

Die ausgestellten Bilder sind überwiegend materialisierte Allträume, die Spieler von Zinnober nehmen/nahmen uns in ihre Traum-Welten mit, nahmen uns in Traum-Haft. Und doch sind mir – noch nach über zwanzig Jahren – die Figuren aus dem Spiel auf der Bühne näher als die bunten Schemen auf den Leinwänden. Immerhin kräftig und eindrucksvoll genug, mich spontan an diese zu erinnern: Werner Henrich aschebeschniirt mit der Tuba auf dem Kopf, der »Idiot«, der

mit dem Fahrrad kämpft (Steffen Reck), Dieter Kraft als Mann auf dem Stuhl, der das Neue Deutschland »durchschaut«, die singenden, spielenden Mädels sowieso ...

Das hat mit (N)Ostalgie gar nichts, mit meiner Nähe zum Theater sicher viel zu tun, jedenfalls sollten es die Kollegen von der bildenden Kunst nicht persönlich nehmen.

## Thomas Oberender Die Bühne der Bilder

### Über den Symbolismus später DDR-Gemälde



P. Hoppe · memoria O. P. (Olof Palme) | P. Panzner · Das gleiche Lied II | G. Gofsmann · Alle Gespenster | H. Hegewald · Cassandra steht ein Schlangenei | W. Site · Apartheid

Es mag 1978 gewesen sein, als ich meinen Vater und seine Arbeitskollegen auf einen Betriebsausflug zur Leipziger Messe begleiten durfte. Wir fuhren mit unserem weinroten Lada gut zwei Stunden über die Autobahn und meine Vorfreude glich der einer Reise ins Ausland, denn am Ziel erwarteten uns die großen Hallen der Alten Messe mit Ständen, deren ausgestellte Waren und Prospekte etwas vom Glanz der großen, weiten Welt in die triste DDR herein holten. In Leipzig wies uns der riesige rote Stern auf dem Dach des sowjetischen Pavillons den Weg vom Parkplatz zum Ausstellungsgelände. Er leuchtete in der Mittagssonne auf der Spitze einer goldenen Pyramide, die als steiles Turmdach dem fensterlosen Klotz der sowjetischen Messehalle aufgesetzt war. Ihren finsternen Eingang zierte das Emblem der Sowjetunion in gewaltiger Größe und wir liefen gerade über den baumlosen Vorplatz darauf zu, als wir durch andere Besucher zur Seite gedrängt wurden, da inmitten der

Menschenmenge ein paar Polizisten eine Art Gasse schufen, durch die plötzlich, wie aus dem Nichts erscheinend, Erich Honecker und seine Delegation über den Platz gelaufen kamen.

Der Staatschef trug einen leichten Sommermantel und einen hellen Hut. Die Messebesucher, die seinen Weg die Stufen hinauf bis in die Empfangshalle säumten, begannen ihn spontan zu applaudieren. Und so auch ich, ein zwölfjähriger Knabe aus der thüringischen Provinz, der unverhofft an dieser aufregenden Erwachsenenwelt teilhaben durfte, glücklich, den bedeutendsten Politiker des Landes, dessen Portrait in jedem Schulzimmer hing, lebendig und uns zuwinkend vor sich zu sehen. Erich Honecker wirkte vergnügt und so klatschte auch ich vergnügt und hätte wohl gleich losgejubelt. Doch da legte sich die Hand meines Vaters auf meine Schulter und zog mich zurück: Mein Vater sprach mir ins Ohr: »Komm, das reicht jetzt.

Es ist gut.« Der Klang seiner Stimme ließ mich fühlen, dass etwas an meinem Verhalten ihm unangenehm war. Unauffällig lenkte mein Vater, selber damals noch Parteimitglied und ein durchaus ehrgeiziger Mensch, uns beide in den Hintergrund der Menschenmenge, schnell weg von Erich Honecker und seiner Begleitung. Da ich überhaupt nicht verstand, was falsch war an meinem Applaus, sagte er nur: »Das muss nicht sein.«

Wenn man Bilder betrachtet, die in jenen zehn Jahren entstanden, die dem Fall der Mauer und dem Untergang der DDR vorausgingen, so scheinen sie mit der Doktrin des sozialistischen Realismus kaum mehr etwas gemein zu haben. Es sind Bilder aus der Spätphase einer Diktatur, die immerhin lang genug bestand, um eine eigene, von unterschiedlichen Etappen geprägte Geschichte und ein eigenes Geschichtsverhältnis unter ihren Bürgern hervorzubringen. Es gab Phasen der Intoleranz und der darauf folgenden Lockerung, der Ausrichtung an der Sowjetunion und eine Phase der Wiederentdeckung Preußens, stets aber in der Gewissheit, der Geschichte voraus zu laufen und auf die alte Welt des Kapitalismus bereits aus der Zukunft zurückzuschauen und sich über deren kulturelle Hervorbringungen auch irgendwie amüsieren zu dürfen. Irgendwann, als dieses erzwungene Zukunftsprojekt dann selbst in die Jahre kam, blickte man mit dem gleichen Bewusstsein auf die eigenen Verhältnisse. Die Bilder dieser letzten zehn Jahre der DDR sind geprägt von den langen Schatten einer tief stehenden Abendsonne. Es war unübersehbar ein Land im Niedergang, obgleich es noch Bestand hatte. Es war eine der Weltgeschichte abgetrotzte Behauptung von Verhältnissen, die unter den Bedingungen der freien Wahl schließlich über Nacht verschwunden waren.

Und doch hat sich dieser sozialistische Staat am Ende tatsächlich über vierzig Jahre mitten in Europa auf deutschem Boden erhalten. Und für sich genommen - wie staunenswürdig und phänomenal ist allein schon diese Tatsache. Sinnlich ist die Wirklichkeit dieses Landes heute nahezu unbegreiflich. Nicht nur, was die Symptome des Ruins und der Umweltzerstörung betrifft. Es war eine Welt ohne Werbung, Mode und Ausländer. Sie schien jung ergraut. Den Platz der Werbung nahm die Propaganda ein und statt Mode gab es rückversichende Zitate oder Imitate der Mode aus dem Westen. Die Gastarbeiter und Studenten aus Kubá, Palästina, Chile oder Vietnam lebten abgeschirmt in Heimen und Internaten und die Einheimischen lernten die Aromen der großen, weiten Welt nur durch den Geruch der Buchseiten kennen. Jene Voruntergangsjahre waren eine Zeit, in der das Gefühl einer Boheme anzugehören für jedermann gratis zu haben war. Wer könnte sich heute

noch »dem System« gegenüber stellen und in der sicheren Empfindung leben, dass der Staat »die anderen« sind, und »wir« nicht dazu gehören?

»Wir« leben in der EDR und waren doch, so scheint es mir im Rückblick auf die Empfindung meiner Generation, nie ihre Bürger. Ich war im Geiste längst ausgewandert, bevor die DDR mich durch ihre Selbstaufösung verlassen hat. Im Moment ihres Untergangs war ich dreißig Jahre alt und besaß nicht eine Schallplatte mit DDR-Musik, hatte kaum ein Buch eines ostdeutschen Autors gelesen, dafür beinahe alles von Andrej Platonow oder Curzio Malaparte. Ich schaute kein DDR-Fernsehprogramm, sondern hörte Westradio und trampelte durch Ungarn, statt in den Ferien durch den Harz zu wandern. Wie schade, denke ich heute, dass mir die Gegenwart meiner unmittelbaren Umgebung derart unannehmbar geblieben ist. Und mir scheint, dass dieses Ferne, das einem so nah war, und jene unmittelbare Nähe, von der ich mich fern hielt, eine Atmosphäre ist, die beinahe aus jedem dieser Bilder spricht. Wenn ich allerdings alte DEFA-Filme betrachte, Bildbände von DDR-Fotografen oder eine blassfarbige Modezeitschrift wie die SIBYLLE, bin ich erstaunt darüber, wie viel Mitempfinden für die Verhältnisse und Menschen aus vielen der dort abgebildeten Aufnahmen spricht. Offensichtlich gab es doch Künstler, die auf ihre Wohnung in einem Plattenbau, eine Betriebsfeier unter Gewerkschaftsfeiern oder junge Menschen in FDJ-Uniformen schauen konnten und darin trotzdem die Spuren eines großen Lebens sahen: Eine Form von Schönheit, die als individueller Eigensinn durch die äußeren Insignien der Gesellschaft und der Zeit hindurchleuchtet. Man kann diese non-konforme Art von Schönheit übrigens auch in westdeutschen Bildern finden, zum Beispiel von Gabriele und Helmut Nothelfer, die in ihren Aufnahmen zurückführen bis in die frühen 80er Jahre und in Milieus, die nach wie vor nicht verblüffend sind. Diese normfreie Schönheit ist also kein Privileg des intellektuellen Ostens. Und sie taucht auf den Gemälden der DDR-Jahre nach 1978 auch nicht mehr auf. Vielmehr scheint in der Malerei eine Art Symbolsprache für die der Realität innwohnende Stimmung entstanden zu sein, die es den Künstlern erspart hat, ihrer sinnlichen Realität noch begegnen zu müssen.

Die DDR war eine Theaterrepublik und hatte sich längst in eine allumfassende Maeterlinck-Aufführung verwandelt, ohne es selbst zu bemerken. So wie die Figuren in den Stücken von Maurice Maeterlinck nicht bemerken, dass sie von anderen betrachtet werden, die jedoch - anders als sie selbst - die Zeichen, die sie umgeben und die ihnen widerfahren, deuten können. Längst steht der Tod unmittelbar vor ihrer Tür, und erscheint

das unbedarfte Leben plötzlich als ein traurig naives Schauspiel auf Zeit. Der Alltag der DDR zeigte allortorts den Symbolismus eines »drame stratique«, eines Landes am Ende seiner Entwicklungsmöglichkeit, das eingeschlossen von hohen Mauern eine naive Form von Normalität aufrecht erhielt. Und so war an diesem windstillen Ort an die Stelle der dramatischen Handlung still und leise die symbolistische Situation getreten - der uns seelisch heftig bewegende Stillstand.

Als Ritter der Tafelrunde nahmen die Bürger der späten DDR am Tisch der Geschichte Platz, ohne mehr an Aufbruch denken zu können. Diese Gesellschaft schien erpresst und genart einzig und allein noch durch die Zerbilder ihrer eigenen Herkunft. Sie war angewiesen auf den Mythos ihrer Geburt aus dem Untergang des Faschismus und doch konnte das Schicksal, das dieser in die Jahre gekommenen Gesellschaft bevorstand, auf nichts anderes hinauslaufen als ihren eigenen Untergang, denn sie war ja, eben weil sie nur aus einem Grund bestand - nämlich nie wieder den Faschismus zu erlauben, auf den Untergang fixiert. Und wie zuverlässig und einem symbolistischen Stück entsprechend blendete das offizielle Bewusstsein die Zeichen des eigenen Untergangs aus: Den Supergau von Tschernobyl, Gorbatschows Enthüllungen und Reformen, den stillen Exodus vieler Landsleute gen Westen und die immer absurder wirkenden Machtdemonstrationen des Staates bei seinen Großveranstaltungen. All dies machte deutlich: Wir leben in einem Arbeiter- und Bauernstaat, der sich selbst bereits völlig fiktiv geworden ist. Ihm wurde nicht mehr applaudiert, nur von bezahlten Claqueuren. Es »musste nicht mehr sein.«

Zu spürbar klappte die Lücke zwischen der propagierten Wirklichkeit und den realen Erfahrungen - die späte DDR war ein Land der reflektierten Bewußtseinspaltung. Dabei wusste jeder um die reale Gefährlichkeit dieser surrealen Gesellschaft, die sich immer wieder in den Eingriffen der staatlichen Gewalt in die individuelle Lebenssituation zeigte. Das Erlebnis der tagtäglichen Gängelung der individuellen Freiheit ging paradoxerweise mit der persönlichen Überzeugung einher, dass die staatliche oder offizielle Interpretation von Welt völlig unverbundlich sei - die Zeitungen logen, das Fernsehen auch und den Professoren war nur sehr bedingt zu vertrauen. Es war klar, dass diese an sich unhaltbaren Zustände ihr Fortbestehen einzig und allein einer Idee verdankten, einer politischen Entscheidung, die sich gegen den Niedergang der Verhältnisse stemmte und mit Idealen prahlte, um über die realen Missverhältnisse hinwegschau zu können. So blieb alles, die staatliche Deutung der Wirklichkeit wie auch die Gegen Darstellungen

der Kunst, immer gebunden und fixiert auf das Primat der Idee über das Leben, der Ideologie über die Freiheit, der Geschichte über die Gegenwart und den Einzelnen. Vor diesem Hintergrund entstand eine Bildsprache der Anspielungen und Verweise und sie schuf Echokammern der Zeichen und Stile, in deren finsternen Räumen die Zeit bleiern und schwer wurde.

Die letzten zehn Jahre der DDR brachten kaum mehr Staatskunst hervor. Immer offensichtlicher hielt sich dieses jungvergeistete Zukunftsprojekt nur noch mit Gewalt aufrecht und jede Lebensregung seiner Bürger schien erpresst vom ideologischen Zwang, der ein ganzes Volk in der Geiselhaft der Geschichte hielt. In diesem Staat entstanden nirgends mehr Ansichten vom Aufbruch und einer historischen Mission, vielmehr tendierte diese Spätzeit zu symbolistischen Todesbildern: Die drei alten Gespenster von Gerhard Gofmann sind solche Widergänger aus der Totenwelt der Weltgeschichte, die als Untote unter die Lebenden treten. Der Militarismus, den sie symbolisieren, war in der DDR allgegenwärtig, aber der Maler zeigt Eiserner Kreuze auf ihrer Brust und die Schirmmützen einer vergangenen Epoche. Und auch stilistisch zeigt das Gemälde von der Rückkehr kunstgeschichtlicher Handschriften, die das Aufkommen einer freien Sicht auf die Gegenwart als unmöglich oder zumindest unerwünscht wirken lassen. Stattdessen treffen in Gerhard Gofmanns Gespensterbild, das auch in dieser Hinsicht tatsächlich gespenstisch wirkt, Otto Dix und Georg Grosz auf James Ensor. Das eigentlich Gespenstische an diesem Werk ist das Erpresstsein der Gegenwart durch eine Übermacht der Geschichte, die sich nur wenige Jahre später in ihre völlige Gegenteil auflösen sollte und mit dem Fall der Mauer umschlug in den Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit.

Bis dahin aber trafen sich auf spukhafte Weise die Toten in den Bildern der Lebenden und raubten ihnen den Mut zur eigenen Zeit, so wie Paul Klee und Bathus in Heinrich Tessmers Werk »Spiegelbilder«: Ausgetrunken und umgestürzt liegt die Champagnerflasche auf dem Tisch des Clowns - die Party ist vorüber, die Nacht jetzt finster und still. Und wenn der Narr im Flickenkleid in den kleinen Handspiegel schaut, starren ihn darin bloß die bösen Augen der Toten an. Die Vergangenheit nimmt den Platz der Gegenwart ein. Wie in Heidemund Hegewalds Bildnis »Kassandra sieht ein Schlangenei«: Ausgemergelt und mit dunklen Augenhöhlen kehrt hier eine Frauengestalt von Käthe Kollwitz wieder, die vor dem aufstrebenden Militarismus warnt.

Als würde Francis Bacon sich nachträglich der sozialistischen Idee anschließen, malt Peter Hoppe in seinem Bild »memoria O.P. (Olof Palme)« eine schmerzverwundene, dreifaltige Figurengruppe aus Opfer, Klagenden und Täter. Oben rechts aber platziert er die Porträtzeichnung des Ermordeten und seinen Namen auf die Leinwand, damit kein Zweifel aufkommt, wessen Tod hier zu gedenken ist: Des Todes eines Politikers, in dessen Heimatland keiner jener Bürger reisen durfte, die das Bild betrachtet haben. Und doch suggeriert der Maler, dass es eine gemeinsame Sache gäbe, die den DDR-Bürger mit der Welt verbindet: Wir sind Teil einer weltweiten Gemeinde der gegen das Unrecht Protestierenden – wir nehmen Partei für die Opfer der Geschichte, so fern liegend oder historisch sie auch sein mögen: im sozialistischen Paradiesgarten des historischen Gedenkens sind sie alle Brüder ein und desselben Kampfes, von dem Bilder wie Willi Sittes »Apartheid« berichten, oder Peter Panznerns »Das gleiche Lied«. Doch war die sogenannte DDR-Kunst der 80er Jahre so typisch für den Osten? Ihre symbolistischen Bildräume sind stilistisch disparat, die Stimmung der bleiernen Zeit und der verlorenen Zukunft war auch im Westen jener Jahre präsent. Für ihren heute befremdlichen Geschmack, ihre oft plumpen ideologischen Chiffren und die Isolation der Figuren finden sich die Pendants auch in den Gewerkschaftshäusern und Kunstarchiven der bundesdeutschen Provinz. Das letzte Bild von Willi Sitte sah ich im Bergbaumuseum in Bochum. Es ist schwer vorstellbar, dass die große Zeit dieser Kunst noch kommt.

Und doch gibt es herkunftsbedingte Unterschiede zwischen Künstlern aus dem Osten und Westen Deutschlands, die bis heute im Theater genauso wie in der bildenden Kunst spürbar sind. Wenn nachfolgend zwischen Ost- und Westschauspielern unterschieden wird, könnte man mit dem gleichen Recht auch eine Trennung ziehen zwischen nord- und süddeutschem Theater oder dem der 68er und der 80er. Zudem kommen einige der besten Ostschauspieler aus dem Westen. Dass es einen solchen Unterschied aber dennoch gibt, liegt gewiss an den historisch bedingt bis heute unterschiedenen Ausbildungsverfahren und Erwartungshaltungen, die an die Theaterkünstler in Ost und West gestellt wurden. Und so ist es vielleicht doch interessant, dass der Ostschauspieler, ähnlich wie der Maler aus dem Osten, zunächst vor allem damit beschäftigt ist, herauszubekommen, wie die gesellschaftliche Situation, in der er agiert, beschaffen ist. Hingegen der Westschauspieler fragt, wie es ihm geht. Übertrieben gesagt: Der Ostschauspieler will wissen, was für einen Sinn sein Verhalten macht, der Westschauspieler hingegen, was er dabei fühlt. Für ihn gibt es keine Weltlage, die außerhalb der reflektierten Selbstbefind-

lichkeit relevant ist. Er spielt nur das, was er aus sich heraus beglaubigen kann, hingegen der Ostschauspieler die Verhältnisse spielt. Er offenbart dabei seine technischen Fähigkeiten, seine Gabe zur Synthese, zur Entfaltung des gedanklich Vorbereiteten. Und diesem selbstbewussten Können, dem das Gemachte des Spiels stets anzumerken bleibt, steht im Westen ein Typus entgegen, der die Technik der Darstellung tendenziell zum Verschwinden bringt, bzw. zu seinem individuellen Markenzeichen steigert. Auch er sucht nach einem reflektierten Zustand seiner Figur, aber er muss in ihm aufgehen dürfen. Daher verteidigt er seine Figur und muss sie lieben können, sie annehmen, selbst im vermeintlich Unmöglichen, hingegen der Ostschauspieler über sie von Anfang an kritisch reflektiert, sie distanziert betrachtet und auch verachtet, um sie leidenschaftlich vorzustellen. Der Westschauspieler siegt als Persönlichkeit. Der Ostschauspieler auch, aber, zugespitzt, absichtlich nicht als die eigene.

In jenen späten Jahren der DDR entstand eine Poesie der Allegorien, immer bedroht, in ihrer Anspielungshaftigkeit kitschig und plakativ zu wirken. Im symbolischen und oftmals offensichtlich collagierten Bildraum jener Werke sprechen die Zeichen der Geschichte quer durch die Zeit miteinander und bezeugen einen Stimmungszustand, der scheinbar über der Geschichte steht, nicht in ihr. Über sich selbst verraten sie wenig. Es ist, als ob gerade ihre eigene, nächstliegende Gegenwart nicht vorkommen dürfe, um über die Atmosphäre ihrer Tage etwas zu sagen, obwohl den Gemälden sehr oft der Ausdruck einer Qual innewohnt, die von jenem Terror der Geschichte herrührt. Und da diese Bilder in Stil und Thema so selten im Hier und Jetzt verwurzelt sind, rettet sie allein ihr symbolischer Gehalt vor dem Verstrümmen. Michael Zschochers »Mann nimmt seine Augenbinde ab (1945/1985)« zeigt die Allegorie einer Realität, die relativ simpel und eindeutig zu lesen ist: Das Gemälde will kaum mehr sein, als die Versinnfälligung einer Idee. Ihm liegt scheinbar kaum etwas an seiner eigenen Vieldeutigkeit. Mehr noch, der Maler misstraut ihr, eben weil seine Malerei weniger von der Kraft seiner sinnlichen Realität lebt, als von der Bedeutsamkeit ihrer Zeichen. Denn wofür könnte dieses Bild seinem Betrachter die Augen noch öffnen, hätte der Maler die Jahreszahlen weggelassen? So aber liefert es, wie die meisten Bilder dieser Zeit, die Betriebsanleitung zu seinem Verständnis in Gestalt der hochsymbolischen Jahreszahlen gleich mit.

Nichts an der sinnlichen Realität seiner Figuren oder der Malerei selbst hat den Maler annähernd so sehr interessiert wie die Rebellion der Zeichen. Meist lassen sich weder die Klei-

dung, die jene Figuren tragen, noch die Räume, die sie bewohnen, genauer beschreiben. Die sinnliche Gegenwart ist aus diesen Bildern getilgt und weicht der Realität einer Stimmung, wie sie in den Seelen aller herrschte. Daher zeigen diese Bilder auch keine Handelnden, sondern einen Zustand, eine symbolistische Situation, in der die Menschen nicht mehr Subjekt, sondern Objekt ihres Schicksals sind. Sich die Binde von den Augen zu reißen, das ist im symbolistischen Drama die einzige Tat, die bleibt: Die sukzessive Entdeckung des wahren Zustands, in dem man sich befindet, wird zur letztmöglichen Handlung. Dafür sammelt der Maler Zeichen, bildet Verweise, webt an der Atmosphäre, durch deren Schleier der Tod die Szene betritt. Aber die Betrachter dieser symbolischen Bildräume können kaum mehr Rätsel lösen, als sie der Maler zuvor hineingemalt hat. Der Hintersinn dieser Gemälde ist sehr offensichtlich. Wollten sich die Maler im Anspielungsraum ihres demonstrierten Wissens und Könnens letztlich selbst auflösen? Ist es vielleicht sogar der Ausdruck eines unvergleichlichen Hochmuts, der sich da anschickt, derart souverän mit den Zeichen und Stilen der Maleregeschichte von Ensor, über Grosz bis Bacon zu spielen und zugleich auch noch auf der Seite der historischen Gerechtigkeit zu stehen? Wornin aber besteht eigentlich ihr Spiel, das Spiel dieser Maler?

Es ist, als hätte die ideologisch so überdeterminierte DDR dazu verführt und angehalten, die Malerei selbstbewusst als eine Art Geschichtsspiegel zu betrachten. Eine ausgeprägt subjektive Handschrift zu zeigen und sich nicht durch Rückbezüge auf Stile und Zeichen abzusichern, sondern die eigene Persönlichkeit zu riskieren und die eigene Sprache dagegen zu setzen - diesen waghalsigen und doch auch zukunftsfrohen Schritt konnten viele Künstler erst durch eine Ausreise aus der DDR vollbringen. Günther Uecker, Georg Baselitz oder Gerhard Richter, die heute als repräsentative Künstler des Westens gelten, waren meist ebenso Mitglied des ostdeutschen Verbands Bildender Künstler, wie Gerhard Altenbourg, Bernhard Heisig oder Wieland Förster, die im Osten geblieben waren und ihren durchaus eigenen Weg gingen. Aufschlussreicherweise gelten diese erratischen Künstler des Ostens heute nicht als repräsentative Ostmaler. Sie sind auf ihre Weise der Erpressung durch die Geschichte entgangen. Und dennoch sind nur jene Künstler zur Weltgeltung gelangt, die ihre Heimat notgedrungen oder notwauendend verlassen haben. Georg Baselitz, Gerhard Richter oder A.R. Penk haben ihr künstlerisches Erwachen, ihre Ausbildung und ersten Schaffensjahre zwar in der DDR erlebt, sind aber erst in der Folge ihres Abschieds vom Osten zur Form ihres eigentlichen Werks gelangt. Sie entwickelten eine befremdende, die Spielregeln durchschauende und suspen-

dierende Form von Erkenntnis, in der sie ihre eigenen Regeln setzten und ihren persönlichen Stil hervorbrachten. Nur Neo Rauch scheint, vielleicht begünstigt durch seine späte Geburt, einen ähnlichen Weg gegangen zu sein, ohne dass er weggehen musste. Auf den ersten Blick hat das an ein Filmstill erinnernde Bild »Die Kreuzung« des vierundzwanzigjährigen Studenten nicht viel mit seinen späteren Arbeiten im wiedervereinigten Deutschland gemein. Es wirkt unverkennbar surrealistisch und ist geprägt von seinem Lehrer Arno Rink. Doch die entscheidende Verpuppung zu einer eigenen Sprache und zu einem Surrealismus eigener Prägung hat zum Zeitpunkt der Entstehung dieses frühen Gemäldes noch nicht stattgefunden. Trotzdem setzt dieses Bild eine komplexe Situation in Szene, die vielleicht das persönlichste Endzeitbild der späten DDR darstellt. In dem surrealen Traum von Rauchs Straßenkreuzung, deren Figuren in der Abendsonne lange Schatten werfen und eilig in unterschiedlichen Richtungen auseinanderstreben, scheint alles in Bewegung zu sein - selbst der Himmel und die Straße samt Häuserfluchten stehen im Begriff, aus der Mitte des Bildes heraus zu explodieren. Bis auf jenen ungerührt eine Zigarette rauchenden Mann, der das Theater dieser in Auflösung befindlichen Welt bereits hinter sich, also in seinem Rücken hat, und neugierig uns, den Betrachtern dieser Szene, in die Augen schaut. Denn wir, die Betrachter dieses Bildes, wenden uns ihm aus einer Zeit zu, die noch vor ihm liegt.

Sein Blick hinüber zu uns, aus seinem Bild heraus, ist ein Blick voraus in die Zeit. Denn das Gemälde ist immer schon Geschichte, ist ein Werk, das seine eigene Gegenwart bezeugt, und für jeden künftigen Betrachter eine Form von materiell bewahrter Vergangenheit darstellt. Doch dieser Mann am Geländer scheint zu versuchen, in unsere Zukunft hinüber zu schauen, indem er uns, die Betrachter aus der Zukunft, fixiert, und so vielleicht etwas von jener Zukunft erfasst, die nirgends um ihn herum in Sicht ist. Dies war die Stimmung: Lange Schatten, Wege, die nicht mehr zusammen führen, das Surrealwerden einer Gesellschaft, deren Auflösung man bereits gelassen den Rücken zuwenden konnte und dabei alle Zeit der Welt zu haben schien. Die Menschen, die auf Neo Rauchs Bild zu sehen sind, erscheinen nicht als die Urheber des Zustandes, von dem sie berichten, sondern als seien sie ihm als Schicksal unterworfen. Dass ausgerechnet in diesem Arbeiter- und Bauernstaat der Symbolismus und Antinaturalismus in den letzten zehn Jahren seines Bestehens eine solche Blüte erlebte, verleiht dem Projekt des sozialistischen Realismus am Ende des Weges eine bemerkenswerte Pointe. Vielleicht darf man ihr nur als Erwachsener applaudieren.