

„Zeit Heimat“ – eine bildgewordene Reminiszenz

Helge Leiberg, Ralf Kerbach, Reinhard Sandner, Wolfram Adalbert Scheffler, Hans Scheib, Cornelia Schleime und Reinhard Stangl

„Malstrom versiegt (Germania Wüste)“ nannte der Maler Ralf Kerbach 1985/86 seine Federzeichnung, die eine mit wenigen Strichen konturierte Gruppendarstellung zeigt. Das Querformat ist von einer gestrichelten Linie in zwei Hälften geteilt, wobei die rechte Seite des Blatts mehr als zwei Drittel des Formats einnimmt. Was Kerbach in dieser Skizze zur Anschauung bringt, ist die Situation der Anfang bis Mitte der 1980er Jahre aus der DDR in den Westen ausgereisten Künstler. Die Trennlinie steht für die „Mauer“, die an der Grenze zur Bundesrepublik Deutschland die DDR umgab.

Das Gros der Künstlerfreunde Kerbachs hat zu diesem Zeitpunkt die BRD bereits erreicht, auf der Ostseite der Mauer bleibt der Maler Reinhard Sandner in der Zeichnung allein zurück. Sich selbst zeigt Kerbach, der 1982 nach Berlin-Kreuzberg ausreiste, in der oberen Ecke rechts: Die mit „Ich“ gekennzeichnete Gestalt hält in den emporgereckten Armen ein Hochformat, auf welchem eine Figur mit schwerem Gepäck auf dem Rücken und einer Art Stab in der Hand dargestellt ist. Vor dem Hintergrund seiner nach der Ankunft in West-Berlin entstandenen Werke meint man, auf diesem ‚Bild im Bild‘ ein Zitat auf die zu dieser Zeit gemalte zentrale Werkgruppe, den „Emigranten“-Bildern, gewahr zu werden. Die „Emigranten“-Serie (1986) zeigt die von persönlichen Erlebnissen geprägte Auseinandersetzung mit dem Weggang aus der DDR. Die Serie



Ralf Kerbach: „Malstrom versiegt“ (Germania Wüste), 1985/86, Feder auf Papier, Besitz des Künstlers

ist eine Auseinandersetzung mit dem ihm und seinen Künstlerfreunden verleidenten ‚System‘, das ein Leben und Arbeiten in künstlerischer Freiheit repressiv zu unterbinden suchte. Dieser Schritt, der mit dem Zurücklassen von Freunden und Familie sowie dem zu damaliger Zeit unwiederbringlichen Verlust der Heimat verbunden war, war allerdings auch ein großes Wagnis. Der Rucksack, den der ‚Emigrant‘ geschultert hat, wiegt schwer an deutsch-deutscher Geschichte und Erinnerungen, berichtet Ralf Kerbach, „[...] wenn man mit einem Koffer von Ost- nach Westdeutschland binnen 24 Stunden ausreisen musste, die Mutter auf dem Bahnsteig zurückließ, mit der Gewissheit, sie Jahre lang nicht mehr zu sehen. Die Freunde zurückließ, die



Hans Scheib/Reinhard Stangl: Doppelporträt (Scheib malt Stangl, Stangl malt Scheib), 1981, Wasserfarbe auf Pappe, Besitz Reinhard Stangl

gewohnten Landschaften der Kindheit vielleicht nicht mehr zu Gesicht bekam. Vor einem die dunkle Ungewissheit, was aus einem wohl werden würde? Heute kann ich erleichtert sagen, der Systemwechsel von Ost- nach Westdeutschland in den frühen 1980er Jahren gehörte zu den elementarsten Erfahrungen, die mich an meinen archimedischen Punkt führten. Deshalb der Satz, es war nicht einfach den Osten zu verlassen und in den Westen zu gehen. Keiner von uns gehörte zu den Mauerseglern, die in ihrem leichtschnellen Flug die politischen Demarkationslinien überfliegen konnten, als ob dieser ganze Ost-West-Kauderwelsch gar nicht existieren würde.“¹

Die Ambivalenz des Suchenden, der zwar voranschreitet, aber dies nur unter großer Kraftanstrengung vermag, kann als Sinnbild für die Situation der seit der Biermann-Ausbürgerung 1976 stetig ansteigenden Zahl der Ausreisen und Ausweisungen von Künstlern aus der DDR angeführt werden.² Ausgehend von der Figur Kerbachs im rechten Hintergrund sind in einer

diagonalen in den Bildvordergrund weisenden Linie die Malerin Cornelia Schleime und der Schriftsteller Sascha Anderson gezeigt, der, zentral positioniert, von dem Chemnitzer Künstler Wolfram Adalbert Scheffler zu seiner Linken und auf seiner rechten Seite von dem Bildhauer Hans Scheib und dem Maler Reinhard Stangl umgeben ist sowie dem Photographen Thomas Florschuetz. Der Lyriker Bert Papenfuß-Gorek überquert just in diesem Moment die Mauer, das Bohemenviertel der DDR-Künstler, den Prenzlauer Berg, hinter sich lassend. Allen Figuren sind neben den Namen signifikante Attribute zugeordnet. Cornelia, „Conny“, Schleime hält wie Kerbach ein Bild in die Höhe, allerdings wirkt bei ihr die Geste triumphierend. Scheffler, an den Füßen seine „Siebenmeilenstiefel“ (W.A. Scheffler), zeigt ebenfalls ein Gemälde über den Kopf haltend nach oben. Bei der Darstellung von Scheib und Stangl greift Kerbach ein von den beiden Künstlern 1981 geschaffenes Doppelporträt („Scheib malt Stangl, Stangl malt Scheib“) auf, welches Florschuetz, unschwer zu erkennen, mit seiner Kamera festhält.



Sascha Anderson, in der Bildmitte an der Schreibmaschine sitzend, arbeitet an „Prominentenmüll“. „Germania Wüste“,³ so der Untertitel der Zeichnung, zeigt sich auch westlich der Mauer als nicht ganz ungefährliches Terrain: am unteren Bildrand hat Kerbach einen Skorpion platziert.⁴ Die Assoziation einer ‚vergifteten Atmosphäre‘ drängt sich auf.

Das zentrale Thema von „Malstrom versiegt“ – die Zeit zwischen Ost und West, zwischen Ausreise aus der DDR und Ankunft in der BRD in den 1980er Jahren – ist für die Maler Reinhard Stangl, Cornelia Schleime, Ralf Kerbach, Wolfram Adalbert Scheffler sowie den Bildhauer Hans Scheib und den Maler, Zeichner und Musiker Helge Leiberg eine sowohl für ihr Werk als auch für ihre Biographien prägende Zeitspanne. Davor liegen die Jahre der künstlerischen Ausbildung und Tätigkeit in der DDR. Zu dieser Zeit zeigte sich zunehmend, dass die Bild(er)findungen und der Lebensstil der jungen Künstler zwischen Free Jazz, Punk und einem erweiterten Kunstbegriff nicht mit den Auffassungen offizieller ‚Staatskunst‘ konform gingen. Die signifikante Erfahrung als nicht staatskonforme



SUM-Theater Dresden, Ende der 1970er Jahre

Ralf Kerbach in seinem Dresdner Atelier in der Schönfelder Straße 1

Künstler in der DDR der späten 1970er und frühen 1980er Jahre sowie die Ausreise aus der DDR beziehungsweise die Innere Emigration in der DDR – wie bei Reinhard Sandner⁵ – scheint eine spezifische generationelle Kodierung zu konstituieren, die, bei aller formalen Differenzierungen der Bildfindungen, die Werke dieser Künstler vereint.

Die „Zeitheimat“,⁶ auf welche die Künstler in ihren Werken rekurren, scheint ähnlich wie bei dem 2001 verstorbenen Schriftsteller Winfried G. Sebald eine erinnerte ‚Gefühlslandschaft‘ zu sein. Dies wird verstanden als das Empfinden einer Generationszugehörigkeit, das nicht an einen bestimmten Ort gebunden ist, sondern primär durch eine spezifische gemeinsam er- und durchlebte Zeit definiert wird – eine elementare menschliche Erfahrung. Sebald, 1944 im Allgäu geboren, fühlte sich Zeit seines Lebens bei der Betrachtung von Photographien oder Dokumentarfilmen kriegszerstörter Städte an seine frühe Kindheit im Nachkriegsdeutschland erinnert,⁷ „das Gefühl einer Identität, eines Ursprungs [stelle sich] ein – eines Ursprungs von dem man sich herschreibt“. ⁸

Die zeitliche Verortung als frühe Prägung, die Sebald für sich und seine Generation der „Kriegskinder“ für die Jahre von 1944 bis 1950 konstatiert, lässt sich auch auf andere Zusammenhänge übertragen: Die generationelle Bild-„Verortung“ der angesprochenen Künstler zeigt sich in ausgeprägt autobiographischen Bezugnahmen vor dem Hintergrund der deutsch-deutschen Geschichte. Die in der DDR geborenen und aufgewachsenen Künstler erlebten diese als Bruch im Kontext ihrer Ausreise-Erfahrung beziehungsweise der Inneren Emigration: „Es ist auch kein Zufall, dass unsere Generation tief in den Schacht der deutschen Geschichte blicken musste, im Osten stolperte man seit der Kindheit durch den deutschen Friedhof und dies hat eine Generation geprägt, wenn auch nicht zu ihrem Vorteil. Es ist immer wieder das gleiche Lied, Freiheit bekommt man vom Ausstieg aus der Geschichte, Schönheit ebenfalls.“⁹

Der gemeinsame Erfahrungshorizont – „in der Etappe leben“¹⁰

Leiberg, Kerbach, Schleime und Stangl studierten in den 1970er Jahren mit Reinhard Sandner und Hubertus Giebe unter anderem auf dem „Brühl“ an der Hochschule für Bildende Künste¹¹ bei dem Zeichner Prof. Gerhard Kettner.¹² Hans Scheib studierte auf der Pfotenhauerstraße, dem Ausbildungsort der Bildhauer. Davor hatte Kerbach unter anderem mit Lutz Fleischer bereits den Kunstkurs an der Abendschule an der Güntzstraße absolviert, nebenbei als Betriebselektriker und Friedhofsgärtner (Reinhard Sandner) oder auch als Heizer und Kulissenschieber (Ralf Kerbach)¹³ gearbeitet, und sich für das Kunststudium an der Akademie vorbereitet. Zu dieser Zeit entstanden bereits enge freundschaftliche Beziehungen der Künstler untereinander. Sie wohnten entweder in dem Stadtviertel Äußere Neustadt in Atelierwohnungen oder im „Boheme-Biotop Loschwitz“ am Blauen Wunder.¹⁴

In der Dresdner Neustadt hatte Kerbach sein Atelier in der Schönfelder Straße 1 (Abb. S. 202). Gleich gegenüber, in der Hausnummer 4, wohnte Hubertus Giebe und um die Ecke auf der Kamenzer Straße hatte Sascha Anderson, Lyriker und damaliger Initiator verschiedenster Ausstellungs- und Editionsprojekte, seine Wohnung. Er gab eine Reihe mit Künstlerbüchern

heraus, die unter anderem von Schleime, Leiberg, Kerbach, Sandner oder auch von dem aus Chemnitz stammenden Maler Wolfram Adalbert Scheffler gestaltet wurden und für die Anderson neben anderen Lyrikern und Schriftstellern Gedichte und Texte schrieb. Mit Kerbach, Schleime und Michael Rom trat Anderson in der Punk-Band „T√Zwitschermaschine“¹⁵ auf, die in Stasi-Dokumenten wie folgt beschrieben wird: „Bei der Punk-Rock-Gruppe handelt es sich um eine nicht eingestufte beziehungsweise genehmigte Formation von jungen oppositionellen Künstlern, welche die westlich dekadente Punk-Rock-Bewegung in der DDR publizieren. Ihre Auftritte sind schwerpunktmäßig bei Veranstaltungen der Kirche, zu Veranstaltungen mit pazifistischem Charakter und in oppositionellen Künstlerkreisen.“¹⁶

Anderson spielt für die Generation dieser Künstler insofern eine wichtige Rolle, da er zu DDR-Zeiten als impulsgebender Akteur und Netzwerker agierte. Seine Enttarnung als Inoffizieller Mitarbeiter (IM) der Staatssicherheit 1991 führte zum Bruch der zu Dresdner Zeiten engen, zum Teil auch intensiven freundschaftlichen Beziehung.¹⁷

Neben der gemeinsamen Editionspraxis schlossen sich Teile der „Gruppe“ auch zu Sessions frei improvisierter Musik zusammen: Helge Leiberg gründete mit Michael Freudenberg und A.R. Penck 1979 die „Malerband freier Musik“ und begann seine Zusammenarbeit mit dem Gitarristen und Komponisten Lothar Fiedler. Kontakte existierten ebenso zu einer der wenigen freien experimentellen Theatergruppen der DDR, dem Dresdner „SUM-Theater“¹⁸ (Abb. S. 202). Das Klima war von einer großen künstlerischen Produktivität und Freude am Experimentieren, aber auch an der Provokation geprägt. Die alternative Kunst- und Kulturszene zeigte sich eng vernetzt, auch über Dresden hinaus, die freundschaftlichen Beziehungen zu der älteren Künstlergeneration waren maßgebend und inspirierend, so etwa zu Peter Herrmann, Peter Graf, Strawalde, A.R. Penck und Eberhard Göschel in Dresden. Künstlerfeste, Jazz und später Punk-Konzerte – oder Happenings in Chemnitz bei Klaus Hähner-Springmühl und Scheffler – prägten das Lebensgefühl und waren künstlerische Aktion, aber auch wilde Party. Aufgrund zunehmender Verhärtungen seitens der DDR-Regierung im Umgang mit der künstlerischen Gegenkultur – deutlich wird dies etwa am Beispiel der legendären „Türen-Ausstellung“ 1979 im Dresdner Leonhardi-Museum¹⁹ – gerieten die jungen Künstler vermehrt ins Visier der Staatssicherheit (Abb. S. 204).



Objekte und Installationen der „Türen-Ausstellung“, 1979, Leonhardi-Museum Dresden

Unter der Regie von Anderson wurde gegen Helge Leiberg 1981 die „Operative Kombination ‚Totenhaus‘“ durchgeführt, die der Verunsicherung und Zersetzung innerhalb des Freundeskreises um Michael Freudenberg und Ralf Kerbach dienen sollte.²⁰

Nachdem gegenüber Cornelia Schleime und anderen Anfang der 1980er Jahre ein Berufsverbot ausgesprochen wurde und die betroffenen Künstler auch keine Förderung beziehungsweise Aufträge über den staatlichen Verband Bildender Künstler (VBK) mehr erhielten, blieb entweder das Ausweichen in nicht-künstlerische Arbeitsbereiche beziehungsweise die Parallelproduktion in Musik und Performance. Cornelia Schleime wurde jedoch selbst diese ‚Nische‘ von der Staatssicherheit genommen, indem ihr 1981 zu dem Ausstellungs- auch ein Auftrittsverbot auferlegt wurde. 1982 trat Schleime dann aus dem VBK aus, doch sollte es noch bis 1984 dauern, bis sie die Ausreisegenehmigung erhielt. Davor konnte Reinhard Stangl 1981 ausreisen, ein Jahr später folgte Ralf Kerbach, 1984 Helge Leiberg, 1985 Hans Scheib und 1986 Wolfram Adalbert Scheffler. Scheffler, der drei Monate an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) in Leipzig studiert hatte, kann nicht in den eben beschriebenen Dresden-Kontext gestellt werden, bis zur gemeinsamen Zeit im Prenzlauer Berg waren die Kontakte zwischen den Dresdner Künstlern und ihm eher loser Natur. Seine Arbeiten beeinflussten Künstler in Dresden, Berlin und Leipzig, aber Scheffler behielt es sich stets und bis heute vor, keiner spezifischen Gruppierung oder Richtung anzugehören:



Wolfram Adalbert Scheffler (links) und Thomas Florschuetz bei der Eröffnung der Ausstellung „malerei fotografie“ bei Magdalena Wirth, Kollwitzstraße, Ostberlin, 1985

Er agiert als Solitär. Zu den Chemnitzer Künstlern Klaus Hähner-Springmühl und Thomas Florschuetz bestanden hingegen intensive künstlerische Interdependenzen.

Um 1980 gingen einige der Künstler nach Ost-Berlin; das Künstlerviertel am Prenzlauer Berg bot mehr Möglichkeiten als Dresden oder Chemnitz. Von hier aus konnten auch leichter Kontakte in den Westen geknüpft werden. Diese Zeit war, wenn man mit den Künstlern heute spricht, gekennzeichnet vom Provisorium. Wolfram Adalbert Scheffler hat seine Empfindungen im ‚Niemandland‘ rückblickend in Worte gefasst: „in der Etappe leben, auf dem Sprung sozusagen, Zelte waren abgebrochen; ich persönlich hatte keine eigene Wohnung, in den Gästebetten von Freunden übernachtet; früh ins Atelier, viel gearbeitet, viel unterwegs: in der Anwesenheit abwesend und umgedreht. Durchgangsräume, Zwischenraum. Und es gab im heute bekannten Sinne nicht diese Ziel- und Karriereorientierung. Man hat auch in den Tag hinein gelebt, Bohème gelebt und geliebt. Für mich persönlich war diese Art provisorisches Leben sehr prägend und wirkt bis heute fort. Es war nicht nur ‚fröhlich‘, es gab auch andere Seiten, aber es war eine sehr produktive Zeit, die ich nicht missen möchte genauso wenig wie die anschließende Zeit in West-Berlin und anderen Orten des Westens: da war die Mauer mit einem Schlag hinter einem, und mit der Mauer im Rücken verschwanden viele Probleme, viel Druck und Ängste, die bis dahin das Leben im Osten auch begleiteten. Es war eine große Erleichterung, Freiheit und Beginn [...]“²¹



A.R. Penck / Reinhard Stangl: o. T., 1981, Öl auf Leinwand, Besitz Reinhard Stangl

Abbilder von „Zeit Heimat“ – Kunst als Ausdruck einer generationellen ‚Verortung‘

Kennzeichnend für die Arbeiten von Helge Leiberg, Ralf Kerbach, Reinhard Sandner, Wolfram Adalbert Scheffler, Hans Scheib, Cornelia Schleime und Reinhard Stangl sind eine charakteristische Farbigkeit der immer wiederkehrenden Nacht- oder Traumsequenzen, die Wahl der Figuration bei der Darstellung häufig biographisch motivierter Sujets, die Dominanz bei der bildgewordenen Verarbeitung von Wirklichkeitserfahrungen, die sich durch nahezu alle Arbeiten zieht und die ganz eigene traurig-kindliche Verlorenheit der Blicke der Bildprotagonisten, welche sich in vielen der gemalten beziehungsweise aus Holz gehauenen Gesichter wiederfinden lässt. Die Themen „Traum und Traurigkeit“, „Gemalte Biografie“, „Kindheitsmuster“, „Farbe als Affront“ und „Tarnen und Täuschen – das Motiv der Maske“ haben einen festen Platz im Repertoire ihrer

Bildfindungen und schaffen dadurch untereinander eine Nähe und Bindung, welche die formale Differenzierung in ihrer Bildsprache außer Kraft setzt.

Rückbezüge beziehungsweise die Sichbarmachung eigener biographischer Wegmarken gehören zu den auffälligsten Charakteristika der Œuvres. Die eigene Geschichte wird wieder und wieder im Bild, in der Zeichnung, in der Skulptur festgehalten, seien es Selbstporträts, Gruppendarstellungen oder auch Gemeinschaftsbilder, welche die Funktion der Vergewisserung des „Ich“, „Wir“ beziehungsweise „Ihr“ in einem politisch-sozialen Gefüge thematisieren.

Reinhard Stangl malte 1981 mit A.R. Penck ein großformatiges Gemälde. Es gehört zu einer Serie von insgesamt drei Arbeiten, die Stangl und Penck im Sommer 1981 in West-Berlin gemeinsam malten. Oft trafen sich die Künstler zum Mittagessen oder verabredeten sich im Café Kranzler auf dem Kurfürstendamm und gingen dann anschließend zum Malen in



Ralf Kerbach: „Dresdner Freunde“, 1983/84, Öl auf Leinwand, Besitz des Künstlers

Stangls Atelier. Zahlreiche Assoziationen auf den gemeinsamen Freundeskreis in Dresden und Ost-Berlin, aber auch auf die momentane Lebenssituation im Westen haben in das Bild Eingang gefunden. So nehmen die beiden Maler auf einen Studienkollegen Stangls aus Dresden, Emmanuel Paul Guiragossian, Bezug, der nach seiner Rückkehr nach Beirut 1979, kurzzeitig Anfang der 1980er Jahre wieder in West-Berlin auftauchte und zu dem Freundeskreis um die Emigranten-Künstler gehörte. So kann das Kamel in der linken Bildhälfte beispielsweise als Verweis auf die Herkunft Guiragossians aus dem Libanon gelesen werden.²² Der signifikante Schriftzug „GO WEST“ scheint einerseits eine Persiflage auf die damals aufkommende amerikanische Zigarettenmarke zu sein, andererseits ist „GO WEST“ auch als biographische Bezugnahme auf die eigene, erst kurz zurückliegende Ausreise in den Westen zu verstehen. Pencks markanter Stil, die Verwendung grafischer Kürzel und einzelner Buchstaben, taucht in der Arbeit auf, doch überwiegen die gegenständlich angelegten episodischen Zitate auf den Freundeskreis wie in den Porträts und die das Bild bestimmende Dominanz von Farbe und Fläche.

Wie in einem weiteren Gemeinschaftsbild Stangls, das dieser gemeinsam mit seinem langjährigen Künstlerfreund, dem erst 1985 ausgereisten Bildhauer Hans Scheib, 1981 an einem

geheimen Ort in den tschechischen Wäldern malte, zeigt sich bei beiden Gemälden ein spezifisches Charakteristikum dieser Zeit – die enge Netzwerkstruktur manifestiert sich im Bild und setzt sich über willkürliche ‚Grenzsetzungen‘ hinweg. Die Vergewisserung der eigenen Herkunft und eine biographisch motivierte Darstellung von Tradition und Kontinuität in einem neuen Lebens- und Arbeitsumfeld sind hier vordergründig. „Stangl malt Scheib, Scheib malt Stangl“ spiegelt auch in seiner Materialauswahl und Maltechnik die Umstände seiner Entstehung wider (Abb. S. 201).²³ Nachdem Stangl die DDR verlassen hatte, waren Treffen mit Freunden oder der Familie nur in von der DDR aus erreichbaren, also erlaubten, Reiseländern möglich. Dazu gehörte die Tschechische Republik (damals noch Tschechoslowakei); hier kam es zu Treffen zwischen beiden Künstlern, aber auch Kerbach, Schleime und Anderson nutzten die Wälder bis zur Ausreise Schleimes als „Treffpunkte“. Im „Doppelbildnis“ von Stangl und Scheib sind die beiden Köpfe der Künstler, scheinbar ins Gespräch vertieft, einander zugewandt, vom Betrachter im Halbprofil ansichtig. Auch in Prag und Budapest entstanden ab 1981 – bis zu Scheibs Ausreise vier Jahre später – gezeichnete Doppelporträt-Zyklen, die Stangl mit nach West-Berlin nahm. Nur Arbeiten, die gerollt werden konnten und einen raschen Entstehungsprozess begünstigten, da die Farbe schnell trocknen musste, erfüllten diese Bedingungen.



Ralf Kerbach: „Das Verhör“, 1984, Öl auf Leinwand, Besitz des Künstlers

Steht das gemeinschaftliche Erleben bei diesen Arbeiten im Vordergrund, muss Kerbachs frühes Gemälde „Dresdner Freunde“ (1983/84) vor einem anderen Hintergrund gelesen werden (Abb. S. 206). Auch hier geht es um die eigene Lebensgeschichte, wenn er – basierend auf Skizzen aus seinem Tagebuch – gleich nach der Ausreise in den Westen als eine bildgewordene Reminiszenz an vergangene Dresdner Tage sich selbst und die Freunde Cornelia Schleime und Sascha Anderson in einer von Ort und Zeit losgelösten Bild- und Raumkomposition, einer Art Niemandsländ, porträtiert. Der klassische Bildaufbau von Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist aufgelöst, vielmehr schaut der Betrachter in einer Draufsicht auf die um einen weißen Tisch gruppierten drei Freunde: links im Bild Sascha Anderson, in der Mitte am Kopfende die Malerin Cornelia Schleime und in der unteren rechten Bildhälfte Kerbach selbst. Hinter seinem Kopf ist ein dezenter Ausblick in den Bildhintergrund angerissen, eine Mauerszenarie erscheint, hinter der ein gelber Horizont leuchtet. Führt man sich die damalige Situation des Künstlers vor Augen, erkennt man sofort den biographischen Bezug, der hier thematisiert ist und quasi als rückversichernde Beschreibung, als „erstes Erinnerungsbild an den Osten“²⁴ von Kerbach nach seiner Ankunft in West-Berlin bildnerisch umgesetzt wurde: „Das gibt genau die Situation damals in Dresden wieder. Wie eine Kellergemeinschaft im Krieg stieren wir öde vor uns hin. Im Hintergrund rechts die fensterlose, ruinöse Wand.“



Ralf Kerbach: „Das Birkenkreuz“, 1984, Öl auf Leinwand, Triptychon, Besitz des Künstlers

Anderson guckt ins leere Glas. Conny hat einen Hummer als Hut auf. Eine Rückerinnerung.“²⁵

Aus Kerbachs früher Werkphase sind zwei weitere Arbeiten anzuführen, die als Bestandteil seiner „Gemalten Biografie“ betrachtet werden können: Das Triptychon „Das Birkenkreuz“ (1984) und „Das Verhör“ (1986). „Das Birkenkreuz“ gehört zu den Arbeiten, die Kerbach auf der Grundlage von Skizzen malte, die er bei Reisen in die tschechischen Wälder machte. Gemeinsam mit Michael Wildenhain wurde hier an dem 1984 im Rotbuch-Verlag erschienenen Künstlerbuch „Waldmaschine. Übung, vierhändig“²⁶ gearbeitet. Bestimmendes Sujet ist die Symbolik des (deutschen) Waldes vor der Folie der Romantik eine Caspar David Friedrichs sowie die in den 1980er Jahren einsetzende Bewegung des Umweltschutzes. „Das Verhör“ gehört zu den Arbeiten Kerbachs in welchen er sich – vermutlich vor dem Hintergrund seiner in der DDR selbst erfahrenen Repressalien – mit dem Thema Staatssicherheit auseinandersetzt; diese Arbeit kann auch bereits als Vorgriff auf die sechsteilige Kaltnadelradierung mit dem Titel „Die Horchmaschine (Athanasius Kircher zugeordnet)“²⁷ (Abb. S. 216 und 217) gedeutet werden, die nach der Enttarnung Andersons 1991 entstand. Die Serie zeigt in metaphorischer Aufladung, wie der Maler mit diesem Verrat umging. In chronologischer Ordnung folgt sie den Geschehnissen vom Moment der Verdachtsäußerung



Cornelia Schleime: o. T., 1996, Acryl, Schellack, Asphaltlack auf Leinen, Besitz der Künstlerin



Wolfram Adalbert Scheffler: o. T., 1995, Acryl und Papier auf Leinwand, Besitz des Künstlers



Cornelia Schleime: o. T., 1984, Tusche, Sand auf Leinwand, Fließ, Sammlung Leo Lippold



Helge Leiberg: „Komplexe Wege“, 1989, Acryl auf Leinwand, Besitz des Künstlers

bis hin zur Überführung Andersons, die von Wolf Biermann und dem ostdeutschen Schriftsteller Jürgen Fuchs vorangetrieben wurde,²⁸ zu einer Darstellung eines Spinnennetzes, in welchem die ‚Opfer‘ der Spitzeltätigkeit Andersons gefangen sind, zu einem flüchtenden, von Totenköpfen umgebenen Kerbach, der der Situation zu entfliehen versucht. Auch Cornelia Schleime hat sich künstlerisch mit Andersons Tätigkeit als IM und ihren eigenen Stasi-Akten auseinandergesetzt: „Meiner Arbeit ‚Bis auf weitere gute Zusammenarbeit‘ ging die Einsicht meiner Stasiakten voraus. Neben den Berichten, die meinen Ekel gegenüber dem politischen System belegten, trafen mich besonders jene Berichte, die die inoffiziellen Mitarbeiter über meine Intimsphäre angefertigt hatten. Als ich diese las, hatte ich das Gefühl, man hätte mir die Vergangenheit gestohlen. Ich begann meine Arbeit, einer Fotoin szenierung mit Selbstauflöser, bei der ich die beschriebenen Situationen nachstellte und überhöhte. Als ich diese Arbeit das erste Mal ausstellte, fragte man mich, wie ich denn auf die Textpassagen gekommen sei, so als ließe sich die eigene Biografie irgendwo ausleihen. Es waren Künstler, die mich dies fragten und ich begriff auf einmal, dass es vielen nur noch um das Wie aber nicht mehr um das Was geht. Ich schrieb dann die Zeilen:
Inhalt weg
Form, welche ein Zorn
Orlando spielt gut Violine
Zeichen, welche ein Reichen
Von der einen Faust in den anderen Arm.“²⁹

Helge Leibergs „Komplexe Wege“ (1989, Abb. S. 209) zeigt in dem gestischen von Rot- und Schwarztönen dominierten Gemälde zwei miteinander ringende Gestalten, die in intensiver Zwiesprache einen eigentümlichen Tanz beziehungsweise Kampf aufzuführen scheinen. Leiberg hat sich schon in den späten 1970er Jahren mit der engen Wechselbeziehung von Tanz und Zeichnung vor allem in seinen grafischen, aber auch installativen Arbeiten auseinandergesetzt und gerade hier eine ganz eigene Formensprache entwickelt, um Bewegung und Dialog im zweidimensionalen Medium festzuhalten. Bei „Komplexe Wege“ mögen einem auch die „Standart“-Figuren von A.R. Penck in den Sinn kommen, mit welchem Helge Leiberg eine intensive musikalische Freundschaft verbindet. „Komplexe Wege“ kann als abstrahierte Form dem Spektrum der „gemalten Biografie“ zugeordnet werden, wenn der Titel des Gemäldes und Leibergs eigener Werdegang in einer mythisch angedeuteten ‚komplexen‘ Weltsicht vor dem Hintergrund der Entwicklungen in der deutsch-deutschen Geschichte und der Wende 1989 rezipiert werden.

In einem ganz anderen Kontext ist wiederum Wolfram Adalbert Schefflers Selbstbildnis „Ohne Titel“ von 1995 zu lesen, auch wenn es ebenfalls zur „Gemalten Biografie“ gehört: Es zeigt den Künstler mit einem aus dem Bild heraus zielenden Revolver in einem gestreiften T-Shirt, daneben sind mit einem dicken blauen Plus-Zeichen (+) seine schwarzen Lederstiefel abgebildet. Scheffler hat auf das 70 mal 90 Zentimeter große Format zwei Din-A4 Seiten mit den Fotografien in die Acrylfarbe

eingearbeitet. Die Fotos sind ebenfalls um 1995 entstanden und verweisen auf den künstlerischen Habitus, den Scheffler bereits in den späten 1970er Jahren kultivierte: Der Künstler als Bohemien,³⁰ zwischen Genie und kalkuliertem Wahnsinn. Sowohl aktuelles Statement wie auch als Zitat deutbar, ist die Beigabe des Attributs Revolver auch ein ironisch-sarkastischer Reflex auf den Life-Style des Kunstkonsums, blickt der Rezipient doch genau in die Mündung.

Die hochkodierte Bildsprache, derer sich die Künstler bedienen, um ihre „gemalte Biografie“ ins Bild zu setzen, ist ein wesentlicher Anhaltspunkt für die Rezeption der Arbeiten und lässt wiederum Rückschlüsse auf das Bildkonzept dieser Generation zu.

Die frühe großformatige Tuschearbeit „Ohne Titel“ von Cornelia Schleime (1984) ist noch ganz dem Duktus ihrer Malerei zu DDR-Zeit verpflichtet (Abb. S. 208). Die Materialität des Bildträgers aus Leinwand und Fließ sowie die verwendeten Malmittel, hier Tusche und Sand, zeugen von der real-sozialistischen und dann im Westen neu erfahrenen Mittellosigkeit bei der Beschaffung von Künstlermaterialien. Hier führt sie fort, was sie in Dresden und Ost-Berlin begonnen hatte, wenn sich in ihren als offene Räume konstruierten Kompositionen mythische Figuren, Gesichter und abstrakte Formen in einer surreal anmutenden

Weltenlandschaften begegnen. Schleimes Anliegen war es, nach ihrer Ankunft in West-Berlin, sich unter den veränderten Bedingungen keinen neuen malerischen Inhalten zuzuwenden, sondern ihre „Alpträume“ in einer bereits erprobten Komposition ins Bild zu setzen.³¹ Die Traumwelt Schleimes ist bevölkert von Gesichtern, Figuren und abstrakten Ornamenten, die in farblich voneinander abgesetzten Flächen eingefangen sind. Das starke zeichnerische Element in dieser Arbeit aus der frühen Werkgruppe findet sich nur ganz vereinzelt in späteren Bildern wieder, doch ist die melancholische Stimmung, der Ausdruck in den Augen der Protagonistinnen auch in einer Arbeit von 1996 zu erkennen. Die radikale Bildfindung, die einen Mädchenkopf mit langem braunen Zopf vor einem nahezu undurchsichtigen schwarzen Hintergrund zeigt, hat auch hier etwas alptraumhaft Unheimliches, scheint doch das zarte Gesicht in einen schwarzen Strudel aus Asphaltlack gezogen zu werden, lediglich die sorgfältig frisierte Haarpracht schwimmt auf dem dunklen Untergrund. Wie in der Arbeit von 1984 sind Inhalt und maltechnische Umsetzung eng miteinander verwoben, der Einsatz von Schellack, der in Alkohol gelöst wird, verleiht dem Inkarnat des Mädchenkopfes etwas sehr Verletzliches, aber auch Abgründiges. Die Materialität sowie die von Bitumen und Erdfarben dominierte Tonigkeit scheinen in Korrespondenz zu den sich der ‚inneren Schau‘ hingebenden Bildfiguren zu stehen.



Hans Scheib: „Kindheitstrauma I“, 1986, Holz, farbig, Privatsammlung

Hans Scheib: „Kindheitstrauma II“, 1986, Holz, farbig, Besitz des Künstlers

Hans Scheib: „Kindheitstrauma III“, 1986, Holz, farbig, Besitz des Künstlers



„Kindheitsmuster“

Hans Scheib, der auch ein großes grafisches Œuvre geschaffen hat, stellte 1986 eine Werkgruppe von drei Jungenfiguren zu dem Thema „Kindheitstrauma“ fertig. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Kindheit wurde für Scheib zum Thema in seiner künstlerischen Arbeit als er selbst Vater geworden war.³² Doch sind nicht seine Kinder Sujet der drei farbig gefassten Holzskulpturen, er selbst reflektiert in den drei lebendgroßen Arbeiten seine frühen Kindheitsjahre. „Kindheitstrauma I“ zeigt eine kniende Jungenfigur mit waagrecht vom Körper ausgestreckten Armen, der Kopf ist erhoben, die Augen blicken starr geradeaus. Wie auch in „Kindheitstrauma II“ und „Kindheitstrauma III“, die eine hockende, mit Kopf nach unten geneigte Figur sowie eine auf dem Boden kriechende Figur, deren Gesäß in die Höhe gereckt ist, zeigen, irritiert der

Widerspruch zwischen kindlichem Jungenkörper und erwachsenen männlichen Gesichtszügen, die Scheib seinen Holzskulpturen mitgegeben hat. Immer wieder kommt der Künstler in seinen Arbeiten auf Kinderdarstellungen zurück, doch scheint gerade bei der „Kindheitstrauma“-Trilogie eine bewusste Differenzierung zwischen Gesicht und Körper stattgefunden zu haben. Dafür spricht, dass das kindlich-fröhliche Element, das Unbedarfte in den Blicken der anderen ‚Kinder‘ ungetrübter erscheint, zudem ist diesen Arbeiten oft ein Tier beziehungsweise ein kindliches Attribut beigegeben. Zu vermuten ist, dass in der Trilogie von 1986 – vergleichbar mit dem 1976 erschienenen Roman „Kindheitsmuster“ von Christa Wolf³³ – eine Auseinandersetzung mit der Kindheit stattfindet. In Wolfs Buch setzt sich die Ich-Erzählerin, deren Geschichte eng an ihre eigene Biografie angelehnt ist, mit der sie prägenden Zeit im Nationalsozialismus und den ersten Nachkriegsjahren



Cornelia Schleime: „Unsere Besten“, 2002, Triptychon, Acryl, Schellack, Asphaltlack auf Leinen, Sammlung de Knecht, Salzburg

auseinander. „Kindheitsmuster“ als „Zeitheimat“: Diesen eigenen frühkindlichen Erfahrungshorizont in den 1950er Jahren im ostdeutschen Nachkriegsdeutschland bringt Scheib in seinen drei Arbeiten zur Anschauung.

Auf die Kindheit nimmt auch Schleimes Triptychon „Unsere Besten“ von 2002 Bezug. Das Querformat zeigt drei Halbfigurenporträts eines Mädchens und zweier Jungen, die mit aufgeschlagenen Heften an ihrer Schulbank sitzen. Allerdings sind sie nicht ins Lesen oder Schreiben vertieft, sondern blicken aus dem Bild heraus den Betrachter an, als ob sie am Einschulungstag fotografiert würden. Ihr Gesichtsausdruck wechselt von gelassen-abwartend (Junge links) über unbedarft(?)-offenherzig-lächelnd (Mädchen) bis zu berechnend-kühl (Junge rechts). Die Kleidung der Grundschulkinder verweist darauf, dass sie wohl vor längerer Zeit eingeschult wurden. Der altmodische Hemdkragen, die Träger der Lederhose, das gestrickte Jäckchen in Wollweiß lassen einen an längst zurückliegende Tage denken. Auch hier ein Reflex auf „Kindheitsmuster“? Die Künstlerin, die mit ihrer Serie „Bis auf weitere gute Zusammenarbeit“ ihre eigene Vergangenheit aufgreift, hält sich bei autobiographischen Vermutungen eher bedeckt und konterkariert beispielsweise in ihren „Zopf“- und „Nonnen“-Werkgruppen, nicht zuletzt mit den „Liebespaar“-Gemälden der letzten Jahre, die Assoziationen des

Rezipienten: „Malerei ist wie ein Schwamm, der Aggressivität und Melancholie aufsaugt. In ihr gerinnt Zeit, im Medialen fließt sie hindurch. Ich habe immer eine Skepsis, wenn Kunst sofort auf das Zeitgeschehen reagiert, denn ich möchte in der Kunst keine Meinungen vertreten, nur Standpunkte, die aber brauchen Zeit zum Wachsen. So bin ich einer Distanz verpflichtet, auch gegenüber mir selbst. Wer mich aber kennt, weiß um meine Spontaneität, was hierzu eigentlich im Widerspruch steht.“³⁴

Farbigkeit als Affront

Das Gemälde mit dem programmatischen Titel „Aufbruch“ (1981), übrigens Wolfram Adalbert Schefflers erstes Gemälde überhaupt (bis dahin umfasste sein Werk neben installativen Arbeiten, Design-Objekten ausschließlich Grafiken), ist in Acryl auf Sperrholz gemalt und 175 mal 240 Zentimeter groß. Der Bildträger ist allerdings nicht rechteckig, aus der linken oberen Ecke hat Scheffler ein zirka 50 Zentimeter hohes und 1,25 Meter breites Stück ausgeschnitten (Abb. S. 212). „Aufbruch“ zeigt auf der Vorderseite des ‚shaped canvas‘ zwei stark überzeichnete Halbfiguren, die vor einem kontrastreichen grellfarbigen Hintergrund abgebildet sind. Die ‚unerhörte‘ Farbigkeit ist als eine bildgewordene politische ‚message‘ gegen



Reinhard Sandner: „Halbnixe“, 1983,
Dispersion auf Rupfen, Besitz des Künstlers



Wolfram Adalbert Scheffler: „Tod, Verwandlung und Maskierung“, 1981,
Acryl auf Leinwand, Besitz des Künstlers



Wolfram Adalbert Scheffler: „Aufbruch“, 1981,
Acryl auf Sperrholz, Besitz des Künstlers

Wolfram Adalbert Scheffler: „Aufbruch“, 1981,
Rückseite, Collage aus Magazinseiten auf Sperrholz,
Besitz des Künstlers

das Grau-in-Grau, die Tristesse der ihn umgebenden Welt zu verstehen. Die Verwendung der beinahe ins Neon tendierenden Acrylfarben von Orange, über Pink, einem hellen Blau, einem anorganischen Hellgrün über Cadmiumrot – übrigens Farbtöne, die Scheffler in seinen heutigen Arbeiten meidet – waren damals von ihm als direkte Provokation gedacht. Die Komposition, welche trotz der figürlichen Darstellung zweier Köpfe, mehr Fläche als Form ist, hat deutlich abstrakte Tendenzen. Auf der Rückseite jener von beiden Seiten ansichtigen Arbeit hat Scheffler eine Collage aus Magazinseiten der „Neuen Welt“, Ausgabe 17/1981, geklebt, die ein buntes Panoptikum der DDR aus Gesellschaft, Politik, Sport, Naturwissenschaften abbildet (Abb. S. 212). Die Ambiguität der „Neue(n) Welt“ ist hier durchaus sprichwörtlich gemeint.

Reinhard Sandners „Halbnixe“ (1983), in Dispersionsfarbe auf Rupfen, weist in ihrem expressiv-gestischen Malduktus auf die malerische Unbändigkeit eines Ernst Ludwig Kirchners hin; auch die Masken-Attribute, die der Elbjungfrau zugeordnet sind, erinnern an das Palau der KG Brücke. Die „Halbnixe“, versehen sowohl mit Fischschwanz als auch einem menschlichen Bein, sitzt auf einem Stein am Flussufer und blickt aus dem Bild heraus den Betrachter mit seitlich geneigtem Kopf an.

Umgeben ist die bildbestimmende hybride Figur, deren räumliche Verortung ansonsten unklar bleibt, von maskenartigen Gesichtern, diese transportieren allerdings mehr als nur den Verweis auf die Südsee-Begeisterung der Expressionisten, hierin findet sich ein direktes politisches Statement Sandners, der mit der dieser Darstellung indirekt auf die Notwendigkeit des Sich-Versteckens und Verfremdens hinweist. Die Affinität zu „Traum und Traurigkeit“ ist evident und bei Sandners Gemälden zeigt sich, dass mehrere Lesarten möglich sind.

In einem frühen Selbstbildnis von Scheffler mit dem Titel „Tod, Verwandlung und Maskierung“ (1981) nehmen Masken ebenfalls eine bildbestimmende Rolle ein – die Lesart der Maske als Schutz der eigenen Person, in einem Staat, der die Persönlichkeitsrechte seiner Bürger permanent verletzt, liegt hier nahe. So verbirgt die Maske das ‚wahre‘ Gesicht des Malers, schirmt es aber auch gegenüber unliebsamen Blicken ab. Das Gemälde ist zusammengesetzt aus vier gleich großen Sperrholzplatten, die je ein Selbstbildnis vor einem in farbige Flächen aufgeteilten Hintergrund zeigen. Die Gesichter haben jedoch keine eindeutige Ansicht, jeder Kopf zeigt mindestens zwei Antlitze, en face, im Profil – die Auflösung der Physiognomie ist Teil der ‚Camouflage‘.

Verschlüsselte „Zeitheimat“

Das Bildkonzept, das am Beispiel der vorgestellten Werke analysiert wurde, basierte im Wesentlichen auf der Hypothese, dass die hochcodierte Bildsprache der Künstler ausgewählte Adressaten voraussetzt, welchen sich die aus zahlreichen biographischen Details bestehende Bildmetaphorik erschließt. Zum anderen konnte gezeigt werden, dass die in den 1950er Jahren in der DDR geborenen Künstler, sich aus eben dieser biographischen Herkunft hermalen. Ihre spezifische „Zeitheimat“ – „das Gefühl einer Identität, eines Ursprungs [...]“³⁵, von dem Sebald schreibt – liegt genau in dieser generationellen Erfahrung begründet, die von den frühen Studienjahren geprägt wurde und deren Empfindung sich durch die Erlebnisse um die Ausreisezeit intensivierten. Die hier gestellte Frage nach der „Zeitheimat“ erlaubt es nun, die Gemälde und Skulpturen von Ralf Kerbach, Helge Leiberg, Reinhard Sandner, Wolfram Adalbert Scheffler, Hans Scheib, Cornelia Schleime und Reinhard Stangl in thematische Zusammenhänge zu stellen, welche das Werk zwar an die erlebte Geschichte anbinden, sie aber nicht darauf reduzieren.

¹ Email von Ralf Kerbach an die Verfasserin vom 29. Juli 2009.

² Vgl. Klaus Michael: Das Ende des Untergrunds. Deutsch-deutsche Kulturkontakte in der Subkultur. In: Bernd Lindner/Rainer Eckert (Hg.): Klopfszeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland (Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig und Zeitgeschichtliches Forum Leipzig), Leipzig 2002, S. 161-181, S. 179.

³ Der Untertitel „Germania Wüste“ könnte auf den Film „Germania, anno zero“ (1947/48) von Roberto Rossellini verweisen.

⁴ Reinhard Sandner verließ die HfBK nach der sog. „Türen-Ausstellung“ 1979 aus freien Stücken und zog es vor, einem Brotberuf nachzugehen, der es ihm erlaubte, seine Malerei weiter zu verfolgen.

⁵ Die ikonographische Bedeutung des Skorpions ist unter anderem Falschheit und Neid; vgl. „Skorpion“. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Vierter Band, Allgemeine Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum in Zusammenarbeit mit Günther Bandmann unter anderem, Freiburg 1972, S. 170f.

⁶ Winfried G. Sebald zit. n.: Volker Hage: Hitlers pyromanische Phantasien. Interview mit Volker Hage. In: Volker Hage.: Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg, Frankfurt a. M. 2003, S. 259-279, S. 261.

⁷ Winfried G. Sebald: Luftkrieg und Literatur, München 2002, S. 83.

Der von Sebald für seine eigene Generation der „Kriegskinder“ geprägte Begriff der „Zeitheimat“ lässt sich generalisiert auf andere Zusammenhänge – und Kohorten – anwenden. Verweist er inhaltlich doch auf den von Reinhart Koselleck eingeführten Terminus der „Erfahrungsgemeinschaften“ und Aleida Assmanns „Gedächtnis-Kategorien“, die durch Generativität im Sinne der tradierten Weitergabe von kulturellen Inhalten bestimmt werden. Vgl. Reinhart Koselleck: Zeitschichten, Frankfurt a. M. 2000, S. 34-41 und Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999, S. 160. Vgl. auch Dies.: Schluss: Zur Krise des kulturellen Gedächtnisses. In: Dies.: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999, S. 408-413.

⁸ Hage, Zeugen (wie Anm. 5), S. 260.

⁹ Email von Ralf Kerbach an die Verfasserin v. 29. Juli 2009.

¹⁰ Email von Wolfram Adalbert Scheffler an die Verfasserin v. 30. Juli 2009.

¹¹ Der „Brühl“ ist die in Dresden gängige Bezeichnung für das Akademiegebäude der Hochschule für Bildende Künste (HfBK) auf der Brühlschen Terrasse im historischen Stadtzentrum.

¹² Gerhard Kettner, der ein begnadeter Zeichner war, stand selbst in der Tradition von Hans-Theo Richter, den Dresdnern Wilhelm Rudolph, Wilhelm Lachnit oder Curt Querner, und prägte als Professor und Rektor an der HfBK Dresden mehrere Generationen von Studenten. Vgl. Manfred Zoller: Seine einfache Sprache war Form. Gedanken zu Gerhard Kettner. In: Michael Hebecker (Hg.): Wege des Sehens. Gerhard Kettner und seine Schüler, Weimar 1999, S. 6-7 und Gitta Kettner/Marlies Giebe (Hg.): Begegnungen im Atelier. Zeichnungen und Texte, Dresden 2003.

¹³ Jobs wie Heizer, Hausmeister oder Nachtportier ließen den Malern die Gelegenheit ihrer künstlerischen Arbeit nachzugehen und schützten sie vor dem staatlichen Vorwurf der Asozialität, der allen Personen drohte, die keiner angemeldeten Tätigkeit nachgingen. So gab es auch (geduldete) Scheinbeschäftigungen zum Beispiel in Verlagen, kirchlichen Einrichtungen oder auch kunsthandwerklichen Betrieben.

¹⁴ Paul Kaiser/Claudia Petzold: Bunte Kolonie am Blauen Wunder. In: Paul Kaiser/Claudia Petzold (Hg.) Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere 1970-1989 (Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin), Berlin 1997, S. 157-163, S. 157.

¹⁵ Der Name der Band, die Pi Wurzel aus Zwitschermaschine, ist von einer Zeichnung Paul Klees, „Die Zwitschermaschine“ (1922), Öl, Aquarell auf Papier, 21 x 35 cm, inspiriert. Kerbach spielte Gitarre und Schleime und Rom sangen eigene Texte. Auch Sascha Anderson, in seiner Funktion als IM „David Menzer“, drängte in die Band als Sänger und Texter. Er verhinderte beispielsweise einen Auftritt an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee am 10.7.1981. Vgl. Bericht „Dresdner Punk-Gruppe Kerbach, Schleime (geschwärzt), in Weißensee Kunsthochschule am 10.7.81“ (Akte Kerbach, Bl. 81/82).

¹⁰⁶ Information, Bl. 117/118, gez. Tzscheutschler, Oberstleutnant.

In: Eckhart Gillen: Reklame für einen klinisch toten Staat – eine Reise: Ralf Kerbach. In: Eugen Blume unter anderem (Hg.): Klopfszeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland. Wahnzimmer (Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig), Leipzig 2002, S. 102-11, S. 107.

¹⁷ Sascha Anderson arbeitete seit 1975 als IM mit Feindberührung (IMB) für das Ministerium für Staatssicherheit sowohl in Dresden und Ost-Berlin und dann nach seiner Ausreise ab 1986 in der Bundesrepublik. Anderson, bis heute tätig als Schriftsteller und Musiker (mittlerweile in Frankfurt am Main), war ein wichtiger Protagonist in der DDR-Künstlerszene und bespitzelte alle der zu untersuchenden Künstler unter den Decknamen „David Menzer“, „Fritz Müller“ und in West-Berlin unter dem Namen „Peters“. Vgl. dazu Cornelia Schleime: Der dreiste Dieb. Warum Anderson nie erlöst werden wird. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Berliner Seiten, v. 20.04.2002; Ralf Kerbach: Der falsche Freund. Sascha Andersons „Beichte“ ist ein Witz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Berliner Seiten, v. 20.04.2002; Sascha Anderson: Es war einmal. Bin ich der Freund, der zum Feindbild mutierte? Eine Erwiderung auf Cornelia Schleime und Ralf Kerbach. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Berliner Seiten, v. 01.06.2002; Sascha Anderson: Sascha Anderson, Köln 2002 sowie Sascha Szabo: Sascha Arschloch. Verrat der Ästhetik/Ästhetik des Verrats. Werk und Leben des Lyrikers Sascha Anderson im Spannungsfeld von Poesie und Politik, Marburg 2002.

¹⁸ Dem „SUM-Theater“ gehörten (An)Gela Leiberg (damalige Frau von Helge Leiberg), Michael Rom und Christine Schlegel (Bühnenbild) an. Helge Leiberg stellte sein Atelier auf der Pillnitzer Landstraße in Dresden-Loschwitz zur Verfügung; Gespräch der Verfasserin mit Helge Leiberg, 20. April 2009, Berlin-Wedding.

¹⁹ Vgl. zur „Türen-Ausstellung“ 1979 den Beitrag von Angelika Weißbach in diesem Katalog. Für Ralf Kerbach führte seine Beteiligung zur Exmatrikulation an der HfBK.

²⁰ Vgl. Anhang zu „Operative Kombination ‚Totenhaus‘“ in diesem Katalog.

²¹ Email von Wolfram Adalbert Scheffler an die Verfasserin vom 30. Juli 2009.

²² Gespräch der Verfasserin mit Reinhard Stangl am 4. Juli 2009 in seinem Atelier in Berlin-Kreuzberg.

²³ Das Gemälde „Stangl malt Scheib, Scheib malt Stangl“ wurde 1999

auf der umstrittenen Weimarer Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“ gezeigt. Stangl und Scheib, übrigens auch Kerbach, Giebe oder Grimmling unter anderem, verwahrten sich damals gegen eine Präsentation ihres Gemäldes in der Ausstellung und Stangl hängte das Bild in einer spektakulären Aktion ab. Vgl. Der Weimarer Bilderstreit. Eine Dokumentation, hrsg. von Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar 2000.

²⁴ Gillen, Reklame (wie Anm. 15), S. 111.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Sascha Anderson, Ralf Kerbach, Cornelia Schleime, Michael Wildenhain: Waldmaschine. Übung, vierhändig, Berlin-West 1984.

²⁷ Athanasius Kircher, ein Universalgelehrter des 17. Jahrhunderts, beschäftigte sich unter anderem mit Abhöranlagen. Das übergroße Ohr Andersons in Bild I kann als Analogie zwischen Untertitel und Bild gedeutet werden.

²⁸ Der Fuchs ist eine Anspielung auf den ostdeutschen Schriftsteller Jürgen Fuchs, der gemeinsam mit Wolf Biermann, der anlässlich seiner Verleihung des Büchner-Preises im Oktober 1991 in Darmstadt die Bezeichnung Andersons als „Sascha Arschloch“ prägte, die Aufdeckung Andersons als Stasi-Spitzel vorantrieb. Biermann wird in der Bilderfolge von Kerbach metaphorisch mit der „Gitarrenkeule“ gleichgesetzt. Gespräch der Verfasserin mit Ralf Kerbach am 23. Juni 2009 in seinem Atelierhaus in Biesenthal. Zu den Biermann-Vorwürfen vgl. Frank Thomas Grub: „Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur, Berlin 2003, S. 224ff.

²⁹ Cornelia Schleime. Statements. Unter www.cornelia-schleime.de, 30. Juli 2009.

³⁰ Vgl. hierzu Paul Kaiser/Claudia Petzold: Dreimaster am Horizont. Solitäre mit Durchschlagkraft: Die Bohemiens Thomas Roesler und Wolfram Adalbert Scheffler. In: Kaiser/Petzold, Boheme (wie Anm. 13), S. 364-369.

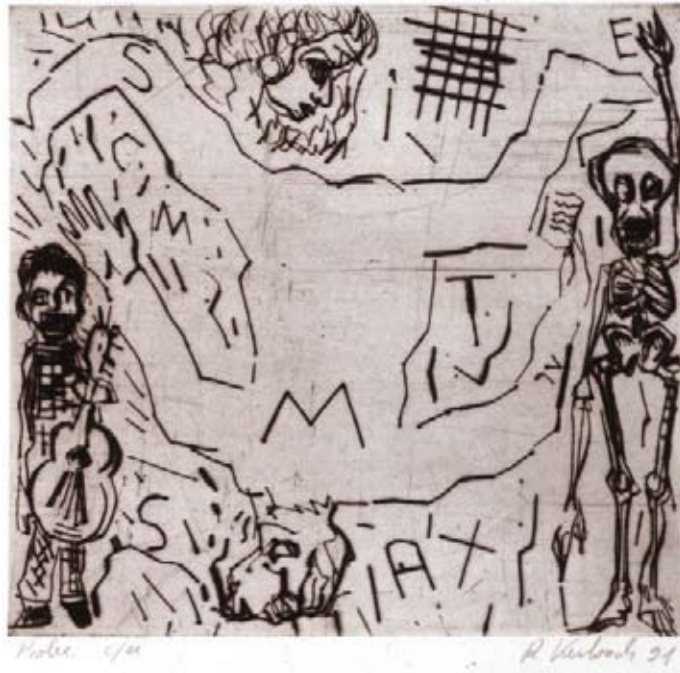
³¹ Gespräch der Verfasserin mit Cornelia Schleime in ihrem Atelierhaus in Kerzlin am 15. Juli 2009.

³² Gespräch der Verfasserin mit Hans Scheib in seinem Atelier in Berlin-Wedding am 4. Juli 2009.

³³ Christa Wolf: Kindheitsmuster, Berlin 1976.

³⁴ Cornelia Schleime. Statements. Unter www.cornelia-schleime.de, 30. Juli 2009.

³⁵ Hage, Zeugen (wie Anm. 5), S. 260.



Ralf Kerbach: „Die Horchmaschine “
(Athanasius Kircher zugeordnet), 1991,
6 Kaltnadelradierungen auf Zerkallbüten,
Besitz des Künstlers