

DIE BEDEUTUNG DER LEIPZIGER
BAUMWOLLSPINNEREI FÜR DIE BILDENDE
LEIPZIGER GEGENWARTSKUNST

Eine diskurskritische Betrachtung eines Phänomens der
Gegenwartskunst

Magisterarbeit
Maaria Tommila

Universität Jyväskylä
Institut für moderne und klassische Sprachen
Deutsche Sprache und Kultur

Juli 2012

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Kielten laitos
Tekijä – Author Maaria Tommila	
Työn nimi – Title Die Bedeutung der Leipziger Baumwollspinnerei für die Bildende Leipziger Gegenwartskunst. Eine diskurskritische Betrachtung eines Phänomens der Gegenwartskunst	
Oppiaine – Subject Saksan kieli ja kulttuuri	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year 07/2012	Sivumäärä – Number of pages 77
Tiivistelmä – Abstract	
<p>”Leipziger Schule”-termillä nimitetty saksalainen nykyaiteen suuntaus on tullut erittäin kuuluisaksi 2000 -luvulla. Leipzigitilaiset maalaustaiteilijat ovat tulleet tunnetuiksi erityisesti erilaisten taide-aiheisten artikkelien kautta, joista moni on saatavilla Internetissä. Leipzigin maalaustaiteilijoista löytyy siis runsaasti materiaalia, mikä vaikuttaa ilmentävän nykyistä trendiorientoitunutta taidemarkkinasysteemiä, jossa medianäkyvyys on tärkeää.</p> <p>Tässä tutkielmassa lähtökohdaksi on valittu Leipzigin Spinnerei -kompleksin merkitys leipzigitilaisen nykyaiteen markkinointiprosessissa. Vierailijoille avoin Spinnerei konkretisoi Leipzig -diskurssin ja viimeistelee leipzigitilaisen taiteen ’tuotteena’. Tämä ei kuitenkaan ole automaattisesti selkeää taiteen vastaanottajille, sillä monissa artikkeleissa Spinnerei mainitaan itsestäänselvyytenä kuin valmiina pakettina, joka on helppo hyväksyä sellaisenaan. Tässä tutkielmassa tutkinnan kohteiksi onkin valittu sellaisia tekstejä, joissa Spinnerei –konseptia on käsitelty perusteellisemmin. Tavoitteena on tuoda näiden tekstien avulla esille laskelmoivuutta leipzigitilaisen taidekonseptin markkinoinnissa, mitä artikkeleiden lukija ei välttämättä nopealla silmäilyllä huomaa. Metodina tässä tutkielmassa käytetään kriittistä diskurssianalyysia ja materiaalina käytetään kolmea Internet -artikkelia. Lopuksi tarkastellaan diskurssianalyysin tuloksien laajempaa sosiokulttuurista ja yhteiskunnallista merkitystä.</p> <p>Leipzigitilainen nykyaiteen ilmiö on merkittävä vaihe Saksan taidehistoriassa. Se kuvastaa osuvasti läntisen nyky-yhteiskunnan olosuhteita, toisin sanoen taiteen ja yhteiskunnan kaupallistumista.</p>	
Asiasanat – Keywords Leipziger Schule, Gegenwartskunst, Bildende Kunst, Kunstgeschichte, Kunstmarkt	
Säilytyspaikka – Depository Kielten laitos	
Muita tietoja – Additional information	

Inhaltsverzeichnis	
1 Einleitung	4
2 Zum Kunstbegriff	6
2.1 Das Erbe von Platon und Aristoteles	7
2.2 Der Kunstbegriff des 20. Jahrhunderts	9
2.2.1 Die westliche Moderne.....	12
2.2.2 Der Kunstbegriff der DDR	14
2.3 Die Postmoderne und der Postsowjetismus	15
2.4 Das 21. Jahrhundert	18
3 Die Nachkriegskunst aus der kunstgeschichtlichen Perspektive	19
3.1 Die bildende Kunst in der BRD.....	22
3.2 Die bildende Kunst in der DDR	24
4 Der Kunstmarkt	25
5 Die Bildende Leipziger Gegenwartskunst.....	32
5.1 Die Alte Leipziger Schule	34
5.2 Die Neue Leipziger Schule.....	36
5.3 Die Leipziger Baumwollspinnerei.....	39
6 Zum Begriff der kritischen Diskursanalyse.....	40
7 Zum Material der Untersuchung	42
8 Zur Methode der Untersuchung.....	44
9 Die Leipziger Baumwollspinnerei in ausgewählten Medientexten	45
9.1 From Cotton to Culture	46
9.2 ‚The hottest place on earth‘	49
9.3 Hotspot oder Kunstgehege? – die Leipziger Baumwollspinnerei	54
9.4 Zusammenfassung	56
10 Fazit.....	58
Literaturverzeichnis.....	59
Anhang	64

1 Einleitung

Während der letzten zwanzig Jahre hat die Bildende Leipziger Gegenwartskunst (BLG) einen bemerkenswerten Aufschwung erlebt. Man hat begeistert in diese Kunst investiert und in den Zeitschriften hat man diese Kunstrichtung angepriesen. In der deutschen Kunstgeschichte kann man die BLG nicht übergehen. In der BLG ist zu sehen, wie technisch hochwertig die gegenwärtige bildende deutsche Kunst ist. Die Geschichte der BLG ist eine ganz spezielle Erfolgsgeschichte, für die der Einsatz der Galerien in der Leipziger Baumwollspinnerei (LB) von großer Bedeutung ist. Die Entwicklung der bildenden Kunst aus den Kreisen in Leipzig zu einem internationalen Phänomen ist eng mit dem heutigen kapitalistischen Marketingsystem verbunden. Wenn man der Erfolgsgeschichte der BLG folgt, kann man merken, dass man die Maschinerie des Marketings benutzen muss, um sich als Künstler in der heutigen Welt durchzusetzen.

Die LB ist deutlich ein wichtiger Teil dieses Kunstkonzepts, das man auch als *Leipziger Schule* bezeichnet. Die LB stellt nicht nur konkret Ateliers und Galerieräume zur Verfügung, sondern dient auch als das Zentrum des Marketingkonzepts. Man kann die BLG leicht in der LB lokalisieren. Deswegen ist die LB ein interessanter Fokus für diese Arbeit.

Die BLG ist besonders mit Hilfe von Medientexten in Deutschland und international bekannt worden. Die Artikel, die in dieser Arbeit analysiert werden, repräsentieren ein Teil von diesem Diskurs. Diese Texte sind im Internet verfügbar. Ich habe Artikel von *The Guardian*, dem *Goethe-Institut* und der Spinnerei Homepage für die Diskursanalyse verwendet.

Jede Zeitschrift und jeder Artikel bietet natürlicherweise eine eigene Perspektive zu dem Thema. Schon innerhalb eines Artikels kann man unterschiedliche Kulturen finden, u. a. die nationale Kultur, innerhalb der die Zeitung publiziert oder gelesen wird, die Kultur des Arbeitsplatzes, an dem die Zeitung produziert wird, und die subjektive Kultur des Journalisten, der den Artikel auf seine Weise und aus seinem Blickwinkel schreibt. Somit ist die Betrachtung der Medientexte in dieser Arbeit mit der kritischen Diskursanalyse verknüpft. Mithilfe der kritischen Diskursanalyse soll

untersucht werden, wie das Spinnerei-Konzept die Rezeption der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst beeinflusst.

Es ist zumindest aus drei Gründen wichtig, die BLG zu untersuchen. Erstens stellt sie das aktuelle deutsche Gegenwartskunsthfeld und seine Bedeutung auch international dar. Die BLG ist ein zentrales, aktuelles deutsches kunstgeschichtliches Phänomen. Die Leipziger Baumwollspinnerei ist ein deutlicher Ausgangspunkt in der Diskussion über die BLG, was in den Kapiteln 5 und 9 behandelt wird. Zweitens kristallisieren sich in der BLG die Anforderungen, denen die Künstler auf dem heutigen westlichen Kunstmarkt begegnen. Drittens stellt die BLG ein konkretes Beispiel dar, das zeigt, wie der gegenwärtige Kunstmarkt funktioniert.

In Kapitel 2 wird der Kunstbegriff problematisiert. Die verschiedenen Kunstdefinitionen werden je nach Zeitperioden behandelt. Man beginnt mit der Kunstphilosophie des Altertums. Danach werden Kunstauffassungen ab dem 20. Jahrhundert betrachtet. Weil der Zeitraum sehr groß ist, geht es vor allem darum, ein Gesamtbild der Entwicklung zu geben, ohne alle Nuancen der Zeit zu behandeln. In Kapitel 3 wird der Schwerpunkt auf die deutsche Nachkriegskunst gelegt. Kapitel 4 gibt Ansichten zu dem gegenwärtigen Kunstmarkt, weil die Bildenden Leipziger Gegenwartskünstler mit diesem Markt zurechtkommen müssen. Die kommerziellen Aspekte berühren natürlicherweise das Konzept der Leipziger Baumwollspinnerei. In Kapitel 5 wird ein Überblick über die Bildende Leipziger Gegenwartskunst gegeben.

Die kritische Diskursanalyse wird in Kapitel 6 behandelt. Das Material und die Methode, die in dieser Arbeit benutzt werden, werden in Kapitel 7 und in Kapitel 8 vorgestellt und begründet. Kapitel 9 ist der Analyse gewidmet. In der Analyse sollen die sprachlich-rhetorischen Mittel, die Texttypen und die Wirkungsabsicht der Primärtexte analysiert werden. Die Bedeutung der Ergebnisse wird auf der soziokulturellen und gesellschaftlichen Makroebene betrachtet. In Kapitel 10 werden zusammenfassende Aspekte der Analyse vorgestellt.

2 Zum Kunstbegriff

In diesem Kapitel werden historische und neueste Aspekte der westlichen Kunstauffassung betrachtet.

Man kann den Begriff *Kunst* bzw. *Kunstwerk* als Klassifikation oder auch als Evaluation verstehen. Wenn etwas als Kunst bezeichnet wird, wird es als Kunst klassifiziert, aber das bedeutet nicht unbedingt, dass das Werk qualitativ kunstvoll ist. Es ist auch möglich, die Qualitäten eines Artefakts zu akzentuieren, indem man es als Kunstwerk benennt. (Dickie 1971, 43.)

Die Traditionen der heutigen BLG stammen aus der DDR-Zeit. Bis zum Ende der DDR herrschte in der DDR eine Kunstvorstellung nach dem Vorbild der Sowjetunion. Um den Erfolg der BLG heute zu verstehen, muss man die Kultur der westlichen Welt kennen, besonders die der USA und des heutigen Deutschlands, weil die BLG gerade in diesen beiden Ländern bedeutend ist. Es ist also wichtig, nicht nur die Kunst der DDR zu diskutieren, sondern auch die Tradition der westlichen Welt, in der die BLG in den letzten Jahrzehnten beliebt geworden ist. Dies führt zu den Fragen: Hat die BLG dem westlichen Kunstmarkt etwas geboten, was die westliche Kunstgemeinschaft nicht selber schaffen konnte? Geht es um die Attraktion des Fremden bzw. der Gegensätzlichkeit oder eher um ein gemeinsames Verständnis?

In diesem Kapitel soll die Definition von Kunst einerseits nach der westlichen und europäischen Auffassung, andererseits aber auch im allgemeinen universalen Sinne, problematisiert werden. Um einen komplexen Begriff wie Kunst zu behandeln, muss man verschiedene Aspekte erklären. Die in diesem Kapitel behandelten Autoren gehören vorwiegend zur westlichen Kunsttradition, daneben soll aber auch die Kunstauffassung der ehemaligen DDR parallel betrachtet werden.

Die Diskussion der westlichen Kunsttradition ist im Zusammenhang mit der BLG auch deshalb zentral, weil die Verfahrensweise der Hochschule für Graphik und Buchkunst (HGB) in Leipzig auf den Lehren und Techniken der Antike basieren, genauso wie auch die westliche Kunstphilosophie, die in diesem Kapitel behandelt wird. Obwohl die HGB unter den

Erfordernissen der DDR existierte, wurde innerhalb dieser Schule schon während der DDR-Zeit auch Kunst geschaffen, die als gesellschaftskritisch angesehen werden kann. Deshalb beschreiben die politisch gefärbten Kunstideale aus der DDR-Zeit die damalige Kunst in Leipzig nicht unbedingt. Daher kann der Charakter der BLG mit den Theorien und Überlegungen der westlichen Autoren beschrieben werden.

2.1 Das Erbe von Platon und Aristoteles

Man sollte berücksichtigen, dass sich die Aussagen von Aristoteles und Platon über die Repräsentation der Kunst sich vorwiegend auf die Literatur beziehen. (Dickie 1971, 34, 36.) Platons Kunsttheorie ist objektorientiert, d. h. sie betrachtet die gegenständlichen bzw. formalen Eigenschaften eines Kunstwerks. Nach Platons Auffassung ist Kunst grundsätzlich Nachahmung der Wirklichkeit.

Diese Wirklichkeit besteht aus der Formenwelt und der Welt der Sinne. In der Sinnenwelt werden die Formen imitiert. Die künstlerische Repräsentation imitiert die Objekte der Sinnenwelt. Weil die Repräsentation, d. h. die Kunst, in einer Distanz zu den Formen steht, kann sie keine genauen Informationen geben, sondern sie vermittelt Illusionen. (Dickie 1971, 33-34.) Dickie (1971) stellt fest, dass Kunstwerke nach Platons Ansicht eigentlich Vorstellungen von Vorstellungen seien, weil auch die Objekte der Sinnenwelt nur Vorstellungen von den Formen seien (Dickie 1971, 34). Die Formen bzw. Ideen seien etwas Fundamentales auf der Welt. Nach Platon gibt es das Sein, das von den Ideen geformt ist, und die Wahrnehmungswelt, die also nicht real ist, sondern sich mittelbar auf die Ideenwelt bezieht (Bormann 1983, 52-53).

Nach Platon kann Kunst den Menschen insofern verderben, dass sie falsche Informationen und Vorbilder vermittelt. Nach Platon kann nur ein Philosoph die Quelle des moralischen Wissens sein. (Dickie 1971, 34-35.) Diese Behauptung kann rigid scheinen, aber wenn man z. B. die DDR-Zeit betrachtet, kann man bemerken, dass Kunst eine wesentliche Rolle in der Vermittlung von gesellschaftlichen Ideologien spielen kann. Kunst kann

tatsächlich auch fragwürdige Ideen vermitteln. Als Mittel könne die Kunst nach Platon besonders gefährlich sein, weil sie an die Gefühle des Rezipienten appelliert (Dickie 1971, 34).

Auch nach Aristoteles ist Kunst Nachahmung. Aristoteles macht aber keine Unterscheidung zwischen der Formenwelt und der Sinnenwelt. Die Relation der Formenwelt mit der Repräsentation ist nach Aristoteles enger und deswegen beurteilt Aristoteles die künstlerische Repräsentation nicht gleich wie Platon. (Dickie 1971, 36.)

Aristoteles betrachtet Kunst durch drei Aspekte: durch das Medium, durch das Objekt und durch die Weise der Nachahmung. Während Platon die Kunst eher misstrauisch betrachtet, sieht Aristoteles das gesellschaftliche Potential in der Kunst, nämlich die reinigende *Katharsis*-Erfahrung des Rezipienten. (Dickie 1971, 36-37.) Der Held in der Tragödie des Altertums soll nicht fehlerlos sein, um beim Rezipienten Gefühle des Mitleids und der Angst zu ermöglichen. Deswegen müsse der Held einen tragischen Fehler vollbringen. Dies würde erst die Katharsis ermöglichen. (Potts, 1959.) Durch das Katharsis-Phänomen soll der Rezipient zu einem moralischeren Menschen werden.

Die aus den Lehren von Platon und Aristoteles herstammende Kunstauffassung der Nachahmung galt bis fast zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert betonte man die formale Schönheit in der Kunst. Die englischen Philosophen entwickelten eine Theorie, nach der es in unserem Sinnensystem eine besondere Fähigkeit für die Wahrnehmung von Schönheit gäbe. Der Rezipient der Kunst müsse einen besonderen *Geschmack* besitzen, um die Schönheit zu bemerken. Das Konzept von Schönheit wurde jedoch nicht problematisiert. (Dickie 1971, 10, 12, 25.) Im späten 18. Jahrhundert wurde diese Ansicht relativiert, indem fast alles als schön betrachtet werden konnte, wenn man es mit einer *ästhetischen Einstellung* rezipierte (Dickie 1971, 12).

Im 19. Jahrhundert wurde die Ansicht dominant, dass Kunst die emotionale Realisierung des Künstlerwesens darstelle. Diese expressionistisch-orientierte Anschauung verbreitete sich in der Zeit der Romantik um 1800. Während Platon Kunst und Wissenschaft sogar als gegensätzlich empfand,

betonte die romantische Richtung die Möglichkeit der Kunst, solche neue Perspektiven in Bezug auf die Welt aufzuzeigen, die von der Wissenschaft nicht erkannt würden. (Dickie 1971, 38-39.)

Mithilfe der Expressionstheorie der Kunst versuchte man die Stellung der Kunst in der westlichen Gesellschaft zu festigen, gerade weil das 19. Jahrhundert von technologischen und wissenschaftlichen Prozessen und Denkweisen geprägt war. Die Expressionstheorie sprach die ‚normalen‘ Menschen an, weil Emotionen für jeden leicht nachvollziehbar sind. Die Expressionstheorie betont die emotionalen Qualitäten der Kunst und den Prozess, bei dem Kunst die Menschen emotional bewegt. (Dickie 1971, 40-41.)

Die Nachahmungstheorie und die Expressionstheorie sind unvollständig. Nicht unbedingt jedes Werk ahmt Objekte oder Phänomene erkennbar nach. Es gibt auch Werke, in denen die Emotionen nicht zentral sind. Die Kunst ist also ein Begriff, der schwierig, wenn nicht sogar unmöglich zu definieren ist. Obwohl die Nachahmungstheorie und die Expressionstheorie nicht den ganzen Kunstbegriff erklären können, können sie aber wichtige Aspekte zum Verständnis der Kunst geben. (Dickie 1971,42.)

2.2 Der Kunstbegriff des 20. Jahrhunderts

Bei der Untersuchung des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert wird deutlich, dass die Kunst aus sehr unterschiedlichen Perspektiven beschrieben wird. Begriffe wie *Avantgarde*, *Modernismus* und *Moderne* werden in einigen Quellen mitunter fast synonym verwendet, während in anderen Quellen diese Begriffe problematisiert oder region-spezifisch diskutiert werden. In diesem Kapitel soll die Kunstauffassung der westlichen Welt und der DDR im 20. Jahrhundert untersucht werden. Dabei wird der Begriff ‚westlich‘ u. a. besonders auf Deutschland, Frankreich und die USA angewendet.

Natürlicherweise ist ein Jahrhundert eine zu lange Zeitperiode, um sie zusammenzufassen. Viele gesellschaftlich-politische Krisen und Veränderungen fanden im 20. Jahrhundert statt, u. a. zwei Weltkriege und danach der Kalte Krieg. Technologische Innovationen setzten sich durch,

was z. B. auf die Kommerzialisierung der Kunst und dadurch auch auf die Stellung der Kunst in der Gesellschaft einen bedeutenden Einfluss hatte.

In diesem Kapitel bleiben die Inhalte auf einer zum Teil allgemeinen Ebene, wenn nur die zentralsten Ideen und Theorien der jeweiligen Zeitperiode vorgestellt werden. Zum Beispiel vergleicht Boris Groys (2001) die westlichen und die sozialistisch-realistischen Aspekte miteinander. Hier sollen drei zeitgenössische westliche Theoretiker behandelt werden, nämlich Clement Greenberg, Walter Benjamin und Joseph Beuys. Greenberg repräsentiert eine amerikanische Perspektive und Benjamin und Beuys westdeutsche bzw. mitteleuropäische Ansichten.

Im Vergleich zu dem Kapitel 3 werden in diesem Kapitel die Hintergründe und philosophischen Fundamente der Kunstströmungen und der zeitgenössischen gesellschaftlichen Umstände erläutert. Auch werden in Kapitel 3 die Spezifika der Nachkriegszeit im Zusammenhang mit der BRD und der DDR konkreter betrachtet, z. B. werden zeitgenössische Künstler und bedeutende Örtlichkeiten erwähnt.

Versucht wird zunächst, Klarheit zwischen den Begriffen Avantgarde, Moderne und Modernismus zu schaffen. Es gibt aber keine alleingültige Lösung für eine gemeinsame Terminologie, weil das 20. Jahrhundert nie aus homogenen Richtungen bestand. Außerdem werden die verschiedenen Richtungen heutzutage je nach Quelle unterschiedlich interpretiert.

Die Geschichte der *Avantgarde*, die mit innovierenden Kunstformen verbunden ist, beginnt am Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich (Hautamäki 2003, 10). In dieser Zeit wurde der Avantgarde-Begriff in Frankreich auch mit einem alternativen Lebensstil verknüpft, mit dem man sich von der herrschenden Bourgeoisie-Klasse distanzieren wollte. Die Oppositionsfunktion wird häufig als das kennzeichnende Merkmal der Avantgarde gesehen. (Hautamäki 2003, 11-12.) In den USA verbreitete sich die europäische Avantgarde erst nach dem Ersten Weltkrieg. (Hautamäki 2003, 11, 13.)

Warum der Begriff *Avantgarde* in der deutschen Tradition nicht so häufig verwendet wird, sondern als *Moderne* bezeichnet wird, wird in einigen

Quellen erörtert. Nach Hautamäki (2003) verhinderte die NS-Zeit die Verwirklichung der Avantgarde und der Begriff sei traumatisiert worden. Deswegen würde in der deutschen Tradition eher von *Moderne* gesprochen, die eine neutrale Konnotation habe. (Hautamäki 2003, 12.) Bru und Nicholls (2009) bestätigen, dass durch den Begriff *Moderne* die deutsche Vorstellung von den künstlerischen Ausdrucksformen und Theorien in dem Zeitraum zwischen 1850 und 1950 beschrieben werde. Bru und Nicholls erläutern aber keine gesellschaftlichen Gründe für den Gebrauch dieses Begriffs. Allerdings behandeln Bru und Nicholls auch den Begriff *Avantgarde*. Im frühen 20. Jahrhundert manifestiert sich Avantgarde in der Gestalt von Kunstströmungen wie Dadaismus, Expressionismus und Surrealismus, oder man kann Avantgarde allgemein als eine Erneuerung der ästhetischen Konventionen betrachten. (Bru & Nicholls 2009, vii.) Auf jeden Fall scheint der Begriff *Moderne* der bevorzugte Begriff im deutschsprachigen Raum zu sein.

Dagegen sei der Begriff *Modernismus* bzw. der englische Ausdruck *Modernism* nicht gleichermaßen beliebt (Bru & Nicholls 2009, vii). Modernismus kann als Sammelbegriff für verschiedenen ‚Avantgardes‘ bzw. ‚Modernisms‘ benutzt werden (Eysteinson 2009, 24, 30). Somit können die unterschiedlichen Strömungen international und landesweit unter einem Oberbegriff gesammelt werden. Die Pluralformen ‚Avantgardes‘ und ‚Modernisms‘ deuten auf die Vielzahl von Formen und Strömungen hin.

Modernismus und Avantgarde können auch dualistisch gesehen werden. Während Avantgarde die alten Vorstellungen von der Bedeutung und von der Repräsentation der Kunst radikal und schockierend aufzugeben versucht, sei der Modernismus mithilfe traditioneller Mittel der Kunst kritisch gegenüber der Gesellschaft. (Eysteinson 2009, 24, 28, 32-33.) Im Modernismus kann man also die Verbindung mit der Geschichte deutlicher wahrnehmen, während die Avantgarde diese Verbindung ablehnt und etwas ganz Neues schaffen will.

Im Rahmen dieser Arbeit reicht es zu unterstreichen, dass es verschiedenste Strömungen im 20. Jahrhundert gab, die mit der Tradition brachen. Sie

werden mithilfe verschiedenster Begriffe theoretisiert, aber diese Begriffe sind nicht eindeutig. Man kann die Zeitperioden der Avantgarde oder der Moderne nicht genau datieren. In dieser Arbeit wird kein einziger Begriff bevorzugt, aber z. B. in Kapitel 3 wird der Begriff *Moderne* bzw. *Zweite Moderne* als Bezeichnung für die Nachkriegskunst benutzt, weil der Autor Klotz (2000) diesen Begriff verwendet.

2.2.1 Die westliche Moderne

Clement Greenberg (1939) diskutiert die zeitgenössische Avantgardekultur und die Entstehung des *Kitsch* im 20. Jahrhundert. Während sich die westliche Welt besonders in Europa im 20. Jahrhundert schnell wissenschaftlich und technologisch entwickelte, wurde die alte Rolle der Kunst in Frage gestellt. Weil die Avantgardekunst Mittel der Verfremdung benutzte, war ihre Rezeption auf kleine Kreise begrenzt. Greenberg erläutert aber, dass Avantgarde eigentlich ein Mittel gewesen sei, um die Kultur voranzutreiben. Als Begründung für ihre Kunstauffassung, benutzten die Avantgarde-Künstler in der gesellschaftlichen Diskussion den Slogan *art for art's sake*. (Greenberg 1939, 5.) *Art for art's sake* bedeutet die Anschauung, nach der die Kunst an sich ihre Existenz legitimiert. In der Praxis produzierte diese Richtung oft abstrakte Kunst. Die Künstler wollten auch nicht das Thema ihrer Werke erklären, sondern sie strebten danach, die Wichtigkeit ihres Mediums zu betonen. (Greenberg 1939, 6.)

Nach Greenbergs Ansicht befand sich die Kunst in den 60er Jahren in der Krise. Sie habe ihre alten Förderer verloren, nämlich die traditionelle Kunst- bzw. Finanzelite. In dieser Zeit der kapitalistischen Marktwirtschaft beginnt die Kunstelite Kitsch zu bevorzugen. Die Bedeutung dieser Kunstelite wird in dem folgenden Zitat deutlich gemacht:

[...] today such culture is being abandoned by those to whom it actually belongs – our ruling class. For it is to the latter that the avant-garde belongs. No culture can develop without a social basis, without a source of stable income (Greenberg 1939, 8).

Dagegen sei *Kitsch* nach Greenberg die Degeneration der Kunst und Kultur. Kitsch ist ein Produkt der Marktwirtschaft. Er entstand ursprünglich aufgrund der Nachfrage der Massen. Während Kitsch nur für die Massen bestimmt sei, sei Avantgarde nach Greenberg etwas Wertvolles. (Greenberg 1939, 9-11.)

Von diesem Hintergrund wird verständlich, warum die Avantgarde bestrebt gewesen sei, die Stellung der Kunst in der modernen Gesellschaft zu sichern. Es ist interessant, dass sich die Avantgarde anstatt etwas wirklich Neues in die Gesellschaft einzubringen, sich eher für die alten Rollen der Kunstinstitution interessierte. Sie versuchte die finanzierenden Eliten mithilfe von schwer verständlichen elitären Werken zu erreichen. Avantgarde sollte sich zum Gegensatz von Kitsch entwickeln. Sie sollte vor allem eine elitäre Hochkultur in der Gesellschaft aufrechterhalten.

Kitsch wird auch von Walter Benjamin als Gegensatz zu dem authentischen Kunstwerk gesehen. Ein Kunstwerk würde eine *Aura* besitzen, weil es einzigartig und magisch sei. Ein Kitsch-Produkt könne keine Aura besitzen, weil sie der Massenproduktion diene, d. h. als Kopie verliert ein Kitsch-Produkt seine Authentizität. (Gilloch 2005, 2, 4.)

Während bei Greenberg und Benjamin die Kunst fast mythische Dimensionen bekommt, betrachtet Joseph Beuys die Kunst auf einer komplizierten und philosophischen Ebene. Es ist nicht ganz einfach seine Äußerungen so zu interpretieren, wie er es eventuell gewollt hätte, dass sie interpretiert würden.

Beuys (1974) postuliert eine umfassende Kunstauffassung. Alle Kreativität wird zu dem Kunstbegriff gezählt. Dadurch sei jeder potentiell ein Künstler oder zumindest habe jeder die Kapazität sein kreatives Potential zu entwickeln. Daher sollte die Gesellschaft jedem die Ausbildung und die Möglichkeit geben, sich zu verwirklichen. Nach Beuys sei Kunst die Voraussetzung für eine demokratische und humane Gesellschaft. (Beuys 1974, 26, 34.)

Genauso wie Greenberg und Benjamin betont auch Beuys, dass die Konsumgesellschaft und die konsumierte Kunst die künstlerische

Expression und die Kreativität verderben. Jedoch ist Beuys Vorstellung der künstlerischen Kreativität insofern demokratisch, weil die Selbstverwirklichung zu jedem Menschen gehöre. Die Massenkultur zerstöre diese kreative Entwicklung, weil sie von politischen Kreisen zentralisiert bzw. manipuliert werde:

Political creativity is being reduced to the mere delegation of decision and power. [...] In the consumer society, creativity, imagination and intelligence, not articulated, their expression prevented, become defective, harmful and damaging [...] (Beuys & Böll 1973, 150).

2.2.2 Der Kunstbegriff der DDR

Während die BRD von der westlichen Konsumgesellschaft und Ideologie geprägt war, arbeiteten die Künstler in der DDR gemäß den Vorbildern des *sozialistischen Realismus*. Im sozialistischen Realismus soll der ideologische Inhalt und seine Bedeutung im Kunstwerk akzentuiert werden (Groys 2001, 266).

Man kann Ähnlichkeiten zwischen den westlichen modernistischen Richtungen und der sozialistisch-realistischen Kunst erkennen. Beide Auffassungen werden durch Autonomievorstellungen der Kunst vereinigt, die jedoch anders realisiert werden. In der westlichen modernistischen Tradition wurde das Ideal der autonomen Kunst dadurch deutlich, dass sie prinzipiell keine Einflüsse aus den sie umgebenden gesellschaftlichen Verhältnissen aufnehmen sollte, sondern die Kunst soll selbstständig unter ihren eigenen Bedingungen geschaffen werden. (Groys 2001, 264.)

Die Modernisten strebten danach, eine Hochkultur in der Gesellschaft zu pflegen. Entsprechend wollte man im sozialistischen Realismus das Ideal der *Sowjetizität* festigen. Der Künstler soll fremde Einflüsse in seinem Werk ausschließen, d. h. u. a. die westlichen Elemente bzw. deren Inhalte. In der westlichen Moderne des 20. Jahrhunderts stand die formale Ebene eines Werks im Mittelpunkt. Dagegen war die Form im sozialistischen Realismus nicht das zentralste Element, sondern ein Werk wurde erstrangig über seinen ideologischen Kontext betrachtet. Das Kunstwerk des sozialistischen

Realismus wurde zu Propagandazwecken des Staats eingesetzt. (Groys 2001, 265.)

Man könnte die Ausgangspunkte der westlichen modernen BRD-Kunst und der sozialistisch-realistischen Kunst der DDR so zusammenfassen, dass der modernistische westliche Künstler sich selber für den Kontext seines Werks entschied, während der sozialistisch-realistische Künstler der staatlichen Ideologie und ihren Interessen folgen sollte. Die herrschenden Kunstströmungen der BRD wurden in der DDR als gegensätzlich und degeneriert empfunden, und entsprechend wurde der sozialistische Realismus innerhalb der Avantgardekultur in der BRD nicht ernst genommen, sondern als Kitsch bewertet. (Groys 2001, 266-267.)

2.3 Die Postmoderne und der Postsowjetismus

Die Pluralität ist ein Schlagwort der Postmoderne. Genauso wie die Moderne vielfältige Erscheinungsformen hat, wird auch die Postmoderne von keiner homogenen Gesamtheit gestaltet. Mithilfe des Postmoderne-Begriffs kann man die allgemeine Diskussion über die gegenwärtige Kultur beschreiben, aber wenn man die pluralistischen Charakteristika in der Kunst und Kunstwerke betonen möchte, kann festgestellt werden, dass dieser Diskurs in den späten 50er Jahren zuerst in Literaturkreisen in den USA begann (Welsch 1988, 8). In der westlichen postmodernen Gesellschaft geht es zentral um die Verbindung von technologischer Entwicklung und Kunst (Lovejoy 1992, 1).

Als sich in den späten fünfziger Jahren die ersten postmodernen Erscheinungen im Westen manifestierten, tauchte zeitgleich der *Postsowjetismus* in der DDR auf. Postsowjetische Künstler strebten danach, die ideologische Zensur zu vermeiden, indem sie zwar eigenständiger arbeiten wollten, aber gleichzeitig auch in der Gesellschaft als ideologisch korrekt galten. Hier kann man insofern einen Berührungspunkt mit den westlichen postmodernen Künstlern finden, dass die ästhetische Tradition der Moderne auch als eine Art von Zensur angesehen werden kann, die man

überwinden wollte, ohne den künstlerischen Status zu verlieren. (Groys 2001, 269.)

In der DDR-Ästhetik wurde in den frühen fünfziger Jahren das Ideal der *volkstümlichen Klassik* postuliert, mit der auf die klassische deutsche Tradition zwischen 1750 und 1848 verwiesen wurde. Diese nationale Kultur sollte zum Gemeinbesitz aller Schichten werden. (Hermand 2006, 239-240.) Damit wollte man eine DDR-Kulturgeschichte propagieren. Parallel dazu wurde der traditionelle Status der westlichen Kunst bedroht, weil das technische und wirtschaftliche Denken die Entstehung der Massenkultur ermöglichte.

Obwohl das Kulturleben in der DDR von dem Staat reguliert wurde, gab es während der letzten Jahrzehnte der DDR trotzdem eine pluralistische Tendenz. Besonders die Jugendlichen interessierten sich für die westlichen Rundfunk- und Fernsehsendungen und für die westliche Musik. Sie blieben nicht mehr kanonisch der volkstümlichen Klassik verhaftet, sondern forderten subjektive Selbstrealisierung. Man erstrebte eine Unterhaltungskultur, die von den westlichen Strömungen beeinflusst war. (Hermand 2006, 255-256, 261.)

Der pluralistische Charakter der westlichen Postmoderne reflektiert die zeitgenössischen gesellschaftlichen Umstände des späten 20. Jahrhunderts. Daniel Bell (1988) bezeichnet diese Umstände als *postindustrielle Gesellschaft*, für welche die Änderung der sozialen Struktur kennzeichnend ist (Bell 1988, 144). Vor allem folgte aus der technologischen Entwicklung die Vervielfältigung der westlichen Berufsstruktur. Infolge der Steigerung des ökonomischen Wohlstands brauchte man immer mehr Arbeitskräfte in der Dienstleistungsbranche. Dazu gab es einen erhöhten Bedarf an professionalisierten und technisch qualifizierten Arbeitskräften. (Bell 1988, 145-148.) Man stellte die Frage, wer die neue Technologie bzw. die neuen Maschinen kontrolliert. Lovejoy (1992) erörtert konkret die Gefahr der Atomwaffen (Lovejoy 1992, 3, 76), aber man könnte das auch breiter und allgemeiner behandeln, um zu fragen, welche Parteien, Gruppierungen, Firmen oder Personen hinter den heutigen gesichtslosen Massenmedien stehen.

Die westliche Avantgarde wollte eine Aufteilung in Hochkultur und Kitsch erreichen, aber in der Zeit der *Postmoderne* wurden Elemente aus der ‚niederen‘ Kitsch-Kultur in die Hochkultur aufgenommen. Groys (2001) betont jedoch, dass dies unter den Bedingungen der Hochkultur und ihrer Institutionen passierte: Obwohl die postmoderne Kunst pluralistisch zu sein scheint, habe sie eigentlich vor allem die Existenz und die Stellung der Kunstinstitutionen gefestigt. (Groys 2001, 268-269.) Ein Beispiel von der Nutzung des Kitsch und der Reproduktion im künstlerischen Schaffen ist die *Pop Art*. In diesen Kunstwerken wurden Elemente der Konsumgesellschaft als Material benutzt. Zum Beispiel wurden Elemente der Photographie, der Werbungen und der Fernsehwelt benutzt, indem man sie in einem neuen Zusammenhang ansiedelte (Lovejoy 1992, 64). Zwar benutzten Pop Art-Künstler kommerzielle Erscheinungen in ihren Werken, aber diese Werke könnte man teilweise insofern auch als gesellschaftskritisch bezeichnen, weil sie ironisch die Entwicklung der Gesellschaft kommentierten (Lovejoy 1992, 64). In der BRD wurde besonders Gerhard Richter von der Pop Art beeinflusst (s. Kapitel 3.1).

Es gab weiterhin solche Kunstrichtungen, die die Ideale der Moderne von der Autorität, der Originalität und dem Talent des Künstlers zu bewahren versuchten. Im *Minimalismus* wurde die Wichtigkeit des Mediums des Künstlers hervorgehoben, d. h. die formale Ebene des Werks. Der Minimalismus basiert auf der Eliminierung aller Faktoren, die die Betrachtung des Kunstwerks determinieren könnten. Massenkulturbilder als Material kamen nicht in Frage, weil sich die minimalistischen Künstler außerhalb der Pop Art profilieren wollten. Der *Konzeptualismus* formulierte die Kunstszene mit einer extremen Auffassung von Kunstwerk um. Das Kunstwerk soll keine Ware und kein Objekt sein, sondern Kunst wird als Idee bzw. als Konzept verstanden. Dies ermöglichte, dass eigentlich alles Kunst sein kann. Kunsterscheinungen wie solche des Konzeptualismus konnten überall stattfinden, auch außerhalb der traditionellen Galerieräume. Zum Beispiel benutzten die Konzept-Künstler öffentliche Räume und Zeitungen für ihr Auftreten. Die Konzeptkunst gab dem Publikum die Möglichkeit sich am Schaffen des Kunstwerks zu beteiligen. (Lovejoy 1992, 90-91.)

2.4 Das 21. Jahrhundert

Danto (2003) diskutiert den Kunstbegriff durch die folgende Fragestellung: Wie ist es möglich, dass etwas in einem bestimmten historischen Moment als Kunst betrachtet werden kann, während es in einer anderen Zeit nicht als Kunst gelten würde? Danto erörtert also, ob die historische Situation für jeweiligen Kunstströmungen- und Erscheinungen irgendwie günstig ist. (Danto 2003, ix.)

Danto behandelt auch die Bedeutung der jeweiligen *Artworld*, die seit den 60er Jahren deutlich einen Einfluss auf die Betrachtung und die Definierung der Kunst gehabt hat. Um ein Teil der jeweiligen Kunstwelt zu sein, werden Kenntnisse von den zeitgenössischen Theorien und von der Geschichte vorausgesetzt. Die Kunstwelt besteht aus den Parteien, die in einem bestimmten historischen Moment etwas als Kunst definieren. Danto notiert, dass es nicht seine Intention sei, die Kunstwelt als die einzige bzw. höchste Autorität zu bezeichnen, aber es sei jedenfalls wichtig zu berücksichtigen, dass es solche äußerliche Akteure gebe. (Danto 2003, xiii.) Eine Kunstwelt ist zum Teil eine abstrakte Institution der zeitgenössischen Theorien, aber sie besteht auch aus konkreten Personen und Organisationen, wie z. B. aus den Kritikern und Museen. Es sollte eher von Kunstwelten gesprochen werden, weil die zeitgenössische Kunstdiskussion nicht immer homogen ist. (Danto 2003, 24.)

Danto schlägt drei verschiedene Weisen vor, die Kunst zu betrachten. Erstens habe die Kunst die Macht, Menschen zu transformieren (Danto 2003, 131, 133). Diese Eigenschaft scheint etwas mit der Katharsis-Erfahrung bei Aristoteles zu tun zu haben (s. Kapitel 2.1). Jedoch meint Danto nicht unbedingt nur eine moralische Transformation, sondern generell die Möglichkeit Gefühlserfahrungen zu erleben. Zweitens könnte man die Kunst als eine menschliche Erscheinungsform sehen, die je nach Kultur variiert (Danto 2003, 134, 139). Nach der dritten Perspektive enthält ein Kunstwerk Bedeutungen, die erst in der Erfahrung des Rezipienten realisiert werden (Danto 2003, 142). Die Betrachtungsweisen der Kunst im 21. Jahrhundert sind also sehr rezipientenorientiert. Man konzentriert sich auf

die individuelle und die gesellschaftliche Rezeption und interpretiert die Kunst somit kontextabhängig.

Analog diskutiert Godfrey (2009) die vielschichtigen Traditionen der gegenwärtigen Malerei. Es gebe keine einzige Tradition, worauf man verweisen könne, sondern es gebe viele kulturelle und zeitliche Traditionen (Godfrey 2009, 23). Außerdem sei die heutige Welt sehr multikulturell. Die Gegenwartskünstler arbeiten global und hätten so vielfältige kulturelle Hintergründe und Kontakte (Godfrey 2009, 23). Obwohl die Kunst eine fundamental universale humane Basis enthalte (Danto 2003, 139), wird sie aus individuellen und kulturellen Ausgangspunkten geschaffen und interpretiert.

3 Die Nachkriegskunst aus der kunstgeschichtlichen Perspektive

In diesem Kapitel wird ein Überblick zu der deutschen Kunstgeschichte der Nachkriegszeit gegeben. Zuerst wird der eigentliche Begriff *Kunstgeschichte* geklärt, u. a. auch deswegen, weil die Bildende Leipziger Gegenwartskunst in dieser Arbeit als eigenständige kunstgeschichtliche Erscheinung betrachtet wird.

Während der letzten Jahrzehnte sind die Veränderungen innerhalb der westlichen bildenden Kunst und der visuellen Kultur rasant gewesen. Das hat die Methoden und den Diskurs innerhalb der Kunstgeschichtsforschung verändert. Die multidisziplinäre Natur der Ansichten und Methoden innerhalb der heutigen Kunstgeschichte entstammt diesen komplexen gesellschaftlichen Umständen. Es ist zentral, dass die Perspektive der heutigen Kunstgeschichtsforschung versucht, den Kunstbegriff breit zu erfassen. (Ijäs, Kuusamo & Niemelä 2010, 6.)

Seit den 80er Jahren hat man innerhalb der Kunstgeschichtsforschung begonnen, die Inhalte der Repräsentation in Kontexte einzubringen. Man hat also bewusst einen interpretierenden Ansatzpunkt eingenommen. Zum Beispiel wurde die Sprache, die in der Forschung verwendet wurde, deshalb kritischer betrachtet, weil man merkte, dass die Beschreibungen jeweils subjektiv sind und sie darauf einen Einfluss haben, wie die

kunstgeschichtlichen Phänomene vermittelt und verstanden werden. In der Kunstgeschichtsforschung interessierte man sich somit für die Geschichte der Kunstgeschichte und für die Forschungsrhetorik, d. h. die Kunstgeschichte wurde kritischer in Bezug auf sich selbst. (Ijäs, Kuusamo & Niemelä 2010, 7-8.) Hieraus lässt sich folgern, dass Kunstgeschichte nie objektiv sein kann, sondern dass sie immer interpretativ, d. h. eine subjektive Darstellung ist.

Beim Betrachten der Kunst konzentriert sich die Perspektive der heutigen Kunstbetrachtung statt auf den Künstler und auf das Werk häufig auf den Rezipienten der Kunst. Der Künstler, d. h. der Schöpfer der Kunst, wird aufgesplittert, weil der Betrachter als ein Teil des Schaffensprozess gesehen wird. (Ijäs, Kuusamo & Niemelä 2010, 10.) Das bedeutet, dass der Betrachter beim Rezeptionsvorgang seine eigenen Interpretationen einbringt, wodurch das Werk auf eine neue und einzigartige Weise realisiert wird.

In diesem Kapitel soll die Entwicklung der deutschen Kunst deswegen auf die Zeitperiode nach dem zweiten Weltkrieg beschränkt werden, weil die Wurzeln der BLG in der DDR liegen. Das Zentrum der Betrachtung in diesem Kapitel liegt auf der bildenden Kunst, erstrangig auf der Malerei.

Die deutsche Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ist natürlicherweise durch die gesellschaftlich-politischen Veränderungen geformt worden. Es gibt Künstler, die von dem Krieg traumatisiert wurden und die nie von dieser Thematik loskamen, z. B. Max Beckmann. Es gibt Künstler, welche die Grenzen der gesellschaftlichen Normen und Regeln erweiterten, z. B. Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke und Bernhard Heisig in der DDR. Die Kunst der BRD wurde von den Kunstströmungen der westlichen Welt beeinflusst, aber sie erfand auch ihren eigenen originalen Weg, besonders in der abstrakten Kunst. Die technologischen Entwicklungen und die Globalisierung am Ende des 20. Jahrhunderts erschienen in der Kunst der BRD u. a. im Bereich der Medienkunst. In der DDR fand die Kunst in Leipzig trotz der staatlich geregelten Umstände ihre Eigenständigkeit, was aber erst nach der Wende dem Rest der Welt bewusst wurde.

In der deutschen Nachkriegskunstszene kann man regionale Schwerpunkte wahrnehmen. In der BRD zählt z. B. Düsseldorf zu den künstlerisch bedeutenden Zentren. In der DDR kann man analog dazu Leipzig erwähnen.

Während die deutschen Künstler auf den Ersten Weltkrieg mit der Bearbeitung der Kriegsthematik reagierten, herrschte nach dem Zweiten Weltkrieg die Meinung, dass die Malerei den Krieg nicht glaubwürdig beschreiben könne. Die wenigen künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Krieg behandelten oft die Zerstörung der Städte, z. B. wurde das schwer bombardierte Dresden häufig thematisiert. (Klotz 2000, 358.)

Deutsche Künstler, die den zweiten Weltkrieg thematisiert haben, haben auch außerhalb Deutschlands gewirkt. Ein Beispiel dafür ist Max Ernst, der schon vor der Zeit des Nationalsozialismus in die USA ausgewandert ist. Es gab auch Maler, die während der Zeit des Nationalsozialismus im Verborgenen arbeiteten. Das bedeutet, dass man erst nach dem Krieg Zugang zu ihren Werken hatte. Aufgrund des Malverbots musste z. B. Max Beckmann in seinem Amsterdamer Exil ständig Angst davor haben, dass der Ölfarbengeruch in dem Treppenhaus ihn verraten würde. Die meisten im geheimen arbeitenden Künstler beschäftigten sich somit nur mit Skizzen und Aquarellen. Viele Künstler erlebten eine Degeneration bzw. Stagnation in ihrem Schaffen, weil die gesellschaftlichen Umstände und der Krieg die freie künstlerische Entwicklung behinderten. (Klotz 2000, 359-361.)

In dem geteilten Deutschland entwickelten sich die Kunstrichtungen und Traditionen verschieden. Während die Trends der Kunst und die Einflüsse in der BRD aus der westlichen Welt kamen, z. B. aus den USA und aus Frankreich, stammten die Vorbilder der Kunst in der DDR aus der Sowjetunion und wurden intensiv von dem Staat reguliert. Daraus lässt sich aber nicht direkt schließen, dass die Kunst in der DDR eine Stagnation erlebte, sondern die Künstler, z. B. an der HGB in Leipzig, schufen ihre eigenen Methoden, die aus dem subjektiven künstlerischen Ausdruck bestanden, aber gleichzeitig auch die staatlichen Regelungen erfüllten.

Beispiele von neuen Genres der deutschen Gegenwartskunst sind z. B. die Performanz, die Videokunst und die verschiedenen Typen der elektronischen Kunst. In der Gegenwartskunst werden verschiedene

Bereiche der Kunst oft vermischt. Die Kunst ist nicht mehr nur auf die Ausstellungsräume von Kunstakademien oder Museen begrenzt, sondern sie wird auch außerhalb dieser Umgebungen realisiert, z. B. in Galerien und auf Kunstmessen. (Klotz 2000, 426.) Viele deutsche Künstlerinnen sind erst durch die Medienkunst bekannt geworden (Klotz 2000, 433). Das bedeutet, dass neue Gegenwartskunstbereiche auch neue Möglichkeiten für solche Künstlergruppen eröffnen, die früher weder Sichtbarkeit noch Anerkennung gehabt haben.

Der Begriff *Zweite Moderne* kann in dem Zusammenhang der Nachkriegskunst benutzt werden, weil man die Zeit nach der NS-Zeit als einen Neubeginn, als eine zweite Moderne sehen kann. In diesem Kapitel wird durch diesen Begriff vor allem die deutsche Gegenwartskunst beschrieben, für welche die schon oben erwähnten pluralistischen und technologisch entwickelten Kunstformen typisch sind. (Klotz 2000, 438-439.)

3.1 Die bildende Kunst in der BRD

Die abstrakten Richtungen der Kunst gewannen nach dem Krieg in der BRD an Bedeutung. Solche Künstler, die sich der Abstraktion zuwandten, sind u. a. Georg Meistermann, Willi Baumeister und Ernst Wilhelm Nay (Klotz 2000, 361). In den fünfziger Jahren wurden in der deutschen Kunst französische Einflüsse aufgenommen (Klotz 2000, 362-363). In dieser Zeit versuchte man in Frankreich das Erbe der Avantgarde aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg aufrechtzuerhalten, d. h. die Charakteristika der *-ismen*, wie des Kubismus, des Surrealismus usw. Diese Zeit wurde auch als *Arrière-garde* bezeichnet, die man teilweise als Degeneration bzw. als Endphase der Avantgarde interpretierte. (Adamson 2009, 74-75, 85.) Innerhalb der französischen Malerei in den 50er Jahren balancierten zwei Richtungen, die entweder für die realistische oder für die abstrakte Kunst eintraten (Adamson 2009, 84-85). Jean Bazaine ist ein Beispiel für einen abstrakten Maler, aber zum Beispiel Nicolas de Staël benutzte figurative Elemente in seinen Gemälden (Adamson 2009, 86-87).

1955 wurde die erste der Gegenwartskunst gewidmete *documenta*-Ausstellung in Kassel organisiert (Klotz 2000, 367). Die Ausstellung wird bis heute veranstaltet. Die *Documenta* konnte man ursprünglich als eine Stellungnahme zu der Kunstpolitik des Dritten Reichs sehen, nach deren Sicht die experimentale und abstrakte Natur der modernen Kunst degeneriert war. Heutzutage kommentiert die Kunst der *documenta*-Ausstellungen verschiedene aktuelle gesellschaftliche Themen. (*documenta*-Homepage.)

Ende der fünfziger Jahre wurde die Künstlergruppe *Zero* von Karl Otto Götz, Norbert Kricke, Otto Piene, Heinz Mack und Günther Uecker in Düsseldorf gebildet, auf die Joseph Beuys, Gerhard Richter und Markus Lüpertz Einfluss hatten. Zu den Düsseldorfer Künstlern gehörten Leute wie Konrad Klapheck und Andreas Gursky. Die Düsseldorfer Kunstszene könnte man als eine der erfolgreichsten der BRD in dieser Zeit sehen. Sie wurde international bekannt, aber die Gruppe *Zero* wurde 1967 aufgelöst. Die frühen Entwicklungen der Medienkunst fanden auch in dieser Region, in Düsseldorf, Köln und Wuppertal, statt. (Klotz 2000, 378, 380, 383.)

In Westdeutschland begann man in den sechziger Jahren den Ereignischarakter der Kunst zu betonen. Nach dieser Auffassung sollte die Kunst dem Rezipienten näher gebracht werden, indem man das Engagement des Publikums ins Zentrum rückte. In diesem Geist der beteiligenden und experimentalen Kunst wurde 1962 das erste *Fluxus*-Festival in Wiesbaden organisiert. 1967 wurde die erste internationale Kunstmesse *Art Cologne* veranstaltet. (Klotz 2000, 380-381.)

Gerhard Richter ist ein Beispiel für einen westdeutschen Künstler, der am Ende des 20. Jahrhunderts im Geist der Zweiten Moderne seine Arbeitsweisen und Thematiken innovierte. Richter schuf Werke, die als „deutsche Alternative zur gleichzeitigen amerikanischen Pop Art“ beschrieben werden können (Klotz 2000, 411). In seinen Photobildern verwischte Richter die Gegenstände, und obwohl die Gemälde wie Photographien aussahen, konnte man gleichzeitig auch die Anwesenheit der Malerei darin wahrnehmen. Richter malte auch sehr abstrakte Werke, bei denen leuchtende Farben und Farbkombinationen benutzt wurden. (Klotz

2000, 410-412.) Er festigte also in seinen Werken die Stellung der Tradition der Malerei, aber gleichzeitig eignete er sich stilistisch neue Kunstformen an, z. B. die Photographie, und schuf in seinen Werken einzigartige Effekte und Zusammenhänge.

3.2 Die bildende Kunst in der DDR

In der DDR wurde die Kunst vom Staat politisiert. Die Künstler sollten nach der offiziellen Kunstrichtung der DDR, d. h. gemäß dem sozialistischen Realismus arbeiten (Kuhirt 1982, 125). Die Kunst in der DDR sollte vor allem als gesellschaftliches Erziehungsinstrument dienen (Kuhirt 1982, 114). Mit anderen Worten war die Aufgabe der sozialistisch-realistischen Kunst, die ideologischen Lehren der Partei zu befolgen und sie den Bürgern nahe zu bringen.

Obwohl der Staat den DDR-Künstlern bestimmte Grenzlinien definierte, entwickelten einige Künstler Mittel und Wege, sich innerhalb der staatlichen Richtlinien eigenständig zu verwirklichen. Die Leipziger Maler Werner Tübke, Bernhard Heisig und Wolfgang Mattheuer repräsentieren dieses künstlerische Schaffen in der DDR-Zeit. Sie benutzten in ihren Werken surrealistische Effekte und rätselhafte Themen (Klotz 2000, 390-393). Die Symbole und Allegorien in den Werken waren wahrscheinlich ein Mittel, um mit den staatlich geregelten Umständen zurechtzukommen, weil man auf diese Weise die Interpretation so offen und mehrdeutig lassen konnte, dass man die Werke auch ideologisch korrekt verstehen konnte.

Während der Zeit der zwei deutschen Staaten zeigte die Kunstszenen der BRD fast kein Interesse für die aus der DDR kommende Kunst, obwohl es in der DDR auch innovative Künstler gab. Dies reflektiert die Atmosphäre des Kalten Kriegs (Klotz 2000, 394). Erst nach der Wende konnte die Promotionsarbeit der BLG auf dem westlichen Kunstmarkt beginnen (Lubow 2006). Damit begann das Interesse für die BLG besonders in den USA zu wachsen.

Die HGB befindet sich seit der DDR-Zeit im Zentrum der zeitgenössischen Leipziger Kunst. Ihre Bedeutung wurde schon während der DDR erkannt

(Kuhirt 1982, 43). Die Traditionen der HGB basieren auf dem Beherrschen der klassischen Lehren der Antike und der Renaissance. Die HGB der DDR-Zeit war besonders von der Malerei und der Graphik geprägt. (Röminger-Czako 2010, 12) Nach dem Fall der DDR hat es Umstrukturierungen an der HGB gegeben, die auf der Homepage beschrieben werden:

Es beginnt ein Umstrukturierungsprozeß, der die Evaluation der Lehrinhalte und Lehrkräfte einschließt. Aus einer ersten Medienwerkstatt entwickelt sich eine eigenständige Fachrichtung Medienkunst, die ab 1993 Studierende immatrikuliert. Das Theorieangebot, das vor 1990 sehr politiklastig war, wird hochschulspezifisch ausgebaut (HGB Homepage).

4 Der Kunstmarkt

In diesem Kapitel wird der gegenwärtige Kunstmarkt betrachtet und zugleich wird die Entstehung dieses Marktsystems erörtert.

Melanie Gilligan (2008) behauptet, dass die Kunst zu einem Produkt geworden sei, d. h. dass der Kunstmarkt die Kunst beherrscht. Nach Gilligan handelt es sich dabei um eine Art von Fusion zwischen der modernen Kunst und dem Kapitalismus. Die Kunst von heute sei „financialized“ (Gilligan 2008, 123). Die Sammler hätten den zukünftigen Profit vor Augen, wenn sie Kunst kaufen. Das Verhältnis zwischen der Kunst und dem Markt sei enger geworden. Gilligan betont die Wichtigkeit des globalisierten Finanzkapitals für diese Entwicklung des Kunstmarkts. (Gilligan 2008, 123-124.)

Gilligan ist selber eine Kunstkritikerin und sie interessiert sich für den Einfluss der Kunstkritik bei der Rezeption der Gegenwartskunst. Nach Gilligan würde die Kunstkritik von heute nicht wesentlich die Art und Weise beeinflussen, wie Kunst heute gesehen und evaluiert wird. Was auf dem Kunstmarkt passiert, sei nicht erstrangig von der Kunstkritik beeinflusst. Die Kunstkritik von heute sei oft farblos und strebte nach einem Konsensus, der die Trends auf dem Markt unterstützen würde. (Gilligan 2008, 125-127.)

Die Kunstkritik von heute habe nur eine mitwirkende Funktion, während solche Institutionen wie Galerien und Kunstmessen die Kunst definieren

und den Erfolg eines Trends steuern würden. Solche Instanzen wie Kuratoren und Verkaufsinstanzen seien immer wichtiger geworden. Sie würden neue Künstler entdecken und Trends fördern. (Gilligan 2008, 127.)

Isabelle Graw (2008) nennt das gegenwärtige System ein *Dealer-Critic System*, in dem die Bedeutung des Dealers betont werde und die Kunstkritik funktionalisiert sei. Der Kritiker sei nur ein Vermittler des jeweiligen Kunstkonzepts. Der Künstler selber sei bei dieser Promotionsarbeit häufig ziemlich abwesend. (Graw 2008, 10-11.)

Auf dem heutigen Kunstmarkt gäbe es keine klare Unterscheidung zwischen den *wirtschaftlichen Akteuren*, d. h. u. a. den Auktionshäusern, Kunstmessen und Dealers, und den *institutionellen Akteuren*, wie den Museen und den Kunstzeitschriften (Graw 2008, 14). Viele neue Berufsbezeichnungen sind entstanden, wie Berater, Assistenten und Direktoren (Gilligan 2008, 128). Daher werden die Aufgaben der verschiedenen Parteien undeutlicher. Alle diese Instanzen verschmelzen zu einem Marktbetrieb.

Gilligan (2008) erweitert die Diskussion über das Wesen der aktuellen Kunst durch die Fragestellung, ob die von kommerziellen und finanziellen Aspekten geprägte Kunst überhaupt noch als Kunst betrachtet werden könne (Gilligan 2008, 129). Somit postuliert Gilligan, dass in der Kunst noch andere Werte als der kommerzielle Profit berücksichtigt werden sollten.

Heilbrun und Gray (1993) stellen das Wesen der heutigen Kunst nicht in dem Maß in Frage wie Gilligan (2008). Sie sehen die Position der Kunst auf dem Kunstmarkt als etwas Selbstverständliches. Sie konzentrieren sich nicht auf die Problematisierung der kommerziellen Rolle der Kunst, sondern sie beschreiben das Verhalten der Kunst innerhalb des Marktsystems. Der Kunstbegriff von Heilbrun und Gray ist sehr physisch, d. h. nicht kunstphilosophisch. Als Kunst sehen sie z. B. Gemälde und Institutionen wie Museen, Galerien und Verkaufskanäle (Heilbrun & Gray 1993, 4).

Die Informationen von Heilbrun und Gray (1993) sind schon etwas veraltet, aber sie stellen die Grundprinzipien des Kunstmarkts dar. Die Situation der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst und die aktuellen Gedanken von

Gilligan (2008) und Graw (2008) werden hier als nächstes parallel mit Heilbrun und Gray reflektiert.

Nach Heilbrun und Gray (1993) würden die Individuen und Unternehmen, welche die Kunst produzieren und konsumieren, sich ähnlich verhalten wie Konsumenten und Produzenten (Heilbrun & Gray 1993, 3). Der Gemälde-Markt kann anhand der Komponenten *Primärmarkt* und *Sekundärmarkt* beschrieben werden. Im Primärmarkt werden die ursprünglichen Werke zuerst verkauft. Dieser Markt besteht u. a. aus Kunstmessen, Festivals, Galerien und den entsprechenden Foren. (Heilbrun & Gray 1993, 152.) Die Käufe im Primärmarkt können riskant sein, weil die Käufer nicht unbedingt genug Informationen über das Angebot haben:

Neophyte buyers may not know what works are being offered for sale, whether they are of high quality, or where the works are available without considerable expenditure of time and effort (Heilbrun & Gray 1993, 153).

Konkret geht der potentielle Käufer an Orte, wo man Kunst verkauft, z. B. in ein Studio oder in eine Galerie, wo Werke ausgestellt sind. Es gibt Fälle, bei denen der Künstler ein besonderes Verhältnis zum Verkäufer hat. In dem Fall bietet der Künstler das kreative Werk an und der Verkäufer organisiert die Ausstellung und sorgt für das Marketing-Knowhow. (Heilbrun & Gray 1993, 153) Das würde das Dealer-Critic-System von Graw insofern betreffen, dass es Akteure gibt, die das Marketing für den Künstler organisieren. Bei der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst ist es üblich, dass die Galeristen das Profil für ihre Künstler und ihre Kunst in Interviews an die Öffentlichkeit bringen.

Die Festlegung des Preises für ein Werk erfordert Kenntnisse des aktuellen Marktes. Am besten sollte man gute Hintergrundkenntnisse über den Künstler und seine Produktion haben. Man sollte sich auskennen, für welche Preise die Werke des Künstlers in der Vergangenheit verkauft worden sind und welche die Preise von ähnlichen Werken im Moment sind. Auch Kenntnisse über die gegenwärtigen Trends sind nützlich. (Heilbrun & Gray 1993, 153) Die BLG ist in den letzten zwei Jahrzehnten selbst zu einem Trend geworden. Es wird in den Kapiteln 5 und 9 diskutiert, wie dieser Trend entstanden ist und wie dies den Verkauf der Werke beeinflusst hat.

Der Preis eines Werks ist oft *best guess*, wenn man den aktuellen Markt berücksichtigt (Heilbrun & Gray 1993, 153). Der Künstler hat oft eine Vorstellung eines Minimumpreises für sein Werk, d. h. den sogenannten *reserve price*. Bei neuen Künstlern, die noch keine stabilisierte Stellung auf dem Markt haben, ist es natürlich, mit niedrigen Verkaufspreisen zu beginnen. Gelungene Geschäfte ermutigen den Verkäufer die Preise anzuheben. (Heilbrun & Gray 1993, 153.)

Im Sekundärmarkt werden die Werke z. B. in Auktionen verkauft. Die Akteure im Sekundärmarkt haben gute Kenntnisse über die Künstler und die Werke, die es aktuell auf dem Markt gibt. Heilbrun und Gray (1993) erwähnen speziell die Bedeutung der Zeitschriften, die über die aktuelle Kunst berichten. Das sind Informationsquellen, die leicht für jeden Interessierten zugänglich sind. (Heilbrun & Gray 1993, 154.)

In Bezug auf diese Arbeit werden vor allem die Relevanz und die Methoden der Medien in der Kunstpromotion betrachtet. Durch die Medientexte kann eine bestimmte Vorstellung bzw. eine Illusion eines Künstlers oder einer Kunstrichtung vermittelt werden. Obwohl nach Gilligan (2008) und Graw (2008) die Bedeutung der gegenwärtigen Kunstkritik zum Teil verringert worden sei, ist sie trotzdem immer noch auf dem Kunstmarkt relevant. Der Kunstkritiker schafft die allgemeine Atmosphäre und festigt so die Stellung eines Künstlers auf dem Markt, indem er ihn sichtbar bzw. bekannt macht und ihn in einem kunstgeschichtlichen Kontext platziert (Graw 2008, 15-16, Gilligan 2008, 127). Das Problem für Gilligan und Graw ist wahrscheinlich, dass die gegenwärtige Kunstkritik eventuell ihre Selbstständigkeit verloren hat. Sie ist auf jeden Fall nötig auf dem Markt, aber wie schon oben erwähnt wurde, spielt sie eine instrumentalisierte Rolle.

Das Angebot von Kunstwerken eines Künstlers kann u. a. durch die Begriffe *commissioned works* und *speculative works* strukturiert werden. *Commissioned works* sind Werke, die von einem Kunden in Auftrag gegeben worden sind. Die Technik oder der Stil des Künstlers ist dem Kunden oft bekannt, weswegen er ein Werk von dem betreffenden Künstler erwerben möchte. Solche Werke sind auch z. B. Porträts. *Speculative works* sind Werke, die von den Künstlern produziert werden ohne eine Garantie

dafür, dass sie auch verkauft werden. Diese Werke werden im Primärmarkt angeboten. (Heilbrun & Gray 1993, 157-158.) Ein schon bekannter Maler kann das Angebot seiner Werke dadurch kontrollieren, dass er seine Werke nur sparsam auf den Markt bringt. Auf diese Weise kann er die Preise seiner Werke höher halten. (Heilbrun & Gray 1993, 158.)

Für die Nachfrage sind u. a. die Sammler, Verkäufer, Museen und Unternehmen verantwortlich. Geht es um eine Investition, betrachtet der Käufer verschiedene Faktoren, die seine Entscheidung beeinflussen können, aber vor allem plant er den zukünftigen Gewinn. (Heilbrun & Gray 1993, 159-160)

Die Preise der Kunstwerke sind seit den achtziger Jahren außergewöhnlich stark gestiegen. Infolgedessen ist es für die Museen schwieriger geworden, am Wettbewerb um Werke von bekannten Künstlern teilzunehmen. Die wohlhabenden privaten Sammler haben das Kapital dafür, die hohen Preise zu bezahlen, was die Preise erhöht. Von dieser Situation profitieren die Künstler und die Investoren, aber die verkauften Kunstwerke sind nicht mehr für das Publikum zugänglich, weil sie z. B. nicht in Museen zu finden sind. (Heilbrun & Gray 1993, 168)

Die privaten Sammler spielen bekanntlich eine wichtige Rolle für den Erfolg der BLG. Der Aufstieg der Künstler der BLG beginnt nach dem Mauerfall, also seit 1989, nachdem es für westliche Sammler einen Zugang zu den Werken der BLG gibt. Die Sammler scheinen heutzutage mutiger und eigenwilliger zu sein und deshalb werden sie weiterhin die Entwicklung auf dem Markt steuern (Graw 2008, 14-15).

In dem Interview von Graw mit dem Auktionskurator Gérard Goodrow (Graw 2001) werden die Perspektiven auf dem Kunstmarkt des 21. Jahrhunderts erläutert. Goodrow bestätigt wie Heilbrun und Gray (1993), dass der Boom der Gegenwartskunst Ende der 80er Jahren begonnen hat. Goodrow stellt fest, dass die klassische Aufteilung in Primärmarkt und Sekundärmarkt nicht mehr gelte, weil die Auktionshäuser sich sehr nah am Primärmarkt bewegen würden. Während dem Primärmarkt für die Galerien wichtig gewesen sei und der Sekundärmarkt entsprechend für den Kunsthandel und die Auktionshäuser, seien diese Rollen heute miteinander

verschmolzen bzw. hätten sich verändert. Weil in Auktionen auch neue Kunstwerke verkauft werden, d. h. Kunstwerke, die höchstens zwei Jahre alt sind, würden die Auktionshäuser in Konkurrenz zu den Galerien stehen. Diese Situation sei ein Nachteil für die Galerien, weil sie so Marktanteile verlieren würden. Die Auktionshäuser haben ihre frühere Funktion auf dem Markt zurückerobert. Nach Goodrow kann man den Unterschied zwischen diesen zwei Akteuren folgendermaßen beschreiben: Wenn einem Galeristen ein einziger potentieller Käufer reicht, erfordert eine Auktion mindestens zwei Interessenten, weshalb die Preise in Auktionen oft höher sein können. (in Graw 2001.)

Goodrow (in Graw 2001) schildert auf interessante Weise das Wesen des Kunstwerks als Investition. Er betont, dass es bei der Kunst immer um eine unsichere Investition gehe, weil die Popularität bzw. der Status des Künstlers nicht absolut sicher voraussagbar sei. Gegenwartskunst zu verkaufen, erforderte eine Kontextualisierung des Werks. Weil die Künstler teilweise sehr neu und auch unbekannt sind, müsse man die Käufer über die Verbindungen informieren, die das Werk mit der Kunstgeschichte oder mit anderen Kunstrichtungen verknüpfe. Graw bemerkt, dass auf eine gewisse Weise formulierte Kontextualisierung die Kaufentscheidung bzw. den Marktwert beeinflussen könne. (in Graw 2001.)

Goodrow (in Graw 2001) beschreibt das Galeriekonzept folgendermaßen: Die Galerien kümmerten sich um den Aufbau der Künstlerkarriere. Sie würden Ausstellungen veranstalten und das Beziehungsnetz mit den Sammlern bilden bzw. betreuen. Das Auktionshaus unterscheide sich davon dadurch, dass es nur am Verkauf des Werks interessiert sei. Der reale Wert eines Kunstwerks sei der Preis, den es auf dem Sekundärmarkt erziele, weil der Galeriepreis oft willkürlicher sei. Auf dem Sekundärmarkt würde auch der Status des Künstlers gefestigt. Während die Galerien den Auktionshäusern gegenüber an Wichtigkeit verlieren würden, würde die Kunstkritik an Wichtigkeit gegenüber den Galerien und den Auktionshäusern verlieren, welche die Strömungen auf dem Markt selber aufzeigen. Außerdem würden die Sammler sich heutzutage ganz selbstständig auf dem Markt verhalten. (in Graw 2001.)

Das bedeutet, dass die Galeristen mit den Künstlern, die sie repräsentieren, und mit den Sammlern bzw. Käufern langfristige Zusammenarbeit und Geschäfte anstreben. Dagegen ist die Zukunft bzw. die ‚Lebenszeit‘ des Künstlers auf dem Markt den Auktionshäusern egal, weil sie immer neue Werke zum Kauf zur Verfügung haben werden. Sie kümmern sich also nur um den Augenblick des Verkaufs eines Kunstwerks.

Olivier Mosset (2001) beschreibt in seinem Artikel *Mitgehangen, mitgefangen* den Kunstmarkt auf eine ironische und pessimistische Weise. Wie die anderen Autoren bisher stellt auch Mosset fest, dass der Markt den Wert des Kunstwerks generiert. Er erklärt seine Ansicht aber folgendermaßen:

Der Markt erschafft (und verzerrt) alle Werte, die ein Kunstwerk definieren. Die meisten anderen Werte, ethische oder ästhetische, werden eingegrenzt und neutralisiert von einem Markt, der alles, was er berührt, verändert.

Um die Nachfrage zu erfassen, würde man Ausstellungen und Zeitschriften brauchen. Die Aufgabe der verschiedenen Kunstdiskurse sei es eigentlich nur, die herrschende Linie des Markts zu verstärken. Die heutige Situation setze voraus, dass nur die auf dem Markt vorgestellte Kunst als Kunst wahrzunehmen sei. Deswegen müssten sich die wirklich talentierten Künstler dem heutigen Marktwirtschaftssystem „unterwerfen“ (Mosset 2001.) Den ironischen Aspekt bei Mosset bezeugen solche Textzitate:

Wenn man Millionen von Dollars anzulegen hat, warum nicht eine davon für ein ausgestopftes Tier ausgeben? Es macht Spaß und könnte sich auszahlen. [...] Kunst muss heuchlerisch sein. Jedoch nicht auf die Weise, auf die sie das normalerweise ist, indem sie interessant aussieht, nur um ihren Wert auf dem Marktplatz zu steigern.

Der Kunstmarkt habe also die Kunst und ihre Institutionen verdorben. Mosset schreibt weiter:

Die Institutionen der Kunst verkaufen Kultur und erlangen dadurch ihren Profit. [...] Die Institutionen sind Partner im System.

Während Graw (2008), Heilbrun und Gray (1993) und Goodrow (in Graw 2001) die heutigen Umstände und Regeln des Kunstmarkts darstellen, machen Gilligan (2008) und Mosset (2001) sich Sorgen um die Entwicklung und auch um die gesellschaftliche Bedeutung und Rolle der Kunst. Man muss aber auch verstehen, dass es nicht unbedingt nur degenerierend für die Kunst ist, ein Teil des Marktsystems zu sein, weil genau das es finanziell ermöglicht, dass die Künstler ihre Kunst überhaupt schaffen können.

5 Die Bildende Leipziger Gegenwartskunst

Einerseits sind an der Erfolgsgeschichte der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst einzelne Personen beteiligt, deren Bedeutung für die BLG zentral gesehen wird. Andererseits waren die Zeit und die Umstände günstig für den Erfolg der BLG. Tannert (2007) fasst die Entwicklung der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst wie folgt zusammen:

Es ist das Zusammenwirken aus inneren und äußeren Kräften, dem die junge deutsche Malerei in diesen Jahren ihren Hitzepol verdankt (Tannert 2007, 39).

In dieser Arbeit wird der Begriff *Bildende Leipziger Gegenwartskunst* verwendet. In diesem Kapitel erscheint aber der Begriff *Leipziger Schule* (LS), der in den Medientexten oft benutzt wird. Die Problematik dieses Begriffs ist, dass sich die Künstler, die zu dieser ‚Schule‘ gezählt werden, je nach Quelle unterscheiden. Der LS-Begriff scheint ein Bestandteil eines Marketingkonzepts zu sein und er beschreibt das Phänomen weder kritisch noch genau. Unter anderem diskutieren Godfrey (2009) und Röminger-Czako (2010) die kommerziellen Seiten der Bezeichnung (Godfrey 2009, 372, Röminger-Czako 2010, 11). Um eine wissenschaftliche Perspektive zu schaffen, wird der Begriff *Bildende Leipziger Gegenwartskunst* benutzt, weil er mit keinen kommerziellen Profitintentionen konnotiert wird. Andererseits kann man mithilfe der Begriffe *Alte Leipziger Schule* (ALS) und *Neue Leipziger Schule* (NLS) das Kontinuum der Leipziger Kunsttradition verdeutlichen. Diese Begriffe werden teilweise auch in diesem Kapitel genutzt.

Der Begriff BLG ist auch nicht unproblematisch, da er unterschiedlich interpretiert werden kann. In dieser Arbeit berührt dieser Begriff weder alle Künstler noch alle Kunstformen, die möglicherweise mit Leipzig in Bezug stehen. Man konzentriert sich in dieser Arbeit auf die bildende Kunst, hauptsächlich auf die Malerei. Zum Beispiel solche Kunstgattungen wie Musik und Literatur werden nicht im Zusammenhang mit der Leipziger Gegenwartskunst behandelt. Dies wird damit begründet, dass die BLG vor allem durch die bildende Kunst, besonders durch die Malerei, bekannt geworden ist.

Die bildenden Leipziger Gegenwartskünstler bilden keine homogene Gruppe in Bezug auf Stil oder Thematik. Deswegen ist es interessant, dass die verschiedenen Künstler in den Medien nicht einzeln behandelt werden, sondern unter den gleichen Begriff LS. Es ist leicht von den Medientexten die Vorstellung von einem Konzept oder von einer ‚Schule‘ zu bekommen, obwohl dahinter keine homogene Gemeinschaft steckt.

Man könnte diskutieren, was die Bildende Leipziger Gegenwartskunst mit Leipzig zu tun hat. Die BLG ist nicht nur in Leipzig vorhanden, sondern sie wird auch anderswo in Deutschland und weltweit, z. B. in Kunstmessen, Galerien und Museen, rezipiert. Auch die Künstler, die in Leipzig studieren oder arbeiten, kommen ursprünglich nicht unbedingt aus Leipzig.

Der Leipziger Spinnereikomplex ist ein konkretes Gelände, wo die BLG ausgestellt ist. Daher könnte man die bildenden Leipziger Gegenwartskünstler nach ihrem Auftreten in der Spinnerei definieren. Aber auch die Ausstellungen und die Künstler, die in der Spinnerei repräsentiert werden, variieren ständig und stammen aus verschiedenen Städten und Ländern. Zudem ist die BLG, wie erwähnt, sehr beweglich, weil sie sich über Leipzig hinaus verbreitet hat.

Es gibt jedoch Elemente, die ständig mit der BLG verknüpft werden, zum Beispiel die Ausbildung an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig. In dieser Arbeit möchte man das Leipziger Gegenwartskunstphänomen umfassend verstehen. Prinzipiell möchte man in dieser Arbeit möglichst viele mitwirkende Aspekte und Akteure zu diesem Phänomen zählen, z. B. die alten, neuen, berühmten und zur Zeit noch

unbekannten Künstler, die Galerien und Galeristen, Journalisten und Sammler, und die verschiedenen Besucher und Rezipienten der verschiedenen Kunstforen wie der Ausstellungen.

5.1 Die Alte Leipziger Schule

Die Geschichte der Schlüsselpersonen der BLG beginnt in der DDR. Damals stand die Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig unter der Leitung von Bernhard Heisig, Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer und auch von Arno Rink, der sich besonders nach der Wende als wichtiger Lehrer profilierte. Seit dem Gründungsjahr der Hochschule 1764 wurde bei der Ausbildung die auf der Antike basierende Renaissance-Technik betont (Röminger-Czako 2010, 12). Die Wichtigkeit der klassischen Malereitechnik wurde auch in der DDR-Zeit betont und auch das Vorbild des figurativ malenden Max Beckmanns (s. Kapitel 3) wurde geschätzt. Die klassische und figurative Malerei wird immer noch als der Grundstein der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst gesehen (Kuhirt 1983, 65, Lubow 2006). Nach der Meinung von Arno Rink schützte die Mauer die BLG vor Einflüssen der westlichen Kunst, die in der Nachkriegszeit sehr abstrakt und frei von Regeln war (Lubow 2006).

Heutzutage wird die BLG immer noch für ihr hohes technisches Niveau gepriesen (u. a. Godfrey 2009, 376). Auch die Graphik ist immer zentral an der HGB gewesen, was an der Leipziger Buchmesse- und Buchdrucktradition liegt (Röminger-Czako 2010, 12). Die graphische Tradition wird deutlich in der gegenwärtigen Leipziger Malerei sichtbar, in der die Figuration fast graphisch vorkommt. Obwohl die HGB seit der Wende modernisiert worden ist (s. Kapitel 3.2), d. h. u. a. Photographie und Medienkunst in den Unterrichtsplan einbezogen worden sind, werden die alten traditionellen Fertigkeiten weiterhin konsequent geübt, wahrscheinlich um sie als ein Merkmal der Handelsmarke BLG zu bewahren. Nach Rink sollte die Malerei unabhängig von neuen Kunstformen wie Performance, Multimedia usw. gelehrt werden (Tannert 2007, 39). Der Unterricht der Malerei an der HGB sollte eventuell deswegen traditionell bleiben, damit das bisherige Erfolgsrezept weiterhin funktioniert. Man sollte sich aber

wahrscheinlich die Frage stellen, wie lange die alten Merkmale der BLG erfolgreich bleiben. Was ist es, was der Kunstmarkt als nächstes fordert?

In der DDR musste die Ausbildung an der HGB unter den offiziellen Bedingungen der DDR erfolgen. Die künstlerischen Leipziger Wegweiser in der DDR-Zeit, nämlich Heisig, Tübke und Mattheuer, benutzten in ihren Werken häufig Figuren aus der Mythologie des Altertums wie Icarus und Sisyphos (Tannert 2007, 38 und Lubow 2006). Diese Thematik ermöglichte zwar eine indirekte Kritik des politischen Systems, aber sie konnte auch politisch korrekt interpretiert werden. Nach Kuhirt (1983), dem Autor eines Standardwerks zur DDR-Kunst, verkörpert Mattheuers Sisyphos-Figur die „Beharrlichkeit“, die der Aufbau eines sozialistischen Staats fordert (Kuhirt 1983, 154). Das Streben nach einem Gleichgewichtszustand in Bezug auf Kunst und Politik an der damaligen Hochschule wird folgend beschrieben:

[...] allen voran Bernhard Heisig, der nach allen Seiten schützte und abwehrte – eine Stellschraube im Machtapparat und gleichzeitig ein väterlicher Lehrer, der versuchte, seinen Schülern auch verborgene Türen zu öffnen (Tannert 2007, 38).

Der emotionale Ausdruck väterlicher Lehrer verweist darauf, dass es vor allem Persönlichkeiten waren, die der damaligen Leipziger Kunst ihre besondere Stellung verschafften.

Heisig, Tübke und Mattheuer können also als Kern der Alten bzw. Ersten Leipziger Schule bezeichnet werden (Röminger-Czako 2010, 13). Die Leipziger Kunstgemeinschaft wird schon in den sechziger Jahren als „Schule“ bezeichnet (Kuhirt 1983, 64). Wie auch heute, war die Leipziger Künstlergemeinschaft in der DDR-Zeit keine homogene Gruppierung und sie hatte nie nur einen einzigen Meister (Kuhirt 1983, 64-65). Obwohl die heutigen Künstler keine Metaphern bzw. Mythologie-Elemente mehr in ihren Werken benutzen müssen, kann man in der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst noch heute die Atmosphäre der Rätselhaftigkeit spüren, die eventuell zum Teil das Erbe der alten Leipziger Schule darstellt.

5.2 Die Neue Leipziger Schule

Der Weg zu dem Erfolg der bildenden Leipziger Gegenwartskünstler beginnt allmählich in den 90er Jahren nach dem Mauerfall, der der BLG den Zugang zu dem westlichen Kunstmarkt ermöglichte (Röminger-Czako 2010, 10-11). Erst im 21. Jahrhundert werden die höchsten Preise für die Werke der BLG erzielt (Tannert 2007, 36). Besonders das amerikanische Interesse wird seit dem frühen 21. Jahrhundert deutlich. Zum Beispiel zeigten die Kunstsammler Rubells aus Miami und die New York Times Interesse an der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst, was zu einem Schneeballeffekt führte. (Röminger-Czako 2010, 11.)

Nach Schüle (2005) ist der Erfolg der BLG eigentlich ein „Gerd-Harry-Lybke-Boom“. Der Galerist Lybke gründete seine Galerie EIGEN+ART 1983 in Leipzig. Heute werden in der Galerie die berühmtesten Künstler der BLG präsentiert. Zusätzlich zu der Galerie EIGEN+ART in der Leipziger Baumwollspinnerei befindet sich eine andere EIGEN+ART-Galerie in Berlin. Dazu hat die Galerie weltweit Kunstmessen besucht und temporäre Ausstellungen veranstaltet. Lybke vertritt den bisher bekanntesten Star der BLG, Neo Rauch. (Lubow 2006.)

Nach dem Mauerfall begann Lybke die Werke von Rauch und von anderen damals noch unbekanntem Künstler in Kunstmessen im Ausland vorzustellen, ohne Garantie, dass es sich finanziell lohnen würde (Röminger-Czako 2010, 10-11.) Am Ende der 90er Jahre konnte man das Interesse für die Leipziger Künstler wahrnehmen, was einen Strom von Studenten aus den westlichen Teilen Deutschlands nach Leipzig verursachte, die von dem guten Ruf der HGB erfahren hatten (Lubow 2006). Solche aus dem Westen kommende Studenten waren Tim Eitel, Christoph Ruckhäberle, David Schnell und Matthias Weischer, die zusammen mit den Sachsen Tilo Baumgärtel und Martin Kobe 2001 die Galerie LIGA in Berlin eröffneten. (Tannert 2007, 36, Lubow 2006.)

Interessanterweise gibt es kein exaktes Drehbuch hinter der Erfolgsgeschichte der BLG. Die beiden Galerien EIGEN+ART und LIGA starteten bescheiden, aber ihre Künstler sind jetzt weltberühmt. Die Galerie EIGEN+ART stellte ursprünglich in der Wohnung von Lybke aus. Die

Zusammenarbeit mit den Künstlern basierte auf persönlichen Beziehungen (Lubow 2006, Röminger-Czako 2010, 11). Ebenso waren die LIGA-Künstler miteinander befreundet und hatten zuerst keine glanzvollen Karrieren zum Ziel. Die LIGA wurde später geschlossen und die Künstler haben sich auf ihre eigene Karrieren konzentriert. (Tannert 2007, 41). Nach Wiensowski (2008) stellen die Galerien bewusste Strategie zum Erfolg dar. Um sich auf dem Markt durchzusetzen, würde man „einen Sinn für Eigenvermarktung“ brauchen (Wiensowski 2008).

Zum Teil bleibt es immer noch ein Rätsel, was genau an der BLG ursprünglich für die Investoren und die Journalisten so attraktiv war. Eine potentielle Antwort dafür könnte sein, dass etwas an dem Stil bzw. an der Thematik dieser Künstler für die amerikanischen Sammler exotisch war. Die westliche Welt hatte vor der Wiedervereinigung die Leipziger Kunst nicht kennengelernt. Eventuell war die westdeutsche Kunst der westlichen und der amerikanischen Kunst schon so ähnlich, dass sie keine Überraschungen mehr bieten konnte.

Die BLG ist als deutsch bzw. ostdeutsch vermarktet worden. Die Lokalität der BLG scheint ein wichtiger Faktor für die Rezeption besonders im Ausland zu sein. Vor allem wird Neo Rauch stilistisch durch die Mischung von dem sozialistischen Realismus und der Pop-Art beschrieben und im Ausland wird Rauch generell mit Deutschland verbunden (Thorn-Pikker 2007).

Als Marktwert der Hochschule für Graphik und Buchkunst erwies sich die Pflege der klassischen Arbeitstraditionen, die nach der Wende für die westliche Welt etwas Besonderes darstellte. Während die technologischen Entwicklungen in der Kunst reflektiert wurden, wurde die technische Geschicklichkeit der bildenden Leipziger Gegenwartskünstler als etwas Erfrischendes empfunden. Die technologisch aufgebauten Gegenwartskunstwerke setzen nicht immer zeichnerisch figurative Kenntnisse des Künstlers voraus, weil der Computer dafür sorgt. Auch deswegen bot das technisch hohe Niveau und die nicht-computerisierte Handarbeit der BLG etwas Unnachahmliches, zumindest zu Beginn ihres Erfolgs. Andererseits gibt es heute in der HGB auch solche Künstler, die

digitale Mittel in ihren Werken nutzen, z. B. Anett Stuth und Margret Hoppe (et al. Röminger-Czako 2010, 131, 125). Das zeigt wiederum, wie widersprüchlich die Diskussion von einer Bildenden Leipziger Gegenwartskunst eigentlich ist. Einerseits sollte man typische Merkmale für die BLG erkennen können, andererseits bilden die Künstler, die in der Spinnerei repräsentiert werden bzw. von der HGB kommen, keine heterogene Gruppe.

In den letzten 20 Jahren sind die Reichen noch reicher geworden und das hat einen „boomenden Kunstmarkt“ ermöglicht (Tannert 2007, 36). Nach Godfreys (2009) Beschreibung wollen die reichen Sammler „the latest thing“ haben (Godfrey 2009, 372). Daher sei der Kunstmarkt trendorientiert. Das Kommen und Gehen der Trends mag auch den allgemeinen Geist der Gegenwart schildern. Die interessante Frage bei der BLG ist ja, wie lange ein Trend Erfolg haben kann. Mit dieser Entwicklung des Kunstmarkts wird die Rolle der Kunst neu definiert. Sollte die Kunst erstrangig möglichst hohe Profite auf dem Kunstmarkt erzielen oder sollte sie humane Aufgaben erfüllen? Oder spezifischer gefragt: Was ist die gesellschaftliche Funktion der BLG?

Man hat die Leipziger Gegenwartskunstszene im 21. Jahrhundert durch Bezeichnungen wie „das Gegenwartskunstzentrum von Deutschland“ und als „ein legendäres Kunstzentrum“ charakterisiert (Röminger-Czako 2010, 11, Hellmich 2009). Man kann in vielen Artikeln eine begeisterte Stimmung spüren. In den letzten Jahren gab es auch weniger schmeichelhafte Kommentare zur BLG. Die Galerie EIGEN+ART hat 1991 zum ersten Mal an der Art Basel-Kunstmesse teilgenommen und seit 2000 ist sie regelmäßig beteiligt gewesen (Zeititz 2011). 2011 aber wurde EIGEN+ART an der Art Basel nicht akzeptiert, was ein Schlag für den Status der Galerie war (Zeititz 2011). 2009 wurde der neue HGB-Malerei-Professor Ottersbach u. a. von den ehemaligen Malerei-Professoren Neo Rauch und Arno Rink kritisiert, weil Ottersbach, der aus Köln kommt, die klassischen Lehrtraditionen vernachlässigen würde. Man hatte Angst davor, dass die gründliche Ausbildung allmählich an Bedeutung verlieren werde und durch neue Kunstformen wie der Medienkunst ersetzt werden würde. (Baier 2009.) Der

Journalist Schüle stellte schon 2005 in Bezug auf die Leipziger Schule fest: „Ein Wunder ist sie nicht“ (Schüle 2005).

Allgemein wird über die Bildende Leipziger Gegenwartskunst als Phänomen diskutiert und solange es überhaupt darüber Diskussion gibt, bleibt das Phänomen am wahrscheinlichsten lebendig. Auf jeden Fall hat die BLG ihre Stellung in der deutschen und europäischen Kunstgeschichte des 21. Jahrhundert gefestigt. Was die Zukunft für die BLG bringt, bleibt offen.

5.3 Die Leipziger Baumwollspinnerei

Die Baumwollspinnerei liegt in dem Stadtteil Lindenau in Leipzig. 1884 wurde sie eine Aktiengesellschaft. Bis Ende des 20. Jahrhunderts gab es in der Spinnerei eine Fabrikproduktion. Auf dem Spinnereigelände gibt es rund 20 Fabrikhallengebäude, die sich äußerlich noch heute in ihrem Originalzustand befinden (Spinnerei Homepage, Mueller-Stahl 2009.)

Ab den frühen 90er Jahren war Regina Lenk die Verwalterin des Geländes. In dieser Zeit wurde die LB u. a. für Bürogebäude, Projekte und Werkstätte genutzt. In den 90er Jahren kamen die ersten Künstler in die Spinnerei, u. a. Neo Rauch, weil die Mieten dort billig waren. 2001 wurde die Liegenschaft von Florian Busse, Tillmann Sauer-Morhard, Karsten Schmitz und Bertram Schultze gekauft. In ihrer Zeit hat die LB sich zu der Form entwickelt, in der man sie heute kennt. Sie ist vor allem ein berühmtes Künstlerzentrum geworden, wo sich Ateliers der Künstler und Galerien befinden. Dazu gibt es in dem Gelände Geschäftsräume und Büros von Firmen, Wohnungen und Räume für Veranstaltungen. Dreimal pro Jahr werden in der LB Rundgänge organisiert, während deren alle Galerien ihre neuesten Ausstellungen vorstellen. (Spinnerei Homepage, Mueller-Stahl 2009.)

Die Spinnerei hat deutlich zwei Funktionen für ihre Künstler. Erstens bietet sie noch heute billige Mieten für die Atelierräume, was außergewöhnlich gute Chancen für die künstlerische Arbeit ermöglicht. Dazu konkretisiert die LB die Bildende Leipziger Gegenwartskunst bzw. die Leipziger Schule, die sonst nur abstrakte Begriffe sind. Sie bildet ein Konzept für die Besucher

und die Investoren. Aus der Perspektive der Stadtplanung ist es bedeutend, dass die alte Spinnerei im 21. Jahrhundert neue Aufgaben bekommen hat. Dazu ist das Gelände weitgehend in seiner originalen Form erhalten geblieben, d. h. das Kulturerbe wird auf diese Weise bewahrt.

6 Zum Begriff der kritischen Diskursanalyse

Die Diskursforschung basiert auf der Ansicht, dass die Bedeutungen des Sprachgebrauchs in der Gebrauchssituation definiert werden. Der *soziale Konstruktivismus* ist die theoretische Basis für die Diskursforschung. Damit wird gemeint, dass die Wirklichkeit in der sozialen Interaktion aufgebaut wird, in der die Sprache ein wichtiges Werkzeug ist. In der Diskursanalyse wird betrachtet, wie die Welt beschrieben und konstruiert wird und welche Folgen diese Aktion eventuell haben kann. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 12-13.)

In der Diskursforschung wird die Sprache als ein veränderliches System verstanden, das in verschiedenen Sprachgebrauchsforen anders realisiert wird. Daher sei die Sprache viel mehr als nur ein grammatisches linguistisches System. Die funktionalen Sprachtheorien unterstützen die Ausgangspunkte der Diskursforschung. Man könnte die Funktionen der Sprache durch drei Aspekte zusammenfassen. Zuerst ermöglicht die Sprache die Kommunikation. Zweitens kann man mithilfe der Sprache die Welt beschreiben, d. h. repräsentieren, und drittens werden durch die Sprache soziale Relationen und Identitäten gebildet. Diese Funktionen existieren gleichzeitig im Sprachgebrauch. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 13-15.)

Die Diskursanalysen können in zwei Typen eingeteilt werden. Eine *analytische Diskursanalyse* strebt danach, dem Material gegenüber möglichst treu zu sein, um offene, neue und möglichst objektive Informationen zu finden. In einer solchen Untersuchung soll eine detaillierte und neutrale Analyse formuliert werden. In einer *kritischen Diskursanalyse* (KD) besitzt der Analytiker oft Vorkenntnisse und eventuell auch eigene Hypothesen, die die Ergebnisse der Analyse beeinflussen können. (Jokinen & Juhila 1999, 86-87.) In der kritischen Diskursanalyse wird gezeigt, für

welche ‚Wahrheiten‘ in der Gesellschaft Akzeptanz geschaffen wird und mit welchen Mitteln diese Wahrheiten gebildet werden (Jäger 2004, 223). Eine kritische Diskursanalyse darf aber nicht an eine spezifische Moral appellieren, sondern sie sollte tolerant kritisch und offen für verschiedene Weltanschauungen sein (Jäger 2004, 229-230, 232).

In der KD kann der Begriff *Diskurs* die theoretische Ansicht von der Sprache als Ressource der sozialen und situativen Aktion bedeuten. Man kann aber auch von spezifischen Diskursen sprechen. Diese Diskurse sind gefestigte und erkennbare Mittel zur Beschreibung der Welt, z. B. die Mediendiskurse. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 27.)

Die einzelnen Texte bzw. Artikel, die in dieser Arbeit analysiert werden, können als *Diskursfragmente* von dem breiteren Gesamtdiskurs bezeichnet werden (Jäger 2004, 15). Der Diskurs um die Leipziger Baumwollspinnerei wird unmittelbar mit der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst vereinigt. Die Leipziger Baumwollspinnerei wäre sozusagen eine Art von *Unterthema* (Jäger 2004, 167) in der Diskussion über die gegenwärtige Leipziger Kunstszene. Die breitere Diskussion von der BLG könnte man z. B. mit der Kommerzialisierung der Kunst und der Bedeutung der Kunst in der gegenwärtigen Gesellschaft verknüpfen. Diese zwei Aspekte können als *Diskursstränge* bezeichnet werden (Jäger 2004, 160). Zwar sind Texte Produkte der Individuen, aber in der KD sollte man zum Ziel haben, die weitere soziale und gesellschaftliche Dimension und Bedeutung der Diskurse aufzuzeigen. Den individuellen Ausgangspunkt könnte man *Wirkungsabsicht eines Autors* nennen. (Jäger 2004, 173.)

In der KD wird der Sprachgebrauch in dem jeweiligen *Kontext* betrachtet. Der Kontext besteht aus allen Faktoren, die die Bedeutungen formen und ihre Interpretation bestimmen. Mit dem Situationskontext kann man auf die unmittelbare soziale Situation hinweisen, in der die Sprache benutzt wird. Den Situationskontext verbindet man mit der *Mikroebene* des Sprachgebrauchs. Die *Makroebene* verweist auf den soziokulturellen und gesellschaftlichen Kontext. Man sollte aber diese zwei Ebenen parallel miteinander betrachten. Der Untersucher sollte zum Ziel seiner Analyse

haben, die Mikroebene und die Makroebene des Sprachgebrauchs miteinander zu verbinden. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 30-32, 163.)

Die Diskurse besitzen Macht, weil sie die Welt aus gewählten Perspektiven beschreiben. Die Art und Weise, wie man die Welt beschreibt, wird in der KD *Repräsentation* genannt. Unter verschiedenen Diskursen werden auch Machtstellungen geschaffen, indem einige Diskurse Sichtbarkeit erreichen und andere marginalisiert werden. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 53, 56 58.)

Genres sind organisierte Formen der diskursiven Aktion. Obwohl die Genres feststehend sind, können einzelne sprachliche Produktionen, wie z. B. schriftliche Texte, nie genau gleich sein, weil sie jeweils erneut konstruiert werden. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 91, 95.) Das Genre kann mithilfe der Betrachtung der *Texttypen*, die in dem Material vorkommen, definiert werden. Die zentralsten Texttypen sind die *deskriptiven*, *narrativen*, *instruktiven*, *argumentierenden* und *analytischen* Typen. Die Merkmale des deskriptiven Typus sind adjektivische und wahrnehmende Ausdrücke. In dem narrativen Typus wird über Aktion und Ereignisse berichtet und das Präteritum wird häufig gebraucht. Die Nachricht ist ein Beispiel dafür. Der instruktive Typus steuert den Rezipienten, z. B. beratend oder beeinflussend. In diesem Texttypus werden oft imperative und modale Formen verwendet. In dem argumentierenden Texttypus kommen oft Meinungen und Begründungen vor. Auch auf die Gegensätze hindeutende sprachliche Mittel werden in diesem Typus oft benutzt. In dem analytischen Typus werden abstrakte Begriffe diskutiert und daher hat dieser Typus einen distanzierten Stil. Normalerweise erscheinen die Texttypen auch gleichzeitig in Texten. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 99, 101-102.)

7 Zum Material der Untersuchung

In dem Diskurs über die BLG geht es insofern um eine Art von *Spezialdiskurs* (Jäger 2004, 159), da er Vorkenntnisse der gesellschaftlichen Kunstdiskussion und der Wirkungsweise des Kunstmarkts voraussetzt.

Auch von der Funktion her sind die Artikel über dieses Thema an Kunstinteressierte gerichtet.

Das Internet ist die Hauptquelle für die Texte dieser Arbeit deswegen, weil die internationalen Artikel im Internet leicht zugänglich sind. Dazu kommt, dass das Internet ein effektives Mittel in dem Marketingprozess der BLG ist.

Als Material für diese Arbeit sind drei Artikel verwendet worden, die im Internet verfügbar sind. Einer davon ist *From Cotton to Culture*, der von den Besitzern der Leipziger Spinnereiliegenschaft Florian Busse, Tillmann Sauer-Morhard, Karsten Schmitz und Bertram Schultze verfasst worden ist. Dieser Artikel befindet sich auf der offiziellen Homepage von der Leipziger Baumwollspinnerei *spinnerei.de*. Man kann ihn auch auf Englisch lesen, aber in der Analyse dieser Arbeit wird die deutsche Version benutzt. Dieser Artikel ist insofern informativ, dass er Fakten von der Geschichte des Spinnereigeländes enthält. Die Entwicklung der LB wird jedoch in besonders gutem Licht gezeigt. Die Funktion des Artikels ist die Vermarktung der Spinnerei bei potentiellen Besuchern und Investoren. Diese Personen sind vermutlich die Zielgruppe des Texts. Der Umfang des Texts beträgt 1648 Wörter.

Der zweite Artikel heißt ‚*The hottest place on earth*‘ (2007), der von Gordon Burn geschrieben ist. Der Artikel ist eine Online-Veröffentlichung der Londoner Zeitung *The Guardian*. Die Internetversion der Zeitung wurde 2008 monatlich von über 20 Millionen Lesern besucht (guardian.co.uk). In ‚*The hottest place on earth*‘ behandelt Burn die allgemein bekannten Fakten über die BLG und seine eigenen Erfahrungen in Leipzig. Bei dem Text von Burn kann man am deutlichsten die eigene Stimme des Autors nachvollziehen, weil Burn die BLG auch kritisiert. Burns Text kann man am klarsten als Meinungstext erkennen. Die Leserschaft von diesem Artikel kann vielfältig sein, weil *The Guardian* eine große Zeitung ist. Am wahrscheinlichsten wird er von solchen Personen gelesen, die sich mit der Kunst bzw. mit dem Kunstmarkt beschäftigen. In ‚*The hottest place on earth*‘ gibt es 1700 Wörter.

Der dritte Artikel *Hotspot oder Kunstgehege? – die Leipziger Baumwollspinnerei* (2009) ist von Sigrun Hellmich für das Goethe-Institut

verfasst worden. Dieser Artikel ist auch auf Englisch verfügbar. Das Goethe-Institut ist das weltweit aktive Kulturinstitut der Bundesrepublik Deutschland, das 1951 gegründet worden ist (goethe.de). Das Goethe-Institut hat die Aufgabe, Informationen von den Ereignissen des deutschen Kulturlebens im Ausland zu vermitteln, was auch die Funktion des Artikels von Hellmich (2009) darstellt. Hellmichs Text schildert hauptsächlich keine neuen Informationen in der weltweiten Diskussion über die BLG, sondern er fasst die allgemeinen positiven Ansichten von der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst zusammen. Der Text ist informativ, weil er Fakten in Bezug auf die BLG präsentiert. Das Zielpublikum für das Goethe-Institut sind die Personen in Vermittlerpositionen wie z. B. Lehrer. Natürlich erreicht das Goethe-Institut vielfältig Menschen, die sich allgemein für die deutsche Kultur interessieren. Der Umfang des Artikels beträgt 818 Wörter.

Es gibt zwar viel Internetmaterial über die BLG, aber nicht besonders viel zur Spinnerei. Alle diese Artikel sind deshalb gewählt worden, weil sie genug Information über die Leipziger Baumwollspinnerei für eine Analyse enthalten. Jeder Artikel ist auch auf Englisch im Internet verfügbar. Dies bedeutet, dass die Leserschaft dieser Artikel breit und international ist. Die Bildende Leipziger Gegenwartskunst bzw. ‚Leipziger Schule‘ ist ein lebhaft diskutiertes Thema im 21. Jahrzehnt gewesen und es gibt viele Quellen im Internet zur Auswahl. Die drei Artikel, die in dieser Arbeit analysiert werden, bieten Material, aufgrund dessen man das Thema LB bearbeiten kann. Natürlich können keine Verallgemeinerungen aufgrund von drei Artikeln gemacht werden, aber sie können als relevante Beispiele für den Diskurs über die LB dienen.

8 Zur Methode der Untersuchung

In dem Analyseteil dieser Arbeit werden die *sprachlich-rhetorischen Mittel* (Jäger 2004, 179) in den untersuchten Artikel analysiert. Ich konzentriere mich u. a. auf die Analyse der Verwendung des Tempus, der Pronomina, der Nomina und der Adjektive. Auch der Stil und die Struktur der Texte werden betrachtet. Indem diese Elemente analysiert werden, soll die Wirkungsabsicht des Autors deutlich gemacht werden. Das Ziel ist, die

Ergebnisse der Analyse schließlich auf der soziokulturellen und gesellschaftlichen Makroebene zu betrachten.

In dieser Arbeit wird die Analyse insofern eine kritische Analyse sein, dass die Texte in Bezug auf die kommerzielle Bedeutung der LB für die Leipziger Kunstszene betrachtet werden. Es gibt also einen bestimmten Ausgangspunkt bzw. Blickwinkel, aus dem die Texte bearbeitet werden. Auch ‚Wahrheiten‘ werden problematisiert: Was wird in den Artikeln als selbstverständlich präsentiert und was wird in Frage gestellt?

Verallgemeinerungen aufgrund der Analyse dieser Arbeit sind nicht beabsichtigt. Weil die Analyse allerdings auf der kritischen Diskursanalyse basiert, kann man sie in Bezug auf die ausgewählten Texte als aussagekräftig betrachten.

9 Die Leipziger Baumwollspinnerei in ausgewählten Medientexten

Beim Betrachten des Spinnerei-Konzepts kann man mit der Bezeichnung „Spinnerei“ beginnen. Das Leipziger Spinnereigelände heißt nicht z. B. ‚Leipziger Kunstpark‘, sondern man hat sich entschieden, den Namen für das Gelände zu erhalten, der auf die Geschichte verweist. Dieser Beschluss ist nicht zufällig, sondern damit wird eine bestimmte Vorstellung in Bezug auf die Spinnerei gebildet.

Der Artikel *From Cotton to Culture* (FCC) befindet sich auf der Homepage der Leipziger Baumwollspinnerei. Die Homepage der LB an sich ist eine interessante Erscheinungsform in Bezug auf die BLG. Sie repräsentiert die LB als ein Konzept bzw. als eine Einheit, fast wie ein Produkt. Zu beachten ist nämlich, dass die Spinnerei eigentlich kein einheitlicher Komplex ist, sondern das Gelände besteht aus verschiedenen Galerien, Ateliers und Firmen.

9.1 From Cotton to Culture

Der Titel des Artikels *From Cotton to Culture* ist auch in der deutschen Version auf Englisch geschrieben. Der englische Ausdruck *From Cotton to Culture* wird konsequent überall innerhalb der Spinnerei-Homepage als Slogan verwendet. Es ist wesentlich für das internationale Branding der LB, dass das Material auf der Homepage im Allgemeinen auch auf Englisch verfügbar ist.

FCC ist von den momentanen Besitzern der LB Busse, Sauer-Morhard, Schmitz und Schultze (B, S-M, S & S) verfasst worden. Sie benutzen die *wir*-Erzählerform, z. B. folgendermaßen:

Wir waren begeistert von der besonderen Atmosphäre des Orts und von den neu entstehenden Ateliers und Werkstätten, die sich parallel zur auslaufenden industriellen Nutzung allmählich ansiedelten.

Der Faden des Texts läuft wie eine Aschenbrödel-Geschichte. Die Investition von B, S-M, S & S sei ursprünglich eine „von Intuition geleitete Entscheidung“ gewesen und zuerst habe die Bank die Spinnerei nicht finanzieren wollen. Trotzdem haben B, S-M, S & S das Potential der Spinnerei sofort gesehen: für sie ist die Spinnerei schon von Anfang an „ein eigener Kosmos“.

Die Geschichte der Spinnerei wird in der Version von B, S-M, S & S polarisiert. Am Anfang sei die Investition noch unsicher gewesen:

War auch ein ökonomischer Mehrwert nicht konkret abzusehen, ahnten wir trotzdem, dass in der Spinnerei ein ungeheures Potential steckt.

Für «Steinekäufer», als die man uns belächelte, gab es kein Geld.

Am Ende des Artikels zeigte sich, dass die gewagte Investierung in die Spinnerei sich gelohnt habe:

Von einem Tag zum anderen wurden wir in Leipzig ein Besucherstandort für kunstinteressierte Reisende aus aller Welt.

Auf diese Weise wird eine Illusion von einer fast märchenhaft erfolgreichen Entwicklung gestaltet. Das Tempus des Erzählens ist Präteritum, womit man

Tiefenwirkung in die Geschichte der Spinnerei schafft. Tatsächlich ist die Geschichte der Spinnerei in ihrer derzeitigen Form gar nicht so lang.

Im FCC gibt es am häufigsten deskriptive und narrative Texttypen. Viele Ausdrücke des Wahrnehmens wie Adjektive werden benutzt, was charakteristisch für den deskriptiven Texttypus ist. Dazu ist der Text größtenteils im Präteritum, was sich auf den narrativen Texttypus bezieht. In dem folgenden Textabschnitt kann man besonders den deskriptiven Texttypus nachvollziehen:

So waren Gebäude mit Vollziegelmauerwerk von über einem Meter Stärke, großen gusseisernen Kastenfenstern und Korkdämmung unter schnittlauchbewachsenen Dächern entstanden.

In dem folgenden Satz wird die Aktion betont, was den narrativen Texttypus hervorhebt:

2002 zog der Künstler Jim Whiting mit seinem Projekt «Bimbotown», einer Erlebniswelt für Robotik-Kunst, aufs Gelände.

Man kann im FCC auch den instruktiven Texttypus finden. Zum Schluss des Texts werden Besucher bzw. Investoren zum Besuch der Spinnerei verlockt:

Blicken Sie hinter die Kulissen in die Künstlerateliers, Werkstätten sowie in die vielfältigen Arbeits- und Ausstellungsräume. Wir wünschen Ihnen dabei viel Vergnügen.

Der FCC-Artikel hat informative Funktionen, weil er über genaue Zahlen und Personennamen informiert. Folgende Abschnitte sind Fakten in Bezug auf die LB:

Im Jahr 2000 wurde schließlich die letzte Produktionsstrecke geschlossen [...]

Am 26. Juli 2001 konnten wir die Liegenschaft kaufen [...]

[...] einer Nutzfläche von 90.000 Quadratmetern [...]

[...] die damalige Verwalterin Regina Lenk [...]

Die verschiedenen Mitarbeiter, Stiftungen und Galerien werden eventuell deswegen im FCC erwähnt, weil der Artikel kommerziellen Nutzen bringen

soll. Möglicherweise haben diese Akteure verabredet, dass die in dem Artikel berücksichtigt werden. Unter anderem werden „Stiftung Federkiel“, „Neo Rauch“, „EIGEN+ART“, „Columbus Art Foundation“ und „Hochschule für Graphik und Buchkunst“ erwähnt.

Besonders argumentierend oder erörternd ist FCC nicht, weil die Entwicklung der LB nur positiv gewesen sei. Der Text enthält viele positive Adjektive und Nomen: „fantastisch“, „authentisch“, „Abenteuer“, „Erlebniswelt“, „attraktiv“, „spannend“, „Euphorie“ und „Enthusiasmus“.

Die Spinnerei wird im FCC durch die verschiedenen Akteure behandelt, die es auf dem Gelände gibt, z. B. durch den Künstlerbedarfshandel Boesner und das Zentrum für zeitgenössische Kunst. Vor allem wird die LB mit der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst verbunden:

Neo Rauch, einer der Pioniere bei der Spinnereibesiedlung, sowie andere wichtige Künstler aus Leipzig hatten hier ihre Ateliers und die Kunst wurde immer mehr zum identitätsstiftenden Kennzeichen für das Areal.

Die Bedeutung der Leipziger Baumwollspinnerei für die Bildende Leipziger Gegenwartskunst wird im FCC zentral gesehen, weil das Spinnereigelände den Rezipienten den Zugang zu der BLG ermöglicht:

Besucher können sich einen ganzen Tag hervorragende Ausstellungen in faszinierenden Räumen ansehen [...]

Am 1. Mai 2005 eröffneten die Galerien gemeinsam ihre neuen Räumlichkeiten mit einem fulminanten Rundgangswochenende, an dem weit über 10.000 Gäste die Spinnerei besuchten.

Der Wirkungsabsicht der Autoren ist es, die LB bei Besuchern und Investoren zu vermarkten. Der FCC enthält wichtige Informationen für den Besucher. Die LB wird als ein attraktives Reiseziel geschildert, indem man meldet, dass die Ausstellungen kostenlos besucht werden können:

Besucher können sich einen ganzen Tag hervorragende Ausstellungen in faszinierenden Räumen ansehen, ohne einen einzigen Cent Eintrittsgeld bezahlen zu müssen.

An potentielle Investoren wird u. a. wie folgt appelliert:

Größere Leerstände befinden sich heute insbesondere noch in der Halle 7. Diese noch unsanierte Halle sowie die gerade erst wieder arrondierten Arbeiterwohnhäuser an der Thüringer Straße werden unsere Arbeit der nächsten Jahre bestimmen. [...] Hier werden wir ebenso auf potenzielle, für die Spinnerei zu gewinnende Nutzer zugehen, um gemeinsam mit ihnen die Entwicklung des Areals in die Zukunft zu tragen.

9.2 'The hottest place on earth'

Der FCC-Artikel steht intertextuell in Bezug auf den Artikel ‚*The hottest place on earth*‘ (HPE) von Gordon Burn. Im FCC wird festgestellt:

Für uns sehr schmeichelhaft, betitelte der Guardian dann am 1. Februar 2007 die Spinnerei mit «The hottest place on Earth».

Aufgrund dieses Satzes wird gefolgert, dass Burns Artikel die Spinnerei in einem guten Licht behandeln würde. Jedoch ist Burns Artikel gar nicht so eindeutig positiv. Schon der Titel ist mit Apostrophen markiert, d. h. als Zitat markiert. Dies weist darauf hin, dass der Artikel die LB nicht unkritisch betrachtet.

Im HPE wird erklärt, dass der Artikel intertextuell mit einem Zitat von Joachim Pissarro verknüpft ist:

The new Leipzig School has coalesced into what Joachim Pissarro of the Museum of Modern Art described to the New York Times as "suddenly the hottest thing on earth".

Eigentlich bezieht sich Burns Ausdruck ‚*The hottest place on earth*‘ nicht nur auf die Spinnerei, sondern allgemein auf Leipzig und Deutschland. Aufgrund der nächsten Abschnitte könnte „the hottest place on earth“ sich auf Leipzig oder auf das östliche Deutschland beziehen, da die Spinnerei nicht erwähnt wird:

Gordon Burn goes to Leipzig to see why the art world is flocking to a mill in the former GRD.

Im HPE kann man den englischen Kontext wahrnehmen, aus dem der Artikel verfasst worden ist. Burn betont nämlich oft das ‚Deutschtum‘, fast

wie wenn es etwas Exotisches wäre. Fakten der deutschen Geschichte werden häufig erwähnt:

[...] in the heavily industrial far east of the former East Germany [...]

They quickly earned Rauch a reputation as the next great German painter [...]

[...] welcomed for being refreshingly non-American.

Die Lokalisation der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst ist eine interessante Erscheinung in dem allgemeinen Diskurs über die BLG. Im Ausland wird die BLG nicht nur mit Deutschland verbunden, sondern auch mit der ehemaligen DDR. Aber auch in dem deutschen Kontext wird die DDR-Geschichte behandelt, z. B. in *From Cotton to Culture* wird sie wie folgt behandelt:

[...] die bereits zu DDR-Zeiten in der Spinnerei gearbeitet hatte [...]

[...] durch den Abbruch verschiedener DDR-Anbauten [...]

Es mag nicht nur zufällig sein, dass die DDR-Geschichte mit der Geschichte der Spinnerei und der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst verknüpft wird. Dadurch kann man eventuell eine Vorstellung von einer historischen Tradition und der ostdeutschen Exotik bilden. Beispielsweise erwähnt Burn wiederholt die ostdeutsche Geschichte im Zusammenhang mit der BLG:

But then the Wall came down, in 1989, and the pupils of the old painters of the GDR were free to interpret the new world as it was revealed to them.

Für die deutsche Leserschaft wäre es eigentlich unnötig, die Jahreszahl des Mauerfalls zu erwähnen, weil sie in dem deutschen Kontext so bekannt ist. Der Abschnitt ist aber für den ausländischen Leser informativ. In dem gleichen Abschnitt wird die Geschichte der BLG durch die Polarisierung der Freiheit-Unfreiheit repräsentiert. Die bildenden Leipziger Gegenwartskünstler würden nach dieser Ansicht aus bescheidenen Umständen kommen und nach der Wende hätten sie die Welt schnell erobert. Der Mauerfall wird oft erwähnt, aber warum? Die Freiheit-Unfreiheit-Stellung ist eventuell typisch für einen westlichen Kontext, aber

für die Deutschen und die ehemaligen DDR-Bürger repräsentiert der Mauerfall sicherlich ganz andere Inhalte.

Leipzig wird als ein Ort in dem folgenden HPE-Textabschnitt polarisiert:

It's bleak, depressed, run down – and local artists are selling works for a million dollars.

Aufgrund dieses Satzes ist Leipzig eigentlich gar kein attraktives Reiseziel. Wer möchte einen Ort besuchen, der „trotstlos“, „deprimierend“ und „verfallen“ ist? Aber trotzdem würden berühmte Künstler dort arbeiten. Diese Gegensätzlichkeit schafft Attraktion und mystifiziert Leipzig.

Am Anfang des HPE gibt es häufig deskriptive, narrative, argumentierende und analysierende Texttypen. Der nächste Abschnitt ist ein Beispiel für den deskriptiven Texttypus:

It was early evening, and the half-mile strip of cobbled street had turned into a kind of runway for the well-heeled locals and the fly-ins from Seoul and Cologne [...]

Folgender Abschnitt ist ein Beispiel für den argumentieren Texttypus:

Significantly, perhaps, having witnessed the failure of the two bright new dawns – those of postwar communism and post-cold war capitalism – the Leipzig painters are seen as having an atmosphere of disillusionment in common [...]

Wörter wie “significantly” und “perhaps” verweisen auf Argumentation. In dem gleichen Abschnitt kann man auch Merkmale des analytischen Texttypus erkennen, weil Burn die Gründe für die „enttäuschende Atmosphäre“ erörtert und abstrakte Begriffe wie „Kommunismus“ und „Kapitalismus“ verwendet.

Der nächste Abschnitt ist ein Beispiel für den narrativen Texttypus:

The Rubells showed two dozen of their Leipzig canvases at the Massachusetts Museum of Contemporary Art last year at the same time as the Cleveland Museum was showing the Ovitz family's From Leipzig [...]

Der gleiche Abschnitt zeigt auch, dass Burns Text sehr informativ ist, weil er über die Zeit, Orte und Personen informiert. Zwar beschreibt Burn auf einem allgemeinen Niveau die Erfolgsgeschichte der BLG, aber hauptsächlich behandelt Burn eigentlich nur Neo Rauchs Erfolg:

Neo Rauch, a recent graduate of the Art Academy in Leipzig [...]

The new Leipzig School – Rauch and some of his former pupils – became a collecting phenomenon [...]

Am Anfang des HPE bleibt der Erzähler neutral:

The Leipzig academy has been said [...]

The history of modern Germany is, in part, a history of silences [...]

Am Ende des Artikels kommt Burns eigene Stimme in der Ich-Erzählerform deutlich vor. Er stellt seine eigenen Erfahrungen in Leipzig dar, z. B.:

Later the woman told me she was the wife of Vlado Ondrej, a printmaker with a studio on Staircase 3.

Der Text wird am Ende plötzlich sehr ironisch. Burn beschreibt die Persönlichkeiten, die am Anfang des Texts als Schüsselpersonen der BLG geschildert worden sind, aus seiner eigenen Perspektive ironisch und kritisch. Beispielsweise wird Rauch als „the next German painter“ am Anfang des Texts bezeichnet. Dies repräsentiert eventuell die allgemein bekannte Meinung. Burns eigene Beobachtungen sind nicht ebenso schmeichelhaft, weil Burn die Personen aufgrund ihrer Charaktereigenschaften betrachtet:

Tall and gaunt, like his paintings, Rauch exudes a kind of chaffing and intimidating, rather unfriendly wit.

At a lavish reception at the Museum der Bildenden Kunste, Rauch lurked in the shadows [...]

Den berühmten Galeristen Gerd Harry Lybke ironisiert Burn in vielen Abschnitten am heftigsten:

Gerd Harry Lybke, his dealer, was one place behind, at #67 – a disappointment, no doubt, for a man who unabashedly declares himself the powerhouse and kingmaker of the whole Leipzig scene.

Saturday saw Lybke, hungover but still in paunchy Teutonic demigod mode, glad-handing the crowd who were eddying through his gallery. “A question!” he commanded. “C’mon, ask me a question! Not one of your tired ones. One that I haven’t been asked.”

Auch die berühmtesten Sammler der Neo Rauch-Werke, die Rubells, werden kritisiert, indem Burn einen Kommentar eines dänischen Sammlers vorstellt:

“Very much pink”, the Danish collector Ole Faarup said of the Rubells’ million dollar purchase. “Too much pink. I don’t think Mr and Mrs Rubell have chosen well.”

Auf diese Weise öffnet Burn eine einzigartige Perspektive auf den allgemeinen Mediendiskurs über die Bildende Leipziger Gegenwartskunst, nämlich er stellt die Prominenten der BLG als Persönlichkeiten dar. Aufgrund dieser Darstellung erscheint die BLG nicht sehr attraktiv. Burn stellt die Erfolgsgeschichte infrage. Somit könnte Burns Wirkungsabsicht sein, eine neue Perspektive in dem BLG-Diskurs hinzuzufügen.

Die Bedeutung der Spinnerei für die BLG wird im HPE folgendermaßen präsentiert:

The Leipziger Baumwollspinnerei, a former cotton mill in a far-flung, dismal suburb, hosts the city’s annual art weekend [...] Now half the factory buildings are rented out to about 100 artists, with the galleries representing the cream of them [...]

Aufgrund dieses Abschnitts sei die Spinnerei von einem „düsteren“ Ort zu einer reizenden Lokation geworden, in der sich die „Creme“ der bekanntesten Künstler befindet. Burn polarisiert hier also die Geschichte der Spinnerei genauso wie Busse, Sauer-Morhard, Schmitz und Schultze in *From Cotton to Culture*.

Im HPE-Artikel wird die Spinnerei wichtig für den Erfolg der Bildenden Leipziger Gegenwartskunst gesehen, aber im Vergleich dazu werden das

Deutschtum und die Persönlichkeiten mehr betont. Jedoch wird ganz am Ende des Artikels auch von der Spinnerei eine fragwürdige Seite gezeigt:

Later the woman told me she was the wife of Vlado Ondrej, a printmaker with a studio on Staircase 3. They had been among the first into the old spinnerei buildings when the area was still considered a dangerous place to be – “full of alcoholics, drug-takers, people on the street”.

Aufgrund dieses Abschnitts repräsentiert die frühere ‚Aschenbrödel‘-Polarisation der Spinnereigeschichte wahrscheinlich die allgemein bekannten ‚Wahrheiten‘, aber dieser Abschnitt präsentiert wirkliche Erfahrungen von wirklichen Menschen.

9.3 Hotspot oder Kunstgehege? – die Leipziger Baumwollspinnerei

Der Artikel *Hotspot oder Kunstgehege? – die Leipziger Baumwollspinnerei* (HK-LB) hat deutlich informative Funktion. Erstens hat er einen kompakteren Umfang als die zwei anderen Artikel. Inhaltlich scheint HK-LB eine Zusammenfassung von allgemein bekannten Informationen über die Bildende Leipziger Gegenwartskunst zu sein. Wichtigste Künstler und Galerien werden erwähnt. Jedoch argumentiert und analysiert die Autorin Hellmich auch die BLG, d. h. Hellmich benutzt den argumentierenden und den analysierenden Texttypus. Der Text ist in drei Unterkapitel aufgeteilt, wovon besonders zwei Untertitel den argumentierenden und analysierenden Texttypus repräsentieren:

„Neue Leipziger Schule“ – eine Erfolgsstory mit Happy End?

Die Szene ist vielfältiger als das Klischee

Auf diese Weise gibt Hellmich zu, dass es schon allgemein bekannte ‚Wahrheiten‘ über die BLG gibt, worauf die Wörter „Erfolgsstory“ und „Klischee“ verweisen. Hellmich kommentiert diese Behauptungen durch die Frage „eine Erfolgsstory mit Happy End?“ und durch die Gegenargumentation „Die Szene ist vielfältiger als das Klischee“. Somit wird Hellmichs eigene Stimme im Text akzentuiert.

Der Gesamteindruck im HK-LB ist in Bezug auf die BLG positiv. Der Text ist nicht so kritisch wie ‚*The hottest place on earth*‘. HK-LB scheint die gleiche Aufgabe wie *From Cotton to Culture* zu haben, nämlich die BLG in einem guten Licht zu präsentieren. Unter anderem kommen in dem nächsten Abschnitt positiv gefärbte Ausdrücke, wie „kein anderer“, „charismatischer Star“ und „Siegeszug“, vor:

Wie kein anderer hat der Leipziger Neo Rauch die postindustrielle Nostalgie in seine Bilder einfließen lassen. Mit Hand- und Imaginationskraft für große Formate revitalisierte er die tot gesagte Malerei und gilt nun als charismatischer Star ihres neuen Siegeszuges.

Wie in den zwei anderen Artikeln, gibt es auch im HK-LB den deskriptiven Texttypus:

Kalt, dreckig und staubig war es auf der abgelegenen unwirtlichen Industriebrache im Westen der Stadt [...]

Im HK-LB wird auch den narrativen Texttypus benutzt:

Als vor vier Jahren auf einen Streich gleich fünf der wichtigsten Leipziger Galerien große attraktive Räume auf dem Areal eröffneten, wurde es fast zum „Erlebnispark“.

Der HK-LB-Artikel betrachtet die Bildende Leipziger Gegenwartskunst aber vor allem durch die Spinnerei, genauso wie *From Cotton to Culture*. Schon der Titel des Artikels *Hotspot oder Kunstgehege? – die Leipziger Baumwollspinnerei* bezieht sich darauf, dass es um die Bedeutung und die Rolle der Spinnerei geht. Die Bedeutung der Spinnerei für den Erfolg der BLG wird z. B. folgendermaßen betont:

Die Leipziger Baumwollspinnerei wurde zu einem legendären Kunstzentrum.

Der 125. Geburtstag dieser einstmals größten Baumwollspinnerei Kontinentaleuropas wurde gerade medienwirksam gefeiert [...]

Die Spinnerei ist ein gefragter, immer noch preisgünstiger Arbeitsort für inzwischen fast 100 Künstlerinnen und Künstler geworden.

Genauso wie FCC und HPE die Transformation des Spinnereigeländes polarisieren, wird das auch im HK-LB-Artikel gemacht. In dem ersten Abschnitt wird die Spinnerei als ein düsterer Ort bezeichnet, aber in dem zweiten Abschnitt ist sie ein beliebtes Ziel:

Kalt, dreckig und staubig war es auf der abgelegenen unwirtlichen Industriebrache im Westen der Stadt, als sich Mitte der 1990er-Jahre nicht nur kleine Gewerke, sondern auch eine Schar von Künstlern und Künstlerinnen einmietete.

Als vor vier Jahren auf einen Streich gleich fünf der wichtigsten Leipziger Galerien große attraktive Räume auf dem Areal eröffneten, wurde es fast zum „Erlebnispark“. Neue Leipziger Malerei lautete die Zauberformel, die international Aufmerksamkeit bescherte, Sammler und Käufer lockte und Busse voller Kunsttouristen.

HK-LB ist intertextuell mit dem FCC-Artikel verknüpft:

Seit 2001 ist es das Konzept einer neuen Betreibergesellschaft, die Fabrikanlage mit 90.000 nutzbaren Quadratmetern unter dem Motto From Cotton to culture zu vermarkten.

Hieraus lässt sich eventuell folgern, dass der Slogan „From Cotton to Culture“ von Busse, Sauer-Morhard, Schmitz und Schultze sein Ziel erreicht hat, weil er auch anderswo in den Medien benutzt wird.

Der Wirkungsabsicht des Autors im HK-LB ist deswegen informativ zu sein, weil er in dem informativen Kontext des Goethe-Instituts publiziert worden ist. Jedoch ist der Artikel nicht unkritisch, sondern man kann Hellmichs eigene argumentierende Stimme von Anfang an z. B. aufgrund des Titels *Hotspot oder Kunstgehege? – die Leipziger Baumwollspinnerei* wahrnehmen. Hellmich zeigt also nicht nur eine Vorstellung von der LB, sondern zwei, nämlich die attraktive Hotspot-LB und die fragwürdige LB.

9.4 Zusammenfassung

Zusammengefasst wird deutlich, dass die Leipziger Baumwollspinnerei aufgrund dieser drei Artikel ein wichtiges Element in Bezug auf die

Bildende Leipziger Gegenwartskunst darstellt. Die Spinnerei hat eine deutliche Bedeutung in dem Marketingprozess, in dem für die BLG geworben wird. In *From Cotton to Culture* und in *Hotspot oder Kunstgehege? – die Leipziger Baumwollspinnerei* wird die Bedeutung der Spinnerei für die BLG betont. In ‚*The hottest place on earth*‘ werden auch andere Faktoren hervorgehoben, aber die Bedeutung der Spinnerei wird anerkannt.

Wenn man die soziokulturelle und gesellschaftliche Makroebene betrachtet, kann man aufgrund dieser drei Artikel feststellen, dass ein Kunsttrend wie die BLG solche Artikel braucht. Der Diskurs über die Spinnerei und über die BLG bilde die Basis für den Bekanntheitsgrad. Die Artikel zeigen, dass der heutige Kunstmarkt das Marketing voraussetzt. Das bedeutet, dass die Artikel zwar informativ sind, aber dass sie auf diese Weise eigentlich auch Werbung für ein Kunstprodukt betreiben. Zugleich vermarkten diese Artikel auch Deutschland und Leipzig, was z. B. für den Tourismus wichtig ist. Dabei wird Leipzig und Deutschland eine kunstgeschichtlich bedeutende Rolle zugeschrieben.

Der Autor trägt die Verantwortung für seinen Text, weil er die Macht hat, seine Leserschaft zu beeinflussen. Besonders solche große Foren wie das Goethe-Institut und *The Guardian* erreichen ein breites Publikum. In *From Cotton to Culture* und in *Hotspot oder Kunstgehege? – die Leipziger Baumwollspinnerei* werden die derzeitigen Kunstmarktumstände nicht in Frage gestellt, sondern man unterstützt die Ansicht, dass der Wert der Kunst in seinem Preis gemessen wird. Dagegen benutzt Burn seine Macht in ‚*The hottest place on earth*‘ auf die Weise, dass er sich kritisch gegenüber dem verhält, was hinter den ‚Kulissen‘ passiert, indem er die realen Personen beschreibt. Eventuell will Burn mit seinen ironischen Beobachtungen nur provozieren. Es kann auch sein, dass Burn darauf verweisen will, dass finanzielle Erfolge nicht automatisch damit korrelieren, dass man eine angenehme Person ist. Er relativiert den Erfolg der LB, indem er die Hintermänner des Kunstmarkts ironisiert.

Die Bedeutung und der Erfolg der Spinnerei für die Bildende Leipziger Gegenwartskunst werden betont, aber die Frage bleibt, was die Bedeutung

der BLG für die Gesellschaft oder die Menschheit ist. Eventuell reflektieren die Geschichte der BLG und die Rolle der Baumwollspinnerei insofern den Zeitgeist, dass sie die Kommerzialisierung der Gesellschaft aufzeigt. Dies wird am besten in Burns Artikel klar.

Die Rolle der Kunst wird oft als ein Forum für die kritische Argumentation in der Gesellschaft gesehen. Gilt das für die Bildende Leipziger Gegenwartskunst noch in dem kommerziellen Prozess auf dem Kunstmarkt, bei dem sie zu einem Phänomen wurde?

10 Fazit

Die Leipziger Baumwollspinnerei spielt eine wichtige Rolle für die Bildende Leipziger Gegenwartskunst. Sie konkretisiert die BLG, während die BLG sonst in den Medien sehr vielfältig und deswegen auch unsystematisch repräsentiert wird. Durch die LB ist die BLG leichter als Produkt bzw. ‚Label‘ wahrzunehmen.

Die kommerziellen Seiten der BLG reflektieren das heutige Kunstmarktsystem, in dem die gesellschaftlichen Aufgaben der Kunst nicht erstrangig gesehen werden. Die wichtigen Attraktionsfaktoren der BLG waren zu Beginn ursprünglich die Ausbildungstraditionen und die DDR-Merkmale, aber interessanterweise ist die HGB-Ausbildung allmählich von den westlichen Medienkunstformen beeinflusst worden. Eventuell wird in Leipzig eine eigene Innovation von diesen neuen Kunstformen entwickelt. Wenn die BLG nichts Neues mehr entwickeln kann, kann es sein, dass sie vom Kunstmarkt verschwindet, weil der Markt sehr trendorientiert ist.

In der heutigen westlichen Welt gibt es zurzeit eine Finanzkrise, was den weiteren Erfolg der BLG gefährden kann. Auf jeden Fall aber wird die BLG ein bedeutendes deutsches Kunstgeschichtsphänomen des beginnenden 21. Jahrhunderts bleiben.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Burn, Gordon 2007. ‚The hottest place on earth‘. The Guardian 1.2.2007. Online abrufbar unter:
<http://www.guardian.co.uk/world/2007/feb/01/germany.art>. Zuletzt überprüft am 11.6.2012.

Busse, Florian u. a. (keine Jahreszahl). From Cotton to Culture. spinnerei.de. Online abrufbar unter: <http://www.spinnerei.de/from-cotton-to-culture-2.html>. Zuletzt überprüft am 11.6.2012.

Hellmich, Sigrun 2009. Hotspot oder Kunstgehege? – die Leipziger Baumwollspinnerei. Goethe-Institut. Online abrufbar unter: <http://www.goethe.de/kue/bku/msi/mui/de4832829.htm>. Zuletzt überprüft am 27.5.2012.

Sekundärquellen

Baier, Uta 2009. Die Neue Leipziger Schule ist tot. Welt Online 14.8.2009. Online abrufbar unter: <http://www.welt.de/die-welt/kultur/article4318490/Die-Neue-Leipziger-Schule-ist-tot.html>. Zuletzt überprüft am 8.10.2011.

Bell, Daniel 1988. Die nachindustrielle Gesellschaft. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim: VCH.

Beuys, Joseph & **Böll**, Heinrich 1973. Manifesto on the foundation of a “Free International School for Creativity and Interdisciplinary Research”. In: Kuoni, Carin (Hg.) 1993: Joseph Beuys in America. Energy Plan for the Western Man. Writings by and Interviews with the Artist. New York: Four Walls Eight Windows.

Beuys, Joseph 1974. A Public Dialogue, New York City. In: Kuoni, Carin (Hg.) 1993: Joseph Beuys in America. Energy Plan for the Western Man. Writings by and Interviews with the Artist. New York: Four Walls Eight Windows.

Bormann, Karl 1983. Platon: Die Idee. In: Speck, Josef (Hg.): Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie des Altertums und des Mittelalters. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Bru, Sascha & **Nicholls**, Peter 2009. About the Series – Sur la collection – Zur Buchreihe. In: Bru, Sascha u. a. (Hg.): Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent. Berlin: Walter de Gruyter.

Danto, Arthur Coleman 2003. The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art. Chigago, La Salle: Carus Publishing Company.

Dickie, George 1979. Aesthetics. An Introduction. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company.

Eysteinson, Astradur 2009. „What’s the difference?” Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-Garde. In: Bru, Sascha u. a. (Hg.): Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent. Berlin: Walter de Gruyter.

Gilligan, Melanie 2008. The Contemporary Social Market. In: Birnbaum, Daniel & Graw, Isabelle (Hg.): Canvases and Careers Today. Criticism and Its Markets. Berlin: Sternberg Press.

Gilloch, Graeme 2005. Fabricating Aura. The Face in Film. In: Petersson, Dag & Steinskog, Erik (Hg.): Actualities of Aura. Twelve Studies of Walter Benjamin. Svanesund: NSU Press.

Godfrey, Tony 2009. Painting Today. London, New York: Phaidon Press Limited.

Graw, Isabelle 2001. Wer bietet mit? Ein Interview mit dem Auktionskurator Gérard Goodrow von Isabelle Graw. Heft Nr. 44 / Dezember 2001 "Kunstmarkt". Online abrufbar unter:

<http://www.textezurkunst.de/44/wer-bietet-mit/>. Zuletzt überprüft am 8.11.2011

Graw, Isabelle 2008. Introduction. Canvases and Careers Today. In: Birnbaum, Daniel & Graw, Isabelle (Hg.): Canvases and Careers Today. Criticism and Its Markets. Berlin: Sternberg Press.

Greenberg, Clement 1939. Avantgarde and Kitsch. In: Greenberg, Clement (Hg.) 1989: Art and Culture. Critical Essays. Boston: Beacon Press.

Groys, Boris 2001. Sozialistischer Realismus – mehr als nur ein Stil. Zwischen Modernismus und Postmoderne. In: Heinz, Ludwig Arnold (Hg.): Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden. München: Edition Text + Kritik.

Guardian.co.uk (kein Autor und keine Jahreszahl vorhanden). History of guardian.co.uk. Online abrufbar unter: <http://www.guardian.co.uk/gnm-archive/guardian-website-timeline?intcmp=239>. Zuletzt überprüft am 11.6.2012.

Hautamäki, Irmeli 2003. Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin. Helsinki: Gaudeamus.

Heilbrun, James & Gray, Charles M. 1997. The Economics of Art and Culture. An American perspective. Cambridge: Cambridge University Press.

Hermann, Jost 2006. Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Darmstadt: WGB.

HGB-Leipzig.de (kein Autor und keine Jahreszahl vorhanden). Hochschulgeschichte. Online abrufbar unter: <http://www.hgb-leipzig.de/index.php?a=hgb&b=gesch&>. Zuletzt überprüft am 11.6.2012.

Ijäs, Minna, **Kuusamo**, Altti & **Niemelä**, Riikka 2010. Nykytaidehistorian monet lähestymistavat. In: Ijäs, Minna, Kuusamo, Altti & Niemelä, Riikka (Hg.): Kuinka tehdä taidehistoriaa? Turku: Turun yliopisto.

Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi 1999. Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta. In: Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (Hg.): Diskurssianalyysi liikkeessä. Tampere: Vastapaino.

Jäger, Siegfried 2004. Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. Münster: UNRAST-Verlag.

Klotz, Heinrich 2000. Geschichte der deutschen Kunst. Neuzeit und Moderne 1750-2000. Der 3. Band. München: Verlag C.H. Beck.

Lovejoy, Margot 1992. Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall.

Lubow, Arthur 2006. The New Leipzig School. The New York Times 1.8.2006. Online abrufbar unter: http://www.nytimes.com/2006/01/08/magazine/08leipzig.html?_r=1
19.3.2011. Zuletzt überprüft am 8.10.2011

Mosset, Olivier 2001. Mitgehangen, mitgefangen. Heft Nr. 44 / Dezember 2001 "Kunstmarkt". Online abrufbar unter: <http://www.textezurkunst.de/44/mitgehangen-mitgefangen/> Zuletzt überprüft am 8.11.2011.

Mueller-Stahl, Karoline (keine Jahreszahl vorhanden). Unter dem Link Geschichte und Gegenwart: Euphorie. Online abrufbar unter: <http://www.spinnerei.de/gruendereuphorie.html>. Zuletzt überprüft am 11.6.2012.

Mueller-Stahl, Karoline (keine Jahreszahl vorhanden). Unter dem Link Geschichte und Gegenwart: Endgültige Deindustrialisierung und Neubeginn. Online abrufbar unter: <http://www.spinnerei.de/endgueltige-deindustrialisierung-und-neubeginn.html>. Zuletzt überprüft am 11.6.2012.

Pietikäinen, Sari & Mäntynen, Anne 2009. Kurssi kohti diskurssia. Tampere: Vastapaino.

Potts, L. J. 1959. Aristotle. On the Art of Fiction. London: Cambridge University Press.

Röminger-Czako, Ritva 2010. Hiljainen vallankumous – eli kuinka uudesta koulukunnasta tuli lännessä käsite. Das Ausstellungsbuch des Kunstmuseums von Kerava. Kerava: Das Kunstmuseum von Kerava.

Schüle, Christian 2005. Die Stille Revolte. Zeit Online 21.7.2005. Online abrufbar unter: <http://www.zeit.de/2005/30/Leipziger-Maler>. Zuletzt überprüft am 19.5.2012.

Tannert, Cristoph 2007. Von der Widerborstigkeit der Malerei. In: Tannert, Christop (Hg.): Tannert, Christoph. München, Berlin, London, New York: Prestel.

Thorn-Prikker, Jan 2007. Neo Rauch: „Für mich bedeutet Malen die Fortsetzung des Traums mit anderen Mitteln“. Goethe-Institut. Online abrufbar unter:
<http://www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/men/kun/neo/de2085683.htm>.
Zuletzt überprüft am 11.6.2012.

Ullrich, Kuhirt (Hg.) 1982. Kunst der DDR 1945-1959. Leipzig: VEB E.A. Seemann Verlag.

Ullrich, Kuhirt (Hg.) 1983. Kunst der DDR 1960-1980. Leipzig: VEB E.A. Seemann Verlag.

Welsch, Wolfgang 1988. Einleitung. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim: VCH.

Wiensowski, Ingeborg 2008. Gegen den Strom, mit dem Markt. Spiegel Online 11.1.2008. Online abrufbar unter:
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,527862,00.html>.
Zuletzt überprüft am 8.10.2011.

Zeitz, Lisa 2011. Berlin Battle Over Art Basel. Art in America 3.1.2011. Online abrufbar unter: <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/news/2011-03-01/berlin-battle-over-art-basel/>. Zuletzt überprüft am 8.10.2011.

Anhang

'The hottest place on earth'

It's bleak, depressed, run down - and local artists are selling works for a million dollars. Gordon Burn goes to Leipzig to see why the art world is flocking to a mill in the former GDR

"The history of modern Germany is, in part, a history of silences," Neal Ascherson wrote in a recent essay for the *London Review of Books*. "First there were things one learned not to say, soon followed by questions one learned not to ask, leading to sights one learned not to see." The silences, as Günter Grass last year made clear in his autobiography, held on both sides. In the west, the decision not to speak about the past was, in some sense, voluntary; in the east, these silences and others were enforced. If the painters of the communist GDR wanted to register a protest against the oppressive state, they had to do it slyly, mock-classically, in code: Icarus, tumbling to earth after flying too close to the sun, like members of the dictatorship deformed by power, was a popular symbol.

But then the Wall came down, in 1989, and the pupils of the old painters of the GDR were free to interpret the new world as it was revealed to them. Neo Rauch, a recent graduate of the Art Academy in Leipzig, in the heavily industrial far east of the former East Germany, started painting large canvases that hovered somewhere between socialist realism and pop art.

Rauch's best-known works are peopled by semi-surreal figures from the 1950s performing enigmatic tasks of physical labour, reminiscent of Soviet-era instruction manuals and illustrations. They quickly earned Rauch a reputation as the next great German painter, following an earlier generation that includes Gerhard Richter, Georg Baselitz, Martin Kippenberger and Anselm Kiefer. The new Leipzig School - Rauch and some of his former pupils - became a collecting phenomenon: a Rauch painting called *Losung* ("Password") sold at Sotheby's in London last June for £456,000. Leipzig - run-down, depressed, increasingly depopulated - has now acquired the art-world cachet of New York in the 1950s or London in the 1990s.

The new Leipzig School has coalesced into what Joachim Pissarro of the Museum of Modern Art described to the New York Times as "suddenly the hottest thing on earth". Significantly, perhaps, having witnessed the failure of two bright new dawns - those of postwar communism and post-cold war capitalism - the Leipzig painters are seen as having an atmosphere of disillusionment in common; their work is imbued with a deep melancholy. They are also a reminder of bygone eras when most artists were painters, and most painters were men.

The Leipziger Baumwollspinnerei, a former cotton mill in a far-flung, dismal suburb, hosts the city's annual art weekend, a recently invented event. The spinnerei used to accommodate 4,000 people in a complex of 19th-century factories and workers' tenements so vast and self-sufficient it was known as "a city in the city". The mills started to deteriorate after the fall of the Wall, and ceased production completely by the mid-1990s. Now half the factory buildings are rented out to about 100 artists, with the galleries representing the cream of them settled into high, white, top-lit spaces at street level. There is a shop selling artists' materials, a fine-wine supplier and a top-notch restaurant with a pretty garden in what used to be the clocking-in shop by the factory gates.

Cafe Mule was overflowing with visitors in the opening hours of Leipzig's art weekend. It was early evening, and the half-mile strip of cobbled street had turned into a kind of runway for the well-heeled locals and the fly-ins from Seoul and Cologne and Manhattan, unsteady in their Jimmy Choos and Manolos.

Rauch had a new show, and traffic on the opening night was all one-way. The Rubell family of Miami and the Ovitzes of Hollywood were among the first to start collecting Rauch's work. The Rubells showed two dozen of their Leipzig canvases at the Massachusetts Museum of Contemporary Art last year at the same time as the Cleveland Museum was showing the Ovitz family's *From Leipzig*, a show it described as "the 21st century's first bona fide artistic phenomenon".

Both shows were well received and - ironically, given the current, much-touted American "renaissance" - welcomed for being refreshingly non-American. "Razzle-dazzle effects, wilful trashiness and breezy pop culture signifiers are all shunned," Art in America's reviewer wrote. The Leipzig painters shared a commitment to images more appropriate to "probing issues of belonging and alienation in a reunified Germany".

Neo Rauch makes a point of always talking about his "workshop" rather than his studio. A bridge between the older painters of the GDR and the young artists of a unified Germany, he keeps the hours of a factory worker: nine to six every day, with a midday break to prepare lunch for his wife, the painter Rosa Loy. He is now a professor of painting at the art academy in Leipzig, where he was himself a student. During the 1930s, a generation of artists had been forced to emigrate, comply or stay without work under the Nazis. After the war, Soviet socialist realism demanded the kitsch depiction of worthy workers, jolly tractor drivers and smiling peasants.

The Leipzig academy has been said to function as both a training camp and a kind of moral institute. There is an unfashionable commitment to the traditional techniques of life-drawing, draughtmanship and painting. Although new media were integrated into the curriculum in the 1990s, experimentation is not expected in finished work by students in the painting school and any tendency towards extreme stylisation or abstraction is discouraged.

Rauch's parents were killed when he was six weeks old in a train crash just outside the Leipzig station, and so he has never known why he was given his unusual first name. He strongly dislikes its connection with newness and innovation, because he considers himself to be a "very conservative" person - anti-progressive and resistant to change.

Tall and gaunt, like his paintings, Rauch exudes a kind of chaffing and intimidating, rather unfriendly wit. For the private view of his show, he wore a dark suit; he was the cool centre of a room a-quiver with the purchasing power of many of those on Art Review's 2006 list of the 100 most powerful. Rauch was in at #66. Gerd Harry Lybke, his dealer, was one

place behind, at #67 - a disappointment, no doubt, for a man who unabashedly declares himself the powerhouse and kingmaker of the whole Leipzig scene.

At a lavish reception at the Museum der Bildenden Kunste, Rauch lurked in the shadows ("an artist's workshop should always be installed on the fringe"), while Lybke clambered onto the seat of a velvet chair and did a comic turn. A life model for many years, he sat for Rauch and a number of the other artists he now represents. He was thinner in those days, with Jimi Hendrix hair; now he is florid-faced and rotund, and likes the kind of clothes Ronnie Corbett is famous for wearing, with an added Bavarian twist.

For the big night, Lybke turned out in pink pinstripes with red braces and cinching buckles. This was in stark contrast to the head-to-toe black of the elderly couple he buzzed around busily. Donald and Mera Rubell (#29 on Art Review's list) started collecting work by the Leipzig artists for their private Miami museum in 2003.

"What happened in Leipzig was unique," Mrs Rubell said. "Discovering five artists in one day had never happened to us in 40 years of collecting." Vorführung, a 12ft by 16ft canvas from the present show, was the latest giant Neo Rauch jewel in their collection. "Very much pink," the Danish collector Ole Faarup said of the Rubells' million-dollar purchase. "Too much pink. I don't think Mr and Mrs Rubell have chosen well."

Of all the Leipzig artists, Tilo Baumgartel probably has the closest personal and working relationship with Neo Rauch. They paint in adjacent spaces in the spinnerei and have lunch in the studio together every day. Baumgartel follows the same orderly work habits and is imbued with the same self-discipline as his former teacher, who, at the age of 29, was 12 years older than Baumgartel when the Wall came down.

They came across the cotton mill one day and moved in just as the last of the mill-workers were moving out. "Now the old factory has developed into a new one," Baumgartel says. "Raw materials in the art supplies shop on the ground floor, production areas in the studios upstairs, distribution by the

dealers. In the beginning it was silent, romantic, a little bit tragic-romantic. Now it is the opposite. A factory without bosses."

Saturday saw Lybke, hungover but still in paunchy Teutonic demigod mode, glad-handing the crowd who were eddying through his gallery. "A question!" he commanded. "C'mon, ask me a question! Not one of your tired ones. One that I haven't been asked." OK. What did he think about during the eight years he spent working as a nude model, eight hours a day? "Sex!"

Not Soviet oppression? Not the Stasi? This was still the era of the GDR. "Sex! I had three one-night stands a day, every day! Women were the same. This free sex thing is over since the Wall fell down." He grabbed the arm of a young woman who happened to have wandered within reach. "Is true, ja? Women fuck three men a day in the DDR?" She blushed and pushed him away.

Later the woman told me she was the wife of Vlado Ondrej, a printmaker with a studio on Staircase 3. They had been among the first into the old spinnerei buildings when the area was still considered a dangerous place to be - "full of alcoholics, drug-takers, people on the street". These had all since been tidied away into high-rises in west Leipzig. We were being jostled by people carrying glasses of wine, gallery-hopping in the international style, as we talked. "We said," Mrs Ondrej told me, "that when the beer at the corner shop is replaced by champagne, it is time to move on".

From Cotton to Culture

Es war eine weitläufige, ehrwürdige, vom Alter gezeichnete Fabrik, die wir im Jahr 1994 durch Künstler wie Sandro Porcu oder Kaeseberg kennenlernten. Viel ruhiger als heute, aber doch schon mit neuem Leben erfüllt. Wir waren begeistert von der besonderen Atmosphäre des Ortes und von den neu entstehenden Ateliers und Werkstätten, die sich parallel zur auslaufenden industriellen Nutzung allmählich ansiedelten. Die damalige Verwalterin Regina Lenk (heute Regina Bux), die bereits zu DDR-Zeiten in der Spinnerei gearbeitet hatte, war offen für die neuen Ideen und

Bedürfnisse junger kreativer Menschen, die auf der Suche nach außergewöhnlichen, aber auch günstigen Mietflächen waren. Im Jahr 2000 wurde schließlich die letzte Produktionsstrecke geschlossen und der Kölner Voreigentümer, der die Fabrik 1993 von der Treuhand erworben hatte, bemühte sich um den Verkauf des Gesamtgeländes. Die Möglichkeit des Kaufs war eine Herausforderung, die uns unmittelbar ansprach, hatten wir doch kurz zuvor durch die Entwicklung und Sanierung des Stelzenhauses in unmittelbarer Nähe der Spinnerei bereits Erfahrungen im Quartier gemacht und das Potenzial der Gegend wahrgenommen. Zu diesem Zeitpunkt waren wir zu dritt, Florian Busse aus München (Heintz & Co.), Tillmann Sauer-Morhard aus Berlin und Bertram Schultze aus Leipzig (beide MIB AG), im Jahr 2002 kam dann Karsten Schmitz aus München als weiterer Partner hinzu.

Am 26. Juli 2001 konnten wir die Liegenschaft kaufen – eine im Wesentlichen von Intuition geleitete Entscheidung, schließlich war der überhitzte Immobilienmarkt der Nachwendezeit bereits eingebrochen. War auch ein ökonomischer Mehrwert nicht konkret abzusehen, ahnten wir trotzdem, dass in der Spinnerei ein ungeheures Potenzial steckt. Bei den inzwischen um eine Finanzierung angefragten Banken stießen wir aber mit den Schlüsselbegriffen unseres Objekts «riesige alte Fabrik – Künstler – Ostdeutschland» auf völliges Unverständnis. Für «Steinekäufer», als die man uns belächelte, gab es kein Geld.

Wir hatten ein Problem: Die Finanzierung des über hundert Jahre alten Industriekomplexes bestehend aus zwanzig Gebäuden auf einem Grundstück von annähernd zehn Hektar und einer Nutzfläche von 90.000 Quadratmetern, von der nur etwa 6.000 Quadratmeter vermietet waren, entpuppte sich als Wagnis. Wir konnten also gar keine überhasteten Entwicklungsschritte gehen, was gut war. Somit befassten wir uns erst einmal mit dem, was wir hatten. Wir hatten etwas Fantastisches: Eine authentische Fabrikstadt, die weitestgehend im Originalzustand ihrer Gestehtungszeit zwischen 1884 und 1907 erhalten war, mit angegliederten Arbeiterwohnungen entlang der Thüringer Straße, einem Betriebskindergarten sowie einer Schrebergartensiedlung zwischen

Spinnereistraße und Karl-Heine-Kanal. Es bestanden 2001 insgesamt sechzig Mietverhältnisse, dreißig davon mit Künstlern, andere mit Handwerkern, Ingenieuren, Bewohnern von originären Loftflächen, der Fahrradschmiede Generator und dem Kunstraum B/2. Bereits eine kritische Masse an kreativem Potenzial? Auf jeden Fall: ein eigener Kosmos. Das alles war zuvor bereits entstanden und zwar ohne bedeutende Investitionen. Wir hatten gut gekauft.

Auch die bauliche Qualität war hervorragend. Baumwollspinnereien wurden vor hundert Jahren generell massiv und nachhaltig gebaut, erstens baute man für die Ewigkeit und zweitens musste innerhalb der Produktionsstätten, damit das Garn gut lief, eine gleichbleibende Temperatur von 23°C gehalten werden. So waren Gebäude mit Vollziegelmauerwerk von über einem Meter Stärke, großen gusseisernen Kastenfenstern und Korkdämmung unter schnittlauchbewachsenen Dächern entstanden. Diese gute Substanz benötigte vergleichsweise geringe Investitionen, um neue Nutzungen zu ermöglichen, und erforderte im Betrieb auch nur niedrige Nebenkosten. Bei gleichzeitiger Wahrung des Authentischen konnten wir also zu ausgesprochen günstigen Konditionen vermieten, eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Ansiedlung von jungen Kreativen.

2002 zog der Künstler Jim Whiting mit seinem Projekt «Bimbotown», einer Erlebniswelt für Robotik-Kunst, aufs Gelände. Im selben Jahr stieß die Stiftung Federkiel zu uns, die das Ziel verfolgte, die Entwicklung des Areals auch im Sinne der bereits ansässigen Künstler mitzugestalten. Aus verschiedenen von der Stiftung initiierten Aktionen – wie unter anderem dem international besetzten Symposium «Wie Architektur sozial denken kann» – entstand die Idee, die Halle 14, das größte Gebäude der Spinnerei, innerhalb einer kommerziellen Gesamtentwicklung zu einem gemeinnützigen Zentrum für zeitgenössische Kunst zu entwickeln.

Diese Idee brachte mit sich, dass wir uns zunächst noch nicht mit der Sanierung der riesigen Halle 14 befassen mussten, und uns somit auf die verschiedenen anderen Hallen konzentrieren konnten. Wir schufen Licht, Luft und Freiflächen durch den Abbruch verschiedener DDR-Anbauten, aber auch – und das diskutierten wir lange – des historischen Kohlenbunkers

und des Heizhauses sowie der Halle 8 aus dem Baujahr 1925. Damit folgten wir dem New Yorker Stadtentwicklungsprinzip des «do something». Dieses «Tu etwas» schaffte Vertrauen in unsere Entwicklungsarbeit, und im Jahr 2003 konnten wir den Computerfachhandel «Zur 48» als Mieter für die komplette Halle 9 gewinnen, ein bedeutender ökonomischer Eckpfeiler für die weitere nachhaltige Entwicklung der Spinnerei. Etwas kleiner, aber sehr wichtig für das Alltagsleben auf dem Gelände, war im selben Jahr die Ansiedlung des Café Mule. Ein Jahr später konnten wir dann die Gebäudehüllen der Hallen 3, 4, 5 und 6 sowie der Kindertagesstätte sanieren.

Während dieser ersten Jahre unserer Arbeit wuchs die Bekanntheit der sogenannten «Neuen Leipziger Schule» weiter an. Neo Rauch, einer der Pioniere bei der Spinnereibesiedlung, sowie andere wichtige Künstler aus Leipzig hatten hier ihre Ateliers und die Kunst wurde immer mehr zum identitätsstiftenden Kennzeichen für das Areal.

2004 organisierte die Stiftung Federkiel eine Reise nach New York. Der Besuch der Armory Show, der Whitney Biennial, des P.S.1, mehr noch des Dia:Beacon und des MASS MoCA in Massachusetts führte uns die unweigerliche Anziehungskraft von Kunst in ehemaligen Industriekomplexen vor. Von diesen Erlebnissen beeindruckt, organisierten wir im Sommer 2004 die erste WERKSCHAU der Spinnerei, eine Gemeinschaftsausstellung aller Künstler. Das war zu unserem 120. Geburtstag und das dazugehörige Spinnereifest war ein erster wichtiger Schritt zur Vernetzung der vielen speziellen Nutzungen.

Im selben Jahr einigten wir uns mit Judy Lybke über den neuen Standort seiner Galerie EIGEN + ART in der ehemaligen Dampfmaschinenhalle. Die Galerie Dogenhaus von Jochen Hempel bezog, gemeinsam mit der Neugründung ASPN, neue Räume bei uns, ebenso die Galerie Kleindienst und die maerzgalerie. Der bereits seit 1998 bestehende Kunstraum B/2 wandelte sich zur Produzentengalerie mit neuem Standort in der Halle 20. Uns war wichtig, Galerien in der Spinnerei zu verankern, die bereits über ausreichend Erfahrungen verfügten und ihr Geschäft auch jenseits eines möglicherweise momentanen Erfolges der Leipziger Kunst verstanden. Die

außerordentliche Qualität und Atmosphäre der Ausstellungsräume sowie die günstigen Mietpreise schufen wiederum attraktive Voraussetzungen für die Galerien. Parallel dazu kontaktierten wir Wolfgang Boesner, und innerhalb weniger Wochen hatten wir mit seinem Künstlerbedarfshandel einen Vertrag geschlossen. Weiterhin mietete sich das Bau- und Farbenkontor in der ehemaligen Verladestation Halle 23 ein.

Am 1. Mai 2005 eröffneten die Galerien gemeinsam ihre neuen Räumlichkeiten mit einem fulminanten Rundgangswochenende, an dem weit über 10.000 Gäste die Spinnerei besuchten. Von einem Tag zum anderen wurden wir in Leipzig ein Besucherstandort für kunstinteressierte Reisende aus aller Welt. Wir haben diese Entwicklung bis heute weiter ausgebaut und kontinuierlich gepflegt und schaffen dabei den ungewöhnlichen Spagat zwischen Heimatbildung und Besucherstandort. Keine andere uns bekannte «Kunstfabrik» bewältigt eine solche Gratwanderung – entweder handelt es sich andernorts um abgeschlossene Atelierhäuser ohne Angebot an die Öffentlichkeit, oder es sind reine Besucherstandorte, die sich einzig auf das Ausstellen konzentrieren. Die Spinnerei ist beides, ein Arbeitsort und ein Areal mit einem enormen Angebot an die Öffentlichkeit. Besucher können sich einen ganzen Tag hervorragende Ausstellungen in faszinierenden Räumen ansehen, ohne einen einzigen Cent Eintrittsgeld bezahlen zu müssen.

Die zunehmende internationale Bekanntheit der Spinnerei sowie persönliche Freundschaften der bereits ansässigen Galerien Dogenhaus und EIGEN + ART brachten die Galerie Pierogi aus Brooklyn und die Galerie Fred aus London in die Spinnerei. Für uns sehr schmeichelhaft, betitelte der Guardian dann am 1. Februar 2007 die Spinnerei mit «The hottest place on Earth». Aber auch Ausstellungen wie «Imperium» der Galeria Hilario Galguera mit mexikanischer und internationaler Kunst oder «TERRA NULLIUS» mit australischer Gegenwartskunst in der HALLE 14 zeigen, in welche Richtungen unsere Kooperationen gehen. Darüber hinaus haben sich hier zudem nichtkünstlerische Nutzungen wie das Klavierhaus Fiech mit Steinway & Sons, ein Weinkontor, die Firma Epak für intelligente Antennenanlagen und andere spannende Unternehmungen angesiedelt.

Anlässlich einer temporären Nutzung der ehemaligen Nadelsetzerei Halle 12 durch den englischen Künstler Darren Almond konnten die Hülle und das verglaste Dach dieses Gebäudes mit Oberlicht saniert und die Halle als besonders spektakulärer Raum auch für zukünftige Ausstellungen etabliert werden. Seit der Sanierung der Halle 18 in den Jahren 2007/08 und deren Vermietung an Druckereien, Kunstlager, Call Center, Jugendtheater und Künstler haben wir mittlerweile etwa 50.000 Quadratmeter der Spinnerei revitalisiert und vermietet. Der 50 Meter hohe Schornstein – ein weithin sichtbares Wahrzeichen der Liegenschaft – konnte mit Hilfe von öffentlichen Denkmalmitteln erhalten werden. Die Halle 14 ist für weitere 15 Jahre dem Gemeinnutz gewidmet und wird inzwischen vom HALLE 14 e. V. betrieben und bespielt. Mit der Columbus Art Foundation und der Hochschule für Grafik und Buchkunst konnten hier wichtige zusätzliche Partner gefunden werden.

Größere Leerstände befinden sich heute insbesondere noch in der Halle 7. Diese noch unsanierte Halle sowie die gerade erst wieder arrondierten Arbeiterwohnhäuser an der Thüringer Straße werden unsere Arbeit der nächsten Jahre bestimmen. Auch bei diesen Gebäuden soll es eine gesunde Mischung aus Kunst und anderen Nutzungen geben. Hier werden wir ebenso auf potenzielle, für die Spinnerei zu gewinnende Nutzer zugehen, um gemeinsam mit ihnen die Entwicklung des Areals in die Zukunft zu tragen.

Das Abenteuer, das wir 2001 mit dem Kauf des Areals begonnen haben, entsprang bei Weitem nicht allein unserer Intuition und Erfahrung, sondern auch einer gehörigen Portion Euphorie und Enthusiasmus.

Auf alle Fälle aber wäre die Entwicklung der letzten Jahre niemals möglich gewesen ohne die Mieter und Förderer, die immer an uns geglaubt haben. An dieser Stelle möchten wir Ihnen allen herzlich danken, insbesondere auch den öffentlichen Fördermittelgebern der Stadt Leipzig, des Freistaates Sachsen und des Bundes. Wir freuen uns auf die weitere gemeinsame Zukunft in der Spinnerei und sind uns sicher, dass die Entwicklungen in diesen einst für die Ewigkeit gebauten Hallen noch sehr lange lebendig und spannend bleiben werden.

Was Mieter, Nutzer und Fördermittelgeber gemeinsam mit uns in den letzten Jahren in der Spinnerei entwickelt haben, möchten wir Ihnen mit diesem Report gerne zeigen. Blicken Sie hinter die Kulissen in die Künstlerateliers, Werkstätten sowie in die vielfältigen Arbeits- und Ausstellungsräume. Wir wünschen Ihnen dabei viel Vergnügen.

Hotspot oder Kunstgehege? – die Leipziger Baumwollspinnerei

Die Leipziger Baumwollspinnerei wurde zu einem legendären Kunstzentrum. Dabei ist es nicht neu, dass verlassene Industriegebäude kunstbetrieblich nachgenutzt werden – ob in New York, London, Berlin, Moskau oder Peking. Ist Leipzig ein Erfolgsmodell eigener Art?

Der 125. Geburtstag dieser einstmals größten Baumwollspinnerei Kontinentaleuropas wurde gerade medienwirksam gefeiert, obwohl sie gar nicht mehr existiert. Kanzlerin Angela Merkel war als Festrednerin eingeladen und nahm sich viel Zeit, den „wunderbaren Strukturwandel“ zu besichtigen. Sie erinnerte aber auch an das wechselvolle, deutsche Geschichte durchmessende Schicksal des einstmals ehrgeizig errichteten Industriekomplexes mit 20 Gebäuden, Arbeiterwohnungen, Betriebskindergarten und Schrebergartensiedlung. Nach der „Wende“ fielen über 4.000 Arbeitsplätze, meist von Frauen, weg.

Kalt, dreckig und staubig war es auf der abgelegenen unwirtschaftlichen Industriebrache im Westen der Stadt, als sich Mitte der 1990er-Jahre nicht nur kleine Gewerke, sondern auch eine Schar von Künstlern und Künstlerinnen einmietete. „Sonntags hörten wir noch die Vögel singen“, erinnert sich Peter Bux. Er war einer der ersten hier – neben Hans Aichinger, Kaeseberg, Uwe Kowski, Christiane Baumgartner, Rosa Loy und Neo Rauch.

Seit 2001 ist es das Konzept einer neuen Betreibergesellschaft, die Fabrikanlage mit 90.000 nutzbaren Quadratmetern unter dem Motto *From cotton to culture* zu vermarkten.

„Neue Leipziger Schule“ – eine Erfolgsstory mit Happy End?

Als vor vier Jahren auf einen Streich gleich fünf der wichtigsten Leipziger Galerien große attraktive Räume auf dem Areal eröffneten, wurde es fast zum „Erlebnispark“. *Neue Leipziger Malerei* lautete die Zauberformel, die international Aufmerksamkeit bescherte, Sammler und Käufer lockte und Busse voller Kunsttouristen. Zu den gemeinsam veranstalteten „Galerierundgängen“ reiste jetzt auch der Jetset an. Auf der Suche nach weißen Flecken auf der Kunstweltkarte, nach ständig Neuem wurde plötzlich das Alte wiederentdeckt. Das Flair der heruntergewirtschafteten gründerzeitlichen Produktionsgebäude erinnert an die untergegangene DDR. Und die neuen „Spinner“ passen gut ins Bild vom Aufbruch Ost. Wie kein anderer hat der Leipziger Neo Rauch die postindustrielle Nostalgie in seine Bilder einfließen lassen. Mit Hand- und Imaginationskraft für große Formate revitalisierte er die tot gesagte Malerei und gilt nun als charismatischer Star ihres neuen Siegeszuges.

Die Spinnerei ist ein gefragter, immer noch preisgünstiger Arbeitsort für inzwischen fast 100 Künstlerinnen und Künstler geworden. In einer gemeinsamen Werkschau zeigen sie gerade, dass durchaus nicht alle malen. Nicht alle haben an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst studiert, die neben den bekannt gewordenen Malern auch exzellente Absolventen der Fotografie, Medienkunst und des Grafikdesigns ausbildet. Haltungen und Qualitätsansprüche sind unterschiedlich. Die *Neue Leipziger Schule* setzte sich als Marke durch, von der viele noch immer profitieren können – wenige grenzen sich ab. Ursprünglich war nur eine kleine Gruppe mehr oder weniger figurativ malender junger Künstler gemeint, die inzwischen Mitte dreißig Jahre alt sind - vor allem Tilo Baumgärtel, Tim Eitel, Martin Kobe, Christoph Ruckhäberle, David Schnell und Matthias Weischer. Sie kommen meist gar nicht aus Leipzig und nicht alle haben hier Ateliers.

Die Szene ist vielfältiger als das Klischee

Auch wenn manche Sterne schon vor der Finanzkrise blasser wurden – das „Wunder von Leipzig“ wird gepflegt. Nicht nur von den zehn privaten

Galerien. Vor allem aber bei *Eigen + Art*: Gerd Harry Lybke, genannt „Judy“, hat sich mit einer Karriere vom Aktmodell zum „Global Player“ selbst zur Legende gemacht. Neben seinen Räumen in Berlin-Mitte powert er mit einem museal großen, hohen Ausstellungsraum und einem üppigen „Schaulager“. Zum Stamm des PR-erfahrenen „Maler-Machers“ gehören nicht nur Neo Rauch und Matthias Weischer, sondern auch konzeptionell arbeitende Künstler wie Carsten und Olaf Nicolai oder Nina Fischer & Maroan el Sani.

Viele der „Young Painters from Leipzig“, aber auch andere interessante Absolventinnen und Absolventen der Leipziger Kunsthochschule hat Galerist Matthias Kleindienst entdeckt.

Die spannendsten Galerieräume richtete Jochen Hempel für seine *Dogenhaus Galerie* ein. Er kann Einbauten mit vorgefundenen Flaschenzügen versetzen. Zu sehen sind nicht nur lokale, sondern auch internationale fotografische, installative und malerische Positionen. *ASPN*, *Filipp Rosbach*, *maerzgalerie* und der *Laden fuer Nichts* entwickelten eigene Profile, die einengende Klischees von einer regionalen Szene durchbrechen. Am überraschendsten gelingt das immer wieder der Produzentengalerie *b2* mit sperrigen Raumin szenierungen – wie zuletzt von Markus Uhr – und ruppiger Malerei, zum Beispiel von Oliver Kossack.

Zwar haben eine New Yorker und eine Londoner Galerie ihre hiesigen Dependancen wieder aufgegeben, dafür sind die Münchner *Nusser & Baumgart* zu Gast und *Hilario Galguera* betreibt die erste mexikanische Galerie in Europa. Er zeigt nicht nur junge Landsleute, sondern auch bekannte Größen wie Jannis Kounellis und Damien Hirst.

Genügend Denk- und Experimentierraum

Das geistige Zentrum des Areals ist der desolate Gebäudekoloss der Halle 14. Der „Luxus der Leere“ gibt genügend Denk- und Experimentierfläche für Ausstellungsprogramme an den Schnittstellen von Kunst und Gesellschaft - dank des erfinderischen Kurators Frank Motz. Auf Initiative der *Stiftung Federkiel* begann eine behutsame Sanierung, gibt es ein

Kunstprogramm für Kinder und eine Bibliothek, wurden Partner, wie der *Universal Cube* der Kunsthochschule und die *Columbus Art Foundation*, mit eigenen Ausstellungsplattformen gewonnen. Weniger spektakulär haben zahlreiche kunstflankierende oder artfremde Werkstätten und Firmen neues Leben auf das Gelände gebracht. Das holprige Pflaster und die stillgelegten Gleise sollen bleiben.