Grafikbestand vielfach vorhandene Umsetzungen von Fotografien in andere druckgrafische Techniken sind diesen zugeordnet.

Die Aufmerksamkeit für die Fotografie als zeitgenössische künstlerische Ausdrucksform ist in der DDR erst in den 1970er Jahren entstanden – etwa parallel zu westeuropäischen Entwicklungen. Jedoch gab es an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB) eine künstlerisch orientierte fotografische Lehre und zudem hatten Publikationen, insbesondere die Bücher aus dem Dresdner Verlag der Kunst, das Feld gleichsam vorbereitet. Eine Art Pionierarbeit leistete 1977 die Hallenser Ausstellung „Medium Fotografie“, die erstmals in einem Kunstmuseum auf die ästhetische Eigenständigkeit der sogenannten Autorenfotografie hinwies und sie auch theoretisch begründete. In der Folge wurden fotografische Sammlungen insbesondere seit 1979 in den Cottbuser Kunstsammlungen und seit 1986 an der Staatlichen Galerie Moritzburg in Halle weiter ausgebaut. Einige Jahre später begann auch der Verband Bildender Künstler (VBK-DDR) eine künstlerisch-fotografische Kollektion anzulegen, die 1989 nahezu 1.500 Werke umfasste und sich heute in der Berlinischen Galerie befindet.

Die Arbeiten von Arno Fischer (1927–2011), Evelyn Richter (geb. 1930), Sibylle Bergemann (1941–2012), Ursula Arnold (1929–2012) und einigen anderen gelten als die Vorbilder einer künstlerisch ambitionierten und am sozialen Leben orientierten *straight photography* in der DDR. Insbesondere durch die Lehrtätigkeit von A. Fischer und E. Richter an der HGB Leipzig hat sie bis heute schulbildend gewirkt. Und sie hat junge Fotografen angeregt, gleichsam im Widerspruch aus dieser Konvention auszutreten und sich formalen wie inszenatorischen oder medienkritischen Experimenten zuzuwenden.

Diese mittlerweile gut dokumentierte und in Ausstellungen und Publikationen veröffentlichte Entwicklung lässt durchaus den Schluss zu, dass die Autoren-Fotografie als die meist avancierte und die gesellschaftliche Wirklichkeit am deutlichsten reflektierende visuelle künstlerische Ausdrucksform in der DDR angesehen werden kann. In den offiziellen Medien tauchte sie bis zum Ende allenfalls am Rande auf, doch hatte sie ihre eigenen Distributionsformen entwickelt und war seit den 1980er Jahren in Ausstellungen vielfach zu sehen.

Von allen diesen Leistungen ist im Beeskower Kunstarchiv keine Spur zu finden. Die oftmals kritische, immer aber eine individuelle Auseinandersetzung fordernde, zudem fast ausschließlich schwarz-weiße und kleinformatig produzierte Fotografie passte nicht in das Repräsentations- oder auch nur schlicht Schmückungsinteresse der Parteien und Massenorganisationen oder öffentlichen Institutionen. Aufträge wurden an Fotografen zumeist vergeben, wenn politisch oder gesellschaftlich als bedeutsam angesehene Ereignisse dokumentiert werden sollten.

I. 2. 3. 1 Der Bestand

Das Bestandsverzeichnis in Beeskow nennt im Zusammenhang mit „Auftragsfotografie“ nur zehn Stadtansichten von Frankfurt/Oder, die der in der Region durch seine Stadt- und Landschafts-„Porträts“ bekannt gewordene Rudolf Hartmetz (1941–2007) im Jahr 1978 als „Fotografiken“ geschaffen hat. Sie sind wie andere Fotos auch dem Bestand der Druckgrafik zugeordnet.

Die Website des Kunstarchivs (Mai 2014) nennt 1.305 Fotografien. Namentlich aufgeführt sind 38 Autoren. Weder in den verschiedenen Bestandsverzeichnissen noch durch unsere systematische Suche im Archiv lässt sich diese Zahl der Bilder belegen. Vielmehr zeigte sich bei den Recherchen einmal mehr die Unzuverlässigkeit der Erfassung, denn zum Beispiel erwiesen sich aufgeführte Fotografien von Sibylle Bergemann schlicht als Reproduktionen bzw. Andruckbögen einer Publikation. Trägerkartons, auf denen sich jeweils zwei oder drei Fotografien von Ulrich Wüst befinden, werden als eine Arbeit gezählt etc.

Das Inventar der Gesamtbestands-DVD verzeichnet hingegen 709 Nummern (Augias: 730, Unklarheiten und Differenzen entstehen vor allem durch anonyme Bilder). Davon können mehr als 20 sofort abgeschrieben werden, denn es handelt sich um Reproduktionen und Fotografien von Entwurfszeichnungen für Architektur und Messebau.

Der Rest wird durch die Praxis der Inventarisierung im Archiv erheblich dezimiert. Denn bei Auflagenobjekten wird an jedes einzelne Blatt von jeweils demselben Motiv eine eigene Inventarnummer vergeben.

Im Einzelnen stellt sich das folgendermaßen dar:

Von Konstanze Göbel sind von vier unterschiedlichen Motiven je 23 Abzüge im Bestand.

Von Ingrid Hartmetz von drei verschiedenen Motiven je 23, ebenso von Kurt Buchwald und Ulrich Wüst von je vier Motiven je 23 Blatt.

Das heißt, auf 345 einzeln verzeichneten Fotografien befinden sich 15 Motive. Da alle ein fast gleiches Format haben und aus derselben Quelle kommen (Kulturbund), sämtlich auf 1990 datiert sind, ist anzunehmen, dass es sich hier um Arbeiten für ein geplantes Mappenwerk handelt, das nicht zur Ausführung gekommen ist.

Konstanze Göbel (geb. 1950), Kurt Buchwald (geb. 1953) und Ulrich Wüst (geb. 1949) zählten schon vor 1989 zu den weithin bekannten Fotokünstlern. Buchwald wurde mit seinen medienkritischen fotografischen Aktionen bekannt, Wüst vor allem durch architekturanalytische Bilderserien ebenso wie durch seine Archäologie des Alltags und Göbel als sozial orientierte Fotografin der Leipziger Schule.

Zieht man nun von den 709 im Inventar aufgeführten einzelnen Bildern 23 Repros und 330 mehrfach vorhandene ab, bleiben 356 Fotografien. Davon sind wiederum

123 „anonyme“ und undatierte Aufnahmen vom Bau der Erdgastrasse in der Sowjetunion um 1982/83. Weitere 10 ebenso namenlose und undatierte Fotos zeigen Szenen von Ereignissen um ein Rockkonzert. Sie stammen wie die vorigen aus derselben Quelle FDJ und sind wohl auch an der „Trasse“ aufgenommen worden. Qualitativ handelt es sich um akzeptable Reportageaufnahmen ohne besonderen künstlerischen Wert.

Des Weiteren sind 43 im Jahr 1988 entstandene, gleichfalls von der FDJ stammende Bilder von unbekannter Hand vorhanden, die ebenfalls ein Rockkonzert, wohl in Berlin Weißensee, zeigen. Hinzu kommen noch 37 Bilder von Rockkonzerten, die mit Gustawis bzw. Lammel signiert sind und über deren Autoren nichts bekannt ist. Alle diese Fotografien sind von durchschnittlichem Reportageniveau und haben, weil die Umstände ihrer Entstehung unbekannt sind, auch kaum kulturhistorischen Wert.

Ebenso anonym sind vier Fotografien von Häusergiebeln in Berlin (Kulturbund) und sechs von einer Feierlichkeit für den Arzt und Vizepräsidenten des Kulturbundes Theodor Brusch.

Schreibt man alle diese Bilder ab, kommt man auf 133 Fotografien, die Autoren zugeordnet werden können. Davon sind weitere 45 Fotografien von namentlich bekannten, journalistisch arbeitenden Bildreportern, wovon allein den 14 Aufnahmen von Thomas Kläber (geb. 1955) genauere Beachtung gebührt (alle von der FDJ). Interessanter sind jedoch Kläbers im Eigenauftrag entstandenen Aufnahmen von DDR-Neubaugebieten, von denen das Archiv acht bewahrt.

Ebenso von der FDJ stammt eine 19 Bilder umfassende Folge von Fotografien, die Bogomil J. Helm (geb. 1954) im Jahr 1988 am Rande von Rockkonzerten in Berlin-Weißensee aufnahm. Ihre eigenwillige, formbewusste Bildsprache hebt sie aus der Masse der Reporterbilder deutlich heraus.

Ähnliches lässt sich von den vergleichsweise wenigen Bildern von Ulrich Burchert (geb. 1940, drei Fotos), Jürgen Nagel (geb. 1942, acht Aufnahmen aus der Serie *Berlin-Marzahn* von 1987) und Wolfgang Zeyen (geb. 1956, zehn Fotografien) sagen. Wenn man unter „Autorenfotografie“ versteht, dass sich ein künstlerisch ambitionierter Fotograf im eigenen Auftrag mit einem Thema über längere Zeit hinweg auseinandersetzt, so zählen diese dazu.

In der 1988 vom Kulturbund herausgegebenen Grafikmappe ... *und des Menschen Größe* zu Johannes R. Becher finden sich Fotografien von Christian Brachwitz (geb. 1953), Konstanze Göbel, Barbara Köppe (geb. 1942), Manfred Paul (geb. 1942) und Helfried Strauß (geb. 1943). Weitere grafische Mappenwerke (*Silberblick I – III*, vgl. Kap. Mappenwerke) beinhalten einzelne Fotografien von Tina Bara, Maria Sewz, Evelyn Richter, Gundula Schulze, Hans-Ludwig Böhme, Harald Hauswald, Manfred Paul und anderen, die nicht als Fotografien in der Augias-Datenbank oder auf der DVD inventarisiert sind. Von M. Paul und H. Strauß gibt es zudem im Bestand einige Abzüge, die offenbar für Mappen entstanden sind. Alle diese Fotograf(inn)en haben in der DDR eine mehr oder minder wichtige Rolle gespielt und sind zumeist heute noch

weithin bekannt. Dazu zählen auch Barbara Berthold, Jürgen Hohmuth und Christiane Schwenn sowie der langjährige Professor an der HGB Leipzig Helfried Strauß. Von letzteren befinden sich Arbeiten im Archiv, sie stehen auf der Künstlerliste im Internet, tauchen in den Verzeichnissen aber nicht auf.

Völlig ungeklärt ist die Herkunft einiger Arbeiten von Joachim Richau, die ebenfalls nicht inventarisiert sind.

I. 2. 3. 2 Fazit

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Bestand der Fotografien insbesondere aus den späten 1980er Jahren einige Andeutungen prägender Positionen enthält. Die Bilder sind vor allem im Zusammenhang mit Mappenwerken entstanden, sie stehen jedoch nicht nur deshalb in keiner Weise repräsentativ für die lebendige Foto-Szene der DDR. Auch die journalistischen Bilder sind unter kulturhistorischen Aspekten betrachtet nicht aussagefähig. Es gibt im Osten Deutschlands sowohl zur künstlerischen wie zur Reportage- und Dokumentationsfotografie bedeutende öffentliche Sammlungen, denen einzelne Exemplare der mehrfach vorhandenen Aufnahmen aus dem Beeskower Bestand hinzugefügt werden könnten.

I. 3 Bildhauerei

I. 3. 1 Der Bestand

Der Bestand der Bildhauerei umfasst vor allem Plastiken, skulpturale Arbeiten sind kaum vorhanden. Vorwiegend handelt es sich um Bronzen und Gipsarbeiten. Auffällig ist die hohe Anzahl beschädigter Werke. Der genaue Anteil bildhauerischer Arbeiten im Sinne des Gattungsbegriffs war schwer zu ermitteln, da in Archivierung und Dokumentation nicht zwischen Plastik, Kunsthandwerk und Devotionalien unterschieden wird. Unter den 390 Positionen, die in der Augias-Datenbank verzeichnet sind, befindet sich eine große Anzahl von laienkünstlerischer Keramik, Freundschaftsgeschenken und Jubiläumsgaben aus dem Fundus der Parteien und Massenorganisationen. Durch die Vermischung von Laien- und professioneller Kunst waren keine optimalen Voraussetzungen für die Klassifizierung des Bildhauerei-Bestandes gegeben. Zusätzlich beeinträchtigten abweichende oder fehlende Informationen in den verschiedenen Inventarisierungslisten die analytische Arbeit.

Nur rund 120 Künstlerinnen und Künstler (inkl. Laienkünstler) sind namentlich bekannt. Über 130 ihrer Werke sind nicht exakt datiert (vage Angaben wie „um ...“ nicht mitgerechnet). Von 110 Arbeiten konnten die Urheber bislang nicht ermittelt werden.

Berlin besitzt unter den drei Ländern mit über 200 Exponaten den größten Anteil an der Sammlung, gefolgt von Brandenburg (unter 50) und Mecklenburg-Vorpommern (unter 40).

Die Liste der Auftraggeber und/oder Käufer führt mit rund 140 Positionen deutlich der FDGB an, mit ca. 66 Arbeiten folgen der Berliner Magistrat, mit 35 der Kulturfonds der DDR, mit 17 die FDJ, mit 13 die LDPD, mit 9 der Kulturbund und mit 7 die SED. Der Rest ist zu vernachlässigen.

Gemessen am quantitativen Umfang des Bestandes verweisen die genannten Zahlen auf erhebliche Lücken in der Dokumentation; Vergleiche, Einordnungen und Aussagen im Sinne der inhaltlichen Fragen des Auftrags sind daher nur als Annäherungen zu verstehen.

I. 3. 2 Künstler, Generationen

Statistisch gesehen sind alle Generationen vertreten. Unter der ältesten befinden sich namhafte Künstler wie Will Lammert (geb. 1892), Jenny Mucchi-Wiegmann (geb. 1895), Heinrich Drake (geb. 1903), Theo Balden (geb. 1904), Gustav Seitz (geb. 1906), Fritz Cremer (geb. 1906), René Graetz (geb. 1908), Walter Arnold (geb. 1909) und Waldemar Grzimek (geb. 1918), die im DDR-Kontext Einfluss und Bedeutung

erlangten. Dieser Generation entstammen auch die in der DDR vielbeschäftigten Bildhauer Erwin Damerow (geb. 1906), Gerhard Geyer (geb. 1907), Ruthild Hahne (geb. 1910) oder Hans Kies (geb. 1910). Sie sind im Bestand mit mehreren Werken vertreten. Künstlerinnen und Künstler dieser Jahrgänge erwarben ihre künstlerische Ausbildung und Prägung vor der Gründung der DDR und standen für offizielle Aufträge zur Verfügung, noch bevor die ersten Absolventen die Kunsthochschulen der DDR verließen.

Stark vertreten ist die mittlere Generation, die sich mit der Formulierung des „sozialistischen Menschenbildes“ auch erstmalig mit den Verlockungen staatlicher Aufträge und den Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs konfrontiert sah. Der Bestand ist überreich an Zeugnissen einer Künstlerschaft, die sich in der Wahl ihrer Motive und formalen Mittel den ästhetischen Bedürfnissen der Funktionärskaste erfolgreich angedient hat. Nur mit wenigen Werken sind dagegen jene Bildhauerinnen und Bildhauer vertreten, die dem normativen Menschenbild eine differenziertere Sicht auf das Individuum entgegengesetzt haben, wie Jo Jastram (geb. 1928), Siegfried Schreiber (geb. 1928), Wieland Förster (geb. 1930), Siegfried Krepp (geb. 1930), Wilfried Fitzenreiter (geb. 1932), Friedrich B. Henkel (geb. 1936), Regina Fleck (geb. 1937), Sabina Grzimek (geb. 1942), Werner Stötzer (geb. 1931) oder Emerita Pansowova (geb. 1946).

Wenige Plastiken stammen von Künstlern der Generation der in den späten 1940er und 1950er Jahren Geborenen. Nicht präsent sind jene Frauen und Männer, die sich in den 1980er Jahren nicht mehr am traditionellen Skulpturenbegriff orientierten, ihn kritisch reflektierten oder gänzlich aufgaben. So sind Raumkonzepte, Installationen und/oder Performances, die als Formen künstlerisch-subjektiver Emanzipation von einer kanonisierten Kunstpraxis konzipiert wurden, im Archiv nicht dokumentiert. Dass ihr inhärenter Befreiungsimpuls weit über einen ästhetischen Diskurs hinauswies, blieb den politischen Instanzen nicht verborgen. Im Fokus staatlicher Auftraggeber oder Käufer standen diese antiakademischen Bewegungen folglich nicht.

I. 3. 3 Themen, Motive

Weniger noch als Malerei und Grafik bildet der Bestand Bildhauerei die Ausdifferenzierung der Kunstlandschaft in der DDR ab. Die menschliche Figur war das zentrale Thema dieser Gattung. Im öffentlichen Raum installiert und inszeniert lieferten die Plastiken den Interpretationsspielraum für das humanistische bzw. sozialistische Menschenbild. Daher unterlag der Stadtraum höchster Kontrolle. Hier wurde der Konflikt zwischen Kunst und Macht als politischer und der zwischen Affirmation und Selbstbehauptung als individueller Konflikt ausgetragen. Plastiken aus dem öffentlichen Raum gingen nach dem Ende der DDR in die Zuständigkeit der Kommunen über oder wurden demontiert. Davon waren vor allem die politischen Denkmäler betroffen. Da dieses weite bildhauerische Betätigungsfeld im musealen

Bestand nicht präsent ist, nicht sein kann, tragen die Objekte des Kunstarchivs allein wenig zur Erhellung der ambivalenten Verkoppelung von politisch motiviertem Auftrag und Kunst- wie Künstlerförderung bei. Abgesehen davon stand und steht in Beeskow kein Platz zur Verfügung, um raumgreifende Bildhauerarbeiten unterbringen zu können.

Köpfe und Büsten prägen das Erscheinungsbild des Bestandes. Über 120 Porträts (Köpfe, Büsten, Reliefs) sind identifiziert und stellen überwiegend historische und zeitgenössische Repräsentanten der Arbeiterbewegung dar, die in den Verwaltungsgebäuden, Empfangsräumen und auf öffentlichen Plätzen standen. Sie wurden nach 1990 schnell und massenhaft entfernt. Als Pendant zu diesem „Heldenfriedhof“ verzeichnet die Website des Kunstarchivs ein stattliches Konvolut von 286 kleinformatigen Plastiken. Die sogenannte Kleinplastik entwickelte sich in der DDR zu einer eigenen Untersparte der Bildhauerei, die seit 1976 regelmäßig im Magdeburger Kloster Unser Lieben Frauen präsentiert wurde. Im Anschluss an die Eröffnungsausstellung wurde die „Nationale Sammlung der Kleinplastik der DDR“ mit Sitz in Magdeburg ins Leben gerufen. Aus dieser Zeit datiert auch die erste Kleinplastik-Edition des Staatlichen Kunsthandels. Viele Bildhauer und Bildhauerinnen sicherten sich ihre Existenz über dieses Genre, da nicht jede und jeder in den Genuss von Großaufträgen für architekturbezogene Kunst kam, zumal die staatlichen Ausgaben für die künstlerische Ausgestaltung der Stadtzentren aus ökonomischen Gründen in den 1970er Jahren sukzessiv zurückgefahren wurden. Kaum ein bekannter Name fehlt auf den Editionslisten des Kunsthandels. Fritz Cremers acht Zentimeter hohes Doppelporträt *Karl Marx und Friedrich Engels* aus Bronze erschien 1986 in einer Auflage von 300 Stück, um nur ein Beispiel zu nennen. Auch die Miniaturausgabe von Heinrich Drakes *Heinrich-Zille-Denkmal*, das im Köllnischen Park in Berlin steht, ist im Kunstarchiv mehrmals vorhanden und steht für das Verwertungsangebot der Kleinplastik.

Da viele Arbeiten weder datiert noch ihre Urheber bekannt sind, ist ihr kulturhistorischer oder kulturpolitischer Stellenwert nur schwer zu ermitteln. Die Frage, ob ein Werk neue Akzente gesetzt oder nur eine Konvention bedient hat, kann nicht in jedem Fall beantwortet werden.

I. 3. 4 Bewertung

Der Bestand ist in seiner Gesamtheit künstlerisch nicht hoch zu bewerten. Es überwiegen belanglose Zeugnisse eines illustrativen Kunstverständnisses. Die meisten Porträtköpfe bleiben allein dem Physiognomischen verhaftet. Höhere Ansprüche wurden an sie nicht gestellt. Sie besitzen in ihrer Gleichförmigkeit keine ausgeprägte Handschrift. Neben „Helden der Arbeit“, pathetisch oder naturalistisch ausgestattet mit den Insignien ihres Standes, sind Restbestände der seriellen Produktion von Marx- und Leninköpfen in Böttgersteinzeug aus der Meißner

Porzellanmanufaktur (Köpfe von Engels, Lenin und Thälmann aus Meißen sind im Bestand Kunsthandwerk registriert) und einige Plastik-Miniaturausgaben des Karl-Marx-Städter (Chemnitzer) *Marx-Denkmal*s von Lew J. Kerbel im Kunstarchiv gelandet. Kerbels Marx-Kopf gehörte neben Nikolai W. Tomskis Leninskulptur (Berlin 1968/70) zu den überdimensionierten öffentlichen Denkmälern, die eine Debatte über den Begriff der Monumentalität auslösten. Monumentale Kunst ist als machtstabilisierender Faktor allen Diktaturen eigen: Sie weist den Individuen ihren Platz in der Geschichte zu. In diesem Sinne hallt das Verlangen nach Monumentalität in vielen Porträtbüsten nach, für die eine künstlerisch-geistige Auseinandersetzung mit konkreten Personen fast nie eine Option gewesen ist.

Aus kunsthistorischer Sicht befinden sich im Kunstarchiv einige erwähnenswerte Porträts aus dem ersten Jahrzehnt der DDR, die eine unpathetische, klare und zur Verknappung neigende Formensprache auszeichnet. Zu ihnen zählen das Bildnis *Theodor Brugsch* von Waldemar Grzimek (1954) und der *Wilhelm Pieck* von Will Lammert (1955), Fritz Cremers strenger Marx-Kopf von 1953 und sein Porträt Bertolt Brechts von 1957. Zu den künstlerisch wertvollsten Stücken im Kunstarchiv gehören die Bildnisse von Gustav Seitz, die auch über den DDR-Kontext hinaus Bedeutung erlangten. Seine Individualporträts von Hanns Eisler und Bertolt Brecht aus den 1950er Jahren besitzen eine geistige Dimension, die in dieser Zeit eher selten angestrebt wurde. An Seitz' Intention, historische Distanz mit psychisch-geistiger Durchdringung zu verbinden, Individualität erlebbar zu machen, knüpft in den 1960er Jahren eine Reihe von Künstlerinnen und Künstler an, beispielsweise René Graetz mit *Ernst Hermann Meyer* (1963), Theo Balden mit *Fritz Cremer* (1965), Sabina Grzimek mit *Anna Seghers* von 1968. Seltener wurde dieser künstlerische Ansatz auf politische Leitfiguren übertragen. Im Bestand wird er in Cremers Porträts *Erich Wendt* (1966) und *Lenin* (1970) sowie in Ludwig Engelhardts beeindruckend unheroischem Lenin-Kopf von 1972 (im Inventar 1970) greifbar. Eine Ausnahme bildeten Darstellungen von Rosa Luxemburg, der als Frau mehr als männlichen „Kämpfern“ Verletzlichkeit zugestanden wurde. Zwei Plastiken stehen in dieser Tradition: Jenny Mucchi-Wiegmanns Büste von 1958 und René Graetz' Statuette von 1974. Drei Künstler sind überproportional (mit Arbeiten im zweistelligen Bereich) im Bestand Bildhauerei präsent: Gerhard Rommel mit 20, Hans Kies mit 18 und Gerhard Thieme mit 10 identifizierten Werken. Sie stehen für eine ebenso umfangreiche wie kontinuierliche Auftragsvergabe. Während Thieme vor allem mit kleinen Genremotiven aus den 1960er Jahren vertreten ist, decken Kies und Rommel ein breites Spektrum ab, von kleifigurigen Arbeiten bis zu stattlichen Bildnis-Galerien. Künstlerisch besitzen ihre Plastiken keinen hohen Stellenwert. Die Zusammenschau ihrer Objekte aber lässt durchaus Schlüsse auf die ästhetischen und kulturpolitischen Bedürfnisse der Auftraggeber zu. Von großer Geschichte bis zu biedermeierlichen Alltagsschilderungen werden in diesem Konvolut die Koordinaten eines „sozialistischen Lebens“ abgesteckt – im Dienst einer umfassenden Harmonisierung von Alltag und Geschichte und von Individuum und Klasse als Befriedungsstrategie.

Der Bestand ist gut bestückt mit vergleichbaren szenischen Figurationen, die eine selbstzufriedene, kleinbürgerliche Lebenswelt umschreiben. Dieses „Genre der Verharmlosung“ (Michael Freitag) weist selten über akademische Kunstübungen hinaus. Verständlichkeit ist hier Programm und eine Unterscheidung zwischen professioneller und Laienkunst kaum noch möglich. Gerade die Plastik war mit ihrer haptisch-sinnlichen Rezeption gut geeignet, die Gleichsetzung von Kunst und Leben zu suggerieren. Der reiche Befund dieses kulturpolitischen Dogmas rechtfertigt seine massenhafte museale Aufbewahrung jedoch nicht.

Es befinden sich unter den Kleinplastiken aber auch Arbeiten, die aus der künstlerisch indifferenten Massenware herausfallen. Neben Werken bekannter Namen sind einige interessante Plastiken bislang unbekannter Herkunft darunter.

Für die Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur seit den späten 1960er Jahren, die mit der Individualisierung und Differenzierung der künstlerischen Sprachen einherging, stehen die Namen René Graetz, Wilfried Fitzenreiter, Friedrich B. Henkel, Peter Kern, Siegfried Krepp, Regina Fleck, Werner Stötzer, Ursula Wolf, Sabina Grzimek, Emerita Pansowova, Jo Jastram, von den Jüngeren Rainer Jacob und Florian Flierl. Die hier Genannten sind im Kunstarchiv mit peripheren Arbeiten vertreten, selten mit mehr als einer. Für ein Lebenswerk in seinen Wandlungen oder ein künstlerisches Konzept sind diese Einzelstücke nicht signifikant.

Einzelne Werke können als Indizien für übergreifende Tendenzen gelesen werden. Marian Kercics *Stehendes junges Mädchen mit Buch* von 1957 und Wolfgang Eckhardts *Junge Fischwerkerin* von 1962 stehen mit ihrem emanzipatorischen Habitus seltsam verloren unter den vielen weiblichen Akten und Müttern. Reagieren die vielen Stehenden, Schauenden, Liegenden und Liebenden aus den 1980er Jahren mit ihrem Rückzug auf existenzielle Daseinsformen auf ein verordnetes Menschenbild und/oder liebäugelten sie in ihrer scheinbaren Zeitlosigkeit nicht auch mit einer geistesverwandten Käuferschicht?

Das Kreisen um die menschliche Figur musste ohne kosmopolitische Orientierung und geistigen Freiraum zur Stagnation führen. Im Repetieren von Motiven und Formensprachen werden die Folgen der Isolation greifbar. Für diese Entwicklung kann der Archivbestand Bildhauerei Belege liefern. Fragen nach Gewinn und Verlust der Individualisierung in einer geschlossenen Gesellschaft stellen sich aus der Kenntnis kultur- und kunsthistorischer Kontexte, die Beeskower Skulpturen allein provozieren sie nicht. Zu Forschungszwecken kann der Bestand nur bedingt befragt werden. Er repräsentiert keine Sammlung von Biografien und Themen und liefert keinen Querschnitt der bildhauerischen Praxis in der DDR. Im Gegenteil. Geraten seine ästhetischen Leerstellen aus dem Blickfeld, entsteht ein verzerrtes Bild. Sein Traditionalismus arbeitet einer Verharmlosung der realen, widersprüchlichen Lebensverhältnisse in der DDR zu.

I. 4 Kunsthandwerk

Kunsthandwerk und Textilkunst gehören zu den kleinen Beständen der Beeskower Sammlung. Die Augias-Datenbank trennt die Textilkunst vom Kunsthandwerk und weist 209 Objekte des Kunsthandwerks und 102 der Textilkunst aus, auf der Website des Archivs ist von 385 die Rede. Wie in den anderen Sammlungen auch, gibt es Abweichungen in den Angaben auf den verschiedenen Ebenen ihrer Dokumentation. Der Großteil der Exponate wird dicht gedrängt auf engem Raum aufbewahrt, was ihre Begutachtung erheblich erschwerte. Viele Objekte sind beschädigt.

Der Bestand Kunsthandwerk umfasst vorwiegend keramische Arbeiten, darunter eine große Anzahl von Wandkacheln mit genrehaften Alltagszenen. Den Ansprüchen an das Kunsthandwerk als einer künstlerischen Disziplin genügen diese Objekte ebenso wenig wie die Vielzahl der Präsente und Jubiläumsgaben in der Sammlung, die dem Andenkenkitsch oder dem Kunstgewerbe zuzuordnen sind: Vasen, Teller, Pokale, Intarsien oder Textilien, oft versehen mit Widmungen, historischen Ansichten oder mit Porträts damals einflussreicher Personen. Unter den Devotionalien befinden sich Restbestände aus der seriellen Produktion von Heldenbüsten aus Meißner Böttgersteinzeug. Zu vernachlässigen sind die ca. 20 Fahnen, Wimpel und Ehrenbanner, die in der Inventarliste unter „Textilkunst“ rangieren.

Die Grenze zwischen Laienkunst und Kunsthandwerk (Textil eingeschlossen) ist nicht bei allen Objekten immer klar zu ziehen. Zumindest handwerkliche Fertigkeiten kann man vielen Produzenten der Wandteller, Figuren, Schalen, Leuchter, Vasen und Gebrauchsgegenstände bescheinigen. Der künstlerische Wert dieser disparaten Dingansammlung ist pauschal nicht zu benennen, aber weder ihre Formqualität noch ihr Themen halten Überraschendes bereit. Das Verlangen nach effektvoller Dekorativität überwiegt bei weitem die Spannung zwischen technischen, funktionalen und ästhetischen Prämissen, die den Gestaltungsprozess des Kunsthandwerks bestimmen. Ansätze findet man in Einzelstücken der professionell arbeitenden Kunsthandwerker und Kunsthandwerkerinnen Jean Picart Le Doux, Beate Flierl, Heidi Woitinek, Antje Müller-Reimkasten und Annemarie Balden-Wolff in der Textilkunst, Rosemarie und Philine Spieß, Christiane Dreyer, Barbara Löffler, Carola Buhlmann, Christiane Grosz in der Keramik. Hingewiesen sei auf Horst Skorupas farbintensive, freischweifende Dekore, auf ein schönes Fadenglas von Albin Schaedel (in der Datei nicht identifiziert), auf Annemarie Balden-Wolffs späte Applikationen oder Antje Müller-Reimkastens innovative Antwort auf die traditionelle, an Bildkompositionen orientierte Flachweberei.

Fast die Hälfte der Objekte stammt von Unbekannten. Selbst wenn man davon ausgeht, dass sich mehrheitlich namenlose Laienkünstler und Produzenten von Gastgeschenken darunter befinden, haben fehlende Informationen die Identifikation der Originale mit Hilfe der Dokumentation schwer bis unmöglich gemacht, zumal lediglich 82 Arbeiten im Gesamtkatalog abgebildet sind. Weniger als hundert

Gegenstände sind datiert, 18 davon fallen auf den Zeitraum von der Gründung der DDR bis 1980. Die Frage nach dem kultur- und kunsthistorischen Informationswert dieses Bestandes stellt sich daher nicht. Entwicklungszusammenhänge sind auf dieser Basis nicht darstellbar. Zudem fehlen wichtige Repräsentanten bzw. Traditionslinien des professionellen Kunsthandwerks der DDR: Hedwig Bollhagen, Walter Gebauer, Heidi Manthey, Gertraud Möhwald, Christina Renker, Elrid Metzkes, Irmtraud Ohme, Antje Scharfe, Ulrich Müller-Reimkasten, Gert Lucke, um nur einige Namen zu nennen.

Der Bestand Kunsthandwerk und Textilkunst ist eine disparate Ansammlung von Fundstücken aus Verwaltungsgebäuden, Ferien- und Gästehäusern der Parteien und Massenorganisationen. Dazu zählen vor allem die Ausstattungen des 1988 eröffneten neuen Sitzes des Bundesvorstandes des FDGB am Märkischen Ufer in Berlin, der wie viele andere Verwaltungsgebäude der Gewerkschaft nach ihrer Auflösung im September 1990 geräumt werden musste, und der Jugendhochschule der FDJ am Bogensee, die auch im Kunstarchiv vertretene junge Gestalter (Monika Bieniek, Hans-Jürgen Bagehorn, Christel Albert, Ky Son Hak) im Rahmen eines Wettbewerbs verpflichtete. Dazu zählen auch Kunst- und Einrichtungsgegenstände aus dem Erholungsheim des ZK der SED im Ostseebad Baabe. Sechs große Bodenvasen und ein mehrteiliger Wandschmuck aus Meißner Porzellan zeugen noch von dem Luxusbedürfnis seiner Gäste. Das 1977 eröffnete Haus war reich mit Kunst ausgestattet, ein Großteil davon befindet sich im Kunstarchiv. Eine zumindest theoretische Rekonstruktion der Raumausstattungen dieser Häuser erscheint interessant.

Die Liste der Käufer und Auftraggeber führt mit ca. 190 Positionen der FDGB, gefolgt von der SED mit unter 30 und der FDJ mit unter 20 Arbeiten (Fahnen und Wimpel nicht mitgerechnet). Gemessen am dichten Netz der Verwaltungsgebäude, Ferien- und Gästehäuser, das allein der FDGB unterhielt, sind nur wenige Beeskower Stücke repräsentativ für das künstlerische Ambiente solcher Institutionen zu nennen, zumal von mehr als 60 Exponaten der ursprüngliche Standort nicht bekannt ist. Außerdem fielen die mobilen kunsthandwerklichen Ausstattungsstücke nicht unter Ideologieverdacht und gingen häufig in den Besitz neuer Eigentümer über, wie die Treuhand-Akten aus Mecklenburg-Vorpommern belegen.

Teil II: Schlussfolgerungen und Empfehlungen

II. 1. Bewertung und Genese des Bestandes

II. 1. 1 Beeskow im Kontext anderer Sammlungen

Die Frage nach der Zukunft des Beeskower Kunstbestandes muss unter verschiedenen Aspekten betrachtet werden: kunsthistorischen, kulturhistorisch-sozialgeschichtlichen wie institutionellen.

Kunsthistorisch gesehen lassen sich aus dem Bestand allein keine tragfähigen Aussagen zur bildenden Kunst in Ostdeutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ableiten. Für die Forschung zu diesem Thema sind die Sammlungen der ostdeutschen Museen und auch einige ostdeutsche (Sammlung Lichtenstein und viele andere) und westdeutsche private Sammlungen (Sammlung Seiz, Sammlung Schreiner, die Sammlungen der brasilianischen Diplomaten Chagas Freitas und Calabria, Sammlung Ludwig, heute im Leipziger Museum und andere) ungleich ergiebiger. Nach 1989 sind weitere private Sammlungen entstanden, die sich dem Werk von Künstlern aus dem Osten zuwenden und auch Werke aus der DDR-Zeit erworben haben (Sammlung Plattner, Villa am See Premnitz und andere).

Das Museum Junge Kunst in Frankfurt/Oder, das Kunst.Museum.Dieselmotorkraftwerk Cottbus, das Lindenau-Museum Altenburg, das Kunstmuseum Moritzburg Halle, das Kupferstich-Kabinett in Dresden, die Kunsthalle Rostock und auch die Berliner Nationalgalerie – um die wichtigsten zu nennen – haben über Jahrzehnte systematisch und nach unterschiedlichen Konzepten eigene DDR-Kunst-Sammlungen aufgebaut, die der Forschung zur Verfügung stehen. Die damit befassten Sammlungskuratoren waren in den meisten Fällen unabhängig denkende und urteilende Fachleute, die den facettenreichen Kunstprozess in der DDR genau beobachteten und auch über Kenntnisse der westlichen Entwicklungen verfügten. Jede dieser Institutionen besitzt eine große Aussagefähigkeit zur Kunstproduktion in der DDR, die der Bestand des Kunstarchivs Beeskow bei weitem nicht erreicht. Kunsthistorische Forschung in Beeskow ist ohne vergleichende Einbeziehung dieser Sammlungen unmöglich, sie bleibt unbedingt im Selbstreferenziellen stecken, wie an einigen Ausstellungsprojekten des Kunstarchivs zu beobachten war.

Die verbreitete Uninformiertheit einer sich in den 1990er Jahren etablierenden vorwiegend westdeutschen Forschungsgemeinde über die ostdeutschen Kunstsammlungen führte dazu, dass der Beeskower Bestand als symptomatisch für den instrumental-politischen Kunstgebrauch in der DDR allgemein betrachtet und untersucht wurde. Damit traten kulturhistorische und mehr noch kultursoziologische Methoden in den Vordergrund, die kunsthistorischer Forschung allenfalls Material

liefern, sie aber nicht ersetzen können. In der Folge vertieften sich die Spannungen zwischen denen, die Kunstgeschichte der DDR in einen gesamtdeutschen und europäischen Kontext stellen und bewerten, und denen, die Kunstwerke als Indizien für ihre Indienstnahme durch staatliche Instanzen betrachten und sie als Beweise für die gesellschaftlichen Utopien und deren Scheitern interpretieren. Dieser Streit hält bis heute an.

Die Ansammlung in Beeskow ist also nicht als kunstgeschichtlich relevant zu betrachten, doch ist sie ein Teil des kulturellen Gedächtnisses. Das kulturelle Gedächtnis ist wie das individuelle menschliche auf das Erinnern ebenso angewiesen wie auf das Vergessen. Und weil Erinnern wie Vergessen keine willentlichen Vorgänge und nicht voraussehbar sind, weil gesellschaftliche Übereinkünfte sich ändern, gibt es eine Verpflichtung zum Bewahren, wie sie auch die Museen haben.

II. 1. 2 Auftragskunst: ein problematischer Begriff

In Beeskow lagert die Kunst aus jenen Feldern der Kunstproduktion, die allein aufgrund ihrer funktionalen Ausrichtung und ihrer öffentlichen Installierung nie im Fokus der Museen standen und stehen konnten. Aus dieser öffentlichen Kunst wird nun eine offizielle, eine „Auftragskunst“ mit kulturpolitischem Gütesiegel. Je tiefer man jedoch in die Geschichte und jahrzehntelange Praxis der „Auftragskunst“ vordringt, desto problematischer scheint die Verwendung des Begriffs. Für viele Kunstschaffende stellte sich angesichts einer zentralistischen Ankaufs- und Auftragspolitik die Frage nach Widerstand oder Anpassung nicht, denn die wirtschaftliche Existenz war für sie ohne staatliche Unterstützung kaum zu sichern. „Auftragskunst“ lässt sich ohnehin nicht auf ein thematisches Programm und/oder eine traditionsorientierte Formensprache reduzieren. Es gab Künstler, die Aufträge generell verweigerten, und solche, die auch im Auftrag ihre künstlerische Integrität bewahrten. Dass der Begriff „Auftragskunst“ im Zusammenhang der DDR-Kulturpolitik heute oftmals generell pejorativ gebraucht wird, liegt an den noch immer gepflegten Illusionen einer „autonomen Kunst“ und damit an den polarisierenden Rezeptionsweisen der vergangenen 25 Jahre.

Zudem unterlag auch das Selbstverständnis der gesellschaftlichen Auftraggeber Wandlungen. Aus dem Besitz der FDJ befinden sich mehrere Kunstwerke in Beeskow, die 1983 vom Zentralrat an Studierende von sieben Kunsthochschulen und künstlerischen Fachschulen zur Ausgestaltung der Jugendhochschule „Wilhelm Pieck“ am Bogensee in Auftrag gegeben wurden. Zu künstlerischen Leitern des Projekts berief man Bernhard Heisig und Walter Womacka, damals Rektoren der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Der Auftraggeber suchte das Bündnis mit den Produzenten. Auch mit der Einladung Studierender ging man ein Wagnis ein, da sie keine ausgewiesenen „Lieferanten“ waren. Mit diesem Zugeständnis an die kreativen Kräfte versuchte die

FDJ ihr Image aufzupolieren und Modernisierungskompetenz für die gesellschaftlichen Herausforderungen der 1980er Jahre zu behaupten.

Die staatliche Auftragspolitik hatte stets viele Akteure, die nicht immer nach einheitlichen Richtlinien entschieden. Den Verästelungen im System der Mittelvergabe ist mit der Analyse von kulturpolitischen Richtlinien und Machtstrukturen allein nicht beizukommen. Individuelle und regionale Vorlieben, persönliche Beziehungen, interne Absprachen und anderes mehr öffneten einer informellen Auftrags- bzw. Ankaufspraxis Tür und Tor. Es gab viele Wege, der Kulturpflicht nachzukommen. Ankauf oder Auftrag machte da keinen Unterschied. Der Beeskower Bestand weist viele Beispiele solcher „Gefälligkeitsaufträge“ aus. Die Augias-Datenbank registriert diese Differenzierungen zu Recht nicht.

II. 1. 3 Bildnerisches Volksschaffen

Der Beeskower Bestand weist eine große Zahl von Arbeiten aus künstlerischen Laienzirkeln aus. In der DDR wurde Laienkunst zunächst als Volkskunst bezeichnet. Später, nachdem die Kunstgattungen in den Strukturen differenzierter behandelt wurden, gab es für angeleitetes bildkünstlerisches Arbeiten den Begriff Bildnerisches Volksschaffen. Die gesamte Laienkunst wurde vom 1952 gegründeten und dem Ministerium für Kultur unterstellten Zentralhaus für Kulturarbeit in Leipzig organisiert, das verschiedene Zeitschriften, unter anderen eine zu bildender Kunst und Kunsthandwerk herausgab. In den zentralen, bezirklichen und auf Kreisebene veranstalteten Kunstausstellungen und ihren Katalogen wurden dem Bildnerischen Volksschaffen Sonderabteilungen eingeräumt. Es gab jedoch auch repräsentative eigene Ausstellungen, insbesondere während der alle zwei Jahre in wechselnden Bezirken stattfindenden „Arbeiterfestspiele“.

Die gleichrangige Behandlung von Laienarbeiten und Arbeiten von Berufskünstlern in Beeskow ist also nicht nur unter künstlerischen Kriterien anfechtbar, sondern auch unter historischen. Durch die reiche Literatur zum Bildnerischen Volksschaffen wird man zusätzlich zu den bereits ausgewiesenen Arbeiten bei vielen weiteren diesen Ursprung nachweisen können.

Das Thema ist interessant: Viele herausragende, auch in Beeskow zumindest mit druckgrafischen Arbeiten vertretene Künstler wie Manfred Butzmann, der in Caputh den Zirkel von Magnus Zeller besuchte, oder Walter Libuda hätten ohne die Zirkelarbeit in Kulturhäusern oder Ateliers vielleicht nicht zum Studium gefunden. Die Zirkel wurden in der Regel von erfahrenen Künstlern geleitet, die die Hochbegabten sensibel förderten. Der Kunsthistoriker Werner Schade bezeichnete den Zirkel von Dieter Goltzsche als „Akademie neben der Akademie“. Andere Künstler nahmen die Botschaft des Bitterfelder Weges insofern ernst, als sie direkt in Betriebe gingen, um Arbeitern, Angestellten, Wissenschaftlern die Kunst nahe zu bringen – nicht immer im

Sinne der Initiatoren des kulturpolitischen Programms. Manche dieser Zirkel existieren noch heute.

Brandenburg besitzt mit Schwedt und Eisenhüttenstadt regionale „Schwergewichte“ der betrieblichen Zirkelarbeit. Es wäre verdienstvoll, dieses Programm zur Selbstbetätigung im historischen und internationalen Kontext von Bildungs- und Kulturarbeit als einen eigenen Forschungsgegenstand zu betrachten. Viele Lehrer und Schüler könnten noch befragt werden.

Hier tut sich ein reiches Arbeitsfeld für kunstsoziologische Forschung auf. Das setzt allerdings eine ernsthafte Beschäftigung mit diesem Bestand schon bei der Neuordnung voraus.

II. 1. 4 Was in Beeskow übrig blieb

Schon kurz vor dem Ende der DDR zeichnete sich ab, dass sich der Kunstbesitz ihrer Institutionen zu einem herrenlosen Nachlass auftürmen würde. Im September 1990 übertrug das Ministerium für Kultur die Verantwortung für dieses Erbe dem Kulturfonds der DDR, der Anfang November 1990 eine dreiköpfige Arbeitsgruppe mit der konzeptuellen und organisatorischen Lösung des Problems beauftragte. Bereits diese Gruppe veranlasste, dass sich Museen aus der rasant anwachsenden Ansammlung „die Rosinen“ sichern konnten, darunter die Museen in Frankfurt/Oder, Halle und Magdeburg. Auch in den nachfolgenden Jahren räumten die neuen Eigentümer (die Treuhand-Anstalt, ab 1994 die neuen Bundesländer, die Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten, das Bundesministerium des Innern) Museen ein Zugriffsrecht auf das „Sondervermögen“ Kunst ein: Das Deutsche Historische Museum, das Militärgeschichtliche Museum Dresden und vor allem die Berliner Stiftung Stadtmuseum und die Berlinische Galerie bereicherten ihre Sammlungen durch „Auftragskunst“ der DDR. Auch Herbert Schirmer, der letzte Kulturminister der DDR und seit 1990 Leiter der Burg Beeskow, hatte 1991/92 Museen angeboten, aus dem Kulturfonds-Bestand, der im Keller des Kulturministeriums am Molkenmarkt untergebracht worden war, Werke für ihre Einrichtung zu übernehmen

Der Kunstbestand der „Parteien und Massenorganisationen“ aus dem Besitz der Länder Berlin, Brandenburg und Mecklenburg-Vorpommern war um zahlreiche, meist künstlerisch anspruchsvolle Werke ärmer, als er 1994 nach Beeskow kam. Dass viele Bilder aus Verwaltungsgebäuden nicht mehr auffindbar waren, nicht wenige davon in privaten Kanälen verschwanden, sei nur am Rande erwähnt. Von einem repräsentativen Querschnitt an „Auftragskunst“ im Kunstarchiv Beeskow, an „Kunst der DDR“ generell, kann also keine Rede sein.

II. 1. 5 Realitätsgewinn durch Umbenennung

2001 wurde auf der Grundlage des Verwaltungsabkommens zwischen den Ländern vom 27. Juli 2001 das Dokumentationszentrum in „Kunstarchiv Beeskow“ umbenannt. Das relativierte den vormaligen Anspruch, das „wichtigste Zentrum für die offiziellen Hinterlassenschaften des ‚Kunststaates‘ DDR“ zu sein und gab die Schwerpunktsetzung auf die „Parteien und Massenorganisationen“ auf. Das war notwendig, denn der Bestand umfasst auch den Kunstbesitz des Ostberliner Magistrats, des Kulturbundes und des Ministeriums für Kultur sowie des Kulturfonds. Außerdem waren im Laufe der Jahre Schenkungen, Nachlässe und Kunstbestände aus öffentlichen Einrichtungen und Betrieben nach Beeskow gelangt.

Generell erweist sich die Fixierung auf die Provenienz insofern als problematisch, weil sie keine verlässliche empirische Basis für die Forschung darstellt. Die Zuschreibung der Kunstwerke geschah nach dem Fundortprinzip. Die Frage, ob die jeweilige Institution auch den Auftrag gab und den Ankauf selbst oder über den Kulturfonds finanzierte, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Bereits der kleinen 1991 gegründeten Arbeitsgruppe des Kulturfonds gelang es trotz aller Vorsätze nicht, der Masse der anrollenden Kunstlieferungen Herr zu werden und die Herkunft der einzelnen Werke zu registrieren.

Andererseits lenkt der Begriff „Kunstarchiv“ den Blick stärker auf die künstlerische Seite des Bestandes. Diese Intention verfolgten zweifellos die „Querformate“-Ausstellungen, die sich um die Veröffentlichung des vorhandenen Bildmaterials verdient gemacht haben. Die Katalogtexte verbleiben jedoch in der Regel im Modus des Vergleichens von Bildwelt und Weltbild, reduzieren die Bildwerke auf ihre ikonografische und funktionale Bedeutung.

II. 1. 6 Das institutionelle Profil

Die Metapher eines „verborgenen Bilderschatzes“ geistert immer wieder durch die Medien. Sie ist schlicht falsch. Bei genauer Betrachtung der Veröffentlichungen des Archivs zeigt sich, dass immer wieder dieselben Bilder zu Rate gezogen wurden. Die interessanteren darunter waren Fachleuten längst bekannt, Entdeckungen, die neue Erkenntnisse brachten, sind bislang ausgeblieben und auch nicht zu erwarten, was nicht bedeutet, dass das Material in der Zukunft nicht nach veränderten Gesichtspunkten befragt werden kann, zumal sich der relativ enge Kreis der bislang betrachteten Bilder durchaus erweitern ließe.

Eine Sondierung des Materials nach kunstinhärenten Kriterien steht bislang noch aus. (Es ist bemerkenswert, dass in den Veröffentlichungen nach wie vor mit Bestandszahlen operiert wird, die bei einer kritischen Sichtung der einzelnen Teile

längst hätten infrage gestellt werden müssen.) Einer repräsentativen Sammlung „Kunst in der DDR“ genügt die Beeskower Einrichtung – wie oben bereits dargelegt – in keiner Weise. Zum einen, weil sie künstlerisch im Vergleich zu musealen Sammlungen weit unterdurchschnittlich ist, zum anderen weil sie schon quantitativ das künstlerische Spektrum der Kunstproduktion von vier Jahrzehnten nicht annähernd abbildet. Die Zufälligkeit ihres Zustandekommens und ihre regionale Begrenzung lassen sie als eine Art Appendix zu den genannten musealen und privaten Sammlungen erscheinen. Eine gern gebrauchte Metapher spricht von Beeskow als einem „Spiegel der DDR-Kulturgeschichte“ (Tagesspiegel, 9. 12. 2011). Eine solche Betrachtung zeugt von kompletter Unkenntnis der Kulturgeschichte des weggefallenen Staates, deren Komplexität in Beeskow kaum angedeutet ist. Allenfalls können wir uns hier an das Wort von Nikolaus Lenau halten: „Auch im zerbrochenen Spiegelglase zeigt sich von unserer Zeit ein Bild.“ Der Satz könnte als Motto über das Beeskower Burgtor geschrieben werden.

Tatsächlich liegt die Besonderheit des Ortes nicht zuerst in dem Vorhandensein politisch-ideologisch manipulativer Werke oder von Inkunabeln des Sozialistischen Realismus, sondern in einer großen Ansammlung von Artefakten, die die normative Ästhetik der „Staatskunst“ eher unspektakulär bedienen und zuweilen auch unterliefen. Eine solche massenkompatible Ästhetik schmückender Harmlosigkeit widersprach nicht dem herrschenden Realismusbegriff. Das wäre der mentalitätsgeschichtliche Aspekt, der dem kulturpolitischen zur Seite tritt. Interessanter als in seiner ästhetischen Aussagekraft, ist der Bestand als Zeugnis der Praxis der kulturpolitischen Institutionen. Die meisten der Artefakte sind von heute aus gesehen an die Existenz dieser Institutionen gebunden, nach deren Ende können sie als autonome Kunstwerke nur noch in wenigen Fällen angesehen werden. Das gilt es bei einer Neufassung herauszuarbeiten. Die einzelnen Werke erzählen ja nichts über die kulturellen und sozialen Zustände in der DDR, dafür gibt es weitaus verlässlichere Quellen. Sie erzählen nur etwas über das Verhältnis des jeweiligen Autors zu diesen Zuständen. Und das ist vor allem dann interessant, wenn der Autor ein Künstler, eine Künstlerin ist.

Ohne Zweifel finden Forschende zur DDR-Geschichte im „Kunstarchiv“ reichhaltiges Material. Um jedoch ein umfassendes Bild von dieser (Kunst)Geschichte zeichnen zu können, müssen die Werke in den künstlerisch-historischen Kontext re-integriert werden. Das heißt, sie müssen vor dem Hintergrund der komplexen und durchaus widersprüchlichen Geschichte der Kunst in der DDR betrachtet werden. Anderenfalls würden sie einer ahistorischen Instrumentalisierung anheimfallen. Das würde beispielsweise geschehen, wenn im Schloss in Berlin-Biesdorf eine dauerhafte Präsentation von Beeskower Exponaten etabliert werden würde, die den zumeist touristischen Betrachtern suggerierte, dass es sich um einen Querschnitt der „DDR-Kunst“ handelt.

II. 2 Allgemeine Empfehlungen

Am Anfang steht die Frage, ob es sich in Beeskow um ein Archiv oder um eine museale Einrichtung handelt. Öffentliche Archive sind Pflichtaufgaben ihrer Träger und unterliegen strengen Richtlinien.

Das Beeskower Kunstarchiv ist eine Bewahranstalt, ein Depot mit Teilaufgaben eines Museums – der Begriff Archiv wird hier im Foucaultschen Sinne als Wissensspeicher, nicht im Sinne einer institutionellen Klassifizierung gebraucht. Klugerweise wurde ihm das Wort Kunst vorangestellt, um den Sonderfall zu benennen.

Wenn es sich also eher um ein Museum handelt, so ergeben sich daraus Konsequenzen. Ein Museum ist nach der Definition des Internationalen Museumsrates (ICOM) eine „gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung, im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt“. Die deutschen Museen haben sich in Anlehnung an die „Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM“ für qualifizierte Museumsarbeit auf folgende Standards³ verständigt: *Dauerhafte institutionelle und finanzielle Basis; Leitbild und Museumskonzept, Museumsmanagement; Qualifiziertes Personal; Sammeln; Bewahren; Forschen und Dokumentieren; Ausstellen und Vermitteln.*

Wir haben unsere Empfehlungen im Sinne dieser Standards entwickelt.

Im Wesentlichen treffen die Voraussetzungen für museale Arbeit auch auf das Kunstarchiv Beeskow zu. Ausnahmen bilden die Aufgaben Sammeln und Ausstellen, die im Folgenden ebenfalls erörtert werden.

Grundsätzlich ist festzuhalten: Das Kunstarchiv selbst verpflichtet sich auf seiner Website zur Erschließung seines Bestandes. Der Stand der Erschließung – so ein Fazit der Gutachter – entspricht jedoch nicht den Standards und Aufgaben eines musealen Kunstarchivs. Bewahren, Erforschen, Vermitteln – dieser Dreiklang traditioneller Praxis stieß und stößt in Beeskow an die Grenzen unzureichender räumlicher und personeller Ressourcen. Die Inventarisierung des Bestandes durch wechselnde, meist unzureichend mit der Materie vertraute Personen widerspiegelt sich in fehlerhaften Angaben und widersprüchlichem Gebrauch von Kategorien und in der immer noch mangelhaften Identifizierung vieler Werke (siehe Teil 1).

Darüber hinaus ist der öffentliche Zugang zum Archiv, zum Beispiel für Forschende, durch interne Zugangsklauseln zu den Datenbanken nicht jederzeit gewährleistet. Es

³ Standards für Museen, hg. v. Deutschen Museumsbund e. V. gemeinsam mit ICOM-Deutschland. Kassel, Berlin 2006.

bedarf dringend einer dauerhaften wissenschaftlich fundierten Bearbeitung und Betreuung des Bestandes, die nicht zuletzt auch den Zugriff auf den Fundus durch Außenstehende steuert und diese fachlich unterstützt.

II. 2. 1 Kooperationen als Voraussetzung des Erhaltens

Wir empfehlen dem Kunstarchiv, das Museum Junge Kunst in Frankfurt/Oder und das Kunst.Museum.Dieselmkraftwerk in Cottbus als Kooperationspartner zu gewinnen.

Es dient der Urteils- und Unterscheidungsfähigkeit aller Seiten, wenn eigene „Fehlstellen“ kompensiert werden können. Vor allem wird eine strukturelle Zusammenarbeit mit den Museen der drohenden Isolierung des Kunstarchivs entgegenarbeiten. Beeskow ist auf eine Erweiterung des Blick- und Arbeitsfeldes dringend angewiesen. Wechselausstellungen aus dem eigenen Bildervorrat dienen dauerhaft nicht der Profilierung des Kunstarchivs. Präsentationen, die fachliche Zugeständnisse machen, um Publikumswirksamkeit zu erlangen, können nicht das Ziel einer Institution sein, „die Bedeutung und Präsenz der Kunstwerke innerhalb des staatssozialistischen Herrschafts- und Gesellschaftssystems der DDR aktiv ins Gespräch“ bringen will, also überregionale Bedeutung anstrebt.⁴ Voraussetzung einer solchen Entwicklung ist neben zuverlässigen Inventaren eine realistische Selbstbestimmung des Archivs, bereinigt von der metaphorischen Hybris, mit der es oft in der Öffentlichkeit dargestellt wurde. Mit diskursiven Angeboten (Ausstellungen, Tagungen, Vorträgen) müssen Fachleute und Forschende langfristig für diesen Ort als Teil einer größeren Sammlungsstruktur interessiert werden. Das ist mit der Beschränkung auf den eigenen Bestand und ohne wissenschaftliche Kompetenz nicht einlösbar.

Eine Ressourcen schonende und Ressourcen teilende Integration in eine bestehende Struktur liegt auch im Interesse der öffentlichen Hand. In Sachsen, Thüringen und Sachsen-Anhalt ist man diesen Weg in verschiedener Weise gegangen (vgl. Einleitung zum Gutachten).

In Bezug auf die Erschließung und die Forschung sind Kooperationen mit den Beständen dieser Bundesländer und ihren ebenfalls beschränkten personellen Kapazitäten denkbar und wünschenswert. Silke Wagler, in Sachsen verantwortlich für den Kunstfonds-Bestand in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, betrachtet die wissenschaftliche Aufarbeitung des Beeskower Bestandes als eine unabdingbare Voraussetzung für eine mögliche Kooperation.

Die Kunstmuseen in Cottbus und Frankfurt/Oder sind bemüht, ihre historisch gewachsenen Sammlungen von DDR-Kunst zu erweitern bzw. – je nach Schwerpunkten – zu vervollständigen. Vor diesen Hintergrund kann und sollte

⁴ Das Kunstarchiv Beeskow auf seiner Website.

Beeskow als „Sonderbestand“ definiert und erforscht werden. Von einer Erweiterung der im Kunstarchiv versammelten Substanz durch Schenkungen, Nachlässe etc. raten wir dringend ab. Sie dient nicht der klaren Profilierung des Kunstarchivs als „Sonderbestand“.

Auch sollte das Kunstarchiv die auf der Internetseite angegebenen Kooperationspartnerschaften erweitern um die vergleichbaren Institutionen in Dresden, Halle und Mühlhausen, in Eisenhüttenstadt und Potsdam, um Geschichtsmuseen und Foren, die sich mit Zeitgeschichte befassen, und auch um das Burgmuseum.

Als interessanter Partner wäre nicht zuletzt der Kunstverein Schwedt zu gewinnen, der im Sommer 2014 in Kooperation mit der PCK Raffinerie, der Stadt Schwedt, dem Landkreis Uckermark und dem Nationalpark Unteres Odertal das internationale Symposium „PCK-Kunst 2.0 – Neue Sicht auf alte Bilder“ organisiert hat.

Wünschenswert wäre ferner, dass das Forum Kunstarchiv Beeskow e.V., das die Rolle eines Fördervereins einnimmt, sich auf der Internetseite des Archivs deutlicher zu erkennen gäbe und um Mitglieder werben würde. Denn einen offen agierenden Förderverein mit einerseits engagierten Fachleuten, andererseits örtlichen Multiplikatoren und finanzkräftigen Partnern zudem, braucht heute jede kulturelle Einrichtung.

Das Kunstarchiv sollte in Abstimmung mit den Trägern die Mitgliedschaft im Museumsverband des Landes Brandenburg und im Deutschen Museumsbund anstreben um über aktuelle Entwicklungen informiert zu sein und um eigene Erfahrungen einzubringen.

Zur Beratung sollte ein Fachbeirat vornehmlich aus unabhängigen und erfahrenen Kunsthistorikern aus Museen und Archiven gebildet werden.

Zu den Verbündeten der Institutionen gehören auch die Künstler. Viele der in Beeskow vertretenen Künstler sind noch erreichbar – als Künstler und als Zeitzeugen.

Es ist davon auszugehen, dass potenzielle Kooperationspartner eine Profilierung des Kunstarchivs einfordern werden, um Formen der strukturellen Zusammenarbeit und Arbeitsteilung festlegen zu können.

II. 2. 2 Dauerhafte institutionelle und finanzielle Basis

*„Die rechtliche Absicherung der Trägerschaft gewährleistet die Kontinuität des Museums und seiner Arbeit. Basis hierfür sind stabile politische und gesellschaftliche Beschlüsse, die Grundsätze für den dauerhaften Betrieb des Museums enthalten.“
(Standards)*

Das relativ kleine Kunstarchiv Beeskow ist in der glücklichen Lage, seinen Bestand im Eigentum dreier Bundesländer (Berlin, Brandenburg und Mecklenburg-Vorpommern) zu wissen. Wünschenswert wäre, dass die drei Länder die im Gutachten empfohlene Professionalisierung der Institution mittragen und Investitionen nicht scheuen.

Der Bestand sollte auch künftig im Kunstarchiv Beeskow aufbewahrt bleiben, konservatorisch betreut und wissenschaftlich bearbeitet werden. Voraussetzung dafür ist neben der Lösung des personellen Problems eine Verbesserung der räumlichen Bedingungen und der Arbeitsbedingungen (vgl. II. 3.). Die technische Ausstattung entspricht nicht den Normen eines modernen Museum oder Archivs.

Wir empfehlen dem Land Brandenburg, die drei Standorte für bildende Kunst Cottbus, Frankfurt/Oder und Beeskow als zusammenhängende Einheiten zu verstehen und zu entwickeln. Das Dokumentationszentrum in Eisenhüttenstadt und das Potsdam-Museum sollten in künftige Konzepte integriert werden.

Im Falle einer Realisierung des in Beeskow geplanten Neubaus sind frühzeitig Fragen nach einer gemeinsamen Nutzung, der möglichen und für die Zukunft wünschenswerten Einrichtung eines Zentraldepots, nach der Schaffung übergeordneter Fachgremien, den personellen Konsequenzen, den Folgekosten und anderes mehr zu beantworten. Wir raten davon ab, in einem neuen Gebäude größere Flächen für ständige Präsentationen oder Sonderausstellungen vorzusehen. Allenfalls Kabinettausstellungen mit monografischem Charakter sind im Rahmen konkreter Forschungen sinnvoll, die jedoch auch in den vorhandenen Räumlichkeiten überzeugend präsentiert werden können, wie die gegenwärtige Ausstellung zum Spätwerk von Max Lingner zeigt.

II. 2. 3 Leitbild, Konzept, Management

„Leitbild und Museumskonzept bilden die Grundlage für die Museumsarbeit. Sie bedingen sich gegenseitig, dienen der Orientierung und drücken das Selbstverständnis des Museums aus. Sie sind mit dem Träger und anderen Beteiligten abgestimmt und liegen in verbindlicher Form schriftlich vor.“ (Standards)

Zwei Jahrzehnte nach der Gründung des Kunstarchivs hat sich nicht nur die Gesellschaft verändert, auch die Standards der Wissensspeicher aller Art haben sich verändert und ebenso die an sie gestellten Anforderungen. Unter diesem Gesichtspunkt sollten die Leitlinien des Archivs überdacht werden.

Es bedarf eines klaren wissenschaftlichen Konzeptes für den Umgang mit dem Konvolut und einer konzentrierten – auch finanziellen – Anstrengung von etwa zwei Jahren für eine wissenschaftliche Neuordnung samt Inventur und gleichzeitiger Reduzierung des Bestandes auf seinen Kern.

Zum Konzept gehören neben den inhaltlichen Fragen Abwägungen (in Abstimmung zwischen den Trägern, der Leitung des Archivs und dem Fachbeirat) wie das Museum zu führen ist (wichtig sind auch die Benutzerordnung und die Richtlinien für den Leihverkehr, siehe 2.8.) und welche Strategien hinsichtlich Corporate Identity, betrieblicher und wirtschaftlicher Aspekte, Personalplanung sowie Marketing und Öffentlichkeitsarbeit vereinbart werden.

II. 2. 4 Qualifiziertes Personal

„Die museumsspezifischen Qualifikationen des Personals stellen sicher, dass die Ziele des Museums auf allen Ebenen kontinuierlich erreicht werden, je nach Gattung und Größe. Den Museumsbeschäftigten wird die Chance eingeräumt, sich durch Fortbildungen weiter zu qualifizieren. Das Museum beteiligt sich nach seinen Möglichkeiten selbst an der Aus- und Weiterbildung von Nachwuchskräften.“
(Standards)

Die personellen Defizite sind in Beeskow neben den finanziellen der Dreh- und Angelpunkt. Ohne eine zu schaffende Ganztagsstelle für eine Kunsthistorikerin oder einen Kunsthistoriker mit Museumserfahrung und hervorragenden Kenntnissen der deutschen Nachkriegskunstgeschichte wird sich die notwendige Neuausrichtung, die eine Neuordnung der Bestände voraussetzt, nicht verwirklichen lassen. Wenn es eine wissenschaftliche Leitung für die zukünftigen Aufgaben des Kunstarchivs gibt, können die jetzigen Mitarbeiter/innen die vielfältigen und anspruchsvollen organisatorischen und technischen Aufgaben besser wahrnehmen, in der Datenbank geschult werden und Registrar-Aufgaben erfüllen. Im Depot muss dringend ein Computer angeschafft und ein Internetanschluss installiert werden, damit der Depotverwalter Zugang zur Datenbank hat.

II. 2. 5 Sammeln – versus Konzentration auf den Kernbestand

„Museales Sammeln ist eine kontinuierliche Aufgabe, die für die Zukunft des Bestandes erfolgt. Die Sammlung eines Museums besteht vorrangig aus originalen Objekten, die sich dauerhaft im Besitz bzw. Eigentum des Museums oder des Trägers befinden. [...] Bei der Neuorientierung bzw. dem Aufbau einer Sammlung wird eine inhaltliche Abstimmung mit vorhandenen Museen in der Region oder bereits bestehenden vergleichbaren Sammlungen angestrebt. Ziel ist dabei, ein klares Profil zu entwickeln und eigene Schwerpunkte zu setzen. Die Sammlungsstrategie wird regelmäßig überprüft und ggf. aktualisiert.“ (Standards)

An diesem Punkt wird der Unterschied zwischen dem Kunstarchiv Beeskow und einem klassischen Museum deutlich. Der systematische Ausbau des Bestandes

würde die Entstehungsgeschichte verfälschen. Das Sammeln, die nobelste Aufgabe eines Museums, verbietet sich in Beeskow, auch wenn immer wieder einzelne herrenlose Kunstwerke aus dem öffentlichen Besitz der DDR aufgenommen werden können. In diesem Ausnahmefall würde ein Verzicht auf den weiteren Ausbau des Bestandes nicht als Stillstand der Institution zu werten sein.

Generell sollten Kriterien entwickelt werden, wie mit Zugängen zu verfahren ist, das betrifft vor allem angebotene Nachlässe. Falls entschieden wird (wir raten grundsätzlich davon ab) Nachlässe anzunehmen, so wäre das ein anderes „Sammelgebiet“, das mit dem Kernbestand nichts zu tun hat. Die verschiedenen Bestände dürfen nicht vermischt werden. Das ist beispielsweise mit Teilen des Nachlasses Schumann bereits geschehen.

In den praktischen Empfehlungen raten wir, sich von mehrfach Vorhandenem zu trennen. Die Träger sollten in Abstimmung mit den Archivmitarbeitern und externen Fachleuten entscheiden, wie viele Arbeiten jeweils behalten werden, und den Rest veräußern oder an Museen geben. Doch muss zuvor genau geprüft werden, was für den Fortbestand der Institution (in welcher Form auch immer) wichtig ist und was entbehrlich.

II. 2. 6 Bewahren

Der Begriff ist komplex, er umfasst die fachkundige konservatorische und restauratorische Betreuung der Bestände ebenso wie Fragen der Sicherheit. Die in diesem Punkt sehr konkreten und ausführlichen Standards betonen die Bedeutung der Vorbeugung, die *„bereits mit der Auswahl und Ausstattung eines geeigneten Museumsgebäudes“* beginne, *„um den größtmöglichen Schutz vor schädlichen Umwelteinflüssen, Vandalismus, Diebstahl und Naturkatastrophen zu gewährleisten.“*

Das Problem ist, es handelt sich eben nicht um immaterielle „Bildgespenster“ (Titel einer jüngst erschienenen Publikation zum Kunstarchiv Beeskow), sondern um „real existierende“ Kunstwerke (oder wenigstens Geschichtszeugnisse) von teilweise beträchtlichen Ausmaßen und den gleichen Empfindlichkeiten und Anforderungen an Klima, Licht, sorgsame Behandlung etc. wie jedes andere künstlerische Werk in einem Museum oder in einem Archiv auch.

Falls es keinen Neubau oder Erweiterungsbau geben sollte, muss in Zusammenhang mit einer Neuordnung genau geprüft werden, welcher Bestand (zum Beispiel die Plastik) eventuell ausgelagert werden kann, um die räumlichen Depotverhältnisse und ihre technische Ausstattung verbessern zu können.

II. 2. 7 Forschen, Dokumentieren

*„Der Organisation der Forschungsarbeit liegt ein stufenweiser Ansatz zugrunde. Erste und unverzichtbare Stufe der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Sammlungsgegenständen ist eine sorgfältige, fachgerechte Inventarisierung. Erst eine konsequente und auf Vollständigkeit abzielende Dokumentation qualifiziert eine Sammlung: Sie ist Grundlage der Forschungsarbeit im Museum insbesondere im Hinblick auf die generellen Aspekte des Bewahrens und die allgemeine Ausstellungsarbeit, einschließlich der Nutzung für die Bildungsarbeit. Für die Dokumentation wird mindestens ein Bestandsbuch geführt, eine computergestützte Aufnahme ermöglicht schnelleren Zugang zu den Beständen des Museums.“
(Standards)*

Der wissenschaftliche Beirat forderte bereits 2004, die Kriterien für die Inventarisierung zu klären. Das ist bisher nur unzureichend erfolgt. Wir empfehlen aus der Erfahrung mit den Datenbanken des Beeskower Kunstarchivs den Weg, den die meisten Museen auch heute noch gehen: Das Anlegen von gebundenen, paginierten Inventarbüchern, in die die wichtigsten Daten zu den Werken handschriftlich eingetragen werden – um unwiderrufliche Eindeutigkeit zu schaffen, Datenverlusten (wie geschehen mit denen der ersten Inventarisierung, die zwar rekonstruiert werden konnten, jedoch nicht komplett übernommen wurden) vorzubeugen und künftig die vielfältigen Unklarheiten, die durch die Bearbeitung der Datenbank durch verschiedene Personen, darunter nur wenige Wochen anwesende Praktikanten, entstanden sind, auszuschließen. Parallel dazu sollte ein neues mit der Augias-Datenbank kompatibles, einfach zu bedienendes und schnelles Programm angeschafft und dessen Daten durch mehrfache Speicherungen auf jeweils den modernsten Datenträgern und durch fortlaufende Ausdrücke gesichert werden. Die Datenbank muss sich nach den Inventarbüchern richten. Sie soll Fotografien von allen vorhandenen Werken enthalten.

Das Kunst.Museum.Diesellochwerk in Cottbus arbeitet (wie die Stiftung Stadtmuseum Berlin, die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und andere) mit der Museumsdatenbank „Daphne“ – eine eventuelle Kooperation sollte geprüft werden. Rat kann auch bei der Fachgruppe Dokumentation im Deutschen Museumsbund eingeholt werden.

Alle weiteren Recherchen bauen auf der Dokumentation auf. Die wissenschaftliche Erschließung ist eine Kernaufgabe von Museen und Archiven. Das setzt qualifiziertes Personal, Zeit und entsprechende Mittel voraus. Die weiterführende Forschung muss nicht im Haus betrieben werden, wohl aber die wissenschaftliche Bearbeitung der Objekte samt der Primärforschung durch in der Institution vorhandene Quellen.

Dazu bedarf es einer qualifiziert betreuten und ständig aktualisierten Fachbibliothek und der Vernetzung mit vergleichbaren musealen Einrichtungen, Archiven und

wissenschaftlichen Institutionen. Es wäre sinnvoll, die Bibliothek der Jugendhochschule Bogensee aus Eisenhüttenstadt nach Beeskow zu verlagern.

Wir empfehlen auf der Grundlage einer neuen Dokumentation das Erarbeiten eines wissenschaftlichen Bestandskataloges, der alle Daten zu den Werken zusammenführt, wobei in vielen Fällen noch Recherchen zur Provenienz angestellt werden müssen, ganz abgesehen von den notwendigen kunstgeschichtlichen Recherchen, die Dokumentationen zu den einzelnen Werken zum Ziel haben (Veröffentlichungen, Ausstellungen, Material zu den Künstlern, die Werke betreffende Archivalien etc.).

Bei den bisher vorgelegten Publikationen handelt es sich um Querschnittsdarstellungen bzw. thematische Zusammenfassungen mit einer nicht zu übersehenden Redundanz. Der nächste Schritt sollte in die Tiefe zielen, künstlerische Maßstäbe anlegen und das Entstehen der Werke unter konkreten Bedingungen untersuchen und erläutern.

II. 2. 8 Ausstellen (eigene Wechselausstellungen und Leihgaben)

*„Ausstellungen sind ein spezifisches Medium der Museen. Entsprechens aus- bzw. fortgebildete Beschäftigte wissen, dass sich bei der Deutung, Darstellung und Vermittlung von Objekten eigene Gesetzmäßigkeiten ergeben. Sie sind sich der fragmentarischen Überlieferung bewusst und beachten, dass die sich nicht selbst erläuternden Sachzeuge für eine Präsentation in neue Sinn- und Deutungszusammenhänge gebracht werden müssen. Zum Basiswissen gehören Kenntnisse der visuellen Kommunikation und Techniken der Ausstellungsgestaltung.“
(Standards)*

In der Definition dieser Aufgabe wird der Unterschied zwischen dem Kunstarchiv und einem Museum besonders deutlich: Das Kunstarchiv verfügt nicht über eine Dauerausstellung. Es präsentiert sich vor allem durch Wechselausstellungen und Publikationen. Bisher wurde das im Rahmen bestimmter Förderungsmodelle von außen getan. Das ist nicht abzulehnen, setzt aber voraus, dass die Institution außer einer abgestimmten Konzeption über eine präzise Dokumentation und über präzises Wissen verfügt. Anderenfalls besteht die Gefahr, dass der Bestand zur Verfügungsmasse für verschiedenste Interessen wird. Der jetzige Zustand, dass Interessenten sich aus dem Depot nach Gusto bedienen können, muss schnellstens geändert werden.

Gemeinsam mit dem unabhängigen Fachbeirat und weiteren erfahrenen Museumswissenschaftlern sollten Richtlinien für Leihgaben und Dauerleihgaben erarbeitet werden. Voraussetzungen für Leihgaben sind nicht nur Standards wie Sicherheit, Klima, Licht, sondern auch die Konzepte und Ziele der Ausstellungen. Professionelles Arbeiten heißt, dass potenzielle Leihnehmer die Gelegenheit

bekommen, sich anhand der zu erarbeitenden Datenbank über den Bestand zu informieren, ihre Anfragen zu konkretisieren und erst dann Zugang zu den Depots erhalten. Voraussetzung dafür ist die Anschaffung eines Computers für Gäste, an dem Wissenschaftler mit der Datenbank, die gegenwärtig nur in Beeskow und nur auf den dortigen Computern eingesehen werden darf, arbeiten können.

Leihgaben und Dauerleihgaben sollen grundsätzlich nur herausgegeben werden, wenn sie für den Zeitraum der Leihe bei dem Leihnehmer öffentlich sichtbar sind. Dauerleihgaben bleiben Teil des Bestandes und können bei Eigenbedarf jederzeit zurückgefordert werden. Für den gesamten Leihverkehr sind juristisch „wasserdichte“ Musterverträge (Deutscher Museumsbund) zu erarbeiten, die die musealen Standards und konservatorischen Bedingungen enthalten.

II. 2. 9 Vermitteln

„Im Zuge der Vermittlungsaufgabe können aus- bzw. fortgebildete Museumsbeschäftigte entsprechende Konzepte erarbeiten. Diese umfassen die Gesamtplanung, Recherche, Gestaltung und Formulierung von Text- und Bildinformationen, die Organisation des (elektronischen) Medieneinsatzes und die Strukturierung der Vermittlungsarbeit, die von Mitarbeiter/innen zu leisten ist (Führungen, Veranstaltungen, pädagogische Programme sowie Mitarbeiterschulungen).“ (Standards)

Die Vermittlung der Bestände und Forschungsergebnisse sowie die Wahrnehmung von Bildungsaufgaben machen jedes Archiv erst zu einer öffentlichen Einrichtung, die zur Entwicklung kultureller Kompetenz beiträgt.

Für die Vermittlungsarbeit sollten in Ermangelung von Museumspädagogen Überlegungen angestellt werden, noch stärker als bisher das Internet zu nutzen. Hier könnte das Kunstarchiv regelmäßig Arbeitsberichte veröffentlichen. Denkbar ist die Einrichtung eines Blogs, der allerdings wissenschaftlich betreut werden muss. Wünschenswert ist ein finanziell nicht aufwändiges gedrucktes Periodikum, etwa ein Jahrbuch oder eine Halbjahresschrift, die Rechenschaft über die Arbeit gibt, Forschungsergebnisse, Tagungsprotokolle und Vortragsmanuskripte veröffentlicht.

Zum Selbstverständnis des Kunstarchivs gehört seit seiner Gründung ein interessantes und vielfältiges Veranstaltungsprogramm, das sich künftig noch entschiedener entweder am eigenen Bestand orientieren oder übergreifende Themen behandeln sollte. So ist das Thema der diesjährigen Sommerschule „Abstraktion in der Kunst der DDR“, ein zweifellos interessantes Thema, das sich jedoch am Beeskower Bestand so gut wie nicht belegen lässt – wohl aber an den Sammlungen der benachbarten Kunstmuseen in Cottbus und Frankfurt/Oder. Ein Beispiel für die Chancen der Kooperation.

II. 3 Praktische Empfehlungen zum Umgang mit dem Bestand

II. 3. 1 Allgemeines

- Vordringlich ist die neue Sichtung aller Werke – verbunden mit einer Inventur, die jedes Werk mit den vorhandenen Unterlagen in Beziehung setzt und umgekehrt. Unverzichtbar sind das Anlegen von Inventarbüchern und einer neuen Datenbank, die alle vorhandenen Daten erfasst, Lücken schließt, Fehler korrigiert und jederzeit ergänzt werden kann. Dazu gehören fotografische Aufnahmen aller Werke. Alle diese Daten sollten in einen zu erarbeitenden Bestandskatalog einfließen.
- Zugleich ist eine neue Ordnung in den Depots herzustellen: Als einfachste unter mehreren Möglichkeiten erscheint eine alphabetische Ordnung, weil dann im Falle der wahrscheinlich notwendigen Neuvergabe der Inventarnummern an den Standorten der Werke nichts mehr geändert werden müsste. Das steht der aus Gründen der Handhabbarkeit notwendigen Trennung der großformatigen Gemälde von den „normalen“ Formaten nicht entgegen, auch die Großformate lassen sich alphabetisch ordnen.
- Veräußerung bzw. Überweisung an Museen von mehrfach vorhandenen Auflagenexemplaren insbesondere bei den Druckgrafiken, den Fotografien, der Plastik und den Medaillen/Plaketten, um den Bestand auf den Kern zu reduzieren und die Depotbedingungen zu entspannen. Dazu bedarf es einer Arbeitsgruppe aus Trägern und Fachleuten.
- Trennung der originalen Werke von Kopien, Repliken, Reproduktionen.
- Trennung von Laienkunst (Bildnerisches Volksschaffen) und professioneller Kunst.
- Separierung von Kunstwerken, die nicht in der DDR entstanden sind – entweder vor 1945 bzw. 1949 oder nach 1990 sowie in anderen Ländern.
- Festlegung auf einheitliche Begrifflichkeiten. Nicht nur der Begriff „unbekannt“ hat in Beeskow viele Synonyme.
- Werke der trotz intensiver Nachforschungen unbekannt bleibenden Künstler sollten sowohl im Depot als auch in der Datenbank separiert werden.
- Es sollte erwogen werden, ob der im Ergebnis einer Neuordnung separierte Bestand an Bildnerischem Volksschaffen inhaltlich nicht besser in das Dokumentationszentrum Alltagskultur in Eisenhüttenstadt passt – vorausgesetzt, dort gibt es ausreichend Räumlichkeiten, in denen er sicher untergebracht und wissenschaftlich bearbeitet werden kann. Im Gegenzug könnte das Kunstarchiv als Ergänzung zur bereits vorhandenen

künstlerischen Ausstattung der Jugendhochschule am Bogensee deren in Eisenhüttenstadt gelagerte Bibliothek übernehmen. Diese Aktion würde das Profil beider Institutionen schärfen und sie stärken.

- Ebenso sollte die Auslagerung weiterer Teilbestände in Erwägung gezogen werden, des Kunsthandwerks beispielsweise. Diese Entscheidungen würden die Zukunft des Kunstarchivs nicht beschädigen, allerdings müssen die Bestände dem Kunstarchiv zugehörig bleiben (Dauerleihgaben), aus rechtlichen wie historischen Gründen und vor allem, um der Forschung zugänglich zu bleiben.

II. 3. 2 Malerei

- Vorschläge zur Deponierung: siehe II. 3. 1.
- Trennen von Gemälden und gerahmten Arbeiten auf Papier und gerahmten textilen kunsthandwerklichen Arbeiten.
- Anschaffung von Schiebegittern, damit aus konservatorischen Gründen nicht die Bilder bewegt werden müssen, sondern die Gitter. Zugleich erleichtern die Gitter den Überblick.
- Die klimatischen Richtlinien von 18 – 22 °C und 50 – max. 60 % Luftfeuchte sollten eingehalten werden. Auch sollte geprüft werden, ob die Gemälde aus der im Sommer problematischen, oberen Etage in kühlere Räume umziehen können.

II. 3. 3 Arbeiten auf Papier: Zeichnungen, Druckgrafiken, druckgrafische Mappenwerke und Fotografien

- Vorschläge zur Deponierung: siehe II. 3. 1
- Zeichnungen, Druckgrafiken, druckgrafische Mappenwerke und Fotografien werden in der Beeskower Datenbank getrennt aufgeführt, die Druckgrafiken und Zeichnungen werden allerdings unter dem jeweiligen Künstlernamen zusammen aufbewahrt – das ist ungewöhnlich und aus konservatorischen Gründen nicht empfehlenswert.
- Prüfung, welche Blätter der zum Teil sehr hohen Auflagen der Druckgrafiken und Fotografien aufbewahrt werden sollen (unter Berücksichtigung der Druckqualität, verschiedener Zustände oder Überarbeitungen). Nach einer Neuordnung des gesamten Bestandes von Arbeiten auf Papier nach den unter Allgemeines ausgesprochenen Empfehlungen würden sich die jetzt sehr schwierigen Lagerungsbedingungen deutlich verbessern.

- Die fotografischen Prints, die im Archiv verbleiben, sollten der Grafik zugeordnet werden, allerdings unter anderen Bedingungen (trockener und kühler) aufbewahrt werden.
- Die Grafikmappen sind oft nicht komplett. Einige ließen sich, wenn mehrere Exemplare vorhanden sind, jedoch vervollständigen. Dann sollten nur maximal zwei Mappen aufbewahrt werden.
- Grafikmappen mit Reproduktionen sollten in die Bibliothek übernommen werden.
- Wichtig ist die Anschaffung weiterer Grafikschränke und Schränke für die Grafikmappen.

II. 3. 4 Bildhauerei

- Vorschläge zur Deponierung: siehe II. 3. 1
- Auch hier gilt es einen Überblick zu gewinnen: Über die Separierung von mehrfach Vorhandenem, Laienkunst und Devotionalien hinaus, sollten die Plastiken und wenigen Skulpturen getrennt werden nach ihren Materialien Bronze, Stein und Gips.
- Die Gipsplastiken sollen Stück um Stück geprüft werden, ob sich Gipsmodelle darunter befinden, oder ob es sich nur um Abgüsse handelt.
- Angesichts des Fußballhypes könnte erwogen werden, das große und hochempfindliche Gipsmodell der Fußballspieler von Ursula Wolf mit Hilfe von Sponsoren in Bronze gießen zu lassen und öffentlich aufzustellen.
- Bei großen Beschädigungen an eindeutigen Gipsabgüssen sollte erwogen werden, sich eventuell davon zu trennen.

II. 3. 5 Kunsthandwerk

- Vorschläge zur Deponierung: siehe II. 3. 1
- Der Bestand an Kunsthandwerk ist der am wenigsten aussagekräftige. Auch hier sollte das Kunsthandwerk aus der Vielzahl von Laienkunst, Devotionalien aller Art etc. herausgelöst und separat gelagert werden.
- Es sollte in Erwägung gezogen werden, sich von dem Bestand zu trennen – die wenigen interessanten Stücke an Museen für Kunsthandwerk geben und die eher historisch interessanten an Geschichtsmuseen oder das Dokumentationszentrum in Eisenhüttenstadt.

II. 3. 6 Medaillen/Plaketten

2010 nahm der Sammler Tobias Bank den Bestand sorgfältig auf, wies auf Raritäten hin und fügte eine Liste mit mehrfach vorhandenen Medaillen (von 50 bis 836 Exemplaren) bei.

Er empfahl, nicht zuletzt aus Platzgründen, sich von 90 % dieses Konvolutes zu trennen und nur 10 % zu behalten. Gegenwärtig gäbe es noch einen Sammlermarkt dafür, und Händler würden pro Medaille einen Euro zahlen, in der Summe würde das mehrere Tausend Euro ausmachen.

Dieser Empfehlung schließen wir uns an – vielleicht könnte man bei großen Mengen die 10 % noch reduzieren und von jedem vorhandenen Exemplar nur eine bestimmte Anzahl im Archiv belassen.

Zusammenfassung

Die im Auftrag formulierten Fragen sollen hier zusammenfassend beantwortet werden:

1. Ist es aus kunst- kultur- oder historischer Sicht sinnvoll, den bestehenden Archivbestand im Sinne einer Sammlung im vollen Umfang zu erhalten?
2. Ist das Archiv gut auf einen repräsentativen Kernbestand zu reduzieren, da es in dieser Form einen ergänzenden Kontext zu anderen kunst- oder kultur- oder politikgeschichtlichen Sammlungen bieten kann?
3. Sind die bestehenden Dokumentationen der Sammlung für die zukünftige kunst- kultur- und erinnerungsgeschichtliche Nutzung hinreichend?

Zu Frage 1:

Unter künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet beinhaltet der Beeskower Bestand mit sehr wenigen Ausnahmen aus heutiger Sicht keine für die Kunstgeschichte Deutschlands relevanten Werke. Er ist jedoch unter mehrfachen Aspekten interessant – vor allen kulturhistorisch und kultursoziologisch. Er vermag Aufschlüsse zu geben über das Selbstverständnis der politischen und kulturellen Organisationen der DDR und auch darüber, dass selbst die „offizielle“ Auftrags- und Ankaufspraxis den ideologischen Theoremen häufig ins Idyllische, Private und Kleinbürgerliche ausgewichen ist. Zudem verdienen das künstlerische Laienschaffen und seine Wechselwirkungen mit der professionellen Kunst nähere Betrachtung.

Es ist demnach sinnvoll den Bestand zu erhalten, wenn er zuerst als Ansammlung von Kunstwerken verstanden wird, die sich im Besitz von Parteien und Massenorganisationen wie von öffentlichen kulturellen Organisationen der DDR befunden haben.

Es ist jedoch vollkommen kontraproduktiv, Teile dieses Bestandes gleichsam pars pro toto als die Kunst aus der DDR zu präsentieren. Die Bedeutung des Bestandes erklärt sich einzig aus seiner Bindung an die politische und gesellschaftliche Praxis der DDR, nicht aus einer irgendwie gearteten Repräsentativität für die Kunst des einstigen Landes. Verglichen mit den Sammlungen der ostdeutschen Museen – auch in Cottbus und Frankfurt/O. – ist Beeskow marginal. Die meisten der hier vertretenen Künstler gerieten nie ins Blickfeld eines musealen Interesses. Wollte man den Bestand unter die Museen aufteilen, wäre das Interesse sehr wahrscheinlich auch heute noch gering und man verlöre die wenigen künstlerisch interessanten Werke, die in Beeskow verblieben sind.

Zu Frage 2:

Der oben genannte „Kernbestand“ muss als solcher kenntlich bleiben und sollte nicht durch weitere Schenkungen, Nachlässe oder gar Zukäufe erweitert und damit verunklärt werden. Ebenso sollten, von Leihgaben abgesehen, keine originalen Werke aus dem Bestand ausgesondert werden. Es handelt sich ohnehin um einen „Restbestand“, da eine große Zahl von Werken vor der Etablierung des Dokumentationszentrums an andere Institutionen, vor allem an Museen überwiesen worden sind.

Konkrete Vorschläge für eine eventuelle Reduktion des Bestandes um mehrfach vorhandene Auflagenwerke der Grafik, Plastik und Fotografie, um Laienkunst oder auch Reproduktionen und andere nicht der Kunst zuzurechnende Artefakte finden sich in den Empfehlungen. Jedoch sollten alle diese Gegenstände solange beisammen bleiben, bis eine Generalinventur den tatsächlichen Bestand ermittelt und beschrieben hat. Die Zahl von 23.000 Werken, mit der sich das Archiv selbst bewirbt, ist in jedem Fall weit überzogen, weil sie jeden Gegenstand einzeln erfasst und damit hunderten von Auflagenexemplaren den Status eines eigenen Werkes zuschreibt.

Das Gutachten empfiehlt mit Nachdruck, den Bestand als Teil eines auszubauenden Verbundes zu betrachten. Im ersten Schritt sollte die Vernetzung mit den brandenburgischen Institutionen erfolgen. Um den Nachlass der DDR-Organisationen in seiner Gesamtheit besser beurteilen zu können, sollten die unterschiedlich gearteten institutionellen Verwalter in den ostdeutschen Bundesländern eng zusammenarbeiten.

Zu Frage 3:

Die notwendige Bedingung jeder weiteren Arbeit mit dem Bestand ist die vollständige, nach einheitlichen Kriterien und Begrifflichkeiten vorgenommene und wissenschaftlich betreute neue Erfassung des Bestandes. Die jetzt vorliegenden Dokumentationen sind in vieler Hinsicht unzureichend. Es gibt nicht einmal eine für Benutzer des Kunstarchivs vor Ort zugängliche Datenbank. Hier ist Grundlagenarbeit zu leisten, für die auch die personelle Voraussetzung geschaffen werden muss. Ohne eine qualifizierte und mit hervorragenden Kenntnissen der deutschen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ausgestattete Leitung, die nicht nur kurzfristig und in Vollzeit beschäftigt ist, wird diese Aufgabe nicht befriedigend zu lösen sein. Zu dieser Leitungsaufgabe gehört auch die Einführung klarer Regularien des Zugangs Dritter wie der Praxis des Leihverkehrs.

Zugleich muss die technische Ausstattung auf dem nötigen Niveau geschaffen werden.

Um den Bestand dauerhaft zu erhalten müssen die konservatorischen Bedingungen seiner Aufbewahrung an museale Standards angepasst werden.

Die Gutachter möchten abschließend zu bedenken geben, dass der wünschenswerte Erhalt des Kunstarchivs und seiner Bestände als eine fachlich qualifizierte Institution für die „zukünftige kunst- kultur- und erinnerungsgeschichtliche“ Nutzung unvermeidbarer Investitionen im personellen und technischen Bereich bedarf.

Sollte der Neubau nicht realisiert werden können auch der Verbund zwischen dem Kunstarchiv Beeskow und den Kunstmuseen in Frankfurt/Oder und Cottbus nicht zustande kommen und zudem der politische Willen fehlen, das Kunstarchiv entsprechend auszustatten, sollte es als öffentliches Archiv geschlossen und die Bestände angemessen aufbewahrt und konservatorisch betreut werden.

Das wäre jedoch ein Verlust.

Wenn dieser Fall dennoch eintreten sollte, wäre es allerdings ratsam, zuvor die künstlerisch und kulturpolitisch interessantesten Werke an Museen zu geben.