

Matěj Forejt, ed.

Umění z NDR.

Dědictví na obtíž?

Matěj Forejt, ed.

Umění z NDR.
Dědictví na obtíž?



Umění z NDR.
Dědictví na obtíž?

K vydání připravil: Matěj Forejt

Odborná recenze: prof. PhDr. Milena Bartlová, CSc.

© Galerie Rudolfinum, 2021
Konceptce, editor © Matěj Forejt
Texty © Joachim Fischer, Monika Flacke, Matěj Forejt, Dana Giesecke,
Eckhart Gillen, Wolfgang Holler, Anke Jenckel, Paul Kaiser, Boris Pofalla,
Karl-Siegbert Rehberg, Kathleen Rosenthal, Holger Saupe, Joes Segal,
Herbert Schirmer
Překlad © Dana Bucharová, Matěj Forejt, Robin R. Mudry,
Kateřina Šitařová, Marek Tomin
Grafická úprava © Martin Vančát

Děkuji Mileně Bartlové, Frédéricu Bußmannovi, Kristině Geisler,
Ance-Robertě Lazarus, Mathiasi Perletovi, Dietulfu Sanderovi,
Tereze Škvárové a svým rodičům, bez jejichž podpory by tato kniha
nemohla vzniknout.

Obsah

6

Matěj Forejt

O čem mluvíme, když dnes mluvíme o umění z NDR?

20

Joachim Fischer – Dana Giesecke

Umění distinkce a umění inkluze

K sociologii umělecké komunikace v SRN a v NDR

36

Joes Segal

Státní občanství pro kulturu

Umělecká tradice a národní identita ve znovusjednoceném Německu

44

Paul Kaiser

Resentiment a uhýbání před konfliktem

Výstavní a sbírková politika východoněmeckého umění po zániku NDR jako rámcový děj německo-německého *bilderstreitu*

60

Anke Jenckel – Monika Flacke

Příběh uměleckých předmětů ve správě Treuhandanstalt

Výchozí právní situace pro nakládání s uměleckými díly z majetku stran a masových organizací NDR

68

Herbert Schirmer

Závěrečný akord a přívál obrazů

Zakázkové umění NDR v dobách změny

78

Paul Kaiser – Holger Saupe

Útočiště a akční prostory

Ateliérové projekty a neoficiální galerie v NDR

86

Boris Pofalla

Čokoláda, pop a socialismus: Peter Ludwig a NDR

92

Kathleen Rosenthal

„DDR-Stars“ v Kasselu

Oficiální příspěvek NDR k výstavě *documenta 6*

98

Karl-Siegbert Rehberg

„Spolupráce na světónázoru“: Lipská škola

112

Eckhart Gillen

Malíř bez vlastnosti

Cesta Gerharda Richtera ze socialistické společnosti do západního systému umění v letech 1956–1966

126

Wolfgang Holler – Paul Kaiser

Vážné hry

Hermann Glöckner, abstraktní malíř v NDR, a jeho série *Modelli*

136

Ediční poznámka

138

Použité překlady a zkratky názvů

140

Autoři a autorky textů

Matěj Forejt

O čem mluvíme, když dnes mluvíme o umění z NDR?

Umění z Německé demokratické republiky – tedy umělecká produkce vzniklá mezi lety 1949 a 1990 v té menší ze dvou částí poválečného německého území, ležící do roku 1989 ve východním bloku – se v českém prostředí tradičně netěší nijak vysokému odbornému ani laickému zájmu. Přesněji řečeno, zájmu se netěší takřka vůbec žádnému. A přestože pražská Národní galerie v minulosti udržovala kontakty také s východoněmeckými muzejními institucemi (především pak se Státními uměleckými sbírkami v Drážďanech), soudobé východoněmecké umění se do jejích výstavních sálů dostávalo jen výjimečně a vzájemná spolupráce se zde ubírala zcela jiným směrem.¹ Podobně je tomu rovněž na poli původní i překladové literatury. Pohled do dějin východoněmeckého umění přitom kromě některých pozoruhodných tvůrčích osobností či příběhu tzv. lipské školy nabízí i dnes mnoho dalších a nesmírně zajímavých momentů. Na rozdíl od dějin svého domovského státu totiž umění z NDR ani po říjnu roku 1990 nezmizelo a do jeho příběhu dokonce i nadále přibývaly nové kapitoly. Právě umělecké dědictví zaniklého východoněmeckého státu se stalo jedním z nejkřiklavějších důkazů, že znovusjednocené Německo nezačalo být automaticky také Německem znovunerozděleným. Proto i tato kniha nabízí soubor několika studií, které dohromady zcela jistě netvoří komplexní obraz dějin umění z NDR, zato ale kromě lokálních východoněmeckých fenoménů obrací pohled rovněž k někdy překvapivým časovým či mezinárodním kontinuitám východoněmecké výtvarné tradice, a především pak reflektují důsledky, které pro tuto tradici znamenal konec východního Německa a její přenesení do kulturního prostředí Spolkové republiky Německo.

I.

Při pohledu na politickou mapu Německa – ať už bychom sledovali okrskové výsledky voleb do Spolkového sněmu či zastoupení jednotlivých politických stran v zemských sněmech – je i dnes, více jak tři desítky let po znovusjednocení, jasně patrná hranice mezi někdejší Západem, tedy „starou“ Spolkovou republikou Německo, a Východem, tzn. Německou demokratickou republikou.² Při četbě českojazyčné literatury lze přitom k tomuto tématu narazit v první řadě na výklad historika Hermanna Webera, jehož *Dějiny NDR* – původně publikované v němčině v roce 1999 – patří od roku 2003 do populární edice *Dějiny států*, vydávané Nakladatelstvím Lidové noviny. Weber – sám pocházející ze západního Německa – zde tvrdí, že takovéto rozdělení „starých“ a „nových“ spolkových zemí neexistuje od samého počátku znovusjednoceného

¹ Minimálně pro druhou polovinu 60. let a pro léta 70. platí, že šlo spíše o vystavování starého umění a klasické moderny, jež velmi často zhodnocovalo pražské a drážďanské konvoluty děl pocházejících ze západoevropského prostoru a nezanedbatelným způsobem také akcentovalo příslušnost středoevropského výtvarného umění k západnímu kulturnímu okruhu. Viz Matěj Forejt, *Národní galerie v Praze a východní blok* [diplomová práce]. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2019.

² Toto rozdělení ostatně pro své volební zpravodajství dosud zcela explicitně využívají i některá z hlavních německých médií, v nedávné době kupříkladu veřejnoprávní televize ZDF.

3 Hermann Weber, *Dějiny NDR*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2003, s. 313.

4 Tamtéž.

5 Ilko-Sascha Kowalczuk, *Die Übernahme. Wie Ostdeutschland Teil der Bundesrepublik wurde*. München: C. H. Beck 2019, s. 49

6 Pro pořádek je třeba uvést, že oproti západoněmecké CDU (Christlich Demokratische Union Deutschlands) využívala východoněmecká CDU odlišný zápis svého názvu: Christlich-Demokratische Union Deutschlands.

7 Plným názvem Allianz für Deutschland (česky Aliance pro Německo). Kromě východoněmecké CDU, jež coby jedna z tzv. stran Bloku patřila i v NDR mezi povolené politické strany, se na tomto uskupení podílely nově vzniklé strany Deutsche Soziale Union a Demokratischer Aufbruch.

8 V západním Německu se totiž tradičně u dělnických vrstev obyvatelstva těšila podpoře právě Sociálnědemokratická strana.

9 I.-S. Kowalczuk, *Die Übernahme*, s. 49.

Německa a že „znejistění obyvatelstva nových spolkových zemí se při volbách do Spolkového sněmu 2. prosince 1990 ještě neprojevovalo“.³ A domnívá se také, že „chování voličů se tam nijak výrazně nelišilo od chování voličů ve starých zemích.“⁴

Naproti tomu původem východoněmecký historik Ilko-Sascha Kowalczuk se ve svých dějinách německo-německého znovusjednocení, vydaných v roce 2019, dívá na tutéž situaci odlišnou optikou: Tvrdí, že „již u prvních svobodných voleb v roce 1990 se ukázalo, že Východ funguje jinak – dokonce úplně jinak“.⁵ Tento odlišný výklad pramení především z toho, že na rozdíl od Webera nesleduje Kowalczuk tehdejší volební výsledky pouze optikou absolutních čísel, ale že na základě dostupných pramenů analyzuje rovněž podporu jednotlivých kandidujících stran a uskupení dle sociální příslušnosti voličů. Všimá si především – oproti dosavadní situaci v západním Německu zcela překvapivého – složení voličské základny Křesťanskodemokratické unie (CDU) západoněmeckého kancléře Helmuta Kohla, respektive volebního bloku tehdy stále ještě samostatné východoněmecké CDU⁶ a dalších menších stran, jenž vznikl pod Kohlovým vlivem: „Aliance⁷ coby ‚strana dělníků‘ byla neočekávaná, překvapivá, senzační. [...] Polovina dělníků volila CDU, v důsledku čehož pak právě dělnictvo tvořilo na Východě polovinu elektorátu této strany. Rozdíly oproti situaci obvyklé na území staré spolkové republiky byly dramatické, a to především co se týče voličské podpory pro Sociálnědemokratickou stranu⁸.“ A dodává:

„Možná bylo ironií dějin, že ‚stát dělníků a rolníků‘, diktatura Jednotné socialistické strany Německa (SED), dostal smrtící úder právě od těch, v jejichž jménu byl tento společenský experiment po desetiletí navzdory odporu i nevoli a s mnoha obětmi prosazován. Druhá strana této ironie dějin však není komická, ale tragická – a to přinejmenším milionkrát. Neboť právě ta voličská skupina, která zcela rozhodujícím způsobem dopomohla k vítězství CDU, byla v procesu transformace tou sociální skupinou, jež toho nejvíce ‚prohrála‘: Jak se totiž rychle ukázalo, žádná sociální skupina nebyla tak postižená nezaměstnaností a ‚strukturálními změnami‘ jako dělníci a dělnice.“⁹

Projevů a okolností dopadů transformace a znovusjednocení, které zde Kowalczuk nastiňuje, si všimá i Hermann Weber, když popisuje situaci po březnových volbách roku 1990:

„V následujících měsících se situace ve východním Německu povážlivě vyhroutil. Ačkoli proběhlo politické sjednocení, hospodářské a sociální rozdíly zůstaly. Očekávání, jež bonnská vláda ještě podporovala, zůstala mnohdy nenaplněna. Hluboké následky diktatury SED a dlouholeté hospodářské stagnace byly ještě umocněny rychlou privatizací, ale také likvidací celých

průmyslových odvětví, rychlým zaváděním tržního hospodářství a ztrátou dosavadních východních trhů. Ideologické předsudky konzervativně-liberální vlády a hospodářských bossů, např. teze ‚trh vyřeší vše‘ nebo tvrzení, že pouze radikální privatizace přinese pokrok, působily negativně. K tomu ještě přistupovaly nepřesnosti ve smlouvě o sjednocení, chybné odhady rozsahu a tempa [transformace] hospodářství, ale také silné pravomoci [Treuhandaanstalt],¹⁰ [jež měla] privatizovat státní podniky, a přetížení občanů způsobené současným zaváděním západních hospodářských, daňových a právních norem atd. Neklid rostl souběžně s dramaticky se zvyšující nezaměstnaností a nejistotou při získávání pracovních míst, ale především kvůli tomu, že se neobjevily slibované a vytožené ‚ketující krajiny‘. Nové svobody byly samozřejmě vítány a oceňovány, avšak nic naplat – nedůvěra rostla. Někdejší občané NDR se obávali, že ve sjednoceném Německu se stanou ‚občany druhého řádu‘. [...] Protože obyvatelé nových zemí tížily především všední problémy a měli jiné starosti, vytrácely se dějiny jak jednotlivcům, tak celé společnosti do pozadí.“¹¹

10 Treuhandaanstalt byla státní instituce založená za účelem zajištění majetku v tzv. lidovém vlastnictví (Volkseigentum) a jeho transformace. Česky lze její název přeložit jako Poručenská správa či Poručenský institut, avšak do české literatury se obvykle přejímá německý originál. Toho se drží i tato kniha a název Treuhandaanstalt přejímá se zachováním ženského jmenného rodu.

11 H. Weber, *Dějiny NDR*, s. 313–314.

Na tomto místě je podstatné podotknout, že ačkoli se o něco dříve ve své knize Weber zabývá mechanismem znovusjednocení Německa, které ve skutečnosti proběhlo formou přistoupení jednoho státu (respektive jeho dosavadního území) k jinému, zdá se, že ze svého západoněmeckého úhlu pohledu tuto skutečnost nepovažuje za určující pro narůstající frustraci obyvatel bývalé NDR. Kromě toho je ovšem značně zavádějící rovněž Weberovo tvrzení, že by uvnitř východoněmecké společnosti jednoznačně upadalo povědomí o vlastních dějinách. Východní Němci totiž pouze odmítli začít svou vlastní historickou zkušenost automaticky nahlížet coby „historické břemeno“, jak ji nazval Weber. A kulturní rovina znovusjednocení, jež pro obyvatele zanikající NDR zahrnovala vše od oficiální politiky paměti přes popkulturu či uměleckou tvorbu státem podporovaných umělců až po undergroundovou kontrakulturu, se záhy ukázala být jeho významným neuralgickým bodem i zdrojem východoněmecké frustrace srovnatelně důležitým, jako tomu bylo v případě politických či ekonomických otázek. Počáteční nepochopení, že NDR a její kulturní a myšlenkový svět nebyly monolitem bezvýhradně určeným politbyrem SED, a zde již načrtnuté vzájemné neporozumění východo- a západoněmeckých perspektiv se tak krátce po připojení NDR k dosavadní spolkové republice stalo příslovečným jablkem sváru znovusjednocené německé kultury. Ani ve sféře výtvarného umění přitom nedocházelo k ostré výměně protichůdných názorů pouze v intencích odborné debaty, ale tato názorová výměna zasáhla i širší kruhy laického publika. Není divu – kultura tak dlouho vyhlíženého znovusjednoceného Německa si najednou musela poradit s dvojitou kulturní identitou i dvojitým vyprávěním moderních uměleckých dějin, jež si do té doby měly konkurovat. A to pro vyprávění umělecko-historických narativů není vůbec jednoduchý úkol.

12 Hans Belting, *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta 2000, s. 72.

13 Tamtéž.

14 Což je také jeden z důvodů, proč pokládám za podstatné v této knize Beltingovy úvahy o umění východního Německa (či obecněji poválečného Východu) připomenout, jakkoli již nejsou ani nové, ani českému čtenářstvu neznámé.

15 H. Belting, *Konec dějin umění*, s. 65.

16 Tamtéž, s. 64.

17 Ačkoli zde vycházím z četby německého originálu, přednědávám vyšla tato kniha rovněž v českém překladu Jiřího Ogrockého. Přestože v češtině obsahuje podtitul knihy diplomatictější formulaci „problematické dědictví“, bylo by ho možné přeložit rovněž jako „obtížné dědictví“ či „dědictví na obtíž“. Minimálně pro situaci východoněmeckého umění vsazeného do prostředí spolkové republiky by přitom byl tento překlad dosti přílehavý. Viz Hans Belting, *Němci a jejich umění: Problematické dědictví*. Brno: Books & Pipes 2020.

18 Beltingovo tvrzení o kulturním importu lze – také díky pozdějším výzkumům zaměřeným na poválečnou zahraniční kulturní politiku Spojených států a Sovětského svazu – i s odstupem tří desetiletí považovat za zcela relevantní, ovšem s jednoznačným přisouzením moderny pouze poválečnému Západu je to dnes již podstatně komplikovanější. V současné odborné debatě je totiž i umění východního bloku čím dál častěji uznáváno za světytounou formu moderny. K tomuto tématu viz text Joachima Fischera a Dany Giesecke *Umění distinkce a umění inkluze – K sociologii umělecké komunikace v SRN a v NDR*, obsažený v této knize.

II.

Dějiny umění jsou ve své tradiční inklinaci k vyprávění lineárních příběhů značně centralistické a specifická periferií buďto zcela přehlížejí, nebo ji marginalizují do kategorie projevů rustikální kultury, jež je hodna nanejvýš zájmu etnografů. Coby jedné z hlavních tezí se uměnovědnému centralismu věnoval Hans Belting ve svém *Konci dějin umění*. Mimo jiné zde říká, že „takzvané dějiny umění byly vždy dějinami evropského umění, v nichž se navzdory všem národním identitám uplatňovala nepopiratelná hegemonie Evropy“,¹² v poválečném období přeměněná v hegemonii Západu.¹³ Byl to také Hans Belting, kdo se záhy po pádu železné opony začal jako jeden z prvních důkladněji zajímat o rozštěpené dějiny umění, o pozici umění z dosavadního Východu – a tradiční centralistické přístupy dějin umění při tom kritizovat. V Evropě, ač opětovně nerozdělené, stojící na dvou odlišných poválečných tradicích se totiž právě takové přístupy naplno obnažovaly ve své nesmyslnosti. V tématu (ne)rozdělené Evropy a obtížného spojování jejich odlišných výtvarných tradic mělo pro Beltinga – byť původem západního Němce – velký význam rovněž téma dvojího německého umění. Přestože s koncem NDR není možné pokračovat ani v její umělecké tradici, která ztratila své opodstatnění, nepovažuje Belting na rozdíl od mnoha jiných silných hlasů té doby z ní vzešlá umělecká díla automaticky za druhořadá či hodná opovržení.¹⁴ V souladu se svou kritikou kunsthistorického centralismu nenadřazuje ani jednu z německých uměleckých tradic té druhé, avšak zároveň zdůrazňuje, jak obtížná je jejich souběžná existence: „Umění bývalé NDR můžeme stejně tak málo pominout, jako je jen tak, jakoby nic, přijmout za své. Je zjevné, že se tomuto tématu klade odpor z obou stran [...]. Ten odpor se vysvětluje i tušením, že se za tím tají téma ‚východní umění‘, jež po nás bude chtít ještě mnohem víc kuráže a znalostí.“¹⁵ Oproti jiným Západoevropanům přitom prý bylo vypořádání s východním uměním pro západní Němce složitější, „protože ho zkruslovala už iritující existence blízké NDR.“¹⁶ Obširněji než v *Konci dějin umění* se ovšem Belting věnoval rozštěpení německé výtvarné tradice už o něco dříve – v eseji *Die Deutschen und ihre Kunst: Ein schwieriges Erbe*.¹⁷ Ačkoli významnou část textu věnuje antagonistickým tradicím Západu a Východu ve druhé polovině 20. století, na starších příkladech dokazuje, že tehdy nedošlo k rozštěpení německého umění poprvé. A zároveň tvrdí, že ani umění „staré“ spolkové republiky, ani umění NDR nenavazovalo na vlastní tradici, ale že se v obou případech urputně snažilo přihlásit k aktuálnímu společenskému systému své geopolitické sféry: „Západní umění navázalo na mezinárodní modernu, východní na socialistický realismus. Jedno druhému se podobalo tak málo, že už ani nemohl být řešen spor o to, co Němci v umění považují za správné a co za špatné. Obě strany hledaly svou identitu v principu, se kterým zapadaly do nového politického systému, namísto ve své vlastní tradici. I princip, na nějž přísahalo soudobé umění, byl cizím importem. Na Západ se dovezla moderna, na Východ socialismus.“¹⁸

To znamenalo v jednom případě tržní umění, ve druhém případě umění státní. Němci byli rozděleni hranicí, ne už starými spory. A každá z protistran si chránila právo dát si vůči té druhé za pravdu.¹⁹

Aniž by ve svých textech z 90. let Hans Belting volil jakkoli vyhrocenou rétoriku, na všeobecnou marginalizaci umění z bývalé NDR i tak v některých souvislostech kriticky naráží. V katalogu k mnichovské výstavě *Widerstand: Denkbilder für die Zukunft* (Odpor: Předobrazy pro budoucnost)²⁰ z roku 1993 pak lehce provokativně vyzývá ke společnému vystavení umění z obou dosavadních německých států.²¹ Ačkoli totiž ve stálé expozici berlínské Nové Národní galerie docházelo v té době ke sjednocení umění z obou stran Berlínské zdi, především v prostoru starých spolkových zemí nebude vystavování východoněmeckého umění ještě dlouho poté vůbec samozřejmé. Na rozdíl od vlny mezinárodního zájmu o východoevropské umění totiž po roce 1990 ve znovusjednoceném Německu nastala situace v zásadě opačná. I přes dřívější nezanedbatelný zájem některých západních Němců, jako byli sběratel Peter Ludwig²² či publicista Eduard Beaucamp²³ zmizelo umění zaniklého německého státu (mj. i v důsledku dosazování nových vedoucích pracovníků do východoněmeckých institucí) na určitou dobu téměř úplně z očí.²⁴

III. Lipské intermezzo

Pro lepší pochopení politické dráždivosti vrcholných děl umění z NDR je zde třeba se pozastavit u jednoho zásadního fenoménu: východoněmeckého figurativního malířství. Zatímco české dějiny umění přijaly – mimo jiné i pod vlivem v zahraničí vzniklé rozsáhlé sbírky manželů Mládkových – po roce 1990 za kánon poválečného umění z velké části neoficiální či polooficiální výtvarnou produkci, za kánon východoněmeckého umění platí dodnes především tvorba několika nejprominentnějších malířů NDR, kteří zastávali i významné oficiální pozice uměleckého systému a nezřídka se ujímali státních zakázek prvořadého významu. Přisoudit to lze zčásti snad i odlišnému politickému vývoji ve státě záhy určeném k zániku, podstatně významnější roli zde však sehrála nesporná výtvarná kvalita, již nelze snadno zpochybnit ani politicky nevyhovujícími obsahy. Stejně tak nelze přehlížet fakt, že východoněmecká poválečná figurace se svým geografickým epicentrem v saském Lipsku nebyla žádnou marginálií, ale že představovala zcela zásadní úkaz, který se rozprostírá přes hranice několika desetiletí a který i po zániku NDR stál tehdy nejmladší malířské generaci za „uhájení“ vůči novým impulzům ze Západu.²⁵ Už jen notoricky známé označení jednoho z nejdůležitějších proudů výtvarné scény počátku 21. století, jímž je tzv. nová lipská škola, nevyhnutelně implikuje návaznost a pokračování a napovídá, proč lze v případě lipské figurativní malby s jistotou nadsázkou hovořit dokonce o genealogickém projektu.²⁶ Nejen svým pojmenováním se totiž nová lipská škola vztahuje k odkazu tzv. lipské školy, ústředního pojmu výtvarného umění NDR.

19 Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst: Ein schwieriges Erbe*. München: Verlag C. H. Beck 1992, s. 57.

20 Kurátorkou výstavy byla Carla Schulz-Hoffmann ve spolupráci s Helmutem Kronthalerem a Bernhartem Schwenkem.

21 Hans Belting, *Die Krise des Sinns: Stand oder Widerstand der Kunst*. In: Carla Schulz-Hoffmann (ed.), *Widerstand: Denkbilder für die Zukunft* [výstavní katalog]. Ostfildern: Cantz Verlag 1993, s. 26.

22 K tématu působení Petera Ludwiga viz text Borise Pofally *Čokoláda, pop a socialismus: Peter Ludwig a NDR*, obsažený v této knize.

23 K publicistické činnosti Eduarda Beaucampa viz např. antologii jeho článků o lipské škole: Matthias Bormuth – Richard Hüttel – Michael Triegel (eds.), *Eduard Beaucamp: Im Spiegel der Geschichte – Die Leipziger Schule der Malerei*. Göttingen: Wallstein Verlag 2017.

24 Karl-Siebert Rehberg, *Mezi skandalizací a vytěsněním: Vizualizace NDR na výstavách a v muzeích po roce 1989*. In: Martina Pachmanová (ed.), *Ex-pozice. O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2018. (V německém originále *Zwischen Skandalisierung und Verdrängung: Bildwelten der DDR in Ausstellungen und Museen nach 1989*. In: Lutz Hieber – Stephan Moebius – Karl-Siebert Rehberg (eds.), *Kunst im Kulturkampf: Zur Kritik der deutschen Museumskultur*. Bielefeld: Transcript Verlag 2005.)

25 Rozhovor Matěje Forejta s malířem Mathiasem Perletem, jenž byl v letech 1982–1990 žákem Arno Rinka, vedený 30. listopadu 2017 v Lipsku.

26 Tino Heim – Paul Kaiser, Verdeckte Konflikte, offene Brüche – Die „Leipziger Schule“ als genealogisches Projekt. In: Karl-Siegbert Rehberg – Hans-Werner Schmidt (eds.), *60 40 20 – Kunst in Leipzig seit 1949*. Leipzig: E. A. Seeman Verlag 2009.

27 Tino Heim – Paul Kaiser, Schatten über dem Prolog – Der Kunstort Leipzig in der Zeit eskalierender Widersprüche zwischen 1945 und 1961. In: K.-S. Rehberg – H.-W. Schmidt (eds.), *60 40 20 – Kunst in Leipzig seit 1949*, s. 40.

28 Tamtéž, s. 40–41.

29 Podrobněji se tématu ustavování, vymezení i vývoje lipské školy věnuje Karl-Siegbert Rehberg v textu „Spolupráce na světónázoru“: *Lipská škola*, obsaženém v této knize.

30 T. Heim – P. Kaiser, Schatten über dem Prolog, s. 41.

Vzhledem k tomu, že v Německé demokratické republice nebylo vysoké umělecké školství soustředěno jen do hlavního města a výtvarné školy se nacházely (i v návaznosti na situaci v předválečné a meziválečné epoše) na několika místech, je pojem lipské školy do značné míry spojen s prostředím lipské Vysoké školy grafiky a knižního umění (HGB) a také s určitou rivalitou mezi uměleckými komunitami jednotlivých měst a jejich výtvarných akademií. Příznačné je zde porovnávání HGB a umělecké školy v Drážďanech na počátku 50. let. Pojem lipské školy se totiž coby kontrast k drážďanskému formalistickému „zpátečnictví“ právě tehdy poprvé objevuje v poměrně úzkém spojení s HGB pro naznačení nové pokrokové výtvarné tradice splňující požadavky mladého socialistického státu.²⁷ A přestože je běžně pojem lipská škola spojován až s pozdějším obdobím, kdy i HGB měla již po čistkách následujících po povstání z roku 1953 nové vedení, je pozoruhodné, že se socialistickorealisticou lipskou školou tvoří i toto pozdější období zřetelné kontinuum. To je definováno především výrazným a určujícím směřováním lipské školy k figurativní malbě, která je ostatně zásadním znakem rovněž u nové lipské školy. Dokonce i malíř Bernhard Heisig, jenž údajně tehdejšího rektora Kurta Massloffa „neskonale nenáviděl“, prý uznával, že to byl právě Massloff, kdo položil řemeslné základy pozdější lipské malby, a to svým lpěním na figuře coby „nejdůležitějším médiu malíře“.²⁸ Navzdory možnému vymezení lipské školy konkrétním stylistickým směřováním, příslušností k HGB (jak v pozici pedagoga, tak studenta) či generačním zařazením (byť ne ve smyslu jediné generace, ale postupně hned několika) však zůstává tento pojem do velké míry neukotvený.²⁹

Lipská škola je každopádně spojena s několika hlavními (zakládajícími) představiteli – těmi jsou Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig a Werner Tübke, kteří v rozmezí let 1953 a 1955 nastoupili na HGB coby noví pedagogové. Mezi nimi „a dalšími vyučujícími – především Hansem Mayerem-Foreytem, Harrym Blumem a Heinrichem Witzem – se v následujících letech rozvinula intenzivní souhra, která vedla k podstatné proměně poměru sil nejprve na HGB a brzy také na oblastní úrovni, především v mocenských strukturách oblastní organizace Svazu výtvarných umělců NDR. Neodehrál se sice žádný akt založení ‚lipské školy‘, chyběl i společný umělecký program a individuální rukopisy se značně odlišovaly, ale přesto toho měli zúčastnění společného více než jen místo bydliště. Všechny je spojoval motiv vyvinout vůči dogmatickým kulturněpolitickým představám nezávislejší realismy navazující individuálně odlišnými způsoby na výrazové prostředky klasické moderny, a tak uspět v NDR. Tato touha po vzestupu podpořila pozadí určité sítě, v jejímž rámci se umělci pokoušeli prosadit své zájmy a vzájemně se podporovali: A tak Bernhard Heisig, který se stal díky své publicistické činnosti neoficiální hlásnou troubou skupiny, vždy vyzdvihoval pozitiva ostatních.“³⁰

Není divu, že se zakladatelské jádro lipské školy rozhodlo existenci své jen mlhavě definované skupiny potvrdit alespoň vizuálně: „Kolektivní podobizna

Harry Blumeho *Gruppenporträt Leipziger Künstler I* (Skupinový portrét lipských umělců I) z roku 1961, na kterém jsou ve střízlivé atmosféře ateliéru na HGB zobrazeni zleva Bernhard Heisig, Werner Tübke, Hans Mayer-Foreyt, Heinrich Witz a Harry Blume³¹, není jen obrazem skupiny, jakým ho coby topos lipského malířství činila následující generace, nýbrž také genealogickým zakládacím dokumentem tolik vychvalované, tolik tupeň a v měnicích se politických konstelacích ustanovené „lipské školy“.³² V situaci poněkud vágního projektu, jasně nedeklarovaného, ovšem v základních společných rysech naplňovaného širší skupinou umělců se tak *Gruppenporträt Leipziger Künstler I* stává s téměř desetiletým odstupem od momentu, kdy se začal samotný pojem lipské školy postupně formovat, ex post vizuálním manifestem,³³ jenž ustanovuje zakladatele lipské školy vizualizací nevizuální sítě lidských vztahů, jak o ní píše Nicholas Mirzoeff.³⁴ Ačkoli se tedy v dalších letech okruh lipských umělců stylově spjatých s lipskou školou postupně rozšiřoval, za jeho jádro mohou být díky skupinovému portrétu považováni právě zde vyobrazení umělci, a to i přesto, že Heinrich Witz je jeho součástí zřejmě především díky svým osobním vazbám na ostatní, neboť nebyl považován za právě nejzdatnějšího malíře a již brzy po vzniku obrazu se dokonce dostal zcela mimo okruh lipské školy.³⁵

Na ustanovující skupinový portrét lipské školy navázala v letech 1975–1979 mladá generace lipských malířů, jejichž pedagogy na HGB byli právě zakladatelé lipské školy – konkrétně Heisig, Mayer-Foreyt, Tübke a Mattheuer (který však jako jediný ze zakladatelské generace na obraze z roku 1961 chybí). Mladí umělci narození mezi lety 1938–1945 se malbou *Leipziger am Meer* (Lipští u moře) zároveň ke generaci svých pedagogů hlásí, i se od ní distancují. Obraz se sice vyznačuje lehce stylizovanou figurativní malbou, celkové vyznění portrétu se však tentokrát posunulo do symbolističtější polohy. Oproti generaci zakladatelů, v jejichž případě byl z vyobrazených jediným „odpadlíkem“ z okruhu lipské školy Heinrich Witz, se sice zdaleka ne všichni vyobrazení příslušníci mladší generace lipského malířství udrželi v oboru,³⁶ ovšem například autor obrazu *Leipziger am Meer* Erich Kissing se stal jedním z důstojných pokračovatelů lipské figurace. I tak se ale této skupině mladých výtvarníků ve druhé polovině 70. let podařilo prostřednictvím skupinového portrétu manifestovat svou příslušnost k fenoménu lipské školy, a tak o nich dnešní historikové umění mohou hovořit jako o její „druhé generaci“.³⁷

Ačkoli by bylo možné oba skupinové portréty srovnávat i s dalšími malbami, na nichž vystupují lipští umělci (např. Sighard Gille: *Fete in Leipzig*, Večirek v Lipsku, 1979, či Harry Blume: *Gruppenbildnis. Sektionsleitung der Maler und Graphiker Leipzigs*, Skupinový portrét. Sekční vedení malířů a grafiků Lipska, 1977) či umělci z dalších měst (Karl Raetsch: *Potsdamer Maler*, Postupimští malíři, 1976–1980), právě tyto dva jsou unikátní svou statickou kompozicí a výlučným omezením vždy na jednu konkrétní generaci umělců spojených s HGB, aniž by však odkazovaly k jakékoli formě oficiální institucionalizace

31 Modelka sedící vlevo není identifikována. Viz Karl-Siegbert Rehberg, „Mitarbeit an einem Weltbild“: die Leipziger Schule. In: Eugen Blume – Roland März (eds.), *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie* (výstavní katalog). Berlin: G & H Verlag 2003, s. 51. (V českém překladu je text zařazen do této knihy pod titulem „Spolupráce na světónázoru“: Lipská škola.)

32 T. Heim – P. Kaiser, *Verdeckte Konflikte, offene Brüche*, s. 118.

33 Ten přitom obsahuje všechny z dosud nastí-
něných charakteristik
důležitých pro vymezení
lipské školy – příslušnost
k instituci HGB (malíři
se nacházejí ve školním
ateliéru), k městu (ikonická
radniční věž za oknem)
i k tradici figurativní
malby.

34 Srov. Nicholas Mirzoeff, *Úvod do vizuální kultury*, Praha: Academia 2012, s. 17.

35 Karl-Siegbert Rehberg, *Ideenzwang und Bildgleichnisse*. In: K.-S. Rehberg – H.-W. Schmidt (eds.), *60 40 20 – Kunst in Leipzig seit 1949*, s. 23.

36 Vyobrazení jsou zleva: Lutz Dambeck, Peter Pfefferkorn, Günter Glombitz, Gregor Torsten Schade, Wolfram Ebersbach, Erich Kissing (autor obrazu), Jürgen Mesik. Modelka představující mořskou nymfu není identifikována. Viz K.-S. Rehberg, „Mitarbeit an einem Weltbild“, s. 58.

37 T. Heim – P. Kaiser, *Verdeckte Konflikte, offene Brüche*, s. 118.

vyobrazené skupiny. Příznačné je rovněž, že na obou obrazech shodně absentují ženy – až na pasivní objektivizované bezejmenné postavy, které v obou případech tvoří zjevný kontrapunkt k mužské skupině. Vzhledem k odlišnému ladění obou portrétů lze sice pozorovat určité rozdíly i mezi ženskými postavami: V prvním případě jde o modelku, jež je možná více určena pohledu mužů z obrazu nežli tomu divákovi a jež je od skupiny umělců zvláštním způsobem oddělena objektem malířského stojanu, ve druhém případě naopak o mořskou pannu, která do značné míry určuje magickorealisticou atmosféru celého výjevu, a i kompozičně tvoří jednu z jeho dominant. Zatímco na obou obrazech každá mužská postava reprezentuje existujícího výtvarného umělce z okruhu lipské školy, jejíž existence se právě i těmito skupinovými portréty manifestovala, ženské postavy jsou alespoň podle dostupných pramenů neznámými (nebo snad i fiktivními?) figurami, jež slouží jen coby objekt pohledu diváka stojícího vně obrazu i mužských postav uvnitř jeho rámu. V případě obou manifestačních skupinových portrétů lipské školy tak (byť pokaždé poněkud odlišným způsobem) naplňují ženské postavy *bytí-pro-pohled*, jak o něm hovoří Laura Mulvey,³⁸ a to shodou okolností ve stejné době, kdy vznikal obraz *Leipziger am Meer*. Ironií také je, že právě i tento téměř jistě nezamýšlený aspekt obou podobizen velmi trefně doplňuje celkový obraz fenoménu lipské školy, kterou lze dnes kriticky vnímat jako výrazně maskulinní projekt. Není přitom pravda, že by se v okruhu lipské školy ženy-umělkyně vůbec nepohybovaly. Výtvarnice Gudrun Brüne, Ursula Mattheuer-Neustädt či Angelika Tübke dokonce svou tvorbou zcela odpovídaly nepsanému programu lipského figurativního malířství, ovšem coby manželky Bernharda Heisiga, Wolfganga Mattheuera a Wenera Tübkeho dodnes zůstávají ve stínu svých slavnějších partnerů.

IV.

Dosavadní vzájemné politické vymezování obou německých států i jejich výtvarných programů – ve spolkové republice abstraktní modernismus přijatý Spojenými státy a exportovaný zpět do Evropy, v NDR socialistický realismus coby spouštěč vícegenerační vlny figurace – mělo po roce 1990 zcela jednoznačné konsekvence. Ve znovusjednoceném Německu, tedy „staré spolkové republice“ rozšířené o „nové spolkové země“ (tzn. dosavadní území NDR), neobdržel kulturní odkaz NDR automaticky žádné místo. Na to představoval příliš silné politikum. Coby legitimizační nástroje delegitimizovaného režimu přicházely také obrazy v novém politickém a společenském kontextu bez ohledu na výtvarnou kvalitu o svou legitimitu. Ono politikum přitom netkvělo pouze v dědictví socialistickorealisticke figurace, mnoho vrcholných děl východoněmeckého výtvarného umění totiž i své náměty zcela explicitně čerpalo z ideologického zázemí socialistického státu, což jednak odpovídá politickým úkolům výtvarného umění v systému NDR, ale zároveň nijak neodporuje starší tradici německého (figurativního) politicky angažovaného umění.

Je-li zde třeba z celé čtyřicetileté historie Německé demokratické republiky vybrat jeden – byť v konečném důsledku netypicky završený – příklad za všechny, musí volba padnout bezesporu na vrcholné dílo malíře Wernera Tübkeho a dost možná na vrcholné dílo východoněmecké výtvarné produkce vůbec – a sice na obraz *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland* (Raně buržoazní revoluce v Německu), kruhovou panoramatickou malbu o rozměrech 14 x 123 metrů vystavenou ve speciálně vybudovaném pavilonu u městečka Bad Frankenhausen v Durynsku. O vybudování frankenhausenského panoramatu, jež se mělo po vzoru moskevského panoramatu bitvy u Borodina stát pomníkem německé selské války, rozhodly postupně v letech 1973 a 1974 vedení Jednotné socialistické strany Německa i vláda NDR.³⁹ V okolí městečka Bad Frankenhausen se přitom panoráma nemělo stát prvním „národním památkem“ – necelých 5 kilometrů vzdušnou čarou od něj se totiž již od dob císařství tyčí dominanta Kyffhäuserského památníku. Přirovnání k němu zde není nijak náhodné: právě národní památníky, jako je kromě toho kyffhäuserského také třeba lipský Památník Bitvy národů či Walhalla u Regensburgu, mají v německé tradici velmi důležité místo a souvisejí jak s odkazem formování novodobého německého národa a jeho snah o jednotný stát, tak s pozdějšími manifestacemi jeho již nabyté jednoty. V situaci rozděleného Německa druhé poloviny 20. století a nevyhnutelné potřeby Spolkové republiky Německo i Německé demokratické republiky vymezit se vzájemně jedna vůči druhé a jasně se přihlásit k vlastním kulturním a hodnotovým rámcům je přitom dobré mít na paměti jak tuto tradici národních památníků, tak i využití výtvarného umění coby „velvyslance umělého východoněmeckého národa“.⁴⁰

Na odlehlém durynském venkově nestojí pavilon s Tübkeho monumentální malbou náhodou. Přimo na tomto místě se totiž 15. května 1535 odehrála památná bitva u Frankenhausenu, jež coby jedna z bitev německé selské války patřila k důležitým pilířům východoněmecké státní ideologie. Jako součást tzv. raně buržoazní revoluce měla v marxisticky pojatých dějinách předznamenávat samotné lidovědemokratické státní zřízení:

„Reformace a selská válka jsou chápány jako forma buržoazní revoluce na počátku období přechodu od feudalismu ke kapitalismu. Avšak ti nejodvážnější zastánci revoluční strany dalece překračují třídně vymezené cíle buržoazně-kapitalistického pokroku. Thomas Müntzer požadoval, aby byla moc dána ‚sprostému člověku‘. Představa vládnoucího lidu a společenské rovnosti byla tehdy ještě utopií a reálnou podobu získala teprve se vznikem dělnické třídy a položením základů vědeckého komunismu.

[...]

V Německé demokratické republice byl naplněn odkaz revolucionářů 16. století. Revoluční třídní boje reformace a selské války zaujímají v socialistickém obraze dějin důležité místo a stále ještě dokazují svou aktuálnost. S osvobozením

39 Silke Krage – Johanna Huthmacher, *Werner Tübkes Monumentalwerk: Das Abenteuer der Bilderfindung*. Bad Frankenhausen: Panorama Museum 2018, s. 1.

40 K tématu role výtvarného umění v zahraniční kulturní politice NDR viz Christian Saehrendt, *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation. Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2009.