

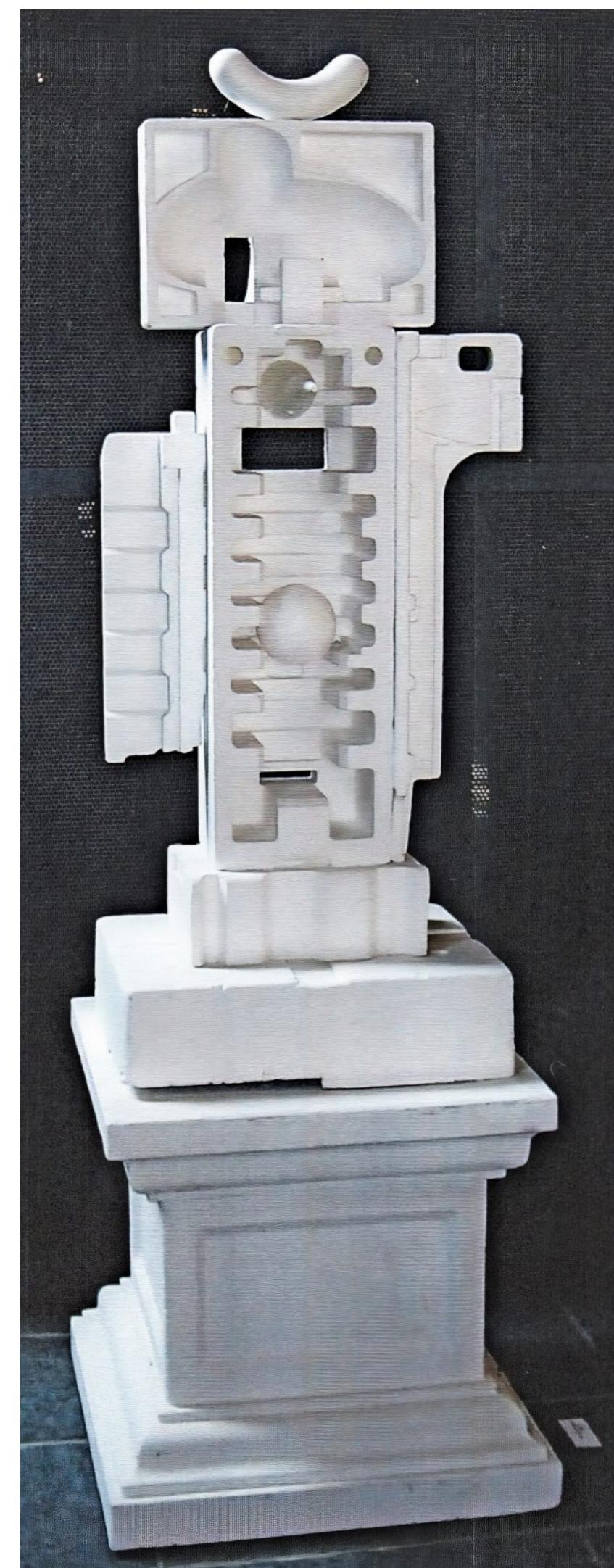
Diese Werke sind besetzt

Treuhänderisch:
Der Kunstraum
Kreuzberg/Bethanien
zeigt fünfzig
Künstlerinnen aus
der DDR.

Alles beginnt mit einer Frau, die nicht hier sein sollte. Es ist Birgit Breuel, die zweite Präsidentin der Treuhänderanstalt, porträtiert von Henrike Naumann und Susanne Rische. Die Malerei, die sie in einer nachdenklichen Pose zeigt, ist ein untypisches Porträt, denn als Hintergrund wählen die beiden Künstlerinnen den Protest im VEB Kaliwerk „Thomas Müntzer“ im thüringischen Bischöfswerde. Es war das erste Aufbegehen einer ostdeutschen Belegschaft in der ökonomischen Transformationsphase nach dem Mauerfall. Das Bild soll die Macht und Ohnmacht der vom Wandel betroffenen Menschen ausdrücken. Beide Gefühle treffen auch den Kern der Ausstellung, in der das Bild gezeigt wird.

Der Kunstraum Kreuzberg widmet sich mit der Schau „Worin unsere Stärke besteht“ dem Schaffen von fünfzig Künstlerinnen, die in der DDR geboren wurden und die sich in ihrer Kunst mit dieser Identität auseinandersetzen. Die Ausstellung soll sich nicht der Historisierung von Kunst aus der DDR widmen, heißt es im ersten Saal, sondern Biographien der Künstlerinnen in den Mittelpunkt stellen. Schon im Eingangsbereich wird deutlich, dass das Erbe des realsozialistischen Staates, sei es kulturell oder ökonomisch, dabei kaum abgelegt werden kann. Einige der Künstlerinnen, wie die Fotografin Helga Paris oder die Grafikerin Ruth Wolf-Rehfeldt, waren bereits zu DDR-Zeiten aktiv. Andere, wie die Weimarer Künstlerin Ulrike Theusner und die Rosstocker Wenke Seemann, sind in den Achtzigerjahren geboren.

Die Ausstellung versteht sich als ein Gegenentwurf zu bisherigen Schauen der letzten Jahre, die sich der Kunst der DDR widmeten, sagt die Kuratorin Andrea Pichl. Ausstellungen zu weiblichen Ostkünstlerinnen gab es immer wieder: Anlässlich des 50. Jubiläums des Internationalen Frauentags initiierte die SED-Führung 1960 die Ausstellung „Frauen schaffen in der bildenden Kunst“. Es war die erste Schau, die ganz dem weiblichen Kunstschaffen gewidmet wurde. Doch bei vielen kulturpolitischen Entscheidungen spielten die weiblichen Künstlerinnen kaum eine Rolle. Dies zieht sich bis in die Gegenwart weiter. In den Überblicksausstellungen nach der Wiedervereinigung waren Künstlerinnen lediglich zu neun-



zehn Prozent vertreten, attestiert die Kuratorin.

In den meisten der dreizehn Räume werden dementsprechend zeitgenössische und historische Werke zusammengeführt. Spannend ist der große Saal, in dem Inken Reinerts anarchistische Schrankwandskulptur „Quadratsystem“ mit einer Videowork zum Autoritarismus im chinesischen Schulsystem von Ingeborg Lochmann interagiert. Das öffentliche und private Leben ist miteinander verwoben. Im Raum daneben setzt sich Jana Gunstheimer in ihrer comicartigen Bildserie „Kreuz des

Ostens“ mit der Psychologie in Plattenbauvierteln auseinander. An den schwarz bemalten Wänden prangt das Logo „Zwickauer Fried Chicken“. Die Zeichnungen zeigen maskierte Männer in Jogginghosen, die rumlungern oder Sport treiben. Jana Müller beschäftigt sich mit ihrem Aufwachsen in Halle und hat dafür persönliche Gegenstände gesammelt – Schlaftröge und Mettigel, Uniformen und knallbunte Sparschweine. Gabriele Stötzer, die 1953 geboren wurde, zeigt ihre Videowork „Viertanz/Feixtanz“ von 1988, die Aktporräts, Bilder des Alltags in der DDR-Künstlerkommune oder

Wie die wohl klingt?
Erika Stürmer-Alex:
„Opernsängerin“, 2005
Foto Archiv EST

Architekturaufnahmen des zerfallenen Erfurts enthält. Dazu werden vertonte Erinnerungsfragmente eingespielt.

Immer wieder geriet Stötzer wegen ihres Lebensstils mit der Staatsicherheit auseinander. Ab 1980 stellte sie Werke aus der alternativen Szene aus. Vier Jahre später war sie Mitgründerin der Künstlerinnengruppe Erfurt, die Performances und Super-8-Filme produzierte. Subkultur, politisches System und Geschlechterhierarchien beeinflussten den Stil der Künstlerinnen, die sich in keine Kunstgattungen pressen ließen. Ihre Kunst versprach den Frauen einerseits Befreiung gegenüber der visuellen Realität der DDR, andererseits aber auch gegenüber normierten Geschlechterbildern. Und diese Haltung zieht sich bis in die Gegenwart.

Mit feierbigen Pastellstrichen zeichnet Ulrike Theusner Menschen und urbane Szenen, die an Edvard Munchs Grafiken erinnern. Ihr „Küssendes Paar“ zeigt zwei Menschen, die eine Symbiose eingehen. Die Striche verschwimmen und gehen ineinander über. Das Gegenteil dazu ist Ruth Wolf-Rehfeldts Zinkographie „Zeichenignal“ aus den Siebzigerjahren. Ihre Grafiken zeigen futuristische Geometrien. Wenige Jahre später fotografierte Helga Paris unangepasste Jugendliche ihres Heimatviertels Prenzlauer Berg, wie „Sabine“. Dazu passend ist der 2016 entstandene Film „Lange Weile“ von Tina Bara. In der Videocollage reflektiert sie den Prozess des Erinnerns und ihre Befremdung, die dazu führt, dass sie 1989 in die Bundesrepublik ausreist. Filme wie dieser dokumentieren die Produktionsbedingungen der Künstlerinnen, die überschattet waren durch Besitzteilung, Berufsverbot und Ausbürgerung und später den Bedeutungsverlust nach der Wende. „Als Frau kämpfte man 1990 mit einem doppelten Ausschluss“, sagt Andrea Pichl dazu. Sie selbst steuert mit ihrer Serie „Stasizentrale“ einen Zeichenzyklus bei, der das Hauptquartier des MfS szenisch seziert.

Auf diese Vergangenheitsauseinandersetzung folgt wieder das Zeitgenössische. Die Fotografin Ricarda Roggan thematisiert in ihren Werken die Nachwenden der Transformation. Mit ihrer Fotoinstallation „Garage 10“, die einen Kleinwagen nach einem Unfall zeigt, widmet sie sich der Bedeutung der Garagen im kollektiven Gedächtnis der Ostdeutschen. Im letzten Raum folgt Else Gabriel, die mit ihrem „Mediaturm“ von 1988 vertreten ist, der die DDR als „realistische Sozialsatire“ persifliert.

Das ist auch sinnbildlich für die gesamte Schau, die es schafft, die DDR-Vergangenheit mit der Gegenwart zusammenzubringen und die Vielfalt des weiblichen ostdeutschen Kunstschaffens aufzuzeigen. Am Ende bleibt die These, dass beide Identitätsmerkmale noch immer ein Problem im deutschen Kunstbetrieb seien. Das mag stimmen. Aber die Gegenbeispiele dazu sind ebenso aufgeführt. Die Künstlerin des Breuel-Porträts Henrike Naumann zum Beispiel. Sie geht offensiv mit ihrer Herkunft um und äußert sich kritisch zur Lage in den neuen Bundesländern. Auch in ihrem Gemälde zum Streik beim VEB Thomas Müntzer, das 1993 schließen musste, bleibt vor allem eine Parole übrig: „Dieses Werk ist besetzt.“ Es drückt auch das neu entstandene Selbstbewusstsein aus, das diese Generation ostdeutscher Künstlerinnen in die Museen und Galerien trägt.

Worin unsere Stärke besteht. Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR. Im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin; bis 30. Oktober. Ein Reiter zur Ausstellung kostet 3 Euro.

Die geheime Universität

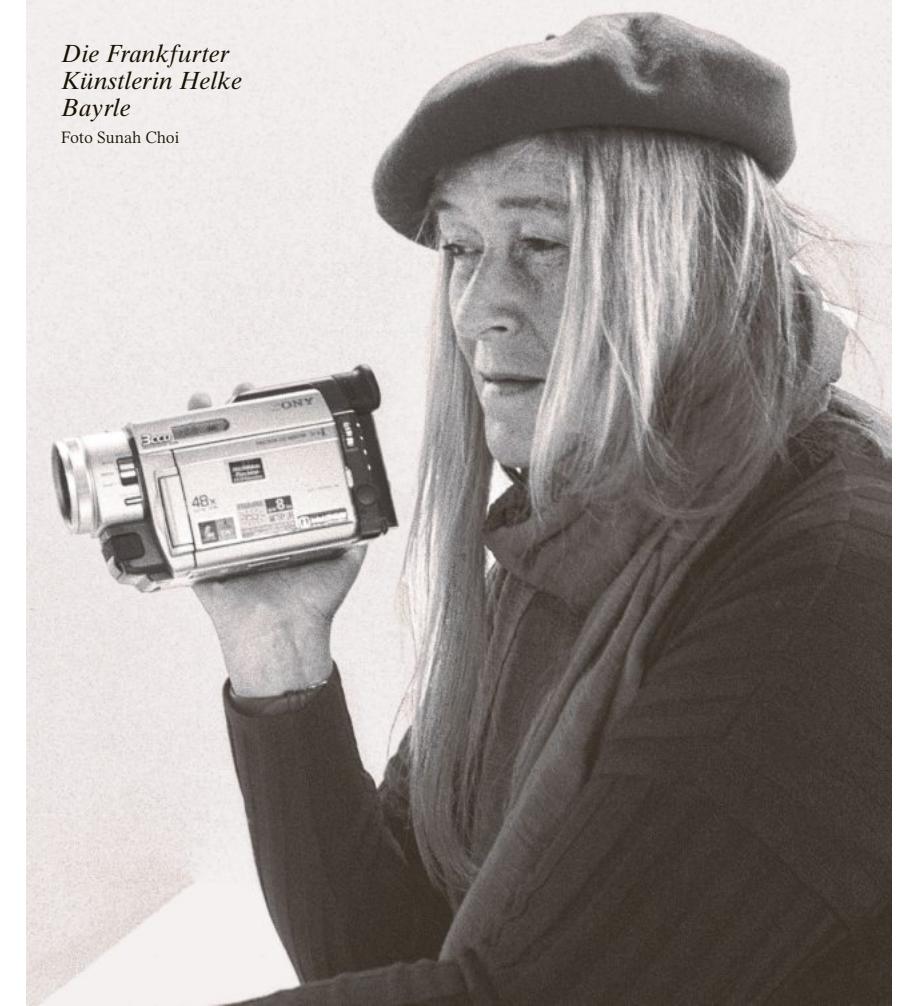
Zum Tod der Frankfurter Künstlerin Helke Bayre
Von Daniel Birnbaum und Hans Ulrich Obrist

Solange wir denken können, war die Frankfurter Küche von Helke und Thomas Bayre eines der informellen Zentren der deutschen Kunstwelt. Was für ein großartiger Ort sie schon vor drei Jahrzehnten war! Jeder durfte dort auftauchen und tat es auch und bekam Helkes legendäres Risotto und dazu ein Glas Wein. Künstler aller Generationen waren eingeladen, mitzudiskutieren als Gleiches, es gab keine Wichtigtuerei. Dan Graham saß dort mit Studenten der Städelschule, und niemand wunderte sich, wenn Isa Genzken oder Franz West plötzlich unangemeldigt auftauchten. Spät in der Nacht kam dann noch Kasper König dazu und brachte Peter Cook und Dara Birnbaum oder einfach seine Nachbarn und deren Kinder mit.

Bayrels Küche war der unprätentiöseste denkbare Kunst-Ort – und dennoch ein in jedem Sinne des Worts außerordentliches Forum für Gespräche über Kunst und alles, was damit zu tun haben könnte. Diese Küche übertrug alle hochprofessionellen akademischen Arenen, in die wir in all den Jahren eingeladen waren. Sie war ein Ort, an dem Wissen aus den verschiedensten Welten ausgetauscht wurde (die Bayres haben immer gesagt, dass man einen Garten für Poesie, Musik und Kunst kultivieren sollte). Einmal haben wir Robert Rauschenberg von diesen zauberhaften Küchenmomenten erzählt, und er sagte, das erinnerte ihn an das Black Mountain College – und ja, vielleicht war es diese Frankfurter Küche, die dem Geist dieser legendären Kunstschule am nächsten kam.

Helke Bayre, 1941 im polnischen Thorn geboren, arbeitete seit 1969 sehr eng mit ihrem Mann, dem Künstler Thomas Bayre, zusammen. Sie war eine sehr besondere Filmmacherin. Seit den frühen Neunzigerjahren dokumentierte sie den Aufbau von Ausstellungen im Portikus mit ihrer Videokamera. Was dabei herauskam, ist eine unvergleichliche Sammlung

Die Frankfurter Künstlerin Helke Bayre
Foto Sunah Choi



das Leben sei Theater, sei Fiktion, sei das in der Kulissenhaftigkeit und Hinterbühnen-Atmosphäre des Bühnenbilds manifeste, nicht weichende Gefühl des Stillstands, der Depression, der Faszination durch den Tod.

Marion Barbeau tanzt vor einem Kameramann gefolgt, der Schwarz-Weiß-Bilder ihres schönen wie ungeschminkten Gesichts als Großaufnahmen auf der Bühnenrückwand erscheinen lässt. Ihr Tanzpartner tritt von hinten eng an sie heran, umfasst sie und hebt sie weg – auch so ein ikonographisches Bild, das kein Tanzschaukäufer je wieder aus seinem Hirn bekommt. Warum fühlt man sich im Tanztheater so oft umzingelt von den Klischees des Stücks?

Wenn, bricht es aus der jungen Frau hervor, die anfangs allein vor den Vorhang tritt, jener Mann, dem sie heute noch gar nicht begegnet sei, den Fahrstuhl betrete, würde sie sich wünschen, er möge ihn verlassen. Stattdessen verschwindet sie, die von einer imaginierten Begegnung in Furcht und Herzklöpfen Versetze, so schnell, wie sie gekommen ist. Der Vorhang öffnet sich, und da tanzt Marion Barbeau, die junge Erste Solistin, die gerade in „Das Leben ein Tanz“ im Kino zu sehen ist, als Darstellerin einer verletzten Ballerina der Pariser Oper, die im zeitgenössischen Tanz wieder zu sich selbst und in die Heilung findet. Das klingt kitschig, und das ist es auch – nicht weniger als die Art und Weise, in der Oyen sie nun für sein Tanztheater einsetzt. Es geht ihr nicht um körperliche Blessuren, sondern nur um die Empfindsamkeiten einer „Generation Gesprächstherapie und Osteopathie“. Als deren Protagonistin schickt Oyen Barbeaus Film-Imago wieder zurück auf die Bühne. Genau um diese Desorientierung des Publikums geht es ihm, um das Gefühl,

Bühne, führt Oyen drei Darsteller mit Krähenkopf, Wolfskopf und Hasenkopf vor Marion Barbeaus Gewehründung. Es knallt, und sie trifft: „Un accident de ballet“, kommentiert ihr Kollege, der die Eltern der Toten telefonisch verständigt. Außerdem nimmt Barbeau Salamander, mit dem sie durch die Glasscheibe seines Aquariums spricht, züngelnd, Fliegen fangende Tänzer gestalt an. Schließlich gibt es, drittens, recht konventionelle Theaterszenen: Ein Paar setzt sich auseinander, eine Mutter muss sich am Abendrottisch gefallen lassen, angeschrien zu werden als die an allem Schuldige. Vor dem Foto-Paravent eines Waldsees steht der an einen Yogi erinnernde „Hüter der Erinnerung“, der Barbeau am Ende auf den Armen fortträgt in Richtung der erhöhten Hinterbühne. Dort, vor dem Eingang zum berühmten „Foyer de la Danse“, dessen Gemälde an Oyens und Barbeaus Ahnen erinnern, ersticht dieser bärige Totengott die Tänzerin.

Theater als Ersatzleben und Begräbnis, als Bühnentod und Auferstehung im Tanz-Pantheon der Unsterblichen, der Körner. „Cri de Cœur“, eine dreistündige Übung in Geduld, ein Ritual für drei Dutzend Tänzer und ihre nach der Pause deutlich dezimierten Zuschauer. Wenn es nur nicht so entsetzlich banal wäre, die Musik nicht klang wie eine Supermarktvariante von Philipp Glass und Arvo Pärt, wenn nicht Helena Pikon wie eine ständige Erinnerung an Zeiten, als das Tanztheater noch *larger than life* war, umherirren würde, als hätten sich ihre Gefühle in den weiten Schößen ihrer alten Kleider verfangen.

Das ging ins Auge

Alan Lucien Oyen allein zu Hause: „Cri de Cœur“ in der Pariser Oper / Von Wiebke Hüster, Paris



Gesten der Verausgabung einer zögernden Generation
Foto Agathe Poupeney

Der zeitgenössische Tanz und insbesondere das postdramatische Tanztheater, wie es sich in den Arbeiten des norwegischen Choreographen, Regisseurs und Filmemachers Alan Lucien Oyen darstellt, hat in seinem Kreisen um Trauer, Einsamkeit und Tod ganz eigene ikonografische Gesten entwickelt. Eine davon ist das eruptive, idiosynkratische Solo, das aus einer Art innerer Bedrängnis geboren zu sein scheint. Tanzen in einem hilfesuchenden Code aus gereckten Armen, sich wegduckendem Oberkörper, einknienkenden Knie. Dazu kommt vielleicht ein Drehen wie im Schwindel oder sehr hoch in die Arabeske geführte Spielbeine wie in einem Versuch, die Souveränität zurückzugewinnen.

Ein Kampf gegen die Unbill des Lebens, ausgeführt mit einem Headset, dessen allergiefreie Klebstreifen zur Befestigung dem Hautton sensibel angepasst sind. So sind die stoßweise hervorgepressten, dem Leben und der Bewegung abgerungenen Worte besser zu verstehen, so verleiht das verstärkte Atemgeräusch als Beweis einer erhöhten Pulsfrequenz dem Bewegungs-geschehen zusätzlichen dramatischen Nachdruck. Indem Live-Videoaufnahmen das Gesicht in Übergröße auf die Leinwand hinter dem Bühnengeschehen übertragen, verkürzt sich die Distanz zwischen den sich verausgabenden Akteuren und ihren stillen, entfernten Zuschauern noch einmal. Genauso spielen sich die ersten Minuten von Alan Lucien Oyens neuem Stück „Cri de Cœur“ auf der weiten Opernbühne des Pariser Palais Garnier ab. Jene Generation, die es gewohnt ist, über