



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Samenwerkingen tussen verzet en conformisme

Een nieuw perspectief op de alternatieve kunstpraktijk in de DDR

Snels, J.

DOI

[10.5117/TVGESCH2017.2.SNEL](https://doi.org/10.5117/TVGESCH2017.2.SNEL)

Publication date

2017

Document Version

Final published version

Published in

Tijdschrift voor Geschiedenis

License

Article 25fa Dutch Copyright Act (<https://www.openaccess.nl/en/in-the-netherlands/you-share-we-take-care>)

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Snels, J. (2017). Samenwerkingen tussen verzet en conformisme: Een nieuw perspectief op de alternatieve kunstpraktijk in de DDR. *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 130(2), 225-247.

<https://doi.org/10.5117/TVGESCH2017.2.SNEL>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Samenwerkingen tussen verzet en conformisme

Een nieuw perspectief op de alternatieve kunstpraktijk in de DDR

Jori Snels

TVGESCH 130 (2): 225–247

DOI: 10.5117/TVGESCH2017.2.SNEL

Abstract

Collaborations between dissidence and obedience. A new perspective on alternative art practice in the GDR

This paper studies alternative art collaborations in the GDR during the 1970s and 1980s. As a result of the totalitarianism debate of the 1990s, scholars have often assumed that artists in East Germany had no choice but to conform to socialist ideology and the state's strict cultural policy, or to subvert social rules and live as dissidents. This paper will use Alf Lüdtke's concept of *Eigen-Sinn* to create a more differentiated perspective on East-German art practice. In a manner of *Eigen-Sinn*, alternative artists often adapted social reality to their needs by appropriating authority. Using as case studies two exhibitions from the Leonhardi-Museum, the artist collective Clara Mosch, and performance group the Autoperforationsartisten, this paper will show that collaboration often played a key role in *eigensinnige* practices, as working together not only had practical advantages, but also created a sense of solidarity, autonomy, and confidence.

Keywords: art, alternative, East Germany, collaboration, *Eigen-Sinn*

In mei 1977 werd door vijf Oost-Duitse kunstenaars het collectief Clara Mosch opgericht. Hun besluit om een groep te vormen kwam niet voort uit een gedeelde artistieke stijl of filosofie, maar was juist een strategie om hun individualiteit te kunnen waarborgen.¹ In de jaren zeventig

en tachtig van de twintigste eeuw waren veel Oost-Duitse kunstenaars die buiten het officiële discours werkten, zoals de kunstenaars van collectief Clara Mosch, ontevreden met de sociale en artistieke beperkingen van de samenleving. In de populaire cultuur en in kunsthistorisch onderzoek heerst het beeld dat deze kunstenaars geen andere keus hadden dan zich toch compleet te conformeren aan

¹ Ingrid Mössinger, Carlfriedrich Claus en Dagmar Ranft-Schinke, *Clara Mosch 1977-1982. Werke und Dokumente* (Berlijn etc. 1997) 13.

de communistische ideologie en het strenge cultuurbeleid van de autoritaire staat waarin zij leefden, of zich totaal af te zetten tegen de staat en te leven als dissidenten. Echter, wanneer de alternatieve kunstpraktijk van de laatste twee decennia van de Duitse Democratische Republiek (DDR) kritisch geanalyseerd wordt, blijkt dat de werkelijkheid veel genuanceerder was. Door samen te werken konden kunstenaars deze uitersten vermijden en zich binnen de sociale grenzen van de samenleving genoeg gezag toe-eigenen om in hun eigen behoeften te voorzien.

Kunstenaars wier politieke overtuigingen of kunststijlen, -vormen of -thema's niet voldeden aan de officiële partijideologie of de artistieke richtlijnen van de staat, maar die er toch het beste van wilden maken in de Oost-Duitse samenleving, worden in dit artikel, net als hun kunst, omschreven als 'alternatief'. Alternatieve kunstenaars in de DDR pasten hun sociale realiteit aan hun eigen belangen aan door, waar mogelijk, zich autoriteit toe te eigenen. Door niet altijd de politieke, institutionele en culturele macht van de staat te accepteren, maar bepaalde sociale grenzen op te rekken en sommige wetten creatief te interpreteren, konden zij voldoende autonomie behouden om hun belangen te waarborgen. Deze mentaliteit werd door historicus Alf Lüdtke *Eigen-Sinn* genoemd.²

De toepassing van het concept *Eigen-Sinn* op de studie van de Oost-Duitse kunstpraktijk maakt een gedifferentieerd beeld van de motivaties van alternatieve

kunstenaars mogelijk. Onder het liberale 'Weite und Vielfalt' ('breedte en verscheidenheid') cultuurbeleid van Erich Honecker (1912-1994), die in 1971 aantrad als secretaris-generaal van de regerende Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED), werd een *eigensinnige* mentaliteit mogelijk voor kunstenaars. Om zich autoriteit te kunnen toe-eigenen verenigden alternatieve kunstenaars zich vaak in vaste of tijdelijke groepen. Dit had uiteraard praktische voordelen, omdat een tentoonstelling organiseren voor en door alternatieve kunstenaars makkelijker was wanneer de organisatoren de handen ineensloegen. Daarnaast waren kunstenaarssamenwerkingen ook een vorm van *Eigen-Sinn* op zich. Het groepsgevoel dat ontstond gaf kunstenaars het vertrouwen dat zij zich niet aan alle strenge regels van de samenleving hoefden te onderwerpen, omdat zij als groep de macht hadden om sociale grenzen waar nodig aan te passen.

Op welke manier pasten alternatieve kunstenaars in de DDR *Eigen-Sinn* toe in hun dagelijks leven en kunstpraktijk? Welke persoonlijke motieven lagen aan *eigensinnige* mentaliteiten en acties ten gronde? En welke rol speelden samenwerkingen tussen kunstenaars bij de realisatie van *Eigen-Sinn*? Dit artikel poogt een antwoord te geven op deze vragen door middel van een analyse van vier toonaangevende samenwerkingen: de experimentele *Dezennien-* en *Gemeinschaftsbilder-*tentoonstellingen in het Leonhardi-Museum, het eigenzinnige kunstenaarscollectief Clara Mosch, en de subversieve Autoperforationsartisten.

² Alf Lüdtke, 'Einleitung. Was ist und wer treibt Alltagsgeschichte?', in: Alf Lüdtke ed., *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen* (Frankfurt etc. 1989) 9-47, aldaar 12-13.

Kunstpraktijk in de DDR

Waarom voelden veel kunstenaars in de DDR zich beperkt in hun vrijheid? De SED, die in de veertig jaar dat de DDR bestond de regerende partij was, zag kunst als een instrument dat gecontroleerd en gebruikt kon worden voor de creatie van een socialistische samenleving. Om die reden waren er strenge regels en wetten omtrent het maken en tentoonstellen van kunst en werden alternatieve kunstenaars gemarginaliseerd.³

De kunstpraktijk werd streng gecontroleerd door de nationale kunstenaarsbond Verband Bildender Künstler der DDR (VBK). Het was voor kunstenaars belangrijk om lid te zijn van deze kunstenaarsbond, omdat zij anders niet op legale wijze werk konden tentoonstellen of verkopen. Zonder steun van de VBK was het bovendien onmogelijk om in aanmerking te komen voor kunstenaarsbeurzen, subsidies, leningen, een pensioen en zelfs een btw-nummer. Ook materiaal en studio's waren bijzonder moeilijk te verkrijgen als niet-lid. Kunstenaars die zich kritisch uitten over de SED of de socialistische ideologie of die kunst maakten die buiten het officiële discours trad, mochten doorgaans geen lid worden. Bovendien werden

in de laatste decennia van de DDR alleen kunstenaars die afgestudeerd waren aan een kunstacademie toegelaten tot de kunstenaarsbond. Ook om toegelaten te worden tot de academie moest men zich conformeren aan de artistieke en ideologische richtlijnen van de SED.⁴

Voor alternatieve kunstenaars waren deze regels zeer problematisch. De schilder A.R. Penck (geb. 1939) werd bijvoorbeeld niet toegelaten tot de kunstenaarsbond vanwege de kritische inhoud van zijn kunstwerken. Bovendien kreeg hij zelden de kans om zijn werk tentoon te stellen in officiële galerieën en vanaf 1970 kreeg hij zelfs een algeheel expositieverbod.⁵

Vanaf 1971 kregen kunstenaars echter meer vrijheid in de kunststijlen en thema's die zij mochten gebruiken. Op 3 mei van dat jaar nam Erich Honecker de positie van secretaris-generaal en politiek

3 Joachim Ackermann, 'Der SED-Parteiapparat und die Bildende Kunst', in: Hannelore Offner en Klaus Schroeder ed., *Eingegrenzt, ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989* (Berlijn 2000) 15-88, aldaar 15-72; Albrecht Göschel, 'Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung', in: Paul Kaiser en Karl-Siegbert Rehberg ed., *Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen* (Hamburg 1999) 550-570, aldaar 556; Marilyn Rueschemeyer, 'State patronage in the German Democratic Republic. Artistic and political change in a state socialist society', *Journal of Arts Management & Law* 20 (1991) 13-55, aldaar 41-44.

4 Ackermann, 'Der SED-Parteiapparat und die Bildende Kunst', 15, 52-54, 72; Eckhart Gillen, *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer Gescheiterten Kunstpolitik* (Berlijn etc. 2005) 138; Göschel, 'Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung', 52-54; Herbert Schirmer, 'Der Kulturfonds der DDR 1949-1990', in: Paul Kaiser en Karl-Siegbert Rehberg ed., *Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen* (Hamburg 1999) 131-142, aldaar 138-139; Hannes Schwenger, 'Sozialistische Künstlerorganisation', in: Hannelore Offner en Klaus Schroeder ed., *Eingegrenzt, ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989* (Berlijn 2000) 89-163, aldaar 126-127; Angelika Weißbach, *Frühstück im Freien: Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963-1990* (Berlijn 2009) 14, 17-18.

5 Hermann Raum, *Bildende Kunst in der DDR. Die andere Moderne, Werke-Tendenzen Bleibendes* (Berlijn 2000) 104; Jürgen Schweinebraden, 'Reflexionen und Beschreibungen einer vergangenen Zeit. Erinnerungen 1956-1980', in: Günter Feist e.a. ed., *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien* (Berlijn etc. 1996) 676-727, aldaar 683.

leider van de DDR over van Walter Ulbricht (1893-1973). Om de levensstandaard te verhogen, wilde Honecker het cultuurbeleid liberaliseren, zodat een verrijking van het culturele leven in de Oost-Duitse staat mogelijk zou worden. Dit beleid werd ook wel met de woorden 'Weite und Vielfalt' ('breedte en verscheidenheid') gekarakteriseerd.⁶

Honecker geloofde dat kunst een belangrijke rol kon spelen bij de vormgeving van een socialistische samenleving, mits kunstenaars de vrijheid hadden om uitdrukking te geven aan alle aspecten van het dagelijks leven. Socialistisch realisme was onder Ulbricht de enige toegestane kunststijl, maar Honecker stond ook andere stijlen toe, zolang die gebaseerd waren op de socialistische principes. 'Wanneer men uitgaat van de vaste posities van het socialisme, kunnen er volgens mij op het gebied van kunst en literatuur geen taboes bestaan,' zei hij daarover.⁷

Complete artistieke vrijheid bood dit beleid echter niet. Kunstenaars mochten kritiek uiten in hun werk, maar niet richting de staat. Kritiek op milieuvervuiling werd bijvoorbeeld geaccepteerd, maar kritiek op de Oost-Duitse kerncentrale niet.⁸ Bovendien vormden in de jaren zeventig de stijlen van Wolfgang Mattheuer (1927-2004), Bernhard Heisig (1925-2011) en Wer-

ner Tübke (1929-2004), samen ook wel de *Leipziger Schule* genoemd, de gevestigde kunststijlen. Deze kunstenaars waren geïnspireerd door het expressionisme en de nieuwe zakelijkheid en schilderden allen figuratief. Kunstenaars die kunst wilden maken in een andere stijl dan die van de Leipziger Schule of het socialistisch realisme werden ondanks het 'Weite und Vielfalt'-beleid gemarginaliseerd.

Toch was het kleine beetje vrijheid dat ontstond in deze periode zeer belangrijk. Voor het eerst konden er bijvoorbeeld onofficiële galerieën geopend worden, die vaak illegaal waren, maar werden gedoogd. Het relatief liberale beleid van Honecker werd echter abrupt een halt toe geroepen met de uitzetting van de politiek geëngageerde zanger Wolf Biermann (geb. 1936). Op 16 november 1976 reed Biermann op de snelweg in West-Duitsland, waar hij had opgetreden, toen hij op de radio hoorde dat zijn Oost-Duitse staatsburgerschap was ingetrokken. De politiek-critische inhoud van zijn liederen was volgens de SED hiervan de oorzaak. De uitzetting van Biermann signaleerde een ommekeer in het cultuurbeleid van de Oost-Duitse staat. De relatieve vrijheid die kunstenaars hadden genoten nam af.⁹

Het werd duidelijk dat het uiten van kritiek ook onder Honecker een gevaarlijke zaak was, al was de grens van wat wel en niet geaccepteerd werd door de SED ambigu. Volgens de voormalig Oost-Duit-

6 Faby Bierhoff, 'Cultuurpolitieke spanningen in de nadagen van de DDR. Documenta 6 en Galerie Arkade', *De Witte Raaf* (2010), <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3567> (geraadpleegd 17 maart 2014); Weißbach, *Frühstück im Freien – Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR*, 99.

7 Erich Honecker, 'Zu aktuellen Fragen bei der Verwirklichung der Beschlüsse des VIII. Parteitag', in: *Neues Deutschland*, 18 december 1971, uit: Bierhoff, 'Cultuurpolitieke spanningen in de nadagen van de DDR. Documenta 6 en Galerie Arkade'.

8 Rueschemeyer, 'State Patronage in the German Democratic Republic', 44-45.

9 Eugen Blume, 'In freier Luft: Die Künstlergruppe Clara Mosch und ihre Pleinairs', in: Günter Feist, Eckhart Gillen en Beatrice Vierneisel ed., *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien* (Berlijn etc. 1996) 728-741, aldaar 36-37; Gillen, *Das Kunstkombinat DDR*, 36; Paul Kaiser en Claudia Petzold, *Bohème und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere 1970-1989* (Berlijn 1997) 52; Weißbach, *Frühstück im Freien*, 104-105.

se kunsthistoricus Eugen Blume kreeg de alternatieve kunstpraktijk door de desillusie van de kunstenaars en de hopeloosheid van hun situatie echter ook een nieuwe impuls. Kunstenaars voerden vurige debatten over hoe de toekomst van de kunstpraktijk en het politieke beleid eruit zou moeten zien. Volgens Blume ontstonden als een gevolg hiervan alternatieve kunstgalerieën, vaak georganiseerd door kunstenaars.¹⁰ Tegelijkertijd ontstonden er ook veel andere alternatieve samenwerkingen, in de vorm van onder andere kunstenaarsfeesten, studio's, performances, tentoonstellingen, kunstboeken en -tijdschriften en kunstenaarscollectieven.

Durchherrschte Gesellschaft of Eigen-Sinn?

Op welke manier kunnen samenwerkingen tussen kunstenaars die buiten het officiële discours werkten het beste geïnterpreteerd worden? De motivaties van deze kunstenaars waren complex en divers en kunnen dus niet gereduceerd worden tot een antithese van conformisme en verzet. Zoals muziekwetenschappers Elaine Kelly en Amy Wlodarski laten zien in de introductie van het toonaangevende boek *Art outside the lines: new perspectives on GDR art culture*, werd kunst uit de DDR na de val van de Muur lange tijd door wetenschappers geïnterpreteerd als een product van een autoritaire staat.¹¹ De DDR is door vele historici, waaronder Jürgen Kocka, Albrecht Göschel en Sigrid Meuschel, om-

schreven als een 'durchherrschte Gesellschaft', wat vertaald kan worden als 'een samenleving die door en door geregeerd wordt'.¹² Zij argumenteerden dat de gehele Oost-Duitse samenleving compleet werd gecontroleerd door de overheid.¹³

Kocka concludeert dat de overheid geen ruimte liet voor autonomie, individualiteit of diversiteit in leefwijzen.¹⁴ Zoals Thomas Lindenberger reeds heeft betoogd, is deze top-down analyse problematisch omdat het alleen de formele instituties en politieke structuren in ogenschouw neemt en niet het alledaagse leven.¹⁵ Hoewel Oost-Duitse burgers beperkt werden in hun vrijheid, waren zij niet compleet passief. Zij konden politieke structuren niet negeren, maar hadden desalniettemin de mogelijkheid om bepaalde aspecten van hun dagelijks leven autonoom vorm te geven. Zo ontstonden er in de jaren zeventig bijvoorbeeld alternatieve galerieën die vaak samenwerkten met de overheid, maar door middel van verschillende strategieën toch werk van alternatieve kunstenaars konden expose-

12 Corey Ross, *The East German dictatorship. Problems and perspectives in the interpretation of the GDR* (Londen 2002) 47.

13 Jürgen Kocka, 'The GDR. A Special Kind of Modern Dictatorship', in: Konrad Hugo Jarausch ed., *Dictatorship as experience. Towards a socio-cultural history of the GDR* (New York etc. 1999) 17-26, aldaar 20.

14 Kocka geeft wel toe dat zijn theorie de alledaagse ervaringen van Oost-Duitse burgers negeert. Volgens hem is zijn theorie waardevol, maar zijn er ook andere perspectieven mogelijk. Ibidem, 24.

15 Thomas Lindenberger, 'Alltagsgeschichte und ihr Beitrag zu einer Gesellschaftsgeschichte der DDR', in: Richard Bessel en Ralph Jessen ed., *Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR* (Göttingen 1996) 298-341, aldaar 313; Thomas Lindenberger, 'Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung', in: Thomas Lindenberger ed., *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR* (Keulen 1999) 13-144, aldaar 19-20.

10 Blume, 'In freier Luft', 730-731.

11 Elaine Kelly en Amy Lynn Wlodarski, 'Introduction', in: Elaine Kelly en Amy Lynn Wlodarski ed., *Art outside the lines. New perspectives on GDR art culture* (Amsterdam etc. 2011) 1-18, aldaar 2-3.

ren dat in staatsgalerieën nooit tentoongesteld zou worden.¹⁶ Jürgen Schweinebraden (geb. 1938) richtte bijvoorbeeld de illegale Einzige Privatgalerie Jürgen Schweinebraden op in een gekraakt pand in Berlijn en curator Gerd Harry Lybke (geb. 1961) deed water bij de wijn door in zijn galerie Eigen+Art wel experimentele kunst te tonen, maar alleen van kunstenaars die lid waren van de kunstenaarsbond.¹⁷

Het in de geschiedschrijving vaak voorkomende beeld van Oost-Duitsland als een 'durchherrschte Gesellschaft' komt voort uit het totalitarismedebat dat aanving na de val van de Berlijnse muur in 1989. Voor de studie van de rol van de overheid in de DDR grepen veel historici terug naar totalitarismetheorieën over het Duitse naziregime, waarvan volgens historicus Corey Ross de theorieën van Hannah Arendt en die van Carl Friedrich en Zbigniew Brzezinski het toonaangevendst waren. Arendt omschreef de totalitaire staat als een samenleving die compleet bepaald werd door een uniforme, universele ideologie en waarin continue massamobilisatie leidde tot een ongestructureerde, destructieve dynamiek in de samenleving. Carl Friedrich en Zbigniew Brzezinski benadrukten daarentegen niet de dynamiek, maar juist de allesdoordringende controle en planning die de totalitaire staat uitoefende op alle aspecten van de samenleving om die van de staatsideologie te doordrenken.¹⁸

Deze theorieën over de Duitse nazisamenleving hadden veel invloed op het debat dat begin jaren negentig ontstond over de vraag of de DDR een totalitaire staat was. Historicus Klaus Schroeder, bijvoorbeeld, categoriseerde de DDR als een totalitaire staat omdat volgens hem de regering alle macht had en er geen enkele ruimte was voor opvattingen die niet strookten met het socialisme. Een belangrijke kritiek op deze theorie is dat wanneer men de DDR categoriseert als een totalitaire staat, de nadruk wordt gelegd op staatssystemen en vergeten wordt dat de specifieke *staatsideologie* van een land ook zeer bepalend is. Meuschel schreef bijvoorbeeld dat het nationaalsocialisme van de nazi's voornamelijk voortkwam uit emotie en sentiment, terwijl het Oost-Duitse socialisme een relatief rationele beweging was. Volgens Meuschel was de DDR wel een totalitaire staat, maar speelde ideologie een beslissende rol in de wijze waarop een politiek systeem de samenleving in de praktijk vormgaf.¹⁹

Hoewel in de afgelopen jaren een genuanceerder beeld is ontstaan van de Oost-Duitse samenleving, heeft die ontwikkeling zich nog onvoldoende doorgezet in de studie van de Oost-Duitse kunsten, betogen Kelly en Wlodarski. Niet alleen wordt vaak gedacht dat kunstenaars geen andere keus hadden dan te leven en werken volgens de sociale en culturele bepalingen van het socialistische regime of daartegen te protesteren en te leven als dissidenten, tevens wordt er volgens Kelly en Wlodarski vaak vanuit gegaan dat avant-garde kunstenaars vanwege hun af-

16 Kaiser en Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR*, 34-42.

17 Jürgen Schweinebraden, 'Reflexionen und Beschreibungen einer vergangenen Zeit. Erinnerungen 1956-1980', in: Günter Feist, Eckhart Gillen en Beatrice Vierneisel ed., *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien* (Berlijn etc. 1996) 699.

18 Ross, *The East German dictatorship*, 20-22.

19 Ibidem, 24, 32-33.

16 Kaiser en Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR*, 34-42.

17 Jürgen Schweinebraden, 'Reflexionen und Beschreibungen einer vergangenen Zeit. Erinnerungen 1956-1980', in: Günter Feist, Eckhart Gillen en Beatrice Vierneisel ed., *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien* (Berlijn etc. 1996) 699.

18 Ross, *The East German dictatorship*, 20-22.

19 Ibidem, 24, 32-33.

wijkende kunstpraktijk ook altijd politieke dissidenten waren. In werkelijkheid waren de relaties tussen de overheid en burgers veel complexer. Diverse kunstenaars die een belangrijke positie hadden in het alternatieve circuit werkten bijvoorbeeld tegelijkertijd als *Inoffizielle Mitarbeiter* (IM; een Stasi-informant).²⁰ Ralf-Rainer Wasse, de vaste fotograaf van alternatief kunstcollectief Clara Mosch, was bijvoorbeeld een IM.²¹ Dissidente en conformistische handelingen en mentaliteiten liepen dus vaak door elkaar.

De meeste burgers probeerden er simpelweg het beste van te maken in de Oost-Duitse samenleving door hun mentaliteit aan te passen aan de sociale structuur van de socialistische maatschappij. Zij waren daders noch slachtoffers; overtuigde voorstanders noch radicale dissidenten. Ze probeerden een normaal leven te leiden door soms conformistischer en soms subversiever te handelen.²²

Alf Lüdtkke ontwikkelde een theorie om de mentaliteit van burgers in een autoritaire samenleving op een genuanceerde manier te bestuderen: *Herrschaft als soziale Praxis* (macht als sociale praktijk). Hij ging daarbij uit van Michel Foucaults idee dat macht niet het eigendom is van een afgebakende sociale of institutionele groep. Lüdtkke stelt vervolgens dat gezag geproduceerd en in stand gehouden wordt door sociale interactie en dat om die reden de autoriteiten niet de enigen zijn die macht hebben. Zij zijn immers

ook afhankelijk van hun ondergeschikten, die de autoriteit moeten erkennen en aanvaarden. Hij verwijst hier naar Georg Hegels meester-knecht-dialectiek: hoewel de knecht overheerst wordt door de meester, is de meester ook afhankelijk van de knecht om geld te verdienen en om een zelfbewustzijn te creëren. Om die reden bestaat er geen oppositie tussen gezaghebbende leiders en onderdanige volgelingen, want de volgeling heeft de vrijheid en de macht om de autoritaire status van de leider niet te accepteren. Machtsrelaties zijn dus altijd ambigu, want actoren hebben in elke situatie de keuze om de bestaande machtsposities te accepteren, ondersteunen of tegen te werken.²³

Lüdtkke vervolgt dat individuen zonder politieke macht daarom de sociale regels naar de hand kunnen zetten, om zo te kunnen voldoen aan hun eigen behoeftes. Deze mentaliteit noemt Lüdtkke *Eigen-Sinn*, wat vrij vertaald 'toe-eigening' betekent. Door middel van een *eigensinnige* mentaliteit kunnen burgers sociale regels toe-eigenen en zo een mate van vrijheid voor zichzelf creëren binnen de sociale structuur.²⁴ De historicus Thomas Lindenberger paste Lüdtkkes theorie van *Eigen-Sinn* voor het eerst succesvol toe op de geschiedenis van de DDR.²⁵ Volgens Lindenberger was de macht die de SED uitoefende via instituten slechts een 'façade',

20 Kelly en Wlodarski, 'Introduction', 6-7.

21 Kaiser en Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR*, 328.

22 Mary Fullbrook, 'Herrschaft, Gehorsam und Verweigerung. Die DDR als Diktatur', in: Jürgen Kocka en Martin Sabrow ed., *Die DDR als Geschichte. Fragen, Hypothesen, Perspektiven* (Berlijn 1994) 77-85, aldaar 79-80.

23 Alf Lüdtkke, 'Einleitung. Herrschaft als soziale Praxis', in: Alf Lüdtkke ed., *Herrschaft als soziale Praxis. Historische und sozial-anthropologische Studien* (Göttingen 1991) 9-63, aldaar 13-14, 18-19, 30-32; Ross, *The East German dictatorship*, 50.

24 Lüdtkke, 'Einleitung', 12-13.

25 Thomas Lindenberger, 'SED-Herrschaft als Soziale Praxis, Herrschaft und "Eigen-Sinn". Problemstellung und Begriffe', in: Jens Gieseke ed., *Staatssicherheit und Gesellschaft. Studien zum Herrschaftsaltag in der DDR* (Göttingen 2007) 23-47; Lindenberger, 'Die Diktatur der Grenzen'.

waarachter nog steeds de realiteit bestond die niet altijd paste binnen de sociale en ideologische wetten en richtlijnen van de staat. Historici zouden daarom minder aandacht aan de façade moeten besteden, betoogt hij, en meer aan wat erachter ligt. *Eigen-Sinn* is daarvoor een nuttig concept, vindt Lindenberger.²⁶

Een voorbeeld van hoe een groep alternatieve kunstenaars in de DDR door middel van *Eigen-Sinn* macht toe-eigenden, is de tentoonstelling *1. Leipziger Herbstsalon*. De schilders Hans-Hendrik Grimmling (geb. 1947), Frieder Heinze (geb. 1950) en Olaf Wegewitz (geb. 1949), multimedia-kunstenaar Lutz Dammebeck (geb. 1948) en beeldhouwer Günther Huniat (geb. 1939) huurden van 15 november tot en met 7 december 1984 een etage in de plaatselijke jaarbeurs om met toestemming van de autoriteiten een illegale tentoonstelling te organiseren.²⁷

Huniat was sectievoorzitter van een van de gemeenteraden van de Verband Bildender Künstler, dus kon hij expositieruimte huren door te doen alsof deze gebruikt ging worden voor 'interne workshopdagen'. Toen de VBK er vijf dagen voor de opening achter kwam dat de kunstenaars in werkelijkheid een alternatieve kunsttentoonstelling inrichtten, werd de verhuurder opgedragen het huurcontract te beëindigen. De kunstenaars hadden dit echter verwacht en door samen te werken met advocaat Svend-Gunnar Krimes (geb. 1949), die het gerechtshof erop attent maakte dat het huurcontract een opzegtermijn van vier weken had, kon de groep de ontbinding van het contract lang genoeg uitstellen om de steun van de in-

vloedrijke Leipziger Schule-kunstenaars Wolfgang Mattheuer en Bernhard Heisig te verkrijgen. Zij konden de VBK ervan overtuigen de tentoonstelling, onder enkele voorwaarden, toch toe te staan.²⁸

In een interview met Guido Goossens legde Dammebeck uit dat het sociale systeem van de DDR zo was georganiseerd, dat inwoners geen andere keus hadden dan te leren omgaan met de beperkte vrijheid en een manier moesten vinden om te kunnen leven binnen de bureaucratische en hiërarchische structuren. Daarom gingen Dammebeck en zijn mede-kunstenaars op zoek naar de mazen in de wet om zo de sociale realiteit aan te passen aan hun eigen behoeften.²⁹ Bij het organiseren van de 1. Leipziger Herbstsalon eigenden zij autoriteit toe door slim gebruik te maken van de bureaucratie, waardoor zij konden voorkomen dat de autoriteiten hun expositie verboden. Met andere woorden: de kunstenaars gebruikten *Eigen-Sinn* om een expositie te kunnen organiseren.

Lindenberger benadrukt echter nog een ander belangrijk aspect van *Eigen-Sinn*, namelijk de rol van belangen. De motivatie voor *eigensinnige* handelingen komt voort uit belangen, die bepaald worden door de sociale groepen waartoe een individu behoort. De belangen van een huisvrouw zijn wellicht goed onderwijs voor haar kinderen en die van een fabrieksarbeider wellicht meer vakantiedagen of een hoger uurloon. Afhankelijk van

28 Kaiser en Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR*, 204-205; Weißbach, *Frühstück im Freien*, 207, 257.

29 Guido Goossens, 'Skinner versus Pavlov. Interview met Lutz Dammebeck over 1989, Vergangenheitsbewältigung, re-education en de verschillen tussen Oost en West', *De Witte Raaf* (2010), <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3565> (geraadpleegd 31 mei 2016).

26 Lindenberger, 'SED-Herrschaft als Soziale Praxis, Herrschaft und "Eigen-Sinn"', 25.

27 Weißbach, *Frühstück im Freien*, 206-207.

de belangen die een persoon heeft, zal hij of zij op bepaalde momenten zich meer conformeren aan of juist verzetten tegen de autoriteiten. Uiteraard heeft elk individu meerdere belangen.³⁰ Een fabrieksarbeider met kinderen wil wellicht meer loon *en* beter onderwijs. Soms spreken belangen elkaar ook tegen, zoals wanneer een kunstenaar in een westerse, eigentijdse kunststijl wil werken, maar tegelijkertijd ook de voordelen van lidmaatschap van de kunstenaarsbond wil kunnen genieten. In dat geval zal de kunstenaar niet geheel dissident of conformistisch handelen, maar door middel van *Eigen-Sinn* autoriteit toe-eigenen om de sociale leefomgeving aan te passen aan zijn of haar behoeftes als kunstenaar.

Verlangens waren ook de motiverende factor bij de organisatie van de 1. Leipziger Herbstsalon. Hoewel de kunstenaars die deze tentoonstelling organiseerden een gevestigde positie hadden in de alternatieve kunstgemeenschap en konden exposeren in alternatieve galerieën, waren zij ontevreden over het feit dat zij altijd als inferieur behandeld zouden worden ten opzichte van de Leipziger Schule.³¹ Bovendien kregen de kunstenaars zelden toestemming om hun eigen tentoonstellingen te organiseren en zelfs als dat wel lukte, kregen ze nooit de vrijheid om de tentoonstelling geheel zelf te cureren. Klaus Werner, de eigenaar van de alternatieve Galerie Arkade, omschreef dit dilemma als volgt:

Von unten die gleichen Fragen. Von oben die gleichen Antworten: Kein Raum. Kein Geld. Keine Bedürfnisse. Es war die

äußere Grenze erreicht, an der Dammbeck, Heinze und Co. handeln mußten, um überhaupt noch gehört zu werden.³²

De motivatie voor de 1. Leipziger Herbstsalon-kunstenaars om op *eigensinnige* wijze een tentoonstelling te organiseren, kwam voort uit een verlangen om gehoord te worden en was dus geen dissidente handeling. De kunstenaars probeerden macht toe te eigenen om zo zelf in hun behoefte om hun werk autonoom te exposeren te kunnen voorzien.

Om *Eigen-Sinn* mogelijk te maken werkten Oost-Duitse alternatieve kunstenaars vaak samen. Enerzijds had dit een praktisch voordeel. De organisatoren van de 1. Leipziger Herbstsalon hadden bijvoorbeeld nooit hun verlangen om een autonome expositie te organiseren kunnen realiseren als zij niet de taken hadden verdeeld: Huniat regelde het huurcontract, Dammbeck leende een bestelwagen om de kunstwerken te vervoeren, Wegewitz zorgde voor de installatie van de werken, Heinze was verantwoordelijk voor brandveiligheid, advocaat Krimis richtte zich op juridische aspecten en Firit voerde alle overgebleven taken uit.³³ Door deze goede samenwerking werd de tentoonstelling een succes.

Naast dat het makkelijker was om bijvoorbeeld een tentoonstelling te organiseren wanneer een groep mensen vaardigheden en netwerken deelt, was er nog een andere belangrijke reden voor alternatieve kunstenaars om samen te werken in groepen en dat was dat ook het groeps-

32 Klaus Werner, 'Telefon 287350: Hier Leipziger Herbstsalon!', in: Eckhart Gillen en Rainer Haarmann ed., *Kunst in der DDR. Künstler/Galerien/Museen/Kulturpolitik/Adressen* (Keulen 1990) 399-402, aldaar 400.

33 Kaiser en Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR*, 202; Werner, 'Telefon 287350', 400.

30 Lindenberger, 'Die Diktatur der Grenzen', 24-25.

31 Kaiser en Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR*, 203, 206; Weißbach, *Frühstück im Freien*, 207.

gevoel zelf *Eigen-Sinn* mogelijk maakte. Er ontstond een 'samen sterk'-gevoel dat kunstenaars ervan overtuigde dat *Eigen-Sinn* mogelijk was en dat zij samen de macht hadden om de sociale realiteit in bepaalde opzichten aan te passen, in plaats van zich neer te leggen bij de beperkte vrijheid van de samenleving waarin zij leefden. Alternatieve kunstenaars kwamen samen in verschillende formaties en met verschillende motivaties. De *eigen-sinnige* samenwerkingen die in dit artikel verder geanalyseerd zullen worden zijn drie groepstentoonstellingen in het Leonhardi-Museum, het kunstenaarscollectief Clara Mosch en ten slotte de performancegroep de Autoperforationsartisten.

Tentoonstellingsserie *Dezennien*, Leonhardi-Museum

Het in Dresden gevestigde Leonhardi-Museum was een door kunstenaars gerund museum dat op *eigen-sinnige* wijze voorzag in de behoefte van alternatieve kunstenaars om hun werk te exposeren en zo te delen met elkaar en met een breder publiek. Het museum bestond onder verschillende namen al sinds 1885, maar pas vanaf de tweede helft van de jaren 1970 werd het een plek die systematisch alternatieve tentoonstellingen organiseerde. Vanaf 1979 bestond de directie van het museum uit jonge, alternatieve kunstenaars: Michael Freudenberg (geb. 1949), Peter Herrmann (geb. 1937), Thea Richter (geb. 1945), Helge Leiberg (geb. 1954) en Volker Henze (geb. 1950).³⁴ In 1979 organiseerden zij de controversiële tentoonstellingsserie *Dezennien* ('decennia'). Het plan was om in drie tentoonstellingen

34 Weißbach, *Frühstück im Freien*, 163.

werk van alle volgens de organisatoren belangrijke kunstenaars uit Dresden te exposeren. In elk deel zou werk van kunstenaars van één generatie getoond worden: eerst de twintigers, dan de dertigers en ten slotte de veertigers en vijftigers.³⁵

Dezennien Teil I opende op 28 oktober 1979 en de exposerende twintigers besloten allemaal werk te maken rondom een centraal thema, namelijk deuren. Het deurenthema is veelzeggend, want het werd door de kunstenaars gebruikt als een metafoor voor de politieke, sociale en artistieke geslotenheid van de Oost-Duitse samenleving.³⁶ De kunstenaar Christoph Tannert (geb. 1955) schreef dat de deuren tonen:

daß das, was ist, nicht unbedingt so bleiben muß und die Gestaltbarkeit von Räumen, auch die des psychodynamischen, zwar Ausdehnungsbeschränkungen unterworfen, in ihrer symbolhaften Dimension aber kaum zu begrenzen ist.³⁷

De mentale deuren die door de staat zijn gecreëerd, zo zei hij, hoeven niet altijd gesloten te blijven, maar kunnen ook geopend worden. Paul Kaiser en Claudia Petzold, auteurs van het standaardwerk over Oost-Duitse alternatieve kunst *Boheme und Diktatur in der DDR*, interpreterden de deurententoonstelling dan ook terecht als het manifest van een generatie die weigert zich neer te leggen bij de institutionele en sociale beperkingen en controle van de Oost-Duitse samenle-

35 Ibidem, 170; Kaiser en Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR*, 162.

36 Rosner, 'Das Leonhardi-Museum', 292; Weißbach, *Frühstück im Freien*, 171.

37 Weißbach, *Frühstück im Freien*, 174.

ving.³⁸ Het thema werd op onorthodoxe wijze uitgewerkt. Thomas Wetzel (geboortedatum onbekend) deed bijvoorbeeld een performance waarin hij drie deuren gebruikte. De eerste bepleisterde hij met beton, de tweede verbrandde hij, waarna hij de as door de wind liet meevoeren en de derde deur hakte hij in splinters, die hij in de rivier de Elbe gooide. Tot slot deed hij de sleutels van de deuren in een metalen doosje, goot dat in beton en zette het voor de ingang van de kunstacademie.³⁹ Significant is dat de kunstenaars zich verenigden door als hele generatie een controversieel thema te kiezen dat hun *eigensinnige* mentaliteit symboliseerde en de hoop uitdroeg dat het door middel van *Eigen-Sinn* mogelijk zou worden om de sociale deuren van de samenleving hier en daar te openen.

Op 13 november 1979 had de tweede expositie moeten openen, maar toen bekend werd dat de subversieve kunstenaar A.R. Penck ook werk zou exposeren, eiste de VBK dat hij zou worden uitgesloten van deelname. De directie van het Leonhardi-Museum weigerde echter voor de autoriteiten te buigen en dit verbod te accepteren, wat resulteerde in een gedwongen sluiting van de expositie.⁴⁰ Hoewel het de directie van het Leonhardi-Museum dus niet lukte om de autoriteit van de staat geheel te ontkennen, was de beslissing om de tentoonstelling niet zonder Penck te openen en zo gezamenlijk de poot stijf te houden tegenover het regime wel een uiting van *Eigen-Sinn*. Dit was ook de boodschap die kunstenaar en drukker

38 Kaiser en Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR*, 162.

39 Rosner, 'Das Leonhardi-Museum', 292; Weißbach, *Frühstück im Freien*, 171-172.

40 Weißbach, *Frühstück im Freien*, 175.

Max Uhlig (geb. 1937) meegaf in zijn speech bij de opening van *Dezennien Teil III* op 25 november 1979:

Eine Änderung der personellen Konzeption, die die Leitung des VBK-DDR für Dezennien II durchsetzte, hatte zunächst den Verzicht einiger Aussteller, weiter wegen Nichtanwesenheit anderer das Auseinanderbröckeln und schließlich den Ausfall von Dezennien II zur Folge. Das muß einmal mit der weitgehenden Identifizierung der Beteiligten mit dem vorgegebenen Konzept und mit dem [...] Wert der angebotenen Gelegenheit begründet werden. Und das ist das Positive der Ausstellungsreihe.⁴¹

Uhlig benadrukte dat het solidariteitsgevoel dat ten grondslag lag aan de tentoonstellingen en waar alle deelnemers grote waarde aan hechtten ertoe had geleid dat de tweede tentoonstelling in de serie was gesloten, maar dat de 'een voor allen, allen voor een'-mentaliteit zeer belangrijk en waardevol was. Hij impliceerde dat de kunstenaars zich autoriteit konden toe-eigenen door niet te buigen voor de voorwaarden die gesteld werden door de autoriteiten wanneer deze ingingen tegen het belang van de kunstenaars.

Tentoonstelling *Gemeinschaftsbilder*, Leonhardi-Museum

Op 19 oktober 1980 opende de tentoonstelling *Gemeinschaftsbilder von Dresdener, Karl-Marx-Städter, Leipziger und Ber-*

41 Max Uhlig, archief Ministerium für Staatssicherheit, *BStU BV Dresden*, AIM 1576/83, 144-146, uit: *Ibidem*, 176.



Tentoonstellingsposter van *Gemeinschaftsbilder* in het Leonhardi-Museum
 Leonhardi-Museum, *Gemeinschaftsbilder*, 1980, offsetdruk op papier. *The Wende Museum of the Cold War*, ID: 2015.055.007

liner Künstlern, waarin kunstwerken werden geëxposeerd die door meerdere kunstenaars samen waren gemaakt. De motivatie achter deze samenwerking was tweeledig. Ten eerste was het idee dat samen kunst maken interessant en plezierig is, maar daarnaast geloofden de organisatoren ook dat het 'samen sterk'-gevoel dat zo ontstond zou helpen om inmenging van de autoriteiten te weerstaan.⁴² Samen

aan kunst werken was een vorm van *Eigen-Sinn*: het gevoel van verbondenheid maakte het makkelijker om kunst te maken en tentoonstellingen te organiseren die alle officiële richtlijnen negeerden.

Twaalf dagen voor de opening van de tentoonstelling, op 7 oktober 1980, kwamen alternatieve kunstenaars uit het hele land bij elkaar in de bakkerijen in het dorp Glauchau om van brooddeeg kunst te bakken. Het resultaat van deze

⁴² Ibidem, 185, 187.

performance, genaamd *Mehl-Art – Künstler backen Kunst*, werd geëxposeerd in de Gemeinschaftsbilder-tentoonstelling. Verder werden er panelen, houtsneden en foto's van performances getoond en de schilderes Karla Woisnitza (geb. 1952) voerde ter plekke met haar vrienden performances op.⁴³ Penck toonde collectief gecreëerde werken van zijn voormalige collectief *Lücke*.⁴⁴

Klaus Werner (1940-2010), een kunsthistoricus en eigenaar van alternatieve kunstbroedplaats Galerie Arkade, werkte voor Gemeinschaftsbilder met kunstenaarscollectief Clara Mosch aan het *Leusow-Recycling Project*. In deze *land art*-performance bouwde het collectief samen met bevriende kunstenaars uit Berlijn, Leipzig, Dresden en Karl-Marx-Stadt installaties van gekapt hout dat zij in het bos vonden. Aan het einde van de meerdaagse performance werden alle bouwwerken verbrand en met de as van elke installatie werd een reageerbuisje gevuld. Deze reageerbuisjes werden vervolgens met foto's van de performance en een in-

leidende tekst van Werner in een houten koffertje geplaatst. In de tekst legt Werner uit dat het plezier van het kunst maken en het identificeren met de natuur centraal stonden in de performance en dat hoewel de kunstenaars allen hun eigen sculpturen bouwden, het toch een collectieve performance was. Plezier maken was voor Clara Mosch een veelgebruikte vorm van *Eigen-Sinn*. Het koffertje werd als resultaat van hun gezamenlijke arbeid gepresenteerd in het Leonhardi-Museum.⁴⁵

Het Leonhardi-Museum had expres niet bekend gemaakt welke kunstenaars deelnamen aan de Gemeinschaftsbilder-tentoonstelling, maar de Stasi kwam er toch achter dat Penck een van de deelnemers was. De autoriteiten probeerden vervolgens de tentoonstelling te verbieden, maar zoals kunsthistoricus Angelika Weißbach reeds beschreef, kregen de autoriteiten hier te maken met de kracht van het 'samen sterk'-gevoel waar deze tentoonstelling naar streefde. De kunstenaars negeerden de verboden en gingen koppig door met de voorbereidingen voor de opening en publiceerden uiteindelijk zelfs een poster waarin de namen van alle deelnemers verwerkt waren. Deze *eigensinnige* toe-eigening van autoriteit door een groep mensen was zo sterk, dat de autoriteiten uiteindelijk besloten de expositie niet te verbieden, maar slechts de duur te verkorten van een maand naar twee weken.⁴⁶

43 Ibidem, 186-187.

44 Nadat Penck, de artiestennaam van Ralf Winkler, in 1969 het lidmaatschap van het Verband Bildender Kunst geweigerd werd, besloot hij in 1971 samen met alternatieve kunstenaars Harald Gallasch (geb. 1949), Wolfgang Opitz (geb. 1944) en Steffen Kuhnert (geb. 1950) een collectief te vormen. De groep bestond tot 1976 en organiseerde in die tijd diverse illegale tentoonstellingen en maakte circa 60 groepskunstwerken. Door zijn uitgesproken subversieve houding tegenover de staat werd Penck in 1980, niet lang na de Leonhardi-tentoonstelling, door de Stasi voor de volgende keuze gesteld: zijn staatsburgerschap opgeven of de gevangenis in. Hij koos voor het eerste. Uta Grundmann, *Selbstbestimmte Kunst in offiziellen Ausstellungsinstitutionen 1970-1990* (6 september 2012) <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55788/selbstbestimmte-kunst-in-offiziellen-ausstellungsinstitutionen-1970-1990?p=all> (geraadpleegd 2 mei 2014).

45 Blume, 'In freier Luft', 734; Weißbach, *Frühstück im Freien*, 186-187; Michael Morgner e.a., *Leusow-Recycling* (1978), Getty Research Institute, 94-B503.

46 Weißbach, *Frühstück im Freien*, 187.

Kunstenarscollectief Clara Mosch

Het kunstenaarscollectief Clara Mosch werd in mei 1977 opgericht door schilder Thomas Ranft (geb. 1945). Samen met zijn vrouw Dagmar Ranft-Schinke (geb. 1944), Michael Morgner (geb. 1942), Gregor-Torsten Schade (geb. 1948) en de oudere Carlfriedrich Claus (1930-1998) vormden zij een collectief en bestierden ze Galerie CLARA MOSCH. Een zevende, officieus lid van de groep was fotograaf Ralf-Rainer Wasse (geb. 1942), die alle tentoonstellingen en performances documenteerde. De kunstenaars vestigden zich in de industriestad Karl-Marx-Stadt, het hedendaagse Chemnitz.⁴⁷ Morgner verwoordde de noodzaak van de oprichting van Clara Mosch als volgt:

Es war eigentlich eine Notgruppe angesichts der Situation qualitätslosen Sozialistischen Realismus. [...] Wir hatten überhaupt kein 'Programm', sondern Mosch war 'ein Boot für alle Leute, die nicht untergehen wollten'. Es war weniger eine einigende Grundhaltung des künstlerischen Programmes, sondern mehr die gleichen [sic] Grundhaltung des Realismus bis hin zu Sitte, Müller, Bergander, Heisig, Mattheuer.⁴⁸

Volgens Morgner hadden de kunstenaars geen gezamenlijk programma, maar ver-

enigden ze zich omdat ze allen kunst wilden maken die niet paste in de stijlen van de Leipziger Schule en ze het gevoel hadden dat dit beter zou lukken als groep. Alle Mosch-kunstenaars, op wellicht de communist Claus na, hadden hun hoop in de socialistische utopie verloren. Voor hen was het socialisme een realiteit waarin zij moesten leven en waarvan ze het beste moesten maken.⁴⁹ Ook Ranft omschreef het nut van het vormen van een collectief als een mogelijkheid om de controle van de staat enigszins te ontkomen.⁵⁰ Door zich te verenigen in een collectief konden de alternatieve Mosch-kunstenaars zich macht toe-eigenen en de sociale realiteit zo aanpassen dat zij hun onconventionele kunst konden maken.

Met name de performances waren voor Clara Mosch een belangrijke uiting van *Eigen-Sinn*. Ze waren niet bedoeld voor een publiek, want het uitvoeren was een doel op zich voor de kunstenaars.⁵¹ Toen Morgner, Ranft en Schade in 1977 naakt in de niches van de façade van paleiscomplex De Zwinger in Dresden gingen staan als waren zij barokke standbeelden, had dit dan ook geen politieke betekenis, maar ging het hen erom plezier te maken.⁵² Volgens Klaus Werner creëerde het samen lachen een verbondenheid tussen de kunstenaars die hen zelfvertrouwen gaf: 'Das Lachen war die fraternisierende Botschaft gegen die Gefahr und somit das stärkste Maß an Selbstachtung, was denkbar erschien.'⁵³

Plezier functioneerde dus als een vorm van *Eigen-Sinn* voor Clara Mosch: on-

47 Blume, 'In freier Luft', 729; Kaiser en Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR*, 321; Weißbach, *Frühstück im Freien*, 204; Klaus Werner, 'Fünfracht unterm Weiberrock. Die Galerie Clara Mosch', in: Eckhart Gillen en Rainer Haarmann ed., *Kunst in der DDR. Künstler/Galerien/Museen/Kulturpolitik/Adressen* (Keulen 1990) 346-349, aldaar 346, 348.

48 Interview met Michael Morgner op 11 december 1996, in: Kaiser en Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR*, 325.

49 Blume, 'In freier Luft', 730.

50 Werner, 'Fünfracht unterm Weiberrock', 346.

51 Ulrich Clewing, 'Bilder aus der Happening-Zone', *Arsprototo* (2012) 20-25, aldaar 20.

52 Ibidem.

53 Werner, 'Fünfracht unterm Weiberrock', 346.



Pyramide van foto's van Michael Morgners performance *Ein Kreuz legen* ('Een kruis leggen')
 Ralf-Rainer Wasse, *Foto Objekt*, 1980, foto's gemonteerd op canvas en katoenvezel. *The Wende Museum of the Cold War*,
 ID: 2012.1186.001

danks de door de staat opgelegde beperkingen van het dagelijks leven, kon de overheid de kunstenaars hun plezier en zelfrespect niet ontnemen. In tegenstelling, door plezier te maken, eigenden zij de macht toe om hun eigen sociale realiteit te bepalen. Zij weigerden dat de grenzen die hen door de staat werden opgelegd hun geluk zouden beperken. Volgens Eugen Blume gaf het samen plezier maken de kunstenaars de hoop dat zij autonoom konden leven en de energie om door te gaan met hun *eigensinnige* acties.⁵⁴ Om autonoom te kunnen werken, trokken de

kunstenaars regelmatig samen de natuur in, waar zij enigszins aan het toezien oog van de staat konden ontsnappen. De Mosch-kunstenaars organiseerden regelmatig plein-airs; bijeenkomsten van alternatieve kunstenaars waarbij, geïnspireerd door de Franse impressionisten, gezamenlijk kunst werd gemaakt in de natuur. Het reeds besproken *Leussow-Recycling Project* is hiervan een voorbeeld.⁵⁵ Doordat veel alternatieve kunstenaars regelmatig deelnamen aan dit soort plein-airs ontstond

54 Blume, 'In freier Luft', 732, 735-736.

55 Ibidem, 732; Clewing, 'Bilder aus der Happening-Zone', 224.

er een gemeenschappelijke identiteit en een gevoel van solidariteit.⁵⁶

De Mosch-kunstenaars maakten daarnaast ook diverse kunstenaarsboeken gevuld met hun eigen grafische werk. In eigen beheer uitgebrachte kunstboeken waren in de jaren tachtig zeer populair. Het was in de DDR verboden om een drukpers of ander soort printer in privé-eigendom te hebben en bovendien moest voor elke gedrukte uitgave een licentie aangevraagd worden. Toch lukte het sommige kunstenaars om door samen te werken een alternatieve drukkerij op te richten. Eberhard Göschel (geb. 1943), Peter Hermann en A.R. Penck richtten in 1978 bijvoorbeeld de illegale drukkerij, galerie, uitgeverij en kunstenaarscollectief *Die Obergrabenpresse* op. Na enkele jaren werd de drukkerij ook door de autoriteiten gedoogd. Het in eigen beheer uitbrengen van kunstboeken en tentoonstellingscatalogi gaf kunstenaars macht, omdat ze niet langer afhankelijk waren van de toestemming van de autoriteiten om hun boeken, posters en dergelijke bij een officiële printer te laten printen en dus meer vrijheid hadden wat betreft de inhoud van de prints.⁵⁷

Elk jaar creëerde Clara Mosch dan ook een *CM*-portfolio om de verjaardag van hun galerie te vieren. Voor de portfolio's *CM3* en *CM4* creëerden het collectief diverse gezamenlijk ontworpen etsen.⁵⁸

Na enkele jaren werd het de Mosch-kunstenaars steeds moeilijker gemaakt hun *eigensinnige* kunstenaarspraktijk vol te houden. In de eerste twee jaren van het bestaan van Galerie CLARA MOSCH zaten er twee Mosch-kunstenaars en twee ambtenaren van de Kulturbund ('cultuurbond') in de directie. Deze samenwerking was een eis van onder andere de SED en de VBK. In 1983 was de verhouding Mosch-kunstenaars en ambtenaren echter respectievelijk twee tegen acht. De invloed van de kunstenaars op de organisatie van de tentoonstellingen was nu zo beperkt, dat *Eigen-Sinn* onmogelijk werd. Morgner omschreef de machteloosheid die hij voelde toen zijn galerie een platform voor conventionele, conformistische kunst werd als volgt: 'Dann stellst du plötzlich in deiner Galerie – wir haben sie ja als unsere betrachtet – Künstler aus, die hätte ich nicht einmal in meinen Laienzirkel aufgenommen.'⁵⁹ Op 27 november 1983 verspreidden de kunstenaars de door Wasse ontworpen necrologieën waarin het overlijden van Clara Mosch werd medegedeeld. Voor de gedesillusioneerde kunstenaars bood samenwerken in een collectief niet langer de inspirerende omgeving en sociale en artistieke vrijheid van de beginjaren en dus besloten

⁵⁶ Blume, 'In freier Luft', 732, 735-736.

⁵⁷ Uta Grundmann, 'Die Obergrabenpresse', *Bundeszentrale für politische Bildung* (2012), <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55814/obergrabenpresse> (ge raadpleegd 31 mei 2016); Jens Henkel, 'Die Bibliophilie der "Andersdenkenden". Künstlerbücher in der DDR', in: Jens Henkel en Sabine Russ ed., *DDR 1980-1989. Künstlerbücher und originalgrafische Zeitschriften im Eigenverlag. Eine Bibliografie von Jens Henkel und Sabine Russ* (Gifkendorf 1991) 8-14, aldaar 8-10.

⁵⁸ Clara Mosch e.a., *CM 1-5* (1980-1982), Getty Research Institute, NE654.6.C5 1980.

⁵⁹ Michael Morgner, in: Ruth Edmunds, *Die Künstlergruppe und Produzentengalerie Clara Mosch* (Keulen 1995) 27, uit: Kaiser en Petzold, *Boheme und Diktatur in der DDR*, 327.



Poster voor de tentoonstelling ter ere van het vijfjarig bestaan van galerie CLARA MOSCH
Clara Mosch, 5 Jahre CLARA MOSCH Ausstellungseröffnung, FÜNFRACHT, 1982, offsetdruk op papier.
The Wende Museum of the Cold War, ID: 2015.055.008

zij hun kunstpraktijken individueel voort te zetten.⁶⁰

Concluderend, maakte de *Eigen-Sinn* van Clara Mosch het mogelijk een ruimte te creëren waarin kunstenaars autonoom konden werken en leven. De galerie werkte samen met autoriteiten, maar

60 Ibidem.

wist lange tijd toch alternatieve kunstenaars te voorzien in hun behoefte hun werk te delen met andere kunstenaars en een breder publiek door middel van exposities en portfolio's. Nog belangrijker was dat Clara Mosch een gemeenschap construeerde van gelijkgestemden. Door samen de natuur in te gaan, performances

op te voeren en plezier te maken, konden kunstenaars sociale regels aanpassen en autoriteit toe-eigenen om zo toch enigszins autonoom kunst te kunnen maken en autonoom te kunnen leven. Het gevoel dat zij allemaal in hetzelfde schuitje zaten, maar dat ze wel invloed hadden op de vaarkoers, gaf hoop en vertrouwen.

Performancecollectief *Autoperforationsartisten*

Else Gabriel (geb. 1962), Micha Brendel (geb. 1959) en Volker (Via) Lewandowsky (geb. 1963) waren drie studenten theaterdecor aan de Hochschule für Bildende Künste Hamburg. Samen vormden zij kunstenaarscollectief *Autoperforationsartisten*. In wisselende samenstelling en vaak in samenwerking met alternatief kunstenaar Rainer Görß (geb. 1960) kwamen zij bekend te staan om hun controversiële performances.⁶¹ Net als Clara Mosch had deze groep kunstenaars geen gemeenschappelijke filosofie of kunsttheorie en was het werk dat ze individueel maakten zeer verschillend. Een andere overeenkomst was dat de Autoperforationsartisten groepsperformances gebruikten als vorm van *Eigen-Sinn*. Waar het Clara Mosch voornamelijk om het uitvoeren van de performance ging, stond bij dit collectief het effect van de inhoud van de performances op henzelf en het publiek centraal.

De studenten leerden elkaar kennen tijdens de lessen van Günther Hornig (geb. 1937), die hen stimuleerde om zoveel

mogelijk met materiaal te experimenteren. Toen ze door een mislukt experiment per ongeluk bijna het hele klaslokaal afbrandden, zei Hornig over het resultaat: 'Naja Brand, naja, ja doch eine ganz eigene Kreativität, kann man machen.'⁶² Deze focus op materiaal en experimenteren had een grote invloed op de extreme performances van de Autoperforationsartisten.

In een interview met Claus Löser legt Gabriel uit dat de performances geen politieke betekenis hadden. De kunstenaars probeerden wel door middel van hun performances sociale grenzen te verleggen en zo een sociale realiteit te creëren waarin zij de vrijheid hadden om de kunst te maken die ze wilden maken. De naam Autoperforationsartisten verwijst dan ook naar hun gebruik van zelfbeschadiging om de gevoelens die ontstonden door het gebrek aan vrijheid in de Oost-Duitse samenleving te kunnen reguleren en uiten.⁶³ Socioloog Karl-Siegbert Rehberg toonde reeds aan dat voor Oost-Duitse kunstenaars, en met name de Autoperforationsartisten, performances het mogelijk maakten om conventies te doorbreken en sociale grenzen te verleggen, wat een gevoel van autonomie gaf.⁶⁴

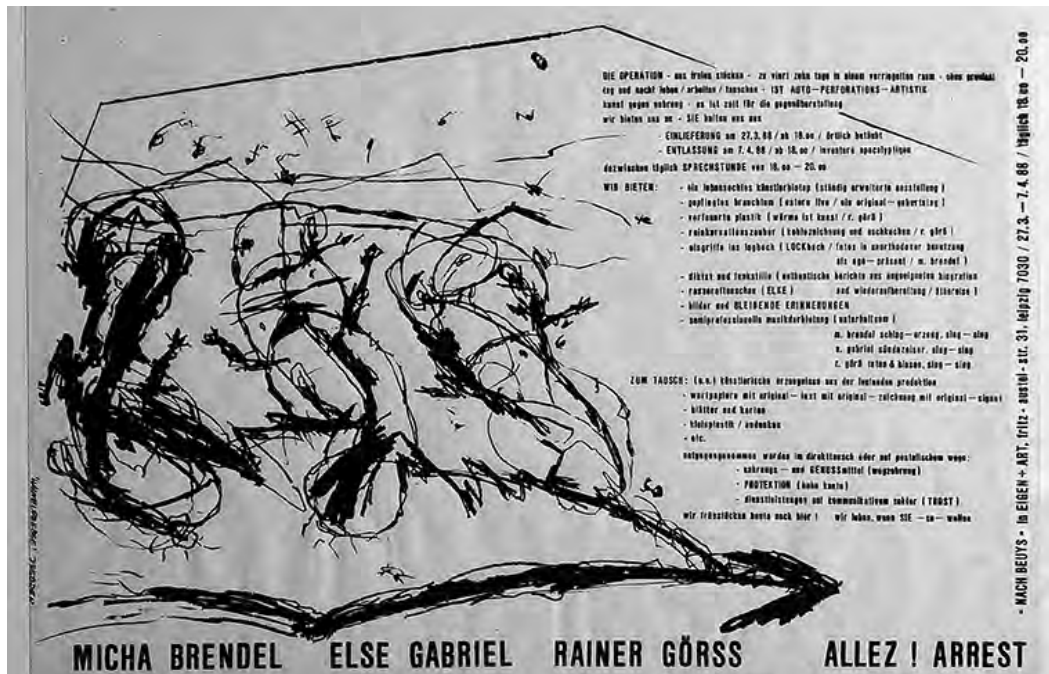
Om conventies te doorbreken gebruikten de Autoperforationsartisten in hun performances vaak materialen die een negatieve connotatie hadden, zoals vlees,

62 André Meier, interview met Else Gabriel in november 1989 en december 1990, in: Liane Burkhardt en André Meier ed., *Bemerke den Unterschied* (Nürnberg 1991) 10-13, aldaar 10.

63 Interview met Else Gabriel, in: Löser, 'Der Versuch, sich die größtmöglichen Freiräume zu schaffen'; Karl-Siegbert Rehberg, 'Verkörperungs-Konkurrenzen. Aktionskunst in der DDR zwischen Revolte und "Kristallisation"', in: Christian Janecke ed., *Performance und Bild. Performance als Bild* (Berlijn 2004) 115-161, aldaar 134-135.

64 Rehberg, 'Verkörperungs-Konkurrenzen', 125-126.

61 Interview met Else Gabriel, in: Claus Löser, 'Der Versuch, sich die größtmöglichen Freiräume zu schaffen', in: *Die Behauptung des Raums* (documentaire, 2009), <http://www.bpb.de/mediathek/154810/der-versuch-sich-die-groesstmoeglichen-freiraeume-zu-schaffen> (geraadpleegd 20 juni 2015).



Poster voor de performance *Allez! Arrest* door de Auto-perforationsartisten als onderdeel van de tentoonstelling *Nach Beuys* in Galerie Eigen+Art

Micha Brendel, Else Gabriel, Rainer Görß, *Allez! Arrest*, 1988, offsetdruk op papier. *The Wende Museum of the Cold War*, ID: 201.351.003

bloed en uitscheiding. Daarnaast moesten zulke materialen eraan bijdragen dat de performances, die expres geen eenduidige betekenis hadden, een heftige reactie opriepen bij het publiek. Geïnspireerd door Joseph Beuys (1921-1986), probeerden ze het publiek te betrekken in hun kunst.⁶⁵ Beuys' *Soziale Plastik*-theorie was ook de inspiratie voor de performance *Allez! Ar-*

rest (1988), die de kunstenaars opvoerden als deel van een tentoonstelling in Galerie Eigen+Art waarvoor diverse kunstenaars gevraagd waren kunst te maken geïnspireerd door Beuys. Voor deze performance sloten de kunstenaars zich tien dagen op in de galerie. Elke dag waren er tussen acht en tien uur 's avonds 'Sprechstunde' ('bezoeken'), waarbij het publiek van de performance eten kon ruilen voor ter plekke gemaakte kunst. Door dit systeem maakten de kunstenaars zich compleet afhankelijk van het publiek voor hun levensonderhoud. '[W]ir leben, wenn SIE – so – wollen,' schreven ze in de aankondiging van de performance.⁶⁶

65 Uta Grundmann, "Nach Beuys". Eine Hommage', *Bundeszentrale für politische Bildung* (2012), <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55833/nach-beuys> (geraadpleegd 31 mei 2016); Constanze von Marlin, 'Hyänen mit Kojoten vergleichen. Überlegungen zur Auto-Perforations-Artistik', in: Constanze von Marlin ed., *Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik* (Nürnberg 2006) 35-43, aldaar 36-39; André Meier, 'Interview met Michael Brendel op 7 januari 1991', in: Liane Burkhardt en André Meier ed., *Bemerkte den Unterschied* (Nürnberg 1991) 22-25, aldaar 23; Rehberg, 'Verkörperungs-Konkurrenzen', 152-153.

66 Auto-perforationsartisten, 'Allez! Arrest', in: Gerd Harry Lybke ed., *Drei Jahre Eigen + Art: Kasette und Dokumentation der Eigen + Art, 1987-1988* (Leipzig 1988) ongepagineerd.

Door de opsluiting en afhankelijkheid van de kunstenaars was het een provocerende performance. Tegelijkertijd was het ook een *Gesamtkunstwerk*, waarin alle objecten en bezoekers in de ruimte deel werden van het kunstwerk.⁶⁷ Het publiek wist al snel niet meer wat wel en wat niet kunst was, omdat de kunstenaars niet alleen kunst maakten met traditionele materialen, maar ook bijvoorbeeld met dierlijk vet, verbrande plastic messen en het eten dat ze ontvingen van bezoekers. Toeschouwers werden bovendien niet alleen door de ruilhandel betrokken bij de performance, maar ook doordat ze bijvoorbeeld de onderwerpen van de tekeningen die Görß maakte mochten bepalen en mee konden werken aan Brendels bewerkingen van foto's door met hun schoenen eerst door bleek te lopen en daarna over de foto's.⁶⁸ Niet alleen in hun levensonderhoud, maar ook in de artistieke schepping gaven de kunstenaar zich dus over aan het publiek.

Allez! Arrest was dus niet slechts een theatrale opvoering, maar ook een sociaal experiment. De relatie tussen kunstenaar en toeschouwer werd bevestigd, de scheiding van beide rollen werd vervaagd en bij toeschouwers werden emoties en kriti-

sche gedachten opgeroepen. In een verslag van de performance schreef Dirk Schumann immers dat veel bezoekers zich moeten hebben afgevraagd of het wel ethisch was dat de kunstenaars zo afhankelijk waren van het publiek en eigenlijk door het publiek werden uitgebuit.⁶⁹

Het doel dat de Autoperforationsartisten nastreefden was dus niet zozeer het kunnen exposeren van hun kunst, maar met name het verstoren van sociale conventies en relaties. Ze wilden het publiek bewust maken van de beperkingen van de sociale realiteit en vervolgens de grenzen van wat mogelijk was in de samenleving verruimen, zodat het voor hen mogelijk werd om in die realiteit te leven. Samenwerking tussen de kunstenaars speelde daarbij een stimulerende rol.⁷⁰ In een interview met André Meier legde Görß uit dat de uiteenlopende karakters van de kunstenaars regelmatig tot conflicten leidden. Hij voegde daar echter aan toe dat juist doordat ze continu met elkaar de strijd aangingen er regelmatig intieme momenten plaatsvonden en er een spanningsveld tussen de Autoperforationsartisten ontstond dat ervoor zorgde dat zij zich met elkaar verbonden voelden.⁷¹ Dit spanningsveld werkte stimulerend voor hun artistieke praktijk en is terug te zien in hun performances, waarin ook een harmonie tussen euforie en lijden gecreëerd werd.

Hoewel de Autoperforationsartisten

67 Grundmann, 'Nach Beuys'.

68 Autoperforationsartisten, 'Allez! Arrest'; Micha Brendel, 'Allez! Arrest bei Eigen + Art. Tagesgeschehen', in: Gerd Harry Lybke ed., *Drei Jahre Eigen + Art: Kasette und Dokumentation der Eigen + Art, 1987-1988* (Leipzig 1988) ongepagineerd; Rainer Görß, 'Cafe Allez. Speisekarte', in: Gerd Harry Lybke ed., *Drei Jahre Eigen + Art: Kasette und Dokumentation der Eigen + Art, 1987-1988* (Leipzig 1988) ongepagineerd; Meier, 'Interview met Michael Brendel op 7 januari 1991', 22; Dirk Schumann, 'Allez Arrest! Von Else Gabriel, Rainer Goerss, Michael Brendel vom 27.03-07.04.88 bei Eigen + Art', in: Gerd Harry Lybke ed., *Drei Jahre Eigen + Art: Kasette und Dokumentation der Eigen + Art, 1987-1988* (Leipzig 1988) ongepagineerd.

69 Schumann, 'Allez Arrest! Von Else Gabriel, Rainer Goerss, Michael Brendel vom 27.03-07.04.88 bei Eigen + Art'.

70 Interview met Else Gabriel, in: Löser, 'Der Versuch, sich die größtmöglichen Freiräume zu schaffen'.

71 André Meier, 'Interview met Rainer Görß op 21 januari 1991', in: Liane Burkhardt en André Meier ed., *Bemerke den Unterschied* (Nürnberg 1991) 22-25, aldaar 19.



Foto's van de performance *Allez! Arrest* door de Autoperforationsartisten

Micha Brendel, Else Gabriel, Rainer Görß, Allez! Arrest, 1988, foto op papier. The Wende Museum of the Cold War, ID: 2011.808.003



zich in de Oost-Duitse samenleving beperkt voelden in hun autonomie, konden zij die frustraties dus gebruiken als de drijvende kracht voor hun schokkende performances. Op *eigensinnige* wijze zetten ze kunst in om sociale grenzen op te rekken, zich te onttrekken aan door de overheid gepropageerde socialistische idealen en een context te creëren waarin zij zeggenschap hadden over hun artistieke leven. Daarom, zo legt Brendel uit in een ander interview met Meier, viel de groep ook uit elkaar na de val van de Muur: er was niet langer een noodzaak om samen te werken.⁷²

Conclusie

Hoe konden Oost-Duitse kunstenaars na 1976 autonoom werken en leven? Het bestaande idee dat als kunstenaars zich niet wilden conformeren aan de gangbare kunststijl en de socialistische ideologie, zij geen andere keus hadden dan de samenleving compleet de rug toe te keren of tegen de gevestigde orde te rebelleren, blijkt te eenzijdig. De meeste alternatieve kunstenaars wilden binnen de sociale en politieke grenzen van de samenleving werk maken. Zij hadden een *eigensinnige* mentaliteit en eigenden, waar mogelijk, macht toe door kleine aanpassingen te maken in hun sociale omgeving en leefwijze, zodat zij toch in hun artistieke en persoonlijke behoeften konden voorzien.

Wat duidelijk wordt uit de genoemde voorbeelden van de Oost-Duitse alternatieve kunstpraktijk, is dat samenwerken een effectieve strategie kan zijn om *Eigen-Sinn* te creëren. Ten eerste had sa-

menwerken praktische voordelen. Alternatieve kunstenaars hadden vaak weinig tot geen mogelijkheden om hun werk tentoon te stellen, maar door samen te werken konden kunstenaars alternatieve tentoonstellingen realiseren. De genoemde voorbeelden hiervan – de 1. Leipziger Herbstsalon, het Leonhardi-Museum en Galerie CLARA MOSCH – tonen aan dat dit geen illegale evenementen of organisaties hoefden te zijn. Vaak werd zelfs samengewerkt met de lokale politiek. Toch konden de kunstenaars op slimme en *eigensinnige* wijze de grenzen verleggen van wat mogelijk was in de alternatieve tentoonstellingspraktijk en zo de belangen van alternatieve kunstenaars behartigen.

Daarnaast was *Eigen-Sinn* vaak een doel op zich wanneer kunstenaars besloten zich te verenigen. Het gevoel van saamhorigheid overtuigde hen ervan dat autonoom kunst maken mogelijk was. Aan de curatoren van de groepstentoonstellingen in het Leonhardi-Museum gaf de ‘samen sterk’-mentaliteit de kracht om bepaalde eisen van de autoriteiten niet te accepteren. Het groepsgevoel gaf ook de kunstenaars die deelnamen aan de ‘deurententoonstelling’ de hoop dat het mogelijk was om meer vrijheden te verwerven. Voor de Mosch-kunstenaars gold dat samenwerken met andere kunstenaars die niet in het officiële kunstdiscours werkten hen het vertrouwen gaf dat sociale grenzen verlegd konden worden. Door samen de natuur in te gaan konden zij bovendien autonoom werken en door samen plezier te maken eigenden zij zich de macht toe over hun leven. De Autoperforationsartisten daarentegen trokken niet weg van de stad, maar zochten het publiek juist op. Door te breken met sociale conventies en daar het publiek bij te

⁷² Meier, ‘Interview met Michael Brendel op 7 januari 1991’, 24.

betrekken, probeerden zij de sociale realiteit aan te passen.

Kortom, door samen te werken konden alternatieve kunstenaars in de DDR tijdens de jaren zeventig en tachtig op *eigen-sinnige* wijze macht toe-eigenen en zo een kunstpraktijk creëren die paste binnen de sociale grenzen van de socialistische samenleving, maar die ook voldeed aan hun persoonlijk artistieke behoeftes en verlangens. Met dit inzicht kan het zwart-witte beeld dat van de Oost-Duitse kunstpraktijk bestaat, vervangen worden door een genuanceerder en daarmee realistischere voorstelling. De DDR was niet simpelweg een 'durchherrschte', totalitaire staat waarin burgers geen enkele vrijheid hadden, zoals historici vaak hebben gesuggereerd, maar een complexe samenleving waarin inwoners autonome beslissingen maakten over wat zij nodig hadden in het leven.

Over de auteur

Jori Snels is student aan de Universiteit van Amsterdam, waar zij de onderzoeksmaster Art Studies volgt. Ze studeerde af aan de Universiteit Utrecht met een bacheloronderzoek naar alternatieve kunstgalerieën in de DDR. Momenteel werkt zij aan een onderzoeksproject over sociaal geëngageerde digitale kunst in hedendaags China.

E-mail: jorissnells@live.nl

