

## Mäzene und Zwingherrn

Kunstsoziologische Beobachtungen  
zu Auftragsbildern und „Organisationskunst“\*

*Karl-Siegbert Rehberg*

### I. Auftragskunst als Korruption?

#### 1. Post-DDR-Konfrontationen

„Kunstauftrag“ – das war einstmal ein nobilitierendes Wort, aufwertend, ja erhebend gemeint. Gegenüber der Redeweise von Kunst für „Kunden“ oder „Besteller“, von denen etwa Jacob Burckhardt schlichter sprach, kann es eine Aura des höheren Sinns der Künste erzeugen. Nun aber scheint der Begriff „Auftragskunst“ ins Gegenteil verkehrt. Heute löst er geradezu reflexhaft den Verdacht aus, daß etwas Illegitimes, qualitativ Schwaches gemeint sei, in unserem Jahrhundert vor allem ein künstlerisches Surrogat des Politischen. Mit dem Untergang der hegemonialen Konstellation des Sowjetimperiums, mehr noch mit der damit vollzogenen Auflösung eines ganzen Staatstypus, nämlich der Partei- und Führerdiktaturen im Europa des 20. Jahrhunderts, erscheint dann auch die Bildproduktion, die diese Ordnungen stützte und die von ihnen gestützt wurde, mehr als blamiert, nämlich widerlegt. Aber das sind vorschnelle Schlußfolgerungen und Verabschiedungen (vgl. Preiß 1999), unvorsichtige Gleichsetzungen.

Jedenfalls ist der Begriff „Auftragskunst“ zum Reizwort geworden. Das bekam 1995 schon die Ausstellung „Auftrag: Kunst“ des Deutschen Historischen Museums in Berlin zu spüren, die von vielen Besuchern und Beobachtern als Tribunal (miß-)verstanden wurde, als nachträgliche Erledigung der DDR-Künste im Ganzen.<sup>2</sup> Und weitere Ausstellungen haben seither solche Befürchtungen geschürt. Sicher sollte man Kunstwerke nicht auf ihren „Dokumentsinn“ (Karl Mannheim) reduzieren, aber unleugbar haben sie auch diese Dimension. In Dokumentationsausstellungen, sogar in kunsthistorischen statt in Kunst-Ausstellungen ist es legitim, nicht nach ästhetischen Rangunterschieden allein zu fragen, sondern auch nach Kontexten, ohne daß die sehr unterschiedliche Wertigkeit der Arbeiten gelegnet werden darf – im Gegenteil, sie zeigt sich dann um so deutlicher!

Die Aufgeregtheiten sind keineswegs nur kunstintern zu verstehen. Seit dem ersten durch Georg Baselitz' (1990) geschwätzige Beleidigungsformel angeheizten „Kunststreit“ zwischen Ost und West setzen Kunstdiskurse katalysatorisch grundlegendere Anklage-, Selbstreinigungs- und Verdächtigungsdiskurse in

**„Historisch gesehen  
ist Kunst im Auftrag völlig  
normal, man könnte die  
größten Namen nennen.“**

*Werner Tübke'*

Gang (vgl. auch Gillen 1995). So meint der sächsische Wissenschafts- und Kunstminister, Hans Joachim Meyer, der Terminus „Auftragskunst“ habe – „wie so manches andere im Mechanismus des Einigungsprozesses“ – geradezu die Funktion, „die Deutschen aus der DDR, in diesem Fall Künstler und Freunde der Kunst, zu demütigen“ (vgl. Kap. V in dieser Publikation). Demgegenüber denke ich, daß Untersuchungen zu Auftragsformen und Förderungsmechanismen, zu Kunstfunktionen und den Rollenverteilungen zwischen Auftraggebern und Auftragnehmern dazu beitragen können, die Künste in der DDR (und damit zugleich die DDR selbst) historisch-vergleichend besser verstehen zu können und dadurch auch das „Gegen“-System – die alte Bundesrepublik –, denn viele Vereinseitigungen in beiden deutschen Staaten waren Produkte einer Gegensatzbindung im Kalten Krieg. Es wird sich zeigen, daß die Auftragsvergabe in der DDR weder historisch singular war, noch daß Kunstprotektion sich unter allen Umständen gleichen muß. Dazu bedarf es allerdings genauer begrifflicher Voraussetzungen und sachlich begründbarer Vergleichsmaßstäbe.

In diesem Sinn ist von „Auftragskunst“ zu sprechen und nicht – wie Martin Warnke vorschlug – lediglich von „Bestellerkunst“. Verdeckt würde durch den Begriffswechsel, daß die Auftragsidee durchaus maßstabbildende Züge haben kann. Wie immer man es nennen mag, jedenfalls wurde in diesem Jahrhundert „Bestellerkunst [...] den Künstlern abverlangt [...], wie in keinem Jahrhundert zuvor.“ Wenn man nur an Spanien, Portugal, Italien, NS-Deutschland und die Sowjetunion denkt, könnte man mit Warnke sagen, „das 20. Jahrhundert ist das rigideste Auftragsjahrhundert in der Kunstgeschichte“ (Podiumsdiskussion 1994, 162). Der Arbeiter- und Bauernstaat reihte sich in die Tradition der großen Mäzene ein, etwa der republikanischen Selbstdarstellungen einer neuen Ordnung, der stadtstaatlichen, später nationalstaatlichen Symbolisierungen der politischen Institutionen – Aufträge dienten wirklich der Selbstbebilderung der (zuweilen neuen, so auch im DDR-Fall als „revolutionär“ deklarierten) Macht und des Zukunftsentwurfs einer „befreiten Gesellschaft“, die man unglücklicherweise so oft durch Freiheitsbeschränkung zu erreichen hoffte. Dann sind sogar Korrespondenzen und gegenseitige Verstärkungen zwischen staatssozialistischem Suprematieanspruch und künstlerischem „Suprematismus“ möglich, wie Boris Groys (1988) am „Gesamtkunstwerk Stalin“ zu zeigen versuchte. Nicht notwendig, aber unter den Bedingungen der DDR-Geschichte doch zwangsläufig, wurde der Kunstauftrag mit jenem flauen Geschmack behaftet, der ihn spätestens in den achtziger Jahren vielen in der DDR lebenden Künstlern so unerträglich machte.

Theo Balden, der gegen Ende der sechziger Jahre ein gefragter Auftragskünstler wurde, verstand zwar Künstler und Auftraggeber gleichermaßen als „Beauftragte“ und letztere als „echte Mäntler“ und Mitarbeiter des Künstlers, mußte 1973 aber kritisieren: „Wir haben eine ganze Menge fähiger Künstler und wir haben eine Reihe meiner Meinung nach nicht so fähiger Auftraggeber, und dieses Mißverhältnis kann nicht gut so bleiben“ (Siebenecker 1995, 220).

Terminologisch könnte man – will man die Kunstankäufe einbeziehen –, besonders im Hinblick auf die in Beeskow und Königstein bearbeiteten Kunstbestände, auch von „Betriebs-, Partei- und Massenbewegungskunst“ (Tannert 1998, 191) sprechen oder von der *Organisationskunst* der DDR; jedenfalls handelte es sich um eine spezielle Form der öffentlichen „Gebrauchskunst“ (Warnke in: Podiumsdiskussion 1994, 165).

„Aufträge“ waren in der DDR nie problemlos, wie schon die nicht enden wollenden Beschwörungen „von oben“ deutlich machen. Deswegen setzten manche Künstler – wie etwa Wolfgang Mattheuer – schon damals dem „gesellschaftlichen Auftrag“ das stolze Wort vom „eigenen Auftrag“ entgegen. Ganz ebenso drückt es Werner Tübke in seiner Stellungnahme zu dieser Publikation (vgl. Kap. V) aus: „Der weitaus grösste Teil meiner Arbeit ist natürlich im ‚Eigenauftrag‘ entstanden, etwas geschraubt gesagt“. Diese Formel kam bald in Umlauf und erlaubte manchem eine pragmatische Koexistenz mit dem Auftragswesen; übrigens wurde der Ausdruck „Selbstauftrag“ schon 1981 für das offizielle Vokabular der „Auftraggeber“ adoptiert.

Die Abteilung Kultur beim Rat des Bezirkes Leipzig sah (in Kooperation mit der SED-Bezirksleitung, dem VBK-Präsidium und dem Ministerium für Kultur) im Rahmen der ausführlichen „Konzeption für Kunstwerke im Neuen Gewandhaus“ Leipzig neben den vorgegebenen Themen (an die keiner der Künstler sich letztlich hielt) auch vor, daß Gerhard Kurt Müller, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke „Gemälde zum Generalthema im eigenen Auftrag schaffen sollten, die dann zum Ankauf vorgesehen würden.“ Tübke wollte sich mit Bach befassen, aber es kam zu keinem einzigen Ankauf (Behrends o. J., 17).

Mancher möchte in der Selbstauflösung der Auftragsvorgaben rückblickend eine konzeptionelle „Liberalisierung“ sehen. Ich hingegen denke, daß darin eher das Scheitern der Kunstprogrammatische der herrschenden Eliten zum Ausdruck kommt: am Ende waren die „Auftraggeber“ nicht einmal mehr in der Lage, überzeugende Themen und Bildideen vorzugeben, sondern konzentrierten sich auch in diesem Bereich des gesellschaftlichen Lebens darauf, einen labilen Gleichgewichtszustand herzustellen und zu erhalten, eine Balance aus Kontrolle und Nachgeben, aus Drohung und verzweifelter Konsenssuche. Aus Aufträgen wurden zunehmend Scheinaufträge, Ankäufe als Aufträge deklariert – und selbst das verbat sich manche Künstler noch, die den Kunstbeauftragten und Vermittlungsfunktionären ihre Arbeiten gerne zum Kauf anboten, wenn nur von einem „Auftrag“ nicht die Rede war.

In dem emotional besetzten Diskurs über „Auftragskunst“ spielen einander widerstreitende Befürchtungen hinein: Einerseits gibt es die Vermutung, hier werde ein vereinheitlichendes Schlagwort entwickelt, durch das die zunehmend in den 80er Jahren gewonnenen Freiheitsgrade nachträglich vergessen gemacht werden sollen. Auftragskunst ist jedoch – wie auch dieser Aufsatz belegt – keineswegs einfach gleichzusetzen mit „angeordneter Kunst“ (vgl. Lindner 1999, 54). Auch ist wahr: weder die Kunstdoktrinen



noch die Ausstellungs-, Auftrags- und Ankaufmodalitäten, noch gar die Produktion künstlerischer Werke blieben unverändert in der 40jährigen Geschichte der DDR. Zwar gab es lange die Tabuisierung von gesellschaftlichen Problemen, „existentiellen“ Themen – wie Entfremdung, Leiden und Altern, auch der Darstellung psychischer Untiefen – oder von bedrohlichen Technikfolgen. Aber schließlich konnte doch nicht mehr übersehen werden, daß solche Probleme auch in der „entfalteten sozialistischen Gesellschaft“ (wie man damals geschichtsphilosophisch selbstbewußt formulierte) ins Zentrum rücken könnten (vgl. Kuhrt 1980). Andererseits sieht eine entgegengesetzte Gefühlsreaktion in der (differenzierten) Behandlung des Problems der staatlich geförderten Künste die Gefahr einer nachträglichen Kanonisierung und Erhöhung, vor allem derjenigen vom Staat hochprotektionierten Künstler, die damals die meisten Privilegien genossen und – für viele bitter – heute vom (westlichen) Kunstmarkt immer noch besonders geschätzt werden. Historische und kunstsoziologische Analysen könnten aus dieser Sicht wissenschaftlich zur Zementierung einer Geltung beitragen, die einstmals ideologisch fundiert war, während die „autonomen“, widerständigen Künste, die Produktionen in den Neben- und Gegensezenen (vgl. auch Tannert 1995) des Kulturlebens in der DDR wiederum übergangen und dem Vergessen anheim gegeben würden. Beide Vorbehalte sind verständlich, dürfen die Forschung aber nicht hindern, Fragen nach den Rahmenbedingungen künstlerischen Arbeitens in der DDR unvoreingenommen zu stellen.

Ganz gleich, wie „im Auftrag“ entstandene Werke zu beurteilen sind – es wäre ebenso falsch, DDR-Kunst insgesamt mit „Auftragskunst“ gleichzusetzen, wie sich damit zu beruhigen, daß es solche in allen Epochen gegeben habe. Einer Einebnung des Phänomens sollen historisch-vergleichende Typologien *nicht* dienen. Vielmehr muß man sich die Modalitäten unterschiedlicher Formen des „Mäzenatentums“ – auch auf programmatischer Ebene – vor Augen führen, um auch die speziellen Formen in der DDR zu verstehen, wie sie etwa in der „Langfristigen Konzeption des Ministeriums für Kultur und des VBK-DDR zur Weiterentwicklung und Förderung der Bildenden und Angewandten Kunst 1976-80“ kodifiziert wurden. Und da Normtexte nicht mit der Wirklichkeit verwechselt werden dürfen, müssen Fallstudien (die deshalb breiten Raum in dieser Publikation einnehmen) zeigen, welche Variationen es jenseits aller „Konzeptionen“ gegeben hat (allerdings nicht gänzlich unabhängig von ihnen!).

Nach wie vor aufschlußreich ist auch die – wie in den offiziellen und offiziellen Diskursen stets – etwas zäh und kleinkariert geführte, aber deutlich um die Vergrößerung von Freiräumen bemühte 1980er Debatte um das „Auftragswesen“ in den Heften der Zeitschrift *Bildende Kunst*, ebenso manche Diskussion bei den VBK-Kongressen, z. B. in der dem Thema gewidmeten Arbeitsgruppe des VII. Kongresses des Verbandes Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik in Karl-Marx-Stadt (1974, 126-147).

Politik und Kunst dürfen nicht gleichgesetzt werden: Deshalb war die Kunst in der DDR – auch die durch Aufträge geförderte oder durch Ankäufe akzeptierte – weder einheitlich, noch vollends gleichgeschaltet oder zumeist doktrinär-plakativ (wenngleich es alles das auch gab). Aber ebenso muß im Gedächtnis behalten werden, daß es sich bei der politisch-rhetorischen und der künstlerisch-materialen nicht einfach um zwei unverbundene „Welten“ handelt und daß die Einflüßhierarchien fest vorgeprägt waren (und zwar bei aller Privilegierung nicht im Sinne einer Vormacht der Künstler). Diese wahrlich „dialektischen“, zuweilen paradoxen Beziehungen zeigten sich auf jeder Ebene: Bei aller Dezentralisierung von Entscheidungen blieb doch der Einfluß von organisatorischen Zentren konstant, trotz aller „Suche nach neuen Formen“ blieben die ästhetischen Normbilder bis zuletzt fast unverändert (wenn am Ende auch Aktionskünstler wie die Dresdner „Auto-perforationsartisten“ an die Stelle der angefeindeten „Konkreten“ traten). Die auch aus der Niederlage des Faschismus neu verstärkte Idee aller Revolutionäre (so auch in Frankreich nach 1789), die Kunst habe „Erziehungsmittel“ (Grabowski 1947, 73) zu sein, verschwand nie ganz, der „Künstler bedürfe einer sehr rauen Erziehung [...] durch das Volk“, wie beispielsweise auch Karola Gärtner-Scholle 1948 (Feist/Gillen 1990, 13) meinte, so daß das Auftragsystem zur zweckmäßigen Kontrolle und Lenkung der Tätigkeit der Künstler ausgebaut wurde.

## 2. Vergleichsperspektiven

Auftragskunst als Schreckenswort ist gebunden an die Geschichte der Kunst-Heiligung, an Geniemythen und die institutionelle Autonomisierung der Künste, bis hin zur ästhetischen Ersatzreligion (vgl. Faber/Krech 1999). Mäzenatentum, Patronage, die mittelbare Hervorbringung und die demonstrative Aneignung und Verfügung der Künste adelte seit der Antike die Auftraggeber *und* die Künstler, ist als feudales Verhältnis eine substantielle Beziehung, in der Werke gegen Fürsorge getauscht werden, Prestige gegen bildnerische Dauer, nicht sind die Produktionen der Künstler ein freies Austauschmedium. Oder genauer gesagt: die maßstabbildenden Werke entstehen in diesem Zusammenhang, denn zumeist gibt es parallel auch den freien Verkauf, stehen Kunstauftrag und Kunstmarkt immer schon nebeneinander und beeinflussen sich – wie nicht nur niederländische und italienische Beispiele zeigen – gegenseitig. Da „Aufträge“ – festgehalten noch in der DDR – jedoch am deutlichsten in der Tradition feudaler Kunstförderung stehen, sind Hochschätzung und Abwertung in diesem Fall besonders nahe beieinander, denn die ästhetische Erhöhung des Herrschaftspersonals und der führenden Institutionen legitimierten den oft großzügigen Aufwand für die Künste (Abb. 1).



Abb. 1  
Herrschaftliche Selbsterhöhung durch die Künste: Adnan de Vries, Rudolf II. als Förderer der Künste, Bronzerelief, Windsor Castle. Reproduktion aus: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Katalog Kulturstiftung Ruhr Essen, 126



So ist also durchaus zutreffend, was zur Verteidigung der Staats-, FDGB-, Partei- und Betriebsaufträge in der DDR fast reflexhaft vorgebracht wird, daß es sich bei „Auftragskunst“ keineswegs um eine Erfindung totalitärer oder autoritärer Systeme in unserem Jahrhundert handele. Vielmehr ist diese Art der Bindung an Finanziern und zur Großzügigkeit fähige Nutzer künstlerischer Werke so alt wie die Künste selbst, ja sogar älter als jene ästhetischen Sonderproduktionen, die wir aus moderner Perspektive „Kunst“ nennen. Die Initiative von oben war ganz selbstverständlich für die antiken Großbauten, die mittelalterlichen Kathedralen und die Stadt- und Herrschaftsarchitekturen in allen Hochkulturen.

Der „Bauherr“ blieb eine legitime Erscheinung (vgl. Hofer 1959), obwohl er heute zu verschwinden scheint. Übrig bleibt dann sehr oft die Schematik von computererzeugten Bauten für die Geldanlage – Investoren sind eben nicht notwendig Innovateure. Allerdings kannte auch die Antike schon (im griechischen Fall geradezu mythologisch ins „Göttliche“ gehobene) „Künstler“ (Abb. 2).

Daß Aufträge etwas Problematisches sein könnten, der freien Schöpfung entgegengesetzt, konnte allerdings erst nach der Lösung der Künstler aus manchen traditionellen Zwängen und Schutzbedingungen zum Problem werden, nach der Entbindung aus den Zünften (deren handwerklichen Einschränkungen sie durch höfische Protektion oft entfliehen konnten), später dann aus den feudalen Abhängigkeiten von Mäzenen und Patronen. Erst mit der Autonomie dieser Berufsgruppe, mit der Loslösung der Künste von den alten Bezugssystemen der Kirche und des fürstlichen Hofes, innerhalb derer sie sich entwickelt haben, wurde

der „Auftrag“ in Gegensatz gedacht zum ingeniosen künstlerischen Werk. Des Künstlers Erhöhung und die institutionelle Abwertung der Auftraggeber gehen Hand in Hand. Das wird dann sehr wohl auch ein Bestandteil künstlerischer Professionsideologie und gilt uneingeschränkt auch für die Bildwelten der Macht im schließlich aber nur noch „real existierenden“ Staatssozialismus, der nach einem künstlerischen „Realismus“ verlangt hatte (Abb. 3).

### 3. Gefährliche Herrschaftsumbrüche

Die Entwertung des an einen Herrscher oder eine Herrschaftsform gebundenen Künstlers war mit jedem politischen Umbruch wahrscheinlich.

Und viele haben das am eigenen Leibe erfahren müssen, etwa Leonardo da Vinci, als 1499 Lodovico Sforza (Il Moro) als gestürzter Herzog von Mailand nach Amboise in die Gefangenschaft des französischen Königs Franz I. geriet, dorthin also, wohin sein talentierter „Bedienter“ ihm später als Hofkünstler folgen sollte. Aus Mailand hatte er fliehen müssen, während sein Mitarbeiter Giacomo Andrea da Ferrara am 12. Mai 1500 öffentlich hingerichtet wurde (vgl. Warnke 1986, 321). Man sieht also, daß die vielversprechende Herrschaftsbindung für die Künstler spätestens nach dem Zusammenbruch einer politischen Ordnung zum Problem werden kann.



Abb. 2  
Künstlervergöttlichung:  
Joseph Wintergerst, *Apotheose Albrecht Dürers*, 1828, Aquarell  
(Ausschnitt)  
Reproduktion aus: *Künstlerleben in Rom*, Katalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg und Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1992, 549

Es kann aber auch zu einer geradezu *geschichtsphilosophischen* Entwertung künstlerischer Herrschaftsbindungen kommen – und damit haben wir es auch nach dem Untergang der staatssozialistischen Systeme zu tun, besonders im deutschen Fall der Wiedervereinigung, mit den sie begleitenden diskursiven und personalen Überlagerungsprozessen. Martin Warnke hat in seinem Standardwerk über die Lebens- und Arbeitsbedingungen der „Hofkünstler“ ein weiteres Argument beige-steuert, um verständlich zu machen, warum es seit dem 19. Jahrhundert zu der weitverbreiteten Ansicht kam, Auftragskunst müsse schwache Kunst sein. Unser modernes Kunstverständnis, „das in der inneren Notwendigkeit des Künstlers die Kraft erblickt, ihm auferlegt, was er zu tun hat“, darf eben nicht einfach übertragen werden etwa auf die Betrachtung der mittelalterlichen Literatur, ebensowenig unsere modernen Befürchtungen, „daß ein Dichten auf Bestellung die Unabhängigkeit des Künstlers ungebührlich einschränken und gefährden könnte“, während doch „die mittelalterliche Kunst als Auftragskunst verstanden werden muß“ (Bumke 1979, 9). Nach der Französischen Revolution (ähnlich dann wiederum nach dem Waterloo Napoleon I.) gab es gegenüber denjenigen Künstlern, die in höfischem Auftrag gearbeitet hatten, die prinzipielle Verdächtigung, sie seien „Fürstendiener“ gewesen – der deutsche Äquivalenzausdruck zweihundert Jahre später lautet „Staatskünstler“. 1793 jedenfalls versprach der revolutionäre „Ausschuß für öffentliche Arbeiten“ des Konvents den französischen Künstlern nie gekannte Freiheiten, obwohl „die prostituierten Künste dem Despotismus gedient“ hatten und „das Siegel des Sklaventums auf all ihre Zeugnisse geprägt war“; aber Besserung war möglich (Warnke 1986, 310).



Das sind Abwertungen in der Nahsituation eines Umbruchs. Daraus allein läßt sich aber noch nicht verstehen, warum die bildungsbürgerlichen Schichten des 19. Jahrhunderts das fürstliche Auftragswesen rückblickend insgesamt diskreditierten. Hier war es vor allem die Unvereinbarkeit mit dem (romantisch gesteigerten) Ideal des Geniekünstlers, dessen höfische Unterordnung undenkbar schien. Sollte man sich etwa den „göttlichen“ Raffael als einen Auftragsempfänger vorstellen, als einen abhängigen und in die weltlichen Opportunismen verstrickten Künstler?

Wie kränkend für dieses Bild wäre der aus höfischer Zustimmung gespeiste Stolz Raffaels gewesen, wie er in einem Brief an seinen Onkel vom 1. Juli 1514 zum Ausdruck kommt. Der Maler und Bramante-Nachfolger als Leiter des „größten Bauprojektes, das man je gesehen hat“, des Neubaus von St. Peter in Rom, der „mehr als eine Million in Gold“ kosten sollte, prahlte mit seinen Honoraren und damit, daß er für die Ausmalung allein der Stanza dell'Incendio mehr Geld bekomme als Pinturicchio für die Freskierung der gesamten Sienerer Dom-Bibliothek. Am wichtigsten: Adressat dieser Erfolgsmeldungen auch darüber, daß er Geld und Besitzungen von Julius II. erhalte und dieser täglich nach ihm sende, um mit ihm den Bau zu diskutieren,

Abb. 3  
Künstler und Auftraggeber:  
Selbstbildnis des Malers (Rückenansicht) mit seiner Frau (über Kind gebeugt) und Leipziger Politprominenz Werner Tübke, Arbeiterklasse und Intelligenz, Wandbild für das Rektorat der Karl-Marx-Universität Leipzig 1971-1973  
Reproduktion aus:  
Edvard Beaucamp: *Werner Tübke, Arbeiterklasse und Intelligenz. Eine zeitgenössische Erprobung der Geschichte*, Frankfurt am Main 1985





ist weniger der Onkel, als das Herzogspaar der Montefeltre von Urbino, dem der Briefempfänger alles erzählen solle, „weil ich weiß, daß sie glücklich wären zu wissen, daß einer ihrer Diener ihnen soviel Ehre einbringt“ (in: Chambers 1970, 29 f.) (Abb. 4 a/b).

## II. Akteurs- und Rollentypen – idealtypische Definitionen

Im folgenden möchte ich nun das Auftragssystem typologisch ausdifferenzieren, denn für vergleichende Studien sind Ähnlichkeiten und Differenzen genauer zu bestimmen. Peter Burke (1984, 85 ff.) unterschied für die Renaissance fünf Haupttypen der Kunstförderung: 1. das Haushaltssystem, 2. das auftragsbezogene System, 3. das Marktssystem, 4. das Akademiesystem und 5. schließlich das Subventionssystem, wobei dem noch das protektionistische Ankaufssystem von Sammlern anzuschließen wäre, das mit Auftrag und Markt in engster Beziehung steht, aber eigenen Motiven folgt.

### I. Mäzen, Auftraggeber, Stifter etc.

Da zur Schilderung des Zusammenhangs von Künstlerförderung und den politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen die benutzten Begriffe (oftmals Reizwörter) nicht klar voneinander abgegrenzt sind, soll folgende Typologie von Akteuren (Rollentypen) und Formen der Auftragsvergabe der weiteren Argumentation vorgeschaltet werden. Es handelt sich um „idealtypische“ Definitionen im Sinne Max Webers (1976, 10 f.), d. h. nicht um „ideale“ Formen, sondern um gedanklich konstruierte Definitionen, die der Forschung dienen sollen:

*Stifter* sollen Personen (als natürliche oder juristische gedacht) heißen, die – ursprünglich im religiösen Kontext – eine Einrichtung oder einen bleibenden Wert (von Kirchen und Kapellen, Reliquiaren oder Sammlungen bis hin zu Kapitalfonds) für eine von ihnen festgelegte künftige Nutzung einrichten und eventuell auch deren Erhalt finanzieren oder einen Beitrag dazu leisten. Im Kontext der kunsthistorischen und -soziologischen Erörterungen sind es vor allem die frommen Stiftungen von Kirchenräumen und -ausstattungen, von ausladenden Familiengrablegern und Wohlfahrtseinrichtungen, an die man zuerst denkt (vgl. für das Mittelalter Meier/Jäggi/Büttner 1995).

Berühmte Beispiele sind das von Brunelleschi gebaute Ospedale degli Innocenti in Florenz oder das Hospiz, das der Kanzler Rolin in Beaune mit Rogier van der Weydens „Jüngstem Gericht“ zierte.

Abb. 4a/4b

Fürstenprojektion:  
Piero della Francesca, *Portraits  
Battista Sforza und Federico da  
Montefeltro*, um 1465  
Reproduktion aus: Carlo Bertelli:  
Piero della Francesca.  
New Haven/London: Yale University  
Press 1992, 222 f.

*Mäzen, Gönner oder Förderer* soll genannt werden, wer aus seinem (herrschaftlichen, öffentlichen oder privaten) Vermögen Künstler alimentiert oder künstlerische Einrichtungen selbständig oder bezuschussend unterhält, wobei sich das selbstverständlich auf alle Kunstgattungen beziehen kann. Schon der sagenumwobene C. Cilnius Maecenas des ersten vorchristlichen Jahrhunderts (der in Horaz' Oden „edeln Geschlechts fürstlicher Spieß“ genannt wird und mit allen Attributen alter Nobilität ausgestattet erscheint) förderte mit Horaz und Vergil den Unterhalt von Literaten. Mäzenatentum hängt eng zusammen mit dem alten Haushaltssystem (oikos, dem „ganzen Haus“) und mit Ämterpatronage als herrschaftlicher Basis einer später auch „privatisierten“ Unterstützungsform. Der Mäzen wird gemeinhin definiert durch die „direkte Auftragsvergabe an einen Künstler oder Gelehrten im Rahmen eines lang dauernden, nicht nur auf ein einzelnes Produkt oder einen einzelnen Dienst bezogenen Arbeitsverbandes [...] *do ut des* ist ein wesentliches Merkmal mäzenatischer Verhältnisse“, wobei meist der Vorrang der sozialen Position des Mäzens unterstellt wird (Kempers 1987, 354).



So mag der wohlhabende Delfter Bürger Pieter Claesz. van Ruijven, der nicht nur Bilder Jan Vermeers besaß, sondern diesen regelmäßig mit Einkünften versah, als Mäzen aufgefaßt werden, nicht hingegen die anderen Sammler seiner Bilder in verschiedenen niederländischen Städten. Herausragend sind die *Monopolmäzene*, wie die Päpste Julius II. (1503-1513) oder Urban VIII. (1623-1644), die soviel Reichtum und Macht hatten, daß sie „zuerst die Tonangebenden, dann geradezu die Diktatoren der herrschenden Mode“ wurden (Haskell 1980, 4), wie auch manch andere Zentralfürsten (Kaiser und Könige) und nach dem Ende des monarchischen Legitimitäts noch einmal in dramatischer Selbststilisierung Napoleon I. (Abb. 5) (der in den großsprecherischen Diktatoren unseres Jahrhunderts seine Nachahmer fand (Abb. 6) sowie in Deutschland etwa der Künstlerkronprinz und später autoritativ regierende Ludwig I. von Bayern (Ludwig II. avancierte dann sogar zum Traummäzen für die breiten Massen). Der Münchener Adolf Friedrich Graf von Schack (1815-1894) war sicher ein Mäzen in diesem Sinne, der nicht nur zeitgenössische Kunst sammelte und ein Großkunde von Arnold Böcklin, aber auch von Peter von Cornelius und Moritz von Schwind war, sondern Maler auch planmäßig förderte, etwa den jungen Anselm Feuerbach, Franz von Lenbach oder Hans von Marées, die er mit Jahresgehältern nach Italien sandte, um Tizian, Michelangelo, Veronese, Bellini, Giorgione u. v. a. zu kopieren (Lenz 1994a und 1994b sowie Pophanken 1994). Demgegenüber wäre ein Großsammler und bedeutender Privat-Kulturpolitiker, wie der Aachener Schokoladenfabrikant Peter Ludwig (vgl. auch Sager 1992, 175-207, Bude 1993 und Grasskamp 1992, 68-85), weniger ein Mäzen als ein Sammler und Stifter, der durch die Ausmaße der von ihm angehäuften Werke Kommunen und Staaten unter Zwang setzte, so daß sie zu Stiftern werden mußten (keines der mit seinem Namen geschmückten Museen wurde von ihm gebaut oder unterhalten). Allerdings können Sammler als Förderer von Künstlern auftreten. „Mäzene“ werden sie meistens genannt, weil sie Teile ihres Vermögens den Künsten widmen. Denkt man an die Bedeutung der großen bürgerlichen Sammlungen für die europäischen und amerikanischen Museen, waren sie zwar eher „Stifter“ – aber möge der Großzügigkeit ausstrahlende Name des alten Maecenas für ihre Wohltaten stehenbleiben, zumal einzelne von ihnen Mäzene im engeren Sinne tatsächlich gewesen sind (vgl. z. B. Gaethgens/Schieder 1998, viele Beiträge in Mai/Paret 1993 und Bayer 1996).



Eine wichtige Unterscheidung ist es, ob ein Mäzen selbst die Rolle des Künstlers, Architekten, eines Autors der Ideenentwürfe übernimmt, ob er selbst als „Künstler“, als Schöpfer aus sich heraus gelten will oder dies nur mittels „seiner“ Künstler tut. Die Bedeutung der *studioli* liegt in der Symbolisierung der Gebildetheit der Kriegsherren und fürstlich sich ausstattender Handelsmagnaten als Zeichen der Verfügung über die Welt, die in Wunderkammern, Büchersammlungen und der Anwesenheit der „Alten“ und großen Denker in Porträts und Manuskripten zum Ausdruck kam.



Einer der mächtigsten Mythen der Renaissance war die Vorstellung einer freien Kreation künstlerischer Werke für „aufgeklärte Patrone, die begierig waren, die Werke der Genies zu erwerben“. Das unterschätzt die gestaltende Rolle der Auftraggeber, die nicht nur passive „connoisseurs“, sondern „aktive Konsumenten“ waren. Im 15. Jahrhundert galten in der Auffassung ihrer Zeitgenossen die Auftraggeber und nicht die Künstler als „Schöpfer“ eines Projekts. Wie die Fürsten Lodovico Sforza, Francesco Gonzaga oder Isabella d'Este war auch Papst Julius II. ein Patron, der sich produktiv an der Gestaltung beteiligte und sie nicht nur vorschrieb oder begutachtete (Hollingsworth 1994,

1, 311). Allerdings gehörte das zum idealisierenden Herrschertopos, so daß die tatsächlichen Beteiligungen oft nicht mehr feststellbar sind.

Auch DDR-Ministerpräsident Otto Grotewohl sah sich in dieser Rolle, als er es unternahm, Max Lingner bei der Arbeit für das Wandbild im Berliner Haus der Ministerien zu beraten. Das Ergebnis begeisterte Gerhart Strauß in seiner Katalog-Festschrift zum Bild und wurde auch in einer, an Walter Ulbricht adressierten brieflichen Selbstkritik des Künstlers (vom 16. März 1951) hervorgehoben, der hoffte, „in absehbarer Zeit und bei einer schon einige Monate währenden Zusammenarbeit mit dem Chef der Regierung der DDR den Entwurf zu einem Wandbilde vorlegen zu können, der beweisen soll, daß die Zusammenarbeit des öffentlichen Auftraggebers mit dem schaffenden Künstler nicht absurd ist, sondern erfolgreich realisiert werden kann, wie sich Gen. Grotewohl ausdrückte“ (Rothe 1995, 6); vgl. zu Selbstkritik-Ritualen auch Bertolt Brechts scharfzüngige Anspielung auf eine Sitzung der Berliner Akademie der Künste mit Staatssekretär Holtzhauer und anderen Vertretern der Staatlichen Kunstkommission nach dem 17. Juni 1953: „Trotz eifrigsten Nachdenkens konnten sie sich nicht besinnen, bestimmte Fehler gemacht zu haben, aber sie bestanden heftig darauf, Fehler gemacht zu haben“ (zit. in: Harich 1953).

Eine ähnlich protektionistische Pädagogik wurde sogar Willi Sitte zuteil, um den sich der Hallenser SED-Chef Horst Sindermann kümmerte. So hatten 1955 die „Militaria-Experten des Museums für Deutsche Geschichte“ Sittes Entwürfe zu seinem Völkerschlacht-Bild wegen „unklarer Personen“, „uniformkundlich“ unmöglicher Gruppierungen, ungläubwürdiger Szenen und einer Frauengestalt, die den ganzen dramatischen Kampf zu einer reinen Theaterpose macht“ gerügt. Zwar mag Sitte sich über solche Gutachtereinwände „soverän“ hinweggesetzt haben, obwohl er sein Bild veränderte. Entscheidend ist jedoch, daß die Kulturabteilung des ZK der SED festlegte: „Es wurde deutlich, daß beim Genossen Sitte ein Klärungsprozeß eingesetzt hat. Die Arbeit, die der Genosse Sindermann leistet, muß fortgesetzt werden“ (Siebeneicker/Widmann 1995, 94 f.).

Abb. 5

Herrschaftliche Selbsterhöhung durch die Künste:  
Napoleon I. weicht die Antikensitze des Louvre mit dem aus Rom erbeuteten „Apollo von Belvedere“ ein.  
Anonymer Kupferstich mit dem Titel: „Also gut, meine Herren, zwei Millionen ...“  
Reproduktion aus: Ekkehard Mai: *Historienmalerei in Europa*. Mainz: Philipp von Zabern, 1990, 164

Reste der Vorstellung, Regierende müßten auch ästhetisch kompetent sein, finden sich noch in unseren Tagen, wenn die Unbeholfenheit von Spitzenpolitikern den Künsten gegenüber nicht gerade prestigeerhöhend wirkt. In demokratischen Zeiten kehrt man aber auch zum Modell der „Berater“ und Schriftspezialisten zurück, nun in Gestalt von Expertenkommissionen und Jurys. So versichert sich das kollektive Mäzenatentum der Kennerschaft durch Beteiligung von Sachverständigen. Aber die Sehnsucht nach personalen Synthesen, wie sie alten Mythisierungen von Herrschern entspricht, ist nicht ganz untergegangen.

*Patron* mag (vor allem im Englischen) ein anderer Ausdruck für Kunstförderer sein, ein Synonym für „Mäzen“, aber der Begriff geht zuweilen auch in die Richtung der bloßen Auftragsvergabe. Heute käme der nahestehende Begriff des *Sponsors* hinzu, zumeist Unternehmen meinent, die Kulturförderung mit ihrer „corporate identity“ verbinden und ihren Firmennamen (mehr oder weniger dezent) in kulturellen Einrichtungen oder Events (meist projektbezogen) spiegeln (vgl. auch Behnke 1988).

*Auftraggeber* ist eine von „Stifter“ und „Mäzen“, wie auch vom Klienten typologisch nicht leicht zu unterscheidende Sozialfigur, wobei man sich definitorisch an dem in Auftrag gegebenen Einzelprojekt orientieren kann (auch wenn dieses, wie manche Kirchenstiftungen, höchst komplex und nur über einen längeren Zeitraum hinweg realisierbar ist). *Klient* ist ein Auftraggeber (zuweilen auch nur Käufer), der ebenfalls eine Verbindung mit dem Künstler hat, z. B. ein Vorkaufrecht oder andere Formen eines Patronageverhältnisses. Klient und Auftraggeber erscheinen gleichermaßen als bestimmende Partner. *Käufer* kann genannt werden, wer vom Künstler direkt, auf dem Markt oder in Kunsthandlungen Werke gegen Geld eintauscht (wobei auch hier Schwerpunkte des Erwerbs, Vorlieben für verschiedene Künstler oder Kunstrichtungen Übergänge zur Kunstförderung eröffnen). *Agent/Einkäufer* sind die für viele Mäzene und Sammler wichtigen Vermittler von Kunstkenntnissen, Künstlern und Werken. *Sammler* können dann diejenigen Mäzene, Patrone, Auftraggeber, Klienten oder Käufer sein, die eine Kollektion anlegen, die das einzelne Kunstwerk in ihre Sammlung einfügen und ihm dadurch einen Rahmen verleihen, wie sie umgekehrt durch die gewählten Künstler und Werke auch die Ausstrahlungskraft und Besonderheit ihres ästhetischen „Mikrokosmos“ zu beeinflussen suchen. Mag sein, daß auch Sammlungen durch Aufträge zustandekommen oder bereichert worden sind. Jedoch ist der Sozialtypus des Sammlers vor allem mit dem Aufstieg des *Kunstmarktes* verbunden. Den hatte es auch im 15. Jahrhundert schon gegeben, jedoch kam es zunehmend zum Angebot standardisierter Produkte an Käufer ohne vorherige Richtlinien oder Absprachen (vgl. Kempers 1987, 354). Es gab internationale Verflechtungen, begleitet von lokalen Kunstmärkten, wie sie auch in Italien entstanden, zumal in Rom, das in der Barockzeit die reichste Stadt des Landes und ein europäisches Zentrum war. Durch Großaufträge und den my-



Abb. 6

Herrschaftliche Selbsterhöhung durch die Künste:  
Mussolini und Hitler vor einer Skulptur von Josef Thorak 1938  
Reproduktion aus: *Kunst und Macht in Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*. London/Barcelona/Berlin, 1995, 30



thischen Hintergrund der Antike, als Weltmittelpunkt der Römischen Kirche mit ihrer feudalen Prachtentfaltung, zog es Künstler aus allen Teilen Italiens und Europas an, jedem Motiv einen Sinnkontext anbietend. Dadurch entstand ein römischer Kunstmarkt. Schon im 15. Jahrhundert hatten die weniger begehrten Künstler „Fertigbilder“, „Dutzend-Madonnen“ oder Hochzeitrufen auf Lager (Baxandall 1980, 9). Später rekrutierten sich die Anbieter aus der Fülle der (vor allem ausländischen) Maler, welche Genreszenen oder unfertige Bilder jedwedem Sujets in ihren Ateliers bereithielten, welche sie je nach Käuferwunsch vollenden konnten (vgl. Haskell 1980, 14 ff.). Im 19. Jahrhundert wurde dann Paris zum Zentrum des Kunstmarktes und bis in die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts der Künste (vgl. zum Staatsankaufsystem im Zusammenhang mit den Pariser Salons: Sfeir-Semler 1992). Mit der zunehmenden Dominanz des Kunstmarktes konnten – besonders für die klassische Moderne – dann Kunsthändler selbst in eine mäzenatische Rolle rücken, man denke an Ambroise Vollard oder Daniel-Henry Kahnweiler. Der Kunstmarkt ist also – sowenig wie die Kunstaufträge – ein Produkt des 20. Jahrhunderts, wenngleich seine Bedeutung und die „global players“ in ihm zugenommen haben und die (augenblicklich aber wieder nach unten regulierten) Preisexplosionen der 70er Jahre ihn inzwischen einer noch abstrakteren Form der Marktvermittlung annähern, nämlich dem Finanzmarkt.

Die in den hier vorgeschlagenen Definitionen herausgearbeiteten Funktionsunterschiede von Mäzenen, Auftraggebern und Stiftern lassen sich *modellhaft zusammenfassen*, indem deren Interaktionsmuster quasi formalisiert werden: Der *Mäzen* hat ein monologisches (sozusagen *einseitiges*) Verhältnis zur Welt und zum Künstler, ist ein mit den Attributen der Großzügigkeit und Freigiebigkeit ausgestatteter „Großer“, der seinen Rang durch diese mit seiner herausgehobenen Rolle zusammenhängenden Neigungen und Pflichten demonstriert und legitimiert. Gegenüber dem Mäzen befindet sich der *Auftraggeber* in einer dialogischen (*zweistelligen*) Beziehung (wie groß der Rangunterschied zwischen ihm und dem Künstler oder umgekehrt auch sein mag). Das Austauschverhältnis zwischen Auftrag und Bezahlung einerseits und der Ablieferung des Werkes andererseits sind bestimmend. Drittens schließlich befindet sich der *Stifter* interaktiv in einer *Dreierkonstellation*. Er stiftet etwas, dessen Wirkung sich zuerst an einen oder mehrere Dritte adressiert, um sich auf diesem Umwege die wohltätigen Folgen anzueignen. So werden Altäre, an denen für die eigene Familie oder künftig für die eigene Person Messen gelesen werden, als aufwendige Opfer an einen Dritten, eben an Gott, gestiftet, oder auch eine Kirchen- oder Klosterstiftung dient ja mittelbar auch der Heilserlangung des Stifters. Das gilt auch für säkulare Stiftungen, wenn eine Sammlung, ein Museum, eine Wohlfahrts-einrichtung Interessierten oder Bedürftigen gewidmet ist und über den Umweg einer Förderung des Gemeinwohls wiederum auch den Stifter erhöht und belohnt.

## 2. Einzelne und Kollektive als Auftraggeber

Zuerst sind die *Einzelbeauftragten* zu nennen. Wie schon dargestellt, kann eine kollektive Einrichtung wie ein Kloster, können aber auch Kirchenstiftungen, Pflegeanstalten etc. von Einzelnen gegründet und/oder ausgestattet werden. Solche personalen Auftraggeber können Herrscher sein – von Adligen mit feudalen Herrschaftsprivilegien über Regionalfürsten bis hin zu den Königen und Kaisern und den hohen Geistlichen –, aber auch Mitglieder eines städtischen Patriziates oder anderer Eliten (z. B. Unternehmer) in republikanischen oder massendemokratischen Gesellschaften. Die Vorstellung der individuellen Person ist hier zumeist nicht abzulösen von ihrer öffentlichen Existenzform. Der mittelalterliche Personenverband wurde nur personal fähbar und „wirklich“, jedoch handelte es sich gerade nicht um freie Individualität. Das soll nicht dahingehend mißverstanden werden, daß die Subjektivität einzelner Herrschaftsträger bedeutungslos wäre für deren Herrschaftspraxis, eingeschlossen die Förderung der Künste. Gegenüber den eindeutig herrschaftlich-institutionellen Aufträgen gab es in diesen Gruppen ebenso personen- und familienbezogene, wenngleich auch hier die Zuordnungen nicht einfach sind, da die Trennung von „privat“ und „öffentlich“ für viele historische Epochen nicht greift (vgl. Baxandall 1980, 13).

Den Einzelauftraggebern sind *Kollektivauftraggeber* gegenüberzustellen, wobei in beiden Fällen Anregungen und Bitten von Künstlern den Anlaß zu einem Auftrag oder deren Beteiligung bieten können.

Tizian bat durch Petitionen 1513 an den venezianischen Rat der Zehn und ebenso drei Jahre später an den Dogen Leonardo Loredan um seine Beteiligung an der Ausmalung des Saales des Großen Rates im Dogenpalast, wo er mit der Hälfte der Summe zufrieden gewesen wäre, die man ein Jahr zuvor Perugino angeboten hatte (in: Chambers 1970, 81 ff.).

Dieter Tücholtke hatte sich als Auftragnehmer angeboten, indem er seinen, in der Berliner VBK-Sektionsleitung tätigen Malerkollegen Dieter Gantz in einem dadaistischen Brief vom 28. Dezember 1977 um die Vermittlung eines Auftrages bat: „doch maldendafürverantwortlichenleuteninsohrzubrühen, daß ich hier in der furtanzohneaufträgebin und also fast pleite.“ Erfolg hatte er damit, als die Abteilung Kultur des Magistrats von Berlin den Auftrag für eine Graphikmappe mit zwölf Blättern zum Thema „Negativbilder, Preußische Geschichte“ vergab (vgl. Mann/Schürumpf 1995a, 291).

Aber auch die Unterscheidung nach individuellen Akteuren und Gruppen ist eine typologische Vereinfachung, da in Gemeinschaften und Gruppenverbänden oftmals einzelne die entscheidenden Initiatoren von Kunstprogrammen und sozusagen halb-anonymisierte Auftraggeber sind. Motive dafür ergaben sich beispielsweise aus der Kritik der Geistlichkeit an der Ruhmsucht und Selbsterhöhung führender Elitemitglieder mittels frommer Stiftungen. Hingegen konnte die Auftragsvergabe für religiöse Bildnisse in einem Gruppenzusammenhang moralisch einwandfrei erscheinen, nicht als eitel und zweideutig (vgl. Hollingsworth 1994, 35). Ästhetische Opfergaben wurden deshalb eingebettet in kollektive Zusammenhänge, beispielweise



Bruderschaften. Kollektive Auftraggeber können sich zu großen, gleichermaßen von Koordination und Konkurrenz bestimmten Auftragsunternehmen zusammenschließen. In diesem Zusammenhang kommt es seit dem 15. Jahrhundert durch kommunale Institutionen der Kunstförderung zunehmend zu einer *Verstaatlichung der Künste*. In den italienischen Stadtstaaten wurden spezielle Kommissionen für Kunstaufträge und die Kontrolle ihrer Ausführung geschaffen. In Florenz beispielsweise die *opere* für besondere Bau- und Ausstattungsprojekte (etwa den Dombau oder den Palazzo della Signoria), in Venedig die *scuole*. Kommunalpaläste, von politischen Instanzen dominierte Ordenskirchen (speziell der Bettelorden) und Klöster gehörten zu den öffentlichen Baumaßnahmen (vgl. Kempers: 41 ff. und Wackernagel 1938), und Aufträge konnten von identitätsstiftender Bedeutung für eine ganze Stadt werden.

Das hat Bram Kempers (1987, 149 ff.) exemplarisch für das von Duccio geschaffene Altarbild für den Dom von Siena, die „Maestà“, dargestellt. Die ökonomische Kaufmannselite der Stadt wurde nach einer Periode enormer Vermögensakkumulation politisch, und nach 1290 auch kulturell, tonangebend. Bei den großen Ausstattungsprojekten der Stadt ging es nicht um individuelle Prunksucht, sondern um ein „gemeinschaftliches Mäzenatentum“, ein „kollektives Staatsmäzenatentum“. Kunst diente der Selbstbestätigung und -entlastung der führenden Bürger, die sich mit Künstlern identifizierten und ihren Eigenstolz in ihnen spiegelten. Dem war im 13. Jahrhundert der Angriff der reichen gewordenen Bürger auf die ökonomische, politische und kulturelle Oberherrschaft des Sieneser Domkapitels vorausgegangen – wie in keiner anderen Stadt. In Siena herrschte insofern schon „kapitalistischer Geist“ im Sinne Max Webers (ebd., 120 ff.). Die Kommune trat ab 1262 als wichtigster Mäzen auf und bestimmte auch den Neubau des Domes, der damit zu einer „bürgerlichen“ Angelegenheit wurde (wie in Florenz, wo der Dombau den zwei mächtigsten Zünften unterstand).

Man kann in Bezug auf die DDR von einem „Kulturfeudalismus“ sprechen (vgl. Rehberg 1998), was die Idee der Auftragsvergabe, die Akademisierung der Künstlerausbildung, die Hierarchie der Bildvorgaben betrifft. Die Kunstpolitik im „Realsozialismus“ knüpfte jedoch nicht nur an absolutistische Vorbilder und den Herrschergestus Napoleons an, nicht nur an die Kulturbeflissenheit der halb autokratischen, halb aufgeklärten Fürsten des 19. Jahrhunderts, sondern auch an kommunale Traditionen der Freien Städte und Stadtstaaten und an die absolutistischen, dann revolutionären und schließlich republikanischen Umwälzungen der französischen Kulturpolitik, die in einem identisch blieb: den Staat als Mäzen, als Auftraggeber und belohnende Instanz der Künstler selbstverständlich zu finden (vgl. Monnier 1995 und Moulin 1997). In einigen Ländern übernahmen bürgerliche Selbstorganisationen, vor allem Kunstvereine diese Aufgabe (vgl. z. B. Gerlach 1990, Grasskamp 1993 und Großmann 1994).

An große Kollektivprojekte wie die Ausstattung von Orsanmichele oder den großen Ratssaal des Palazzo della Signoria in Florenz erinnert in DDR-Maßstäben z. B. die Ausgestaltung des Neuen Gewandhauses in Leipzig. Schon der erste Konzertsaal aus dem 18. Jahrhundert war ausgemalt, damals von dem Leipziger Akademiedirektor und – wie Goethe meinte – Ideenmalter Adam Friedrich Oeser, und auch der Nachfolgebau von 1884 zeigte reiche Verzierungen. So wurde für

die Planung des architektonisch kühnen Neubaus, der 1981 eingeweiht werden konnte, schon 1976 eine „bildkünstlerische Direktive“ erlassen: „Beim Bau des Neuen Gewandhauses sollen sich Architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk und Industrieformgestaltung vereinen und dem Thema ‚Leipzig – ein bedeutendes Zentrum der Musik der DDR‘ überzeugend Ausdruck verleihen. In den öffentlichen Räumen mit hoher Kommunikation sind daher Werke der architekturbezogenen Kunst zu schaffen, die Darstellungen zum humanistischen und sozialistischen Musikschaffen und zu ihren Traditionen in unserer Republik zum Gegenstand haben.“ Zu diesem Zweck sollten „Kunstwerke von hohem Niveau“ neugeschaffen und schon existierende einbezogen werden, weshalb „Aufträge an bedeutende bildende Künstler der DDR zu vergeben“ sind (Grundzüge der künstlerischen Konzeption vom 25. April 1978 – vgl. Behrends o. J., 14 f.).

Für unser Thema ist es entscheidend zu sehen, daß die auf individuelle Auftraggeber und auf kleine Gruppen (Bruderschaften, einzelne Klöster etc.) bezogenen Formen der Kunst- und Künstlerförderung mit der Herausbildung der fürstlichen Zentralgewalt und des modernen Staates zunehmend verstaatlicht oder später – vor allem durch die Arbeiterbewegung – mit Massenparteien und (in den Fällen autoritärer Herrschaft) mit monopolistischen Parteien verbunden wurden. Mit dem Aufstieg des modernen Staates wird auch dieser neben anderen Großinstitutionen zum Mäzen, Auftraggeber, Stifter und Klienten. Zugleich gibt es seit dem 18. Jahrhundert eine Zunahme der in Spannung zum monarchischen Staat stehenden Kunstförderung. Nichtadelige Mäzene und in Vereinen zusammengeschlossene Mittel- und Oberschichtenmitglieder betätigten sich ebenfalls als Förderer und Sammler, als Käufer und Stifter. Allerdings braucht das freiheitliche Rahmenbedingungen, so daß solche Aktivitäten in den staatssozialistischen Gesellschaften sich nicht entfalten konnten. Für die DDR war das schon dadurch besiegelt, daß sich bereits die Sowjetische Militäradministration in Deutschland zur Auflösung aller privaten Stiftungen und Vereinsvermögen entschlossen hatte.

### III. Typen der Auftragsvergabe

#### 1. Einzelaufträge, Wettbewerbe, Künstlerkonkurrenzen

Am wichtigsten waren für die Auswahl der Künstler *Wettbewerbe* bzw. Preisausschreiben; bis heute ist das die führende – in der Architektur ohnehin durchgesetzte – Form einer institutionalisierten Konkurrenz, zumeist auf der Basis von Ausschreibungskriterien für Werk und Arbeit. Zwei Wettbewerbe durch die zuständigen Florentiner Zünfte waren die bedeutendsten in der Renaissance, der erste 1401 für die Baptisteriumstüren (**Abb. 7**), der andere im Jahre 1418 zur Errichtung der Kuppel für den älteren Dom (**Abb. 8**).

Im August 1418 forderten die *opera vii* öffentlich jeden (und für welche Bedingungen immer) auf, sich zu bewerben, der „willens ist ein Modell oder eine Zeichnung für das Gewölbe der großen Kuppel“ anzufertigen und diese bis Ende September einzureichen. Für jeden Beitrag gebe es 200 Golddukaten, auch wenn sein Werk nicht ausgewählt würde (Chambers 1970, 389f.). Zum Wettbewerb für das Wandbild am Haus der Ministerien wurden 1950 eingeladen: Carl Crodel (Halle), Kate Diehn-Bitt (Rostock), Hermann Kirchberger (Weimar) und Wilhelm Lachnit (Dresden) sowie Max Lingner, der den Auftrag mit vielen Schwierigkeiten und Anpassungszwängen schließlich erhielt (Roth 1995, 60).





**Abb. 7**  
Künstler im Bild:  
Lorenzo Ghiberti, Selbstbildnis – Büste  
an der zweiten Bronzetur an  
Baptisterium in Florenz, 1425 bis  
1452  
Reproduktion aus: Adolf Reinle: Das  
stellvertretende Bildnis. Zürich/  
München: Artemis, 1984, 126

Eingeladen wurden auch die Künstler, die Entwürfe für die Ausgestaltung des Neubaus der Leipziger Universität einreichen sollten, über welche Kommissionen, der Bezirksrat etc. entschieden. Dasselbe Verfahren führte zur Einladung von Willi Sitte, Arno Rink, Volker Stelzmann, Heinz Zander, Wolfgang Peuker, Nuria Quevedo, Gudrun Brüne, Harald Metzkes, Gerhard Kurt Müller, Susanne Kandt-Horn, Wolfgang Matheuer, Dietrich Burger und Heidrun Hegewald, Entwürfe für die Ausgestaltung des Neuen Gewandhauses in Leipzig vorzulegen. Einige schieden dann aus oder erklärten sich zur Übernahme eines sie bindenden Auftrages nicht bereit. Vorbild für die Ausstattung mit Gemälden war ursprünglich das 1976 eröffnete Hauptfoyer im Palast der Republik in Berlin, das unter dem Generalthema „Wovon Kommunisten träumen“ gestanden hatte. Thema war: Leipzig als Zentrum der Musik der DDR mit den Schwerpunkten „revolutionäre Ideen und Ideale der Arbeiterklasse in der Musik“, „Beziehungen der Arbeiterklasse zu den Werken und Interpreten progressiver Musiktraditionen sowie das musikalische Schaffen der Arbeiterklasse selbst“ – die Hauptarbeiten wurden einem Künstlerkollektiv unter der Leitung von Bernhard Heisig übertragen, dem des weiteren Frank Ruddigkeit, Sighard Gille und Ronald Paris angehörten.

Ebenso ging der Entscheidung über die materische Erinnerung an das Paulskirchenparlament ein „beschränkter Ideen- und Gestaltungswettbewerb“ voraus. Für eine Freskoausmalung wurden zu Entwürfen aufgefordert Johannes Grütze (Hamburg), Bernhard Heisig (Leipzig), Alfred Hrdlicka (Wien), Jörg Immendorf (Düsseldorf), Anselm Kiefer (Buchen), Markus Lüpertz (Köln), A. R. Penck (London), Gerhard Richter (Köln) und Werner Tübke (Leipzig), die im November 1986 alle an einem Kolloquium mit dem Preisgericht teilnahmen. Auch hier gab es eine „Konzeption“, daß die Paulskirche nämlich „nicht nur als ein kulturgeschichtliches und politisches Denkmal“ zu verstehen sei, sondern auch als „architekturgeschichtlich bedeutendes Zeugnis der klassizistischen Bauepoche, aber auch der Nachkriegsarchitektur der späten vierziger Jahre unseres Jahrhunderts“ (Jensen 1992, 68 f.; vgl. auch Grütze 1991 und 1992 sowie Kitzsteiner 1992).

Nicht jeder Künstler wird zum Malen eines Historienbildes von allerhöchster Stelle so informell eingeladen wie Anton von Werner, dem man am 15. Januar 1871 beim Schlittschuhlaufen ein Telegramm aus Versailles überreichte: „Geschichtsmaler v. Werner, S.K.H. der Kronprinz läßt Ihnen sagen, daß Sie hier Etwas Ihres Pinsels Würdiges erleben würden, wenn Sie vor dem 18. Januar hier eintreffen können. Eulenburg, Hofmarschall.“ Werner, der von der Kaiserproklamation nichts ahnte, kam rechtzeitig, um Eindrücke für sein berühmtestes Bild zu sammeln (Gaethgens 1990, 9).

## 2. Vertragsformen

Für eine vergleichende Betrachtung der Auftragskunst sind insbesondere die Vertragsformen interessant, die über Jahrhunderte hinweg viele Ähnlichkeiten aufweisen, aber auch Wandlungen des Verhältnisses von Auftraggeber und Auftragnehmer sichtbar machen, insbesondere wenn die künstlerische Arbeit sich in einem festen Rahmen von Vorschriften und Kontrollen bewegt (vgl. zu Auftrags- und Vertragsformen in der DDR auch Lange o. J., bes. 62 ff.). Folgende Vertragsgegenstände sind für einen Vergleich besonders wichtig und sollen deshalb hervorgehoben werden.

**Materialvorgaben:** Verträge zwischen Auftraggebern und Künstlern, besonders die mittelalterlichen bis in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein, legten oft minutiös die zu verwendenden Malmittel fest, vor allem die wertvollen Farbstoffe, Gold und Ultramarin, das immens teure Purpurrot etc.

Diese Stoffe bedingten die magische Aura des Bildes, waren selbst Träger und Repräsentanten des Außeralltäglichen und nicht bloße Zeichenmittel für die Kennzeichnung einer dargestellten heiligen Figur.

**Vorgaben der Bildinhalte:** In dieser Dimension ist vor allem die Detaillierung der Vorschriften ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal, von genauen Angaben der Personen (und evtl. ihrer Stellung im Bild), von Gegenständen, Geschehnissen, bis hin zu bloß pauschalen Themen oder inhaltlichen Rahmenangaben ohne ausdrückliche Bildidee. In all diesen Variationen gibt es Entwicklungen, vom Versuch einer vollständigen Vorwegnahme des Werks bis hin zu vagen Wünschen und Anregungen durch die Auftraggeber. Selbstverständlich wurde es oft den Künstlern überlassen, Themenvorgaben und Leitstichworte ins Bild zu übersetzen. Nicht selten waren jedenfalls die Konflikte und Kämpfe um das zu schaffende Bild. Der Grenzfall nach der anderen Seite hin ist der thematisch völlig freie Auftrag, wie ihn Arnold Böcklin erhielt, als die spätere Gräfin Oriola 1880 in Florenz „ein Bild zum Träumen“ bei ihm bestellte (Zelger 1991, 8) und mit der „Toteninsel“ ein mit Bedeutungen besonders aufgeladenes Bild erhielt.

Ein bedrückender Fall obrigkeitlicher „Bildregie“ zeigt sich bei der Gestaltung der Nationalen Gedenkstätte Buchenwald. Nachdem gegen den Willen von ehemaligen Häftlingen des Konzentrationslagers die Spuren (auch sowjetischer Inhaftierungspraxis) getilgt bzw. auf wenige Überbleibsel reduziert worden waren, kam dem zu schaffenden Denkmal besondere Bedeutung zu. Ein Wettbewerb wurde am 14. Dezember 1951 ausgeschrieben, wobei „abstrakte Formsprache“ explizit als unerwünscht ausgeschlossen wurde: „Die Gesamtanlage und alle gestalterischen Details sollten unsere Liebe und Verehrung den Unbeugsamen vieler Nationen gegenüber zum Ausdruck bringen. Es ist selbstverständlich, daß abstrakte Formen dies nicht vermögen“. Die Ausschreibung verlangte drei zu realisierende Botschaften: „das Lager war lebensfeindlich, unwirtlich und öde; das Lager war trotzdem ein Kampfplatz; das Lager war kein Ort der Niederlage, sondern der Ort eines großen Sieges“ (Knigge 1995, 110). Der erste an Rodins „Bürger von Calais“ erinnernde Entwurf von Fritz Cremer, dessen Loyalität mit der DDR immer mit mutiger Offenheit verbunden war, wurde „vernichtend“ kritisiert, denn es sei „das Unwesentliche, die äußere Erscheinung, die Lumpenkleidung, die kurzgeschorenen Haare, die verzerrten Züge Sterbender und Hungernder zum Wesentlichen gemacht“ worden. „Die Seele der ganzen Idee ist dabei zuschanden gekommen. Sie haben nur die Leiden gesehen [...], sie haben das Entscheidende nicht gesehen: den Kampf, den Sieg“ (Wilhelm Girnus, zit. in: Knigge 1995, 112). Wer heute die ausgeführte (dritte) Fassung sieht, kann an der immer noch eindrucksvollen Figurengruppe den Verlust durch autoritäre Worteinmischung ermesen.

Obwohl die detaillierten Themenvorgaben für das Leipziger Gewandhaus weitgehend ignoriert wurden, kam es dort zu einem vernichtenden Eingriff. So wurde die Beseitigung der Arbeit eines der beteiligten Künstler „konsensdiktatorisch“ kaschiert und gleichwohl durchgesetzt. Vernichtet wurde die schon begonnene Wandmalerei Wolfgang Peukers. Der hatte ein „Welttheater-Bild“ malen wollen und zeigte einen Maskenzug, „der weniger Assoziationen an Karneval weckt als vielmehr an Bedrückung, Verstellung und Unsicherheit“ (Mann/Schürumpf 1995b, 298). Weil man die Eingangszone des Gewandhauses „nicht mit thematischen Bildern [...] befrachten, eigentlich überfrachten“ (Behrends o. J., 16) wollte – so die offizielle Version – wurde Peukers begonnenes Werk durch Holztafelungen verdeckt und zerstört, ohne daß man den Künstler in die Entscheidungen



**Abb. 8**  
Auftragshommissionen:  
Federico Zuccari,  
Zuccari und Benedetto Busini  
diskutieren das Projekt der Kuppel-  
dekoration von Santa Maria del Fiore,  
1574  
Reproduktion aus: Magnificenza alla  
Corte dei Medici. Katalog 1997, 253



einbezogen oder ihm ehrlich gesagt hätte, daß das „endgültige Verschwinden“ vom Präsidium des VBK, dem Ministerium für Kultur und den zuständigen Leipziger Bezirks-Stellen beschlossen worden war. Während das Werk aus verschwiegenen Gründen beseitigt wurde (der Maler hatte es, Böses ahnend, nach einer Aussprache noch trotz signiert), erklärte der Auftraggeber einfühlend, das „Zudecken des Gemäldes diene lediglich dessen Schutz vor Schmutz und möglicher Beschädigung“ (ebd., 54).

Übrigens blieben die Bildvorschriften bei einem der Hauptauftraggeber, der Nationalen Volksarmee, bis in die achtziger Jahre hinein unverändert so, daß alle Details – Titel, Technik, Größe, Kosten, Aussage und Verwendungszweck – festgelegt waren, ehe ein Künstler für die Ausführung gesucht wurde. Im Vorschlag zum „Fünfjahrplan zur Schaffung von Werken der bildenden Kunst im Zeitraum von 1981-1985“ wurden insgesamt 51.900 Mark veranschlagt für die Klubgaststätte Grenzregiment, die in den Jahren 1981 bis 1983 je ein Kunstwerk bekommen sollte. Die Themen waren: „Im Kompanie-Klub“, „Generationswechsel (Offiziere)“, „Grenzstreife“ (Plastik). Sodann war für das Foyer des Klubs „Theodor Neubauer“ ein Tafelbild „Unser Klassen-auftrag“ vorgesehen sowie ein Ölporträt „Fähnrich“ für den Klub des Grenzausbildungsregiments, schließlich „Symbole der sozialistischen Waffenbrüderschaft“ in Gasbeton.

Souverän setzte sich Werner Tübke in Frankenhausen über die eifrig entworfenen Bildvorschriften hinweg und schrieb in einem Brief an den „Sehr geehrten Genossen Minister“ vom 8. Juli 1975, indem er auf die wissenschaftliche Konzeption der Arbeitsgruppe reagiert: „Ganz offensichtlich ist es bis jetzt nicht eindeutig klar geworden, daß das Unternehmen ein künstlerisches [im Orig. gesperrt] ist, mit Zuarbeit von Historikern“, auch wies er darauf hin, daß „alle Unternehmungen und Planungen der Historiker, Architekten, div. Leitungen über den weiteren Fortgang der Dinge [...] ohne den Maler und seine Vorstellungen hinfällig und im luftleeren Raum angesiedelt sind“ (Meißner-Archiv, Nr. 10). Vor allem wollte er „miten in konkreten Handlungsabläufen“ die Szenerie durch „Assoziationswerte“ bereichern und „Zeichen, Gleichnisse, Symbole“ erfinden, welche die „Fülle der Wandlungsprozesse und Gleichzeitigkeiten ahnbar“ machten. So dachte und malte er ein „Simultanbild“ mit einer „Fülle bis Überfülle von Figuren“: „Es ist notwendig und hochinteressant, eine Malerei zu produzieren, die sowohl unser Geschichtsbild zur frühbürgerlichen Revolution klar zum Ausdruck bringt, als auch dem Betrachter voll und überraschend die Lebens- und Denkbilder der Menschen damals anschaulich macht, auch ihre Wünsche, Träume, Phantasien usw.“ (Meißner-Archiv, Nr. 19). Alle diese konzeptuellen Ideen werden schließlich in die Beschlüsse des Ministeriums für Kultur und des ZK-Sekretariats übernommen, wenn dort auch noch Formeln wie „Geschichtsbewußtsein“ und „Kampf der progressiven Kräfte der Zeit um ein neues Welt- und Menschenbild“ weiterlaufen (Meißner-Archiv, vgl. z. B. Nr. 21. Vgl. auch S. 36f., 41, 47f. u. 52).

*Stilvorgaben:* Die Entscheidung und vorschreibende Festlegung für einen spezifischen Stil – zumeist durch die Auswahl des Künstlers schon mitentschieden – steht im Zentrum der mit der Bildidee verbundenen Sinnsetzung, repräsentiert Weltbilder und soziale Rangvorstellungen oftmals mehr, als jeder Einzelinhalt es vermag.

Stildifferenzen sind für die sozialen Konnotationen der Kunstwerke von besonderer Wichtigkeit. So wies Frederick Antal in seiner „marxistischen“ Analyse des florentinischen Auftragsystems auf die Differenz zwischen der traditionellen Palastbauweise der Strozzi und der antikisierend-„modernen“ der Rucellai als Ausweis politischer Positionen hin. Ebenso sei die Option für Gentile da Fabriano's „gotischen Stil“ durch die traditionellen Adelsfamilien und für Masaccio's „rationalen“ und „realistischen“ Stil durch das (moderne) Großbürgertum ein wichtiger Faktor für die Analyse der gesellschaftlichen Bedeutung der Stilformen, Baustein für eine Soziologie des Geschmacks (Antal 1960, 7 ff. und Burke 1984, 20 ff.).

Selbstverständlich gehört das Grundmotiv und Dauerproblem des „Auftragswesens“ in der DDR in diesen Zusammenhang, denn die stilistischen Festlegungen auf den Sozialistischen Realismus sollten Geschichtsmächtigkeit und Volkstümlichkeit, sollten die Differenz zur bürgerlichen Kunst und die analytische Kraft einer eigenen, klassengebundenen Wahrheit gleichermaßen verbürgen – vor allen Inhalten.

Die soziale Bedeutung des „Realismus“ hatte immer gesellschaftliche Sprengkraft. So war die Option für die mit wissenschaftlicher Genauigkeit verbundene Beobachtungsschärfe der durch Zentralperspektive und Proportionsregeln methodisierten Malerei mit dem Selbstbewußtsein aufsteigender bürgerlicher Schichten, mit einer antifeudalen und einer antimagischen Einstellung eng verbunden, waren auch die zauberhaftesten Bilder am Prozeß der „Entzauberung“ (Max Weber) beteiligt. Aber der Etablierung der Auftraggeber solcher Bildprogramme mag eine Verschiebung nach unten folgen: Während die großen Zünfte Darstellungen mit höfischer Eleganz bevorzugten, entschieden sich die niederen für die Darstellung realer Menschen oder eines starken expressiven Realismus (Hollingsworth 1994, 29).

Viele Verträge – besonders wenn sie mit einem Künstler geschlossen wurden, der über eine Werkstatt verfügt oder dem eine Gruppe von Helfern zur Hand ging – legen die *Eigenarbeit des Meisters* genau fest. Ebenso (wie Piero della Francesca) mußte sich Filippino Lippi 1487 verpflichten, die Fresken in der Strozzi-Kapelle von Santa Maria Novella „ganz von seiner Hand“ und „insbesondere die Figuren zu malen“. Ähnlich heißt es in Signorellis Vertrag von 1499 in Orvieto, daß er versprochen habe, „alle Figuren auf dem besagten Gewölbe“ zu malen, „insbesondere die Gesichter und alle Teile der Figuren von der Mitte jeder Figur an aufwärts“, zudem, daß niemand malen dürfe, wenn er nicht anwesend sei, und daß er alle Farben selber mische (Baxandall 1980, 33).

Auch gab es Vorschriften über *Bearbeitungszeiten*, die zunehmend von Terminzwängen bestimmt waren. Insbesondere nahm die Ungeduld der Auftraggeber im Barock zu: Nahezu alle Patrone forderten „daß ein Werk so schnell beendet werden sollte als eben möglich“, wenngleich das für große Ausmalungsprogramme viele Jahre bedeuten konnte (vgl. Haskell 1980, 12).

*Bezahlungen* und Gabentausch: In diesem Punkt ähneln sich die Verträge bis heute am meisten. Insbesondere sind es bis in die Zeiten der DDR-Aufträge – und aus naheliegenden Gründen – meistens Raten- und Abschlagszahlungen, die dem Künstler die Arbeit am Werk ermöglichen, zugleich seine Motivation zur Fertigstellung wachhalten sollen. Manchmal gibt es bei den Großprojekten monatliche Raten- oder Gehaltszahlungen.

Auch hier für ist der Großauftrag des Frankenhausener Panoramas beispielhaft, zumal er alle Komponenten der monetären und materiellen Belohnung enthält, wie wir sie schon in den Verträgen der Renaissancekünstler und zuweilen noch bei den Nazarenern finden. Schon indem Tübke seine Bereitschaft erklärte, den Auftrag zu übernehmen (!), stellte er bereits mehrere Bedingungen, nämlich einmal, daß er sein Rektorenamt an der Hochschule für Gestaltung und Buchkunst in Leipzig niederlegen könne und unter „Beibehaltung aller ihm



jetzt gewährten arbeitsrechtlichen Vergünstigungen“ als Hochschullehrer beurlaubt werde. Obwohl der Maler etwa zehn Jahre für die Arbeiten ansetzte, verlangte er, daß im Vertrag „keine Termine festgelegt werden“ sowie ein Künstlerhonorar, das seinem Hochschulgehalt plus dem engagierten Einkommen aus freischaffender Tätigkeit entsprechen müsse (obwohl er sich gleichwohl vorbehält, „in einem bestimmten Maß an anderen Themen und Tafelbildern zu arbeiten“). In dem am 1. Januar 1976 geschlossenen Vertrag wurde ein jährliches Arbeits-honorar von 75.000 Mark (nebst Professorengehalt sowie freiem Wohnen und Atelier in Frankenhäusern) vereinbart. Nach „erfolgreichem Abschluß der Arbeit und unter Anrechnung der bis dahin gezahlten Honorare“ sollte ein „Schlußhonorar entsprechend der erreichten Leistung und der Bedeutung des Kunstwerkes gezahlt“ werden, eine Formulierung, die sich auch in Verträgen der Medici findet, allerdings ohne Bezug auf irgendwelche „Honorarordnungen“

(Meißner-Archiv, Nrn. 8 u. 15). Gewünscht sind auch die Anmietung eines größeren Hauses „außerhalb des Ortes“ unter Beibehaltung der Leipziger Wohnung und einer Werkstatt sowie ein „Kollektiv von Mitarbeitern“, selbstverständlich Zeit für Erholung und Studienreisen. Das steht in der Tradition der höfischen Künstler, wengleich deren Häuser, z. B. das von Andrea Mantegna, Giorgio Vasari, Peter Paul Rubens oder Max Liebermann ganz andere Dimensionen aufwiesen (vgl. Schwarz 1990). Am wichtigsten für Tübkes Position als ein Künstler, der es dem Staat erlaubte, ihm einen Großauftrag zu erteilen, sind die von Fritz Donner (Abteilungsleiter im Ministerium für Kultur, ab 1983 zur Betreuung des Frankenhäuser-Projekts freigestellt) handschriftlich im Brief an den Kulturminister angefügten Erwartungen des Malers, daß man ihm nicht Illustriationen überlieferter Fakten zumuten dürfe und daß er die Mög-

lichkeit habe, den Auftrag „in der ihm eigenen Malweise“ zu realisieren, „wobei ihm, wie er sagte, ‚keiner reinreden dürfte‘“ (Brief von Fritz Donner an den Minister für Kultur, Hans-Joachim Hoffmann, vom 30.4.1975 – Meißner-Archiv, Nr. 8). Längst hatte sich in diesem Fall die Machtbalance zwischen „Auftraggeber“ und Künstler verschoben, wurde alles in Bewegung gesetzt, um die Fertigstellung dieses Riesenprojekts – an dem Tübke zwölf Jahre lang arbeitete – nicht scheitern zu lassen, wurden ihm alle möglichen Annehmlichkeiten und Unterstützungen eingeräumt, etwa, wenn er einen Fahrer wünschte oder an die Zusage des Ministers erinnerte, der „ihm bei der Besorgung eines Importautos“ behilflich sein wollte. Er wünschte sich einen „Mercedes“ oder gleichwertigen Wagen“. Nach Fertigstellung des Werkes und nachdem absehbar war, daß es der Öffentlichkeit noch lange nicht zugänglich sein würde, ließ Tübke dem Minister durch Fritz Donner ein anderes „kompliziertes Problem“ vortragen, nämlich die staatliche Auszeichnung für die künstlerische Leistung. Donner schlug – zeitlich versetzt – den Nationalpreis Klasse I und 1989 die Auszeichnung „Held der Arbeit“ vor oder „wenn das zu hoch gegriffen erschien“ doch wenigstens den Vaterländischen Verdienstorden in Gold (wozu der Minister handschriftlich vermerkte: „Karl-Marx-Orden oder Held der Arbeit“). Außerdem verlieh die Leipziger Universität die philosophische Ehrendoktorwürde an Tübke (Abb. 9).

Aber es gab auch scharfe Konflikte, besonders um die Verwertung des 1:10-Modells. Der Wunsch des Kulturministers, die Vorfassung anzukaufen, ignorierte der Künstler zuerst, und Fritz Donner mußte dem Minister mitteilen, daß dieser auf das angebotene Honorar von 500.000 Mark abwehrend reagiert habe und zwei Millionen fordere. Scharf wehrte sich Tübke dagegen, daß er das schließlich von der Nationalgalerie angekaufte Bild nicht in „Berlin-West“ zeigen dürfe, er „verstehe in gewisser Hinsicht die Welt – unsere Welt – nicht mehr so richtig“ und nehme das „Ausstellungsverbot sehr ernst“. Tübke drang deshalb darauf, ihm dies „auch für meine biografische Dokumentation“ schriftlich mit einer Begründung zu senden, „die ich frei weiter sagen kann“. Auch wies er darauf hin, daß er durch seine Arbeitsleistung „Männer wie Golo Mann, Beaucaup und Joachim Fest von der FAZ für sich, für uns“ gewonnen habe, und er



Abb. 9  
Fürstenprotektion:  
François-Joseph Heim, Karl X.  
bei der Preisverleihung an die Künstler  
des Salons von 1824 im Salon carré  
am 15. Januar 1825.  
Reproduktion aus: Lawrence Gowling:  
Die Gemäldesammlung des Louvre.  
Köln: DuMont, 1988

beschwerte sich, daß die ihm gewidmete Ausstellung in der Nationalgalerie zum 60. Geburtstag nur schleppend vorangehe, „ärgerlich und nicht professionell“. Nicht ohne Koketterie merkte er an, daß er über Dreharbeiten in Frankenhäusern nicht informiert worden sei: „aber der Maler hat seine Arbeit abgeschlossen und ist bezahlt worden [...] das habe ich mir alles ganz anders vorgestellt früher“ (vgl. auch S. 34, 41, 47f. u. 52).

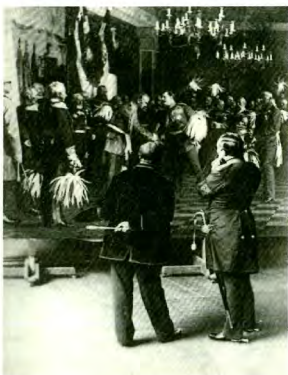
In den Zahlungsmodalitäten von Künstlerverträgen wurde seit je auch festgelegt, wer die Materialien (Hölzer, spezielle Steine, Marmor, Leinwände und Farben) besorgen und finanzieren muß. Die wertvollen Stoffe waren oft nicht leicht zu beschaffen. Nicht jedem Maler ging es so wie Werner Tübke (1992, 60 f.), der über sein Frankenhäuser-Projekt („Ich hatte alle Unterstützung“) wie selbstverständlich zu berichten wußte: „Ich konnte, wenn ich so einen halben Zentner Cadmium rot-dunkel brauchte, anrufen, dann kam es. Über so was darf man nicht nachdenken. Man muß aus der Fülle heraus mit dem Material umgehen, wie es notwendig ist.“

#### IV. Machtbalancen zwischen Künstlern und Auftraggebern

##### 1. Wandlungen der Künstlerrolle

Zwar braucht man der nur abwertenden Formulierung Peter Hirschfelds (1968, 270) nicht zu folgen, wonach in der Sowjetunion und den sozialistischen Staaten in ihrem Einflußbereich das „Gesetz der Wiederholung“ zu einer neuen „Höflingskunst“ geführt habe. Jedoch lassen sich „kulturfeudalistische“ Aspekte der DDR-Kulturpolitik vielfältig zeigen (vgl. Rehberg 1998 u. 1997b). Ein Modell der mäzenatisch alimentierten Künstler war ihre feste Verbindung mit Großbetrieben und Kombinat. Es gab die von Künstlern geleiteten „Zirkel“ zur Ermunterung und Förderung des „Volkskunstschaffens“, aber auch längerfristige Verträge, gar die Kooptation von Malern durch vorbildliche Brigaden, wie im Falle Walter Dötschs (vgl. den Beitrag von Burghard Duhm in dieser Publikation und Duhm 1995). Der Leipziger Maler Heinrich Witz war in diesem Sinn der (Hof-)Maler der Sowjetisch-Deutschen Aktiengesellschaft Wismut, entsprechend der Forderung, die 1959 auf dem IV. Kongreß des VBK von einem FDGB-Vertreter erhoben worden war: „Jedem größeren Betrieb seinen bildenden Künstler“ (zit. in Olbrich 1994, 99; vgl. auch Dambeck 1996). Nicht vergessen werden sollte, daß Künstler bei relativ gering „abweichendem Verhalten“ ebenfalls in ein – allerdings weniger ehrenvolles – Verhältnis zum Uranbergbau kommen konnten. Etwa wurde der in Königsbrück bei Dresden wohnende Rudolf Sitte, der 1951 von der Dresdner Hochschule für Bildende Künste wegen „Formalismus“ relegiert worden war (und dies noch heute so wenig versteht wie der Besucher, wenn er die inkriminierten Werke sieht) für ein Jahr ebenfalls „zur Wismut“ geschickt – aber unter Tage. „Kollege Witz“ jedenfalls, der als „Lieblingmaler des Politbüros“ (wie seine Kritiker zitiert werden) von Parteiprominenz manch öffentliches Lob erhielt und als ein





herausragender Vertreter des „Bitterfelder Weges“ anzusehen ist, wurde im Vertrag zwischen der Wismut und dem Künstler verpflichtet, die „Bewegung der Werk­tätigen der SDAG Wismut bei ihrem Bestreben, sozialistische Gemeinschaften zu bilden, mit allen künstlerischen Mitteln zu unterstützen“, nämlich „Werke der bildenden Kunst zu schaffen, die diese Bestrebungen widerspiegeln und unterstützen“ (Borgmann/Mosch 1995, 120).

Vor solchem Hintergrund wird „Auftragskunst“ heute zumeist als Beschränkung künstlerischer Freiheit verstanden. Dabei wird leicht übersehen, daß sich das neue Bild des autonomen Künstlers gerade aus Patronageverhältnissen entwickelt hatte. Martin Warnke hat die ihm am wichtigsten erscheinende Einflußlinie der institutionellen Autonomisierung der Künste und damit der Künstler beschrieben. Seine These: „daß, was sich unter dem Namen ‚Kunst‘ als ein besonderes System menschlicher Tätigkeit darstellt, [ist] eine Folgewirkung der besonderen Formen höfischen Umgangs mit Kunst und Künstlern“ (Warnke 1986, 9). Nicht die städtische Sphäre befreite vom Zunftzwang der als Handwerker eingestuft Künstler, sondern die höfische Sonderstellung, die Ämter vermitteln konnte und Freiheiten, Vertrauenspositionen in fürstlicher Nähe und den gegenseitig befruchtenden Kontakt mit den intellektuellen Eliten. Und in vielen Fällen war es sogar die wirkliche Erhebung in den Adelsstand, die den Sozialaufstieg besiegelte. Warnke nennt 185 nobilitierte Künstler für die Zeit von 1289 bis 1798. Am Ende dieses Prozesses stand

die Verhöflichung der Künstler, die Verhaltensmodelle schaffende Verbindung mit dem Fürsten (Abb. 10/11/12). Und Baldassare Castigliones (1996) Verhaltensregeln konnten auch für die Selbstbilder der dem Handwerker- und Bedienstetenstatus entwachsen wollenden Künstlern verbindlich werden. Die Veränderung der gesellschaftlichen Stellung zeigte sich auch in der Wiederaufnahme antiker Legenden, nach welcher die Künstler den Herrschenden gleichgestellt, zuweilen deren Außergewöhnlichkeit noch überlegen sind (vgl. auch Kris/Kurz 1979 und Conti 1987).

Die Stellung der Hofkünstler führte zum Beispiel dazu, daß sie ausgeliehen werden konnten – wie Mantegna vom Herzog von Mantua für zwei Jahre (1488-1490) an Innozenz VIII. zu Dekorationsarbeiten für seine Hauskapelle (vgl. Hollingsworth, 271). Darin zeigte sich der feudale Dienststatus, es war dies zugleich ein Zeichen der Statuserhöhung der Dienstherren und Auftraggeber, besonders wenn ein Künstler in den Rang antiker Vorbilder gehoben wurde. Der Kardinal Caraffa sagte über den ihm von Lorenzo de' Medici für die Ausmalung seiner Kapelle in S. Maria sopra Minerva nach Rom gesandten Fillipino Lippi, daß er ihn höher stelle als alle antiken Künstler, eingeschlossen Apelles (Chambers, 1970: 22 f. und Hollingsworth 1994, 294) (Abb. 13).

Abb. 10

Herrscher und Künstler:  
Atelierbesuch Wilhelm I. bei Anton von Werner im Jahre 1896  
(vor dessen Gemälde „Moltkes 90. Geburtstag“)  
Reproduktion aus: Günter und Waldtraut Braun: Mäzenatentum in Berlin. Berlin/New York: de Gruyter, 1993, Tafel II

Abb. 11

Herrscher und Künstler:  
Hans Dolev Christian Martens, Paps Leo XII. besucht am 18. Oktober 1826 Thorvaldens Werkstätten an der Piazza Barberini in Rom, 1830, Öl auf Leinwand  
Reproduktion aus: Künstlerleben in Rom. Katalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg und Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1992, 531

Bei der Erörterung der mit der Herrschaft eng verbundenen Künstler muß auch der für die DDR rückblickend so gerne gebrauchte und ungenutzte „Staatskünstler“-Begriff bestimmt werden, den selbst Willi Sitte verwundert-gekränkt für sich zurückweist – wie dann erst alle anderen. Selbstverständlich kann Sitte für sich ins Feld führen, daß man ihn ästhetisch lange verdächtigt habe, daß er keineswegs ins Klischee der sozialistisch-realistischen Volkstümlichkeit passe. Es mag dies die Qualität sogar gesteigert haben, wenn man an eine Vermutung Friedrich Dieckmanns (1991) denkt, der schon 1977 (damals allerdings ungedruckt bleibend) schrieb:

„Es gibt prominente Ausnahmen in unserer Malerei, Professoren, Preisträger aller Art – Leute, über die ein Regen von Aufträgen und Ankäufen niedergeht. [...] Sie alle – jedenfalls die besseren von ihnen – haben ihre produktive Phase gehabt, zu einer Zeit, da sie nicht anerkannt waren, da sie, mannigfach befehdet, nicht selten schlecht behandelt, kämpfen mußten um das Ihre.“

Auf Werner Tübke bezogen stellt Eduard Beaucamp (1992, 47 f.) geradezu die Urteilskraft all derer in Frage, die diese „bedeutendste Figur“ auf dem „Terrain eines neuen Historismus im Stil, einer neuen Historienmalerei im Sujet“ der „Staatskünstlerschaft“ zeihen: „Eigentlich war er das nie“, vielmehr „lange ein der Subjektivität und der Phantastik bezichtigter Abwechler“, bis in die sechziger Jahre hinein attackiert (auch von Künstlerkollegen) „ob seiner rückwärtsgewandten Neigungen und raffinierten Versuche, die Gegenwart in den Phantasie-, Bild- und Sprachformen der Geschichte zu spiegeln und zu interpretieren, beide aneinander zu messen, zu entzünden und weiterzuentwickeln“.

„Staatskünstler“ ist den einen jeder, der in der DDR (beispielsweise durch Aufträge) ein gutes Auskommen hatte, den anderen hingegen nur, wer bruchlos alle Vorstellungen der Führungsgremien und Funktionsräte erfüllt hat, wer sich stilistisch und thematisch anbieterte oder sich einspannen ließ in jedwede Instrumentalisierung. Dann gäbe es tatsächlich von den besseren Künstlerinnen und Künstlern fast niemanden, den man nennen könnte, dann lägen Unterwerfungs- und Dienstbereitschaft einerseits und qualitative Schwäche auf der anderen Seite tatsächlich allzu nahe beieinander. Aber für ein soziologisches Verstehen der Zusammenhänge ist das wenig plausibel. Diejenigen, die mit Privilegien, Auszeichnungen, Aufträgen herausgehoben waren, die in den VBK-Kongressen im Präsidium saßen oder als Aushängeschilder künstlerischer Höhe in den Protokollbänden porträtiert erschienen (selbstverständlich nicht jeder, der auf einem Bild abgebildet sich fand), diejenigen, die als „Kulturschaffende“ in der Volkskammer oder anderen repräsentativen Gremien von Staat und Partei mitwirkten, die Professoren-



Abb. 12

Herrscher und die Künste:  
Eröffnung der VI. Deutschen  
Kunstausstellung der DDR 1967  
durch Walter Ulbricht  
Aufnahme: SLUB/Deutsche Fotothek,  
Höhne und Pohl

Abb. 13

Stifterbild:  
Fillipino Lippi, Verkündigung, 1488/  
1493. Caraffa-Kapelle in  
Santa Maria sopra Minerva in Rom  
(Der Hl. Thomas von Aquin  
stellt den Kardinal Caraffa der  
Madonna vor)  
Reproduktion aus: Alfred Scharf:  
Fillipino Lippi.  
Wien: Schroll, 1950, 71



vielleicht Rektorenämter hatten, waren eben „Staatskünstler“ (Abb. 14). Das setzt wiederum Paul Michaelis (der davon aber auch nichts mehr hören will) mit Bernhard Heisig keineswegs gleich, Gerhard Bondzin nicht mit Gerhard Kettner – nur weil sie alle Rektorenämter innehaben. Aber die Positionen und Funktionsverbindungen sind nicht gleichgültig in einer Gesellschaft, die ganz und gar politisiert, d. h. etatistisch von politischen Deutungs- und Vorschriftenformeln überzogen war. Von der Position ist – wie bei den Hofkünstlern – sehr zu unterscheiden, was und vor allem mit welcher Intensität und Begabung gemalt, in Stein gehauen oder gezeichnet wurde; und erst recht, wie diese Künstler innerlich zu der immer mehr in Stagnation abgleitenden Wirklichkeit des politischen Systems standen oder wie ihre künstlerische Kraft, zumindest ein ästhetischer Abweichungswille von der Norm sie durchaus eigenständig bleiben oder werden ließ. Die Pointe des allerdings abwertend verwendeten Begriffs scheint mir eher darin zu liegen, daß der beste „Staatskünstler“ gerade nicht der am besten angepaßte sein muß, sondern einer, der seine (zuweilen große) Begabung loyal in den Dienst des Staates stellt. Daß dabei Freiheitsgrade bis hin zur Umkehrung von Bitten und Geben möglich sind, wurde schon geschildert.

Das galt schon für die „Hofkünstler“. Ihren phänomenalen Aufstieg konnten manche zu einer Selbsterhöhung ausbauen, die zugleich eine Lösung vom Dienstherrn vorwegnahm. In den Künstlerlegenden und den neuen Mythen der individuellen Kreativität spiegelte sich der Weg vom Mitglied der fürstlichen *famiglia* zum Genie auf eigene Rechnung. Schließlich wurden heiligende, gar vergöttlichende Metaphoriken entwickelt, dem dichtenden und musizierenden Künstler-Ingenieur folgt die Vorstellung vom diesseitigen Schöpfergott (vgl. Rehberg 1995, 18 ff.). Das sind Mythisierungen, die in der Romantik neue Schubkraft bekamen und keineswegs nur das Selbstbild der „autonomen“ Künstler bestimmten. Auch im Selbstverständnis jener, die im „gesellschaftlichen Auftrag“ berufen sein sollten, ins Bild zu setzen, was gesellschaftlich erreicht worden ist und was künftig erreicht werden soll, war ein solches Selbstbewußtsein noch spürbar. Mit einem Wort: die Auftragsbeziehung kann ein Mittel der Gängelung, der diktatorischen Anmaßung sein und gleichwohl die Geltung der Künstler erhöhen, ja übersteigern (Abb. 15).

Denken wir an die oben skizzierten Vertragsmodalitäten, insbesondere die Vorschriften für Inhalte und künstlerische Gestaltung eines Auftrags, so drückt sich der Aufstieg der (allerdings immer prekären) „Autonomie“ des Künstlers auch in seiner prinzipiellen Stellung dem Auftraggeber gegenüber aus.



Abb. 14  
„Staatskünstler“ und Kunstvermittler:  
Willi Sitte, der Präsident des VBK  
(1. Reihe, 2. von li.), erklärt Partei-  
und Staatschef Erich Honecker am  
2.10.1984 die Ausstellung „Alltag  
und Epoche“ im Allen Museum in  
Berlin. In Begleitung u. a. Kulturmi-  
nister Hans-Joachim Hoffmann (li.  
am Rand), Joachim Herrmann und  
Harry Tisch (2. und 3. von li.) sowie  
Horst Siederemann und Kurt Hager.  
Reproduktion aus: 50 Jahre DDR.  
Der Alltag der DDR, erzählt in  
Fotografien aus dem Archiv des ADN.  
Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf,  
1999, 223

Das kann sich z. B. in der Zurückweisung von Aufträgen ausdrücken, so daß etwa Salvatore Rosa 1666 an einen Mächtigen-Patron schreiben konnte: „Ich male nicht, um mich zu bereichern, sondern nur zu meiner eigenen Befriedigung“, weshalb er den Pinsel nur führe, wenn er sich innerlich dazu gezwungen fühle (Haskell, Patrons: 20 f.). Tizian weigerte sich beispielsweise, als päpstlicher Hofmaler nach Rom zu gehen, malte aber auf Drängen Karl V., seines Patrons, Papst Paul III. (mit und ohne Nepoten), wie er zuvor aus derselben Familie schon Rannuccio Farnese porträtiert hatte.

Trotz aller Privilegierung und Unabhängigkeit, erwies es sich nachträglich, daß „Honecker Tizian“ in gewisser Hinsicht doch auch ein Bediensteter war, nämlich einer, den der Dienstherr ausnutzen konnte für seinen eigenen höheren Ruhm. Tübke, der das unglaubliche Arbeitspensum in völliger Abgeschiedenheit (wenn auch von Mitarbeitern zeitweise unterstützt) in vier Jahren Tag für Tag und zuletzt auch noch an den Wochenenden absolviert hatte, war dabei an den Rand seiner physischen und psychischen Möglichkeiten gekommen. Wie die Unterlagen heute andeuten und er selbst erzählte: der amtlich-bürokratische Protektor verschwie ihm die von Ärzten festgestellte akute Herzinfarktgefahr, und man beriet sich obrigkeitlich darüber, ihm auf Raten der Mediziner eine „längere Urlaubs- und Erholungsreise“ zu bewilligen, gemeinsam mit seiner Frau in den Kaukasus; „nach der mehrjährigen Abgeschlossenheit bei Kunstlicht im Panorama“ dränge es ihn, so schreibt Fritz Donner dem Kulturminister Hoffmann, „zu Erlebnissen und künstlerischen Gestaltungen von Mensch und Natur, wobei dem Kaukasus seine anhaltende Liebe gehört“. Allerdings will man ministeriell darauf achten, „ob die Höhenluft für die Herzbelastung zuträglich“ sei (Meißner-Archiv, Nr. 29. Vgl. auch S. 34, 36f., 47f. u. 52).



## 2. Die „Verewigung“ von Auftraggebern und Künstlern

Der gemeinsame Aufstieg der Stifter, Auftraggeber und Künstler zeigt sich auch darin, daß sie selbst in den Bildwelten erscheinen, die sie schaffen. Das beginnt bei Bildzeichen wie Wappen, Namensanspielungen und Inschriften, die als zeichenhafte Verkürzung der Macht jedem Raum und Gegenstand ihren Stempel aufdrücken wollen, wie das im Palast des Herzogs von Urbino mit dem Kürzel „Fedux“ für Federico da Montefeltre geschah, oder durch die noch die Tapeten bevölkernden napoleonischen Bienen, die sich zwischen die bourbonischen Lilien drängten; das „N“ des Kaisers sollte ganz Europa beherrschen. In unserem Jahrhundert folgten neben den Nationalflaggen und Wappentieren die mit politischen Bewegungen verbundenen Zeichen, z. B. die faschistischen Rutenbündel, die Hakenkreuze und im Sozialismus Hammer und Sichel oder Hammer und Zirkel im Ährenkranz.

Stifterfiguren – in der deutschen Kunst- aber auch Ideologieggeschichte, am bekanntesten das frühe Beispiel der Naumburger Domplastiken –, finden sich in vielen Bildwerken, zumeist mit Familienwappen und persönlichen Schutzheiligen vereint. Die niederländischen Grisaille-Malereien auf den Außentafeln der Altäre präsentierten die anbetenden Stifter, die aber auch ins Bild integriert werden konnten.

Abb. 15  
Herrscher und Künstler:  
Wilhelm van Haecht, Alexander der  
Große im Studio des  
Malers Apelles, um 1628  
(Ausschnitt)  
Reproduktion aus: Tiziano.  
Amor Sacro e Amor Profano.  
Mailand: Electa, 1995, 398





Der zu mächtiger Höhe aufgestiegene Kanzler Rolin, der in Jan van Eycks Madonnenbild im Louvre sogar der Gottesmutter gleichrangig gegenübersteht (Abb. 17), präsentiert sich und seine Frau in Rogier van der Weydens „Jüngstem Gericht“ in Beune nicht nur auf den Stüftertafeln, sondern läßt neben Papst Eugen IV., dem burgundischen Herzog Philipp dem Guten und dessen dritter Gemahlin, Isabella von Portugal, auch Mitglieder seiner Familie zeigen. Angelo Tani präsentierte in Memlings Bild des Welgerichts verschiedene Zeitgenossen und auf der Waagschale des Erzengels Michael sogar seinen Geschäftskollegen und Konkurrenten Tommas Portinari auf der Seite der Erlösten (Rohlmann 1994, 48).

Gruppenporträts zierten viele der Wandbilder in der Renaissance, wofür Domenico Ghirlandaios Fresken in der Sassetti-Kapelle von S. Trinità in Florenz ein Beispiel geben: dort sieht man – neben dem Stifter mit seiner Gattin in der „Anbetung“ und vielen Details der damaligen Stadt – in den Szenen zum Leben und Wirken des Hl. Franz von Assisi Gruppen identifizierbarer florentinischer Bürger vor dem Palazzo Vecchio, beispielsweise Lorenzo il Magnifico de' Medici und einige seiner Familienmitglieder und Anhänger (Abb. 18).



Die Selbstanspielungen der Stifter konnten raffiniert gesteigert werden, wenn etwa Papst Julius II. sich von Raffael im Dresdner Bild der „Sixtinischen Madonna“ in der Figur des heiligen Sixtus porträtiert ließ und zugleich – kenntlich durch die Tonsur des Mönchspapstes – auch noch auf seinen Onkel Sixtus IV. verwies (vgl. de Chapeaurouge 1993, 21 ff.) (Abb. 16).

Ein vielschichtiges Gruppenporträt malte Tübke im Rektorat der Leipziger Universität. In den schließlich sechs Hauptzonen des Wandbildes „Arbeiterklasse und Intelligenz“ werden Angehörige der Universität ebenso wiedergegeben wie Arbeiter auf der Baustelle des Hochhausturmes, die Tübke in Hörsälen oder im Atelier porträtierte, z. B. der „beliebte Altrector, der Jurist Georg Meyer“ weitere Professoren und Dekane, Mitglieder des Rechenzentrums, sodann Vertreter des Rates der Stadt und des Bezirkes, z. B. Paul Fröhlich, „der (gefürchtete) Erste Sekretär der Leipziger SED“, daneben der Vorsitzende des Rates des Bezirkes und im Hintergrund der Leipziger Oberbürgermeister. Tübke selbst suchte die Baubrigade aus und fand sie im 28. Stockwerk. Aber nicht nur die Auftraggeber erscheinen, auch der Künstler selbst, in Rückenansicht sowie seine Frau, die sich über ein Kind beugt (Beaucamp 1985, 11 u. 20 ff.). Ebenso findet sich der Maler im Frankenhauser Großgemälde in die Zeit des Bauernkrieges zurückversetzt (Abb. 19).

Der selbstbewußte Aufstieg der Künstler zeigt sich auch darin, daß seit dem 15. Jahrhundert zunehmend nicht mehr die Stifter allein „auf die Altäre gehoben“ und an den Wänden verewigt werden, sondern auch die Künstler sich in Szene setzen können (Abb. 20).

Abb. 16

Stifterbild:  
Raffael, Sixtinische Madonna  
1515 bis 1519 (Ausschnitt)  
Der Heilige Papst Sixtus trägt die  
Züge des Auftraggebers  
Julius II. sowie seines Onkels Sixtus IV.  
Reproduktion aus: The complete work  
of Raphael. New York: Harrison  
House, 1969, Tafel XXIV

Abb. 17

Stifterbild:  
Jan van Eyck, Rolin-Madonna,  
um 1435  
Reproduktion aus: Otto Pacht: van  
Eyck. München: Prestel, 1989

## V. Worte und Bilder – Wandlungen der Funktionen der Kunst

### 1. Heilige Texte, Kommentare und Auftragsrhetorik

Die Geschichte der Bilder ist nicht abzulösen von den Textproduktionen (vgl. z. B. Wenzel 1995). Worte mögen die Quelle der Bilder sein, wie in jeder Illustration; Bilder werden dann zu „Dienern des Wortes“, wie Gregor der Große (590-604) das in einer berühmten Wendung vorschrieb, die sie noch ganz funktional beschrieb, nämlich als eine „andere Schrift“:

„Was das Wort für die Gelehrten ist, das sind die Bilder für die Unwissenden, und für den gewöhnlichen Menschen nimmt das Bild den Platz des Wortes ein. Auf den Mauern können sie lernen, was sie in den Büchern nicht begreifen würden“ (Kempers 1987, 83).

Die heilige Schrift, die Apokryphen, die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, wie auch mythologische und theologische Texte wurden in Bildern sichtbar gemacht – auratisiert oder popularisiert. Der Modus der bildhaften Materialisierung des Wortes mag zuerst eine magische Entsprechung erzeugen, dann eine narrative Illustration. Jedoch entfaltet die Macht der Bilder visuelle Eigenwelten, die ihrerseits wieder unter die Kontrolle der Worte gebracht werden müssen, sei es in interpretierenden oder in normierenden, schlimmer: zensierenden Texten.

Selbstverständlich waren Bildzwänge und die Zensur jahrhundertlang wahrscheinlicher als der „freie Auftrag“. Das galt im Kampf gegen die Nacktheit – nach den Dekreten des Trienter Konzils vor allem in Kirchenräumen. Man denke an die später zerstörerisch übermalten Körper in Michelangelos „Jüngstem Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle oder an das von Guglielmo Della Porta geschaffene Grabmal Paul III. Farnese im Petersdom, dessen nackte „Justitia“ mit einem Metallkleid umhüllt wurde. Bei jeder Zensur ist kleinlich-ausschweifende Phantasie wahrscheinlich: Zur Verhinderung eines Bildes, das die römische Künstlervereinigung der „Virtuosi del Pantheon“ 1604 einer Kirche stiften wollte, wurde das Gutachten eines Theologen der Chiesa Nuova eingeholt, der befand, „daß der Hl. Joseph zu alt aussehe“, worauf er eine Verjüngung verlangte (Zapperi 1994, 62). Daran erinnert man sich, wenn Peter Herrmanns „Vier Jahreszeiten“, die er im Auftrag des Rates der Stadt Dresden für den Speise- und Festsaal von zwei Wohnhochhäusern für pensionierte Genossen und Verfolgte des Nationalsozialismus (VdN) malen sollte, der Zensuren-Findigkeit unterworfen wurden. Nach eigener Aussage wollte er „einen funkelnden Edelstein“ schaffen „für den braunen, mit Holzimitat ausgekleideten Saal im Sechziger-Jahre-Design in einem Plattenbau“. Diese bildnerische Verknüpfung von Auftragswerk und Eigensinn erschien der Heimleitung und dem Stadtausschuß der „Volksolidarität“ allerdings verdächtig: Die Schafe auf der Frühlingsweide könnten „als eine Darstellung der Rentner“ gemeint sein; auch sah man in den blau-rot-weißen-Farben ins Bild gesetzte Sympathien für die Tschechoslowakei und meinte, die Handschrift des „Klassengegners“ zu erkennen. Der Künstler lehnte 1977 nach endlosen Querelen die Hängung des Bildes schließlich ab – zwar bekam er auf seinen Brief keine Antwort der „Volksolidarität“. Aber die Post hatte ihn „besorgt“, denn er fand ihn in seinen Stasi-Akten wieder (Offner 1995, 241).

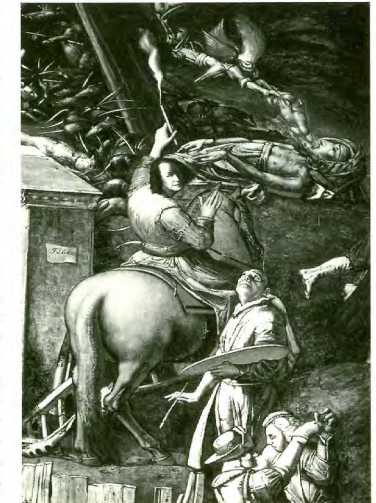


Abb. 18

Gruppenporträt:  
Domenico Ghirlandaios,  
Bestätigung der Ordensregel  
der Franziskaner, Santa Trinità Florenz  
Reproduktion aus: Emma Micheletti:  
Domenico Ghirlandaios. Florenz: Scala,  
1990, 29

Abb. 19

Künstler im Bild:  
Werner Tübke, Selbstbildnis  
des Künstlers mit seiner Frau  
Reproduktion aus: Tübke/Meißner/  
Murza: Bauernkrieg und Welgericht.  
Leipzig: E.A. Seemann, 1995, 70







Mögen die mittelalterlichen Bildardarstellungen sich noch direkt auf kanonisierende Texte beziehen (wenn auch nicht ohne theologische Vermittlung), so wächst die freie Schöpfermacht der Worte mit dem Humanismus, mit den historischen, philosophischen und architekturtheoretischen Dialogen und Traktaten, mit der intellektuellen Verknüpfung heidnischer und christlicher Weltbilder und Erzähltraditionen. Mit der zunehmenden institutionellen Autonomie der Künste konnte es seit dem 18. Jahrhundert überdies zu einer damit verbundenen kunsttheoretischen Textproduktion kommen (bis hin zur Bedeutung der „Ästhetik“ als Normfach in allen kulturwissenschaftlichen und künstlerischen Studiengängen in der DDR). Der ideengeleitete Schwung kann die Bilder auch fesseln. Die ästhetischen Ideale der Revolutionäre von 1789 und der Klassizismus ihres programmatischen Rückgriffs auf die republikanischen Traditionen der Antike führten in der Malerei, schon bei Jacques-Louis David, zu einer eigentümlich statuarischen Szenekunst, der man die zugrundeliegenden Worte förmlich ansah (das mag auch für viele DDR-Bilder gelten).

Ein berühmtes Beispiel für die Bild-Erstarrung durch Literarisierung waren die von Johann Wolfgang von Goethe und Johann Heinrich Meyer initiierten „Preisaufgaben“ der Weimarer Kunstfreunde. Zwar hatten sich die bildenden Künstler vom Weimarer „Olympier“ ernst genommen gefühlt, weil – anders als etwa bei vergleichbaren Wettbewerben – eine begründete Kritik die Auswahl rechtfertigen sollte. Das „Ideale“ und die „Allgemeinheit“ (die Goethe auch an der ersten Ausmalung des Leipziger Gewandhauses durch Adam Friedrich Oeser lobte, wenngleich er dessen malerische Schwächen deutlich sah – vgl. Behrends o. J., 10) sollten das Entscheidende der Malerei sein. Es ging um die „symbolische Handlung“, in der musterhaft eine „allgemein gültige Lebensgesetzlichkeit“ zum Ausdruck kommt (vgl. Scheidig 1958, besonders 7ff. und 17). Der literarische Vorbildkanon und die strikte Festlegung der Themen führte fast durchweg zu erbärmlichen bildnerischen Resultaten, so daß das ganze Wettbewerbsunternehmen, das auf eine Normierung der deutschen Kunst und auf mögliche Aufträge hin konzipiert war, scheiterte (**Abb. 21**).

In den modernen Großideologien wurde die Macht des Wortes über die Bilder keineswegs reduziert (**Abb. 22**), am wenigsten im „wissenschaftlichen Sozialismus“, in dem die gesellschaftswissenschaftliche Theorie zur Basis und zum Bodensatz der Wirklichkeitserkenntnis und -gestaltung werden sollte. Wissenschaftsförmige Mythologien und geschichtsphilosophische Programme wollten vorschreiben, was in einem *teleologischen Realismus* gezeigt und gesehen werden soll. Die wissenschaftlich-historisch und politisch-ideologisch argumentierenden Arbeitsgruppen und Kommissionen übernahmen Aufgaben, die einst Theologen ausfüllten, und die später von Philosophen und Literaten übernommen worden waren. Viele Auftragsformulierungen und oftmals angestrebte Laudationen bei der Übergabe von Kunstwerken oder die offizielle Kommentarliteratur und Zeitungsberichterstattung hatten die Aufgabe der Sinnbestimmung bei gleichzeitiger Suche nach verdächtigem

**Abb. 20**  
Künstler im Bild:  
Raffael, *Schule von Athen*,  
1509 bis 1511, Stanza della  
Segnatura (re: Raffael  
mit Sodoma, Ausschnitt)  
Reproduktion aus: *The Complete Work  
of Raphael*, New York: Harrison  
House, 1969, 102

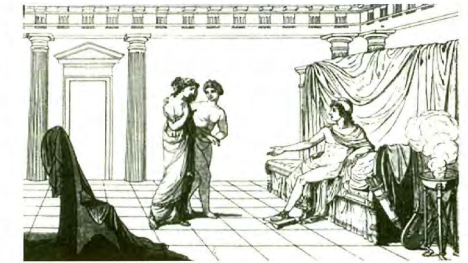
Neben- und Hintersinn. Gerade die „Zielstellung“ der Auftraggeber und „gesellschaftlichen Partner“ und die in mancher Vertragsformulierung noch unbeholfen ausgedrückten Bildtitel belegen, daß man sich auf Andeutungen nicht verließ, sondern in aller Ausdrücklichkeit ausformulierte, was man gestaltet sehen wollte.

Übrigens sind auch die „autonomen“ Künste, ist auch die intellektuelle avantgardistische Moderne auf Wortproduktionen angewiesen, die nun aber sozusagen nicht mehr vorauslaufen oder einen strikten Kontrollrahmen bilden, sondern als „Kommentare“ die Bilder begleiten und allenfalls sekundär erschaffen, wie das bei jeder Vernissage zu beobachten ist (vgl. Gehlen 1986, 162-169 und Rehberg 1997a sowie Grasskamp 1996).

## 2. Erzählende Bilder – Die Historienmalerei

Die direkte Umsetzung des Narrativen durch „erzählende Malerei“ (Burckhardt 1984) findet sich vor allem in der religiösen und weltlichen Historienmalerei, die als Gattung erst im 17. Jahrhundert akademisch normiert wurde, als themenbezogene Form jedoch längst präsent war. Der herrschaftliche Rahmen schafft als herausragende Bildtypen die szenisch eingefangene Geschichte und das vorbildhafte Porträt (wie sehr dies durch die Künstler dann jeweils auch verflacht, überhöht oder psychologisch vertieft werden kann – man denke an die unglaubliche Zurschaustellung Paul III. Farnese in Tizians berühmtem Gemälde, das den Papst mit seinen Nepoten zeigt – vgl. Zapperi 1990). Ungebrochen – wenn auch nicht ohne Auflösung der Spannungshöhe (vgl. Busch 1983) – behauptete das Historienbild seinen normativen Vorrang bis ins 19. Jahrhundert, um dann nochmals im Staatssozialismus in die führende Position zu rücken. Allerdings war die Geltung nicht unbestritten, wie die Weigerung Willi Sittes belegt, Bilder über die Varusschlacht zu liefern, obwohl sich der VBK gemeinsam mit dem Museum für Deutsche Geschichte um eine „Neugestaltung der Historienmalerei“ bemühte. Sitte (in „Freiheit“ vom 25.6.1954) zeigte sich gegenüber der durch Anton von Werner u. a. „korruptierten Historienmalerei“ distanziert, verwies aber darauf, daß es „auch vorbildliche Historien“ gegeben habe, „er nannte Giotto, Pierro della Francesca, Raffael, Velázquez, Goya, Delacroix, Menzel, Repin und Picasso“ und schuf selbst „Historien“, die an Renato Guttusos „Garibaldi in der Schlacht von Ponte Ammiraglio“ (1951/1952, Sammlung Feltrinelli) erinnern sollen (Siebenecker/Widmann, 92 f.).

Historienmalerei ist keineswegs nur an dynastisch-vergangenheitsbezogene Motive gebunden, sondern kann zukunftsorientiert sein, ge-



**Abb. 21**  
Wortgeleitete Bilder:  
Heinrich Kolbe, *Venus führt Helena  
dem Paris zu*,  
Reproduktion aus: Walther Scheidig:  
*Goethes Preisaufgaben für Bildende  
Künstler 1799 bis 1805*, Weimar:  
Böhlau, 1958

**Abb. 22**  
H. O. Hoyer, *„Am Anfang  
war das Wort“*, 1939  
Reproduktion aus: *München –  
Hauptstadt der Bewegung*  
1993/1994, 150



richtet auf ein „Projekt“ der Geschichte, das die Vergegenwärtigung der vergangenen „fruchtbaren Momente“ braucht, um den nach vorne gelenkten Erneuerungswillen zu legitimieren, einzureihen in die teleologisch verstandene Geschichte. Auch Umbruchprozesse und Geltungskrisen können zu einem Griff in die Geschichte führen. Historienbilder mögen in gewisser Hinsicht unreflektierte Geschichtsreflexionen sein, bildhafte Vergegenwärtigungen einer ersehnten und rechtfertigenden Kontinuität (gerade im Bruch mit ihr). In der DDR waren überdies die Integrationspolitik gegenüber dem Refugiumsbürgertum und die Bildungsambitionen der neuen Aufsteigerschichten mitbestimmend für die spezifische Suche nach dem „kulturellen Erbe“, die sich auch in Bildaufträgen ausdrückte.

In Umsetzung des ZK-Beschlusses vom 22. Januar 1953, der sich auf die II. Parteikonferenz und die „Lehren des XIX. Parteitages der KPdSU“ bezog, wurde „zur Erziehung der deutschen Werktätigen“ am 21. Juli 1953 (also nach dem 17. Juni [!]) vom Museum für Deutsche Geschichte an den Maler Willy Kolberg die Bitte herangetragen, ein Thälmann-Bild zu malen. Das Museum hatte eine entscheidende Rolle als „Zentrum der marxistisch-leninistischen DDR-Geschichtswissenschaft“. Basis für die Schaffung von Revolutionsdarstellungen und Bildern mit den Helden der sozialistischen Bewegung war der ZK-Beschluß: „Die bildende Kunst ist durch das Sichtbarmachen konkreter historischer Vorgänge besonders geeignet, das patriotische Bewußtsein auf breiter Basis zu entwickeln. Infolgedessen muß die Historienmalerei, die bisher ein Stiefkind der deutschen bildenden Kunst war, systematisch entwickelt und gefördert werden“ (Entwurf einer Vorlage zur „Entwicklung einer fortschrittlichen Historienmalerei“ an das ZK der SED vom 22.1.1953 – vgl. Flacke/Schütrumpf 1995b, 74).

In diesen Zusammenhang gehört ein Auftrag, wie der des (hier nicht nur als Vermittler auftretenden) Kulturbundes an Willi Sitte (der sich mit dem Thema schon wiederholt auseinandergesetzt hatte), den „Untergang der napoleonischen Armee in der Völkerschlacht bei Leipzig 1813“ zu malen. Verschiedene Geschichtsinteressen konnten hier verbunden werden, wie Arnulf Siebeneicker und Katja Widmann (1995, 89) überzeugend dargestellt haben, nämlich die DDR als „Sachwalterin der deutschen Nationalgeschichte“ gegen „Amerikanisierung“, „Dekadenz“ und den „Kosmopolitismus“ der BRD ins Bild zu setzen. So wurden „patriotische“ Motive mit revolutionären Kampfmythen vom Bauernkrieg bis zu den Befreiungskriegen und zum Großen Vaterländischen Krieg der Sowjetunion verbunden.

Vielfältig sind die Wandlungen und ästhetischen Vorschriften der „Historien“, und doch gibt es Gemeinsamkeiten, etwa die Darstellung eines besonderen, eines „fruchtbaren Augenblicks“, eines *kaïros*, aber auch die Geschichtserzählung als Tugendbeispiel (*exemplum virtutis*), die als erzieherisches Exempel auf eine „Verständlichkeit ohne Vorkenntnis“ angewiesen ist (vgl. Gaethgens/Fleckner, besonders 12, 52 ff.).

Geschichte als „Produktivkraft“ der Nationenbildung führte zu ausufernden Bildprogrammen in fürstlichem oder bürgerlich-demokratischem Auftrag – und beide gingen in der „Vereinigung für historische Kunst“ (dem Dachverband deutschsprachiger Kunstvereine) auch zusammen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren es vor allem die Nazarener, denen große Historienzyklen übertragen wurden, etwa die Wandmalereien von Vertretern der Düsseldorfer Cornelius-Schule im Schloß Heltorf des Grafen Franz von Spee oder die Ausmalung dreier

Festsäle der Münchner Residenz, mit der König Ludwig I. von Bayern Schnorr von Carolsfeld 1835 beauftragte. Der König wünschte Szenen aus der Geschichte Karls des Großen, Friedrich Barbarossas und Rudolfs von Habsburg. Als Schnorr ihm im Februar 1835 sein Programm vorlegte, war es weltgeschichtlich erweitert. Ludwig lehnte das ab und Schnorr mußte schließlich nach weiteren Auseinandersetzungen den Vorstellungen des Königs doch nachgeben und jeden Saal einem Herrscher widmen. Ludwig bestand beispielsweise darauf, daß alles „was den Kaiser in einer demütigenden Lage“ zeige, vermieden werden solle; der Zyklus wurde zwischen 1837 und 1842 mit verschiedenen Malern ausgeführt (vgl. de Chapeaurouge 1977, 120, 128 ff.) (Abb. 23).

Die an die Gattungsspitze der Malerei gesetzte Historie stand immer auch in Spannung zu trivialeren Bildthemen und Malweisen. Schon im Verhältnis der Geschichtsbilder zu den mit Privatheitssehnsüchten verbundenen Rokoko-Malereien, schon in der Spannung von großen nationalen Geschichtsbild und der enormen Nachfrage nach Genreszenen fürs heimische Wohnzimmer (von Schlafzimmerbildern ganz zu schweigen) im „bürgerlichen“ Jahrhundert (was sich in der Differenz von Aufträgen und Stiftungen von Kunstvereinen einerseits und den durch Verlosungen, Jahresgaben etc. unter die Mitglieder gebrachten Sujets zeigte) wurde eine Diskrepanz deutlich, die schmerzlich auch noch jeder Kunstfunktionär in der DDR erleben mußte. Die Arbeitsgemälde, die Brigadebilder (ehe sie witzig-hintergründig wurden, wie bei Sighard Gille, Wilfried Falkenthal, Frank Ruddigkeit oder Volker Stelzmann), die bemühten Szenen aus den Fortschrittskämpfen der Menschheit und das verzweifelte Suchen nach den ausbleibenden Darstellungen des „Neuen Menschen“ standen ebenfalls in scharfem Kontrast zu den beliebtesten Bildern der großen Deutschen Kunstausstellungen in Dresden, wenn etwa Walter Womackas „Am Strand“ zum Publikumsliebling (Lindner 1998, 130 f.) wurde.

Dagegen war das letzte große Kunstprojekt der DDR noch einmal ein historisch-geschichtsphilosophisches. Das begann mit einem Beschluß des Politbüros im Oktober 1973, zum 450. Jahrestag des Deutschen Bauernkrieges in Bad Frankenhausen eine Gedenkstätte zu errichten „mit einem Panorama, das dem heroischen Kampf der Bauernbewegung unter Thomas Münzer gewidmet ist und die historischen Kenntnisse der Bevölkerung, besonders der Jugend vertiefen sowie der patriotischen [!] Erziehung dienen soll“ (Meißner-Archiv, Nr. 1). Gedacht war es als Ort künftiger Ehrungen und selbstverständlich repräsentativer Besuchsprogramme. Für das Projekt wurden insgesamt 10 Millionen Mark veranschlagt. Die Akten enthalten zahlreiche „Konzeptionen“, vor allem Einordnungsversuche der Niederlage der um Thomas Münzer gescharten Bauern am 14. und 15. Mai 1525. Das Ereignis sollte gegen alle „Verfälschungen der bürgerlichen Ideologen“ als „eine der größten Klassen-



Abb. 23

*Fürstenprotektion:  
Julius Schnorr von Carolsfeld, Der  
deutschen Künstler Studien  
zu Rom und deren Berufung nach  
München durch König  
Ludwig I., 1850, Zeichnung.  
Reproduktion aus: Julius Schnorr  
von Carolsfeld 1794 bis 1872.  
Katalog Museum der bildenden  
Künste Leipzig und Kunsthalle  
Bremen 1994, 180*



schlachten im Zeitalter des Feudalismus und in der Geschichte des deutschen Volkes“ gedeutet werden. Es sollte zugleich davon künden, wie die unterlegenen „Revolutionäre von 1525 selbstlos und opfermütig um das große Ziel der Veränderung der Gesellschaft im Interesse des Volkes kämpften“, wobei das exemplarische Bild der „Entwicklung und Festigung des sozialistischen Bewußtseins der Bürger der DDR“ dienen und zugleich „ethische und moralische Werte vermitteln [sollte], die eine sozialistische Persönlichkeit in unserer Republik auszeichnet“ (Meißner-Archiv, Nrn. 1, 2). Eine ausführliche Debatte um den historischen und geschichtsphilosophischen Rahmen schließt sich an, etwa darüber, ob Frankenhausen im Rahmen des Bauernkrieges nicht überschätzt werde, und vor allem: Die Niederlage damals sei so verheerend gewesen, daß ohne historische Korrekturen „keine künstlerische Lösung denkbar“ sei. Auch sah man eine Gefahr in der Nähe des Kyffhäuserdenkmals, einem „Symbol der reaktionären Klassenlinie“, so daß künftige Besucher „geistig überfordert und emotional unterfordert“ sein würden (Brief von Abteilungsleiter Gerhard an den Minister für Kultur Hans-Joachim Hoffmann vom 23.8.1974 – Meißner-Archiv, Nr. 5). Daraufhin wurde überlegt, ob man im Panorama nicht alle „Höhepunkte der revolutionären Klassenkämpfe der Bauern in Europa vom Spätmittelalter bis zu ihrer endgültigen Befreiung in der sozialistischen Revolution in einer gewaltigen Bildkomposition“ darstellen solle (englische Aufstände von 1381, Hussiten 1419/1420, Bundschuhverschwörungen Ende 15., Anfang 16. Jahrhunderts, ungarischer Bauernaufstand 1514, Deutscher Bauernkrieg 1524/1525, russischer Bauernkrieg unter Jemeljan Pugatschow 1774-1776, Pariser Kommune 1871, „Große Sozialistische Oktoberrevolution 1917“, „Bodenreform 1947 bei uns“) (Meißner-Archiv, Nr. 6), ein Plan, der später zugunsten des geistesgeschichtlichen Welttheaters, das Tübke entwarf, fallengelassen wurde. Erfreulich ist, daß der Vizepräsident der Akademie der Wissenschaften der DDR, Prof. Kalweit, in einem Brief mitteilt, daß die Akademiemitglieder darin übereinstimmen, daß die „Aussage des Panoramas von den historischen Realitäten nicht abweichen dürfe“; dem folgten dann verschiedene Deutungsversionen und der warnende Hinweis, daß die deutsche Geschichte nicht zum „Mittelpunkt weltrevolutionärer Prozesse“ überhöht werden dürfe (Meißner-Archiv, Nr. 7).

Während von den Wortproduzenten, z. B. den Historikern Manfred Bensing und Siegfried Hoyer, marxistisch-leninistische Konzeptionen und „politisch-ideologische Zieltellungen“ ausformuliert und westdeutsche Irrtümer und Verblendungen über das Geschehen im 16. Jahrhundert detailliert dargestellt wurden, zogen sich die Berater doch zugleich schon darauf zurück, daß die künstlerische Konzeption und damit das Werk „durch spezielle Wünsche des Künstlers bestimmt“ würden, den sie aber wenigstens über die neueste Fachliteratur „laufend informieren“ wollen (Meißner-Archiv, Nr. 16). Tübke aber war längst dabei, sich ins Jahrhundert der Reformation „hineinzuträumen“. Historische Bücher lesend und in Quellentexten stöbernd, fertigte er weniger Exzerpte als Zeichnungen an, näherte sich mit visuellen Phantasien an das in Worten gespeicherte Wissen. Sodann aber – und das wird im Panorama überdeutlich – waren es besonders Holzschnitte und zeitgenössische Illustrationen, die seiner Phantasie Motivverknüpfungen und Bildverkettungen nahelegten. Das erinnert an eine Bemerkung Pietro Bembo's, der 1506 Isabella d'Este riet, Giovanni Bellini lieber keine Bildvorschriften zu machen: „Er sagt, er schätze keine festen Vorschriften und er zöge es vor, seine Gedanken nach Belieben in seinen Bildern herumwandern zu lassen“ (Wittkower/Wittkower 1965, 52. Vgl. auch S. 34, 36f., 39f., 41 u. 52)

## VI. Künste und „Organisationskunst“ in der DDR – Die Idee und der Rückzug

Auftragsideen gehörten in die heroische, sozusagen – wie Heinz Dieter Kittsteiner (Flacke 1994, 154) formulierte – „nietzscheanische“ Phase des DDR-Projekts und wurden festgehalten in einer doppelt-anachronistischen Form: einmal reproduzierten sie die herrscherliche Selbsterhöhung früherer Staatsformen, zum anderen hielten sie an einer Erziehungsidee fest, die ihre Rechtfertigung aus den Gründungsjahren der DDR zog. Nachträglich will niemand mehr davon etwas wissen, ist sogar vergessen, daß es 1948/1949 Künstlergruppen wie die „Fähre“ in Halle waren, die nach Organisationen als „fördernden Auftraggebern“ riefen, damit Kunst in „Behörden, Fabriken, Schulen und Heime“ einziehe (Olbrich 1994, 95 f.). Von den endlosen „Konzeptionen“, „Zweijahrplänen“ und „Fünfjahrplänen“ abgestoßen, wollten die Künstler – die jüngeren zumal – in den achtziger Jahren zwar weiterhin um ihre Werke gefragt sein, aber nicht durch „Aufträge“ mit Entwurfsbegutachtungen, Zwischenabnahmen und Endabnahmen durch Kunst- und Organisationsfunktionäre.

Es gab auch Rückzüge der Auftraggeber – teilweise wegen der chronischen Ressourcenknappheit, vor allem aber, weil die expliziten kulturellen Planideen an Überzeugungskraft verloren hatten. Der Auftrag wurde vom Ankauf zunehmend überlagert, aber beides zusammengekommen blieb das Rückgrat einer staatlichen Künstlerförderung, die – wie Paul Kaiser in dieser Publikation nachweist – in der Moderne ohne Beispiel sein dürfte. Gleichwohl gab es auch auf Seiten der Auftragnehmer Enttäuschungen über die eigensinnigen Künstler (besonders der jüngeren Generation). Der Rückzug der Künstler folgte einerseits dem allgemeinen Legitimationsverlust gegenüber den gerontokratischen „Revolutionären“ in der SED- und DDR-Führung, zumal die nächsten Funktionärgenerationen einen grundlegenden Wandel nicht erwarten ließen, zum anderen aber, weil sich ihre Marktchancen deutlich verbessert hatten. Es gab – vor allem für Graphik – zunehmend einen Binnenmarkt sowie Sammler aus Westdeutschland und dem „kapitalistischen Ausland“ (zuweilen wohl auch dem sozialistischen). Es gab Ankäufe und kunstnahe Nebenbeschäftigungen etc. Vor allem aber hatte der staatliche Kunsthandel ein Ausfuhrsystem geschaffen, das den herausragenden Künstlern einen größeren Markt vermittelte, was dann wiederum deren Freiräume gegenüber Auftragsformulierungen und -projekten vergrößerte, besonders für jene am meisten privilegierten, die beispielsweise auf der 6. documenta – in Konkordanz mit der Ostpolitik der sozial-liberalen Koalition in Bonn – Anerkennung bei einem Teil des westlichen Kunstpublikums erringen konnten; die Aktivitäten des Aachener Großsammlers Peter Ludwig waren dafür besonders wirkungsvoll.



Auftragsprojekte (und Mittel für Aufträge) blieben bis zuletzt wirksam. Jedoch ist nicht zu übersehen, daß die Auftragsituation sich insofern veränderte, als es zunehmend *Scheinaufträge* waren, die das Auftragsystem administrativ unverändert erscheinen ließen, ohne daß dem die konkreten Arbeitsbeziehungen mit den Künstlern noch entsprochen hätten. Der Auftrag blieb ein Ideal, war eine Normvorstellung vor allem vieler Funktionäre. Der Alltag wurde jedoch zunehmend bestimmt durch die Versuche, sowohl Auftraggeber als auch Abnehmer von Kunstwerken zu finden, andererseits die Künste zu fördern und mit den Künstlern in Kontakt zu bleiben, obwohl man die weit verbreiteten Aversionen gegen die Auftragsvergabe, welche noch heute den Diskurs über dieses Phänomen mitbeeinflussen, genau kannte. Immer öfter gingen die Mitarbeiter der Bezirks- und Stadtbüros für bildende Kunst in die Ateliers und fragten danach, woran ein Künstler denn gerade arbeite, um ihm genau dafür einen „Auftrag“ zu erteilen. Zwar gab es die Themenvorgaben – Lutherjahr, Frieden, Verteidigung usw. – nach wie vor, aber sie schufen keine Bilder mehr. „Am Ende der DDR“, erinnert sich Hubertus Giebe (1997), „waren die verbliebenen doktrinären Apparatschiks faktisch vor sich selbst auf der Flucht.“

Schließlich blieb oft nur noch der protokollarische Schein übrig: Peter Graf erhielt 1984 einen Auftrag, für 2500 Mark ein Arbeiterporträt zu malen. Wie sich Margita Elk erinnert, stellte der damalige Leiter des Büros für Bildende Kunst beim Rat des Bezirkes Dresden, Gerd Pinzer, bei der Abnahme des Bildes fest, daß auf dem Werk Schriftzeichen (womöglich „Solidarność“) zu bemerken seien, die eine negativ-politische Aussage unterstützen könnten. Nachdem der Künstler zu keinerlei Kompromissen bereit war, zog man sich dadurch aus der Affäre, daß man sich als Äquivalent für die bezahlten Honorarraten vier unpolitische Zeichnungen, wie zum Beispiel „Frau auf Sofa“, geben ließ und im Abnahmeprotokoll vermerkte: „Der Auftrag ist damit zur Zufriedenheit beider Partner erfüllt“ (Archiv Kunstfonds Sachsen).

## VII. Schlußfolgerungen:

### 1. Auftragskunst – ein „anachronistisches“ Projekt?

Auftragskunst hat es in allen Hochkulturen gegeben, so auch in der gesamten Geschichte des Abendlandes. Die DDR und die anderen staatssozialistischen Länder waren nicht die „Erfinder“ des Kunstauftrages, möglicherweise jedoch die vorerst letzten Großprotektionisten in dessen langer Geschichte. Zumindest gilt das für seine demonstrative Bedeutung: Man wollte den „legitimen Geschmack“ (Bourdieu 1984) auf diesem Wege prägen und zum Ausdruck bringen, wollte das Alltagsleben der arbeitenden Menschen darstellungswürdig machen, weshalb man neue Bildtypen schuf, wie das Brigadebild (vgl. Uhlmann in dieser Publikation), und zugleich sollten die Massen nicht nur als passive Museums- und Ausstellungsbesucher, sondern auch als aktive Kunstzirkel-Teilnehmer und Ateliergäste an die so geschaffenen Künste herangeführt werden. Die Kunst war eine zu ernste Sache, als daß man sie den Künstlern allein hätte überlassen können.

Untersucht man die Auftragskünste historisch-vergleichend, so ist soziologisch zum einen der institutionelle Rahmen der Auftraggeber, zum anderen die Spannung zur Autonomisierung der Künste und der damit verbundenen Künstlerrolle bedeutsam. Die enge Verbindung von Herrschaft und den Bedürfnissen der Geschichtsillustration ist schon erwähnt worden. Fragt man nun weiter nach institutionellen Besonderheiten der Kunstaufträge in der DDR (und in anderen autoritären oder totalitären Staatssystemen), so zeigt sich die Staats- und Parteimacht zwar als Großmäzen. Aber in ihren Aufträgen steht nicht die Selbstfeier einer etablierten Herrschaft im Mittelpunkt, nicht der Stolz des aufgestiegenen „neuen Fürsten“ (Machiavelli) oder der zu Macht und Reichtum gekommenen bürgerlichen Eliten in den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Städten, und dann noch einmal im 19. Jahrhundert. Vielmehr ist es die im Pathos des sozialistischen Staates (und damit auf allen seinen Organisationsebenen) festgehaltene Kampfsituation, aus der die Stilmforderungen und Bildthemen sich ergeben. Daraus folgt das trocken-Erzieherische der Bildprogramme (wie man es auch im protestantisch-pietistischen oder puritanischen Kampf gegen die Sündhaftigkeit finden kann). Feindsetzung und die Furcht vor dem geschichtlichen Scheitern sind die Antriebskräfte einer Auftragskunst, die deshalb fast notwendig zur Enttäuschung auf allen Seiten führt: Die Herrschenden sind unzufrieden mit den Künstlern, welche die politischen Ideen, etwa die eines „Neuen Menschen“, nicht ins Bild bringen, die Künstler damit, daß ihre Eigenkreativität ohne Resonanz bleibt, das Publikum schließlich, weil seine Interessen an diesem Prinzipienstreit vollständig vorbegehen können. Entscheidend ist der Zusammenhang von Kampffixiertheit und Einheitssehnsucht, von Feindsetzung und Identitätsforderungen. So blieb die Kunstpolitik der DDR an eine Selbstlegitimation durch Klassenkampffideen gebunden – wenngleich diese im Kalten Krieg auf die Ebene des weltweiten Systemkonflikts verschoben werden konnten –, selbst wenn es sehr bald zu der rhetorischen Selbstversicherung kam, daß die „entfaltete sozialistische Gesellschaft“ schon erreicht sei. Immer mußte die Einheit beschworen werden, der Jugend mit der Gesellschaft, der NVA, der Frauen, der FDJler und aller mit dem Aufbau des Sozialismus etc. etc. Aber zu einer Stabilität, welche die Freiheiten ästhetischer und intellektueller *variété* erlaubt hätte, kam es nicht, vielmehr zu einem Rückzug vom Projekt der beauftragten Künste, weil diese den großen Entwurf der gesellschaftlichen Erneuerung sowenig zeigen konnten, wie sie die labilen Stabilisierungsversuche des stagnierenden Systems zeigen sollten.

Soziologisch macht es generell einen wichtigen Unterschied, ob Bildprogramme sich aus dem gesellschaftlich-politischen Hintergrund etablierter Sozillagen ergeben oder aus zugespitzten Konfliktsituationen. Dabei ist weiter zu unterscheiden, ob es sich bei Konflikten um Kämpfe „von unten“, also um die Durchsetzung neuer Prinzipien in Ästhetik und Politik gegen die herrschenden Mächte handelt (durch mönchischen Purismus, refor-





**Abb. 24**  
Bernhard Heisig, Porträtstudie  
Helmut Schmidt, 1986, Bleistift  
Aufnahme:  
SLUB/Deutsche Fotothek

**Abb. 25**  
Wilhelm Rudolph, Bildnis Walter  
Ulbricht, 1966, Öl auf Leinwand  
Aufnahme: SLUB/Deutsche Fotothek,  
Kramer

matorische Institutionenkritik, sozialkritischen Realismus, proletarische Gegenkultur, technizistische „Modernisierung“, unterschiedliche Spielformen der Avantgarde etc.) oder um Kämpfe „von oben“ (ganz gleich, ob die jeweilige Macht sich „revolutionär“ einkleidet). Eine solche Kampfästhetik „von oben“ hatte z. B. auch die Gegenreformation geschaffen, die durch die barocken Kirchen und deren monumentale Ausmalungsprogramme einen Auftragstypus hervorbrachte, der alle bis dahin bekannten Maßstäbe hinter sich ließ und zu einer demonstrativ-gewaltsamen Monumentalität führen mußte. Allerdings entfesselte dieser Stil auch Potentiale der Sprengung des steingewordenen institutionellen Zwanges, der Aufhebung des Doktrinären, befand sich die barocke Kunst in einer ständigen Spannung von hierarchischer Statik und ästhetischer Eigenbewegtheit. Sodann kann sich die Ikonographie des Konflikts durch die Aufstiegserfolge von jeweiligen Trägergruppen der Opposition verwandeln, wodurch es zu Transformationen der Stile und Sujets kommt. Etwa gerann der an die republikanischen Traditionen des alten Roms anknüpfende revolutionäre Klassizismus des 18. Jahrhunderts im darauffolgenden Jahrhundert zu einer neuen Herrschaftsästhetik und prägte schließlich sogar die hypertrophen Phantasien diktatorischer Machthaber in unserem Jahrhundert. Kunstideale einer „von oben“ vorgegebenen „Zielstellung“ bestimmten gleichfalls das bildkünstlerische Auftragswesen in der DDR. Allerdings fehlte es auch hier nicht an Gegenspannungen. Druck und Ausdrucksverfeinerung, Kontrolle und Beflügelung der Phantasie können sich gegenseitig steigern, wenigstens einander beeinflussen.

Das erweist sich durchaus auch an der „Letzten großen Kunstveranstaltung des Kunststaates“ (Dieckmann 1991, 72), einem Auftragsprojekt, das renaissancehafte Ausmaße oder auch solche des neunzehnten – des „historischen“ – Jahrhunderts hatte (für die Massenbewunderung werden die bemalten Quadratmeterzahlen zum Siegel einer Einzigartigkeit, die durch das „Guinnessbuch der Rekorde“ beglaubigt wird). Zwei Monate

vor dem Untergang des Staates, der soviel Mühe und Mittel in das große Gleichnisbild investiert hatte, wurde das Panorama – von Dieckmann, „Grabmal“ und „Mal-Grab“ genannt (ebd., 73) – eingeweiht. Allerdings hatte es Werner Tübke zwei Jahre zuvor mit der Anbringung seiner Signatur vor Fernsehkameras am 16. Oktober 1987 fertiggestellt; es waren (vielleicht auch dies ein Symbol!) die Baumängel, welche die historische Koinzidenz verursachten (**Abb. 26**). Keine Frage, daß das einzigartige Werk wie ein Memorialzeichen für die Kunstaufträge der DDR steht, für die wiederbelebte Idee des Historienbildes, für die didaktischen, historischen und geschichtsphilosophischen Debatten der Wortproduzenten und Theorielieferanten, aber ebenso für die Autonomiespielräume eines vom Staat hofierten Künstlers (vgl. auch Meißner 1995, Kober 1988 und Mann/Schürumpf 1995c. Vgl. auch S. 34, 36f., 39f., 41 u. 47f.).

Der historische Vergleich soll nicht zur Einebnung von Phänomenen führen, sondern deren Besonderheit genauer hervortreten lassen. Deshalb kommt es darauf an, die künstlerische Auftragsvergabe in der DDR im Zusammenhang von Kontinuitäten zu sehen, aber auch vor dem Hintergrund gewandelter Produktions- und Rezeptionsformen in den Künsten. Auch wären Ähnlichkeiten der Auftragsvergabe in kapitalistischen Marktgesellschaften zu untersuchen. Ganz sicher finden sich Parallelen im Bereich der traditionellen Staatsaufgaben (etwa der Bundeskanzler-Porträts), in Gewerkschafts- und Unternehmenssammlungen und -aufträgen; die Porträtwünsche von Mitgliedern unterschiedlicher Funktionsebenen u. v. m. wären zu untersuchen. Allerdings dürften solche interessanten Vergleichsstudien den jeweiligen Stellenwert des Kunstauftrages in staatssozialistischen und pluralistischen Gesellschaften deutlich hervortreten lassen (**Abb. 24/25**).

Aufträge können einer Idee, zuweilen sogar „der Leitidee“ eines ganzen Gemeinwesens (oder was Regierende dafür erklären mögen) folgen. Für die DDR zeigt sich die Auftragspolitik programmatisch bis zum Ende fast unverändert, pragmatisch jedoch schließlich fast aufgelöst, als ein doppelter Anachronismus. Zum ersten wurde die Rolle der autonomen Künste in der Moderne ignoriert (sogar gegen die Tatsache, daß viele Mitglieder der Avantgarden des Jahrhunderts „links“ orientiert waren). So kam es zu keiner produktiven Verbindung von künstlerischer Eigenständigkeit und auftragsgebundenen Werken. Zum zweiten hat sich die Praxis über die wortfixierten Normenvorgaben hinaus eigenständig entwickelt, jedoch ergaben sich gerade daraus schiefe Beziehungen und angestrenzte Bemühungen bis zum Schluß, wurde die Praxis der Auftragsvergabe auch innerhalb der DDR ein Anachronismus.

Immer hatte man versucht, „gesellschaftliche Partner“ für Aufträge zu finden. Das wurde zunehmend schwieriger, z. B. weil die Betriebe, mit ökonomischen Problemen genügend belastet, enorme Sozialeistungen zu organisieren und zu finanzieren hatten und sich zunehmend unfähig und unwillig erwiesen, eine aktive Rolle als Kunstmäzene zu spielen, so wie dies einst in Bitterfeld beschlossen worden war. Als die Aktiven der Galerie im Kulturpalast der Maxhütte in Unterwellenborn 1986 mit Blick auf die 100. Ausstellung ihrer Galerie eine Auftragsaktion „Max braucht Kunst“ anregten, gab es endlose innerbetriebliche Barrieren und Querelen mit mißtrauischen Funktionären, die – wie Edwin Kratschmer (1995, 365) vermutet – „über das ‚kleine Bitterfelder-Weg-Einmaleins‘ nicht hinausgekommen waren“, während die kunstbegeisterten Betriebsangehörigen ihre Idee dann mit Hilfe des Bundesvorstands des FDGB und des Rates des Bezirkes Gera durchsetzten. Das betraf die eine Seite der sich zunehmend entwickelnden Reserve gegenüber der Auftragspolitik. Die andere Seite zeigte sich, als man die „eigentliche Enttäuschung“ erlebte, daß viele bekannte Künstler den Auftragswettbewerb ignorierten.



**Abb. 26**  
Herrscher und Künstler:  
Werner Tübke (re.) und Horst  
Sindermann bei der Einweihung  
des Bauernkriegspanoramas  
am 14.9.1989  
Reproduktion aus: *Kunstkombinat  
DDR. Museumspädagogischer Dienst  
Berlin 1988, 205*



Joachim Scheel hatte in internen Expertisen für den Magistrat von Berlin und das Ministerium für Kultur in den Jahren 1985 und 1988 schon darauf hingewiesen, daß in Berlin die Stadt, gefolgt vom FDGB, der größte Auftraggeber und drei Viertel des gesamten Auftragspotentials staatlich sei. Auch konstatierte er ein geringes Interesse bei Betriebs- und Parteileitungen an der bildenden Kunst, und sehr klar kam die Diskrepanz zwischen Idee und Realität zum Ausdruck: „Auftraggeber reden nur noch selten ‚rein‘; als geistige Partner werden sie jedoch kaum empfunden“, zugleich erwiesen sie sich oft als „unkundig“ und seien Künstlern gegenüber mißtrauisch und intolerant (1985, 9 und 15; vgl. auch seinen Beitrag in dieser Publikation).

So ist Auftragskunst in einen Gegensatz zur autonomen Kunst und dadurch zunehmend in Mißkredit geraten. Daraus speist sich heute die vorschnelle Gewißheit, daß die für den Kunstmarkt produzierenden Künstler moralisch und künstlerisch denjenigen überlegen seien, die in Auftragsystemen arbeiten oder zumindest Aufträge erhalten und angenommen haben. Davon kann, für sich genommen, aber keine Rede sein. An das, was tatsächlich oder vermutet „der Markt“ fordert, kann man sich ebenso opportunistisch anpassen, wie an die tatsächlichen oder vermuteten Zwänge von Auftraggebern. Es geht also um Selbstbehauptung und Eigenbestimmung, welche in Marktsystemen allerdings – um den Preis höherer sozialer Riskiertheit – größere Chancen haben, als in den programmatisch geschlossenen Kunstauftragswelten.

Sollte man nun aus all diesen Vergleichen den Schluß ziehen, jede Auftragsbeziehung sei salviert, nur weil es Kunstaufträge in vielen historischen Epochen gab? Oder ist umgekehrt nur die Herrschaftsbindung, an die man selbst sich noch erinnern kann, für Kunstwerke desavouierend, während im Rückblick sich alles auflöst in eine neue „Autonomie“, nämlich in die der kunsthistorischen Betrachtung und des ästhetischen Genusses, nachdem Spreu und Weizen voneinander geschieden sind und der Bodensatz der künstlerischen Erzeugnisse entweder als bloße Verzierung weiterlebt oder in den „Depots der Geschichte“ verschwunden ist. Aber es gibt – ohne abstraktes Moralisieren – doch ein *moralisches Problem*: Diese Dimension der Künste mag jeweils solange von Belang sein, als Menschen ihr persönliches oder ein kollektives Schicksal mit künstlerischen Objektivationen noch in Beziehung setzen, weshalb für uns beispielsweise NS-Kunst nie nur ästhetisch „durchfällt“. Mit dem Aufstieg der Künste in eine intellektuelle, geradezu wirklichkeitsaufschließende Position, seitdem sie in enger Verbindung mit den Wissenschaften beitragen wollten zur Entdeckung physischer und psychischer Strukturen und Realitätsgründe, sind die künstlerischen und wissenschaftlichen „Wahrheits“-Erzeugungen eng miteinander verbunden. Man erinnert sich der analytisch und konstruktiv gemeinten Formel Leonardo da Vincis, daß die Kunst Wissenschaft sei. Jedoch wurde dieser analytisch gemeinte Wahrheitsanspruch in der deutschen Klassik und Romantik übers bloß Empirische hinaus erhöht, zuweilen bis ins Religiöse. Seither gelten die Künste als Medien der Wahrheit – selbst unter der Herrschaft des Unwahren, wie Theodor W. Adorno (1970) betonte.

Bei den sozialistischen Klassikern und in der Arbeiterbewegung blieb dies eine der Leitideen künstlerischen Schaffens, oftmals eingeeignet auf Optionen für den „Realismus“ (da berührten sich die doktrinären Stilvorschriften mit der Bewunderung seines kritischen Gehalts in der bürgerlichen Literatur und Bildenden Kunst; so wenigstens faßte das Georg Lukács auf). Weit verbreitet war das Buch über „Wahrheit in der Kunst“ von Michael Franz (1984; vgl. auch John/Lippold/Rammler 1974). Diese Selbststilisierung der Künste und die Privilegierung, die ihnen zuteil wurde, können auch Künstler nicht davon entlasten, daß man Wahrhaftigkeit von ihnen erwartete. Oder anders gesagt: Wie Philosophen und Wissenschaftler müssen auch Künstler sich befragen lassen, in welcher Weise sie eine soziale und politische Wirklichkeit mitlegitimiert und gestärkt haben, deren Überleben systematisch auf „doppelte Wahrheiten“ und Realitätsausblendungen gegründet war. Aber das sind im Einzelnen immer schwierige Fragen, keineswegs automatisch an Auftragsannahmen, bestimmte Ämter oder Erfolge gebunden. So kann es weder eine pauschale Verdächtigung noch eine nicht minder unangemessene Exkulpation aller geben.

Hat man die stereotype Zuordnung von Auftragsgebundenheit einerseits zu moralischer Diskreditierung und künstlerischer Schwäche andererseits oder von Auftragsfreiheit zu Kreativität soziologisch hinterfragt, so kann man sich unverstellt wieder dem zuwenden, worum es in den Künsten vor allem gehen soll: um die unterschiedliche Qualität der Werke.

\*

Kunst und Diktatur – das hat auch eine andere Facette, die man beim Rückblick auf die untergegangene DDR erleben kann: Kunst dient – selbst wo sie politisch eingespannt wird – immer auch der Relativierung des Politischen, weil die Möglichkeiten der durch sie produzierten Welten und Weltansichten nie nur von Außenanforderungen determinierbar sind. Das ermöglicht es der Trauerarbeit an der Vergangenheit aber auch, diese politisch-sozialen „Umwelten“ der „Kunst der Gesellschaft“ (vgl. Luhmann 1995) wegzuschieben, in der Erinnerung ihren Einfluß zu verkleinern und dadurch das Untergegangene nachträglich zu sublimieren. Gerade die widerständigen Lebensbereiche, in denen es einstmals des Mutes und der Entscheidung bedurfte, um sich eine relative Unabhängigkeit (listig) zu erkämpfen und zu behaupten, verführen dazu, retrospektiv die Bedingungen, in denen diese biographisch prägenden Leistungen vollbracht wurden, zu verklären – das kann für die Künste gelten, aber auch für die Religion. An die untergegangenen Auftraggeber jedenfalls will niemand mehr erinnert werden. Allenfalls ist man überzeugt davon, daß deren Präsenz in der Geschichte bestenfalls „parasitär“ geworden ist, nämlich als Anmerkungsexistenz zu jenen Kunstwerken, die Bestand haben werden, daß man vielleicht von Kurt Hager und Erich Honecker dereinst nur noch wissen wird, daß sie „die Auftraggeber, die Finanziers“ von Tübkes großem Panoramabild waren.



\* Für wichtige Anregungen und Unterstützung bei der Arbeit an diesem Aufsatz sage ich herzlich Dank Manuela Vergoossen, Paul Kaiser, Michael Hofmann, Katharina Dolleschel, Henriette Zehme und Astrid Müller sowie für sorgfältige Textbearbeitung Elisabeth Heinrich sowie Rosemarie Schütz, Ursula Kube, Kerstin Turek und Gabriele Naumann; wichtige Materialien stellte mir Günter Meißner (Günthersdorf) aus seinem Privatarchiv zur Verfügung, den ich sehr danke dafür, ebenso Jürgen Paul für Illustrationsanregungen; in einer – wie stets anregenden – Diskussion mit Peter Strohschneider entwickelte sich die formalisierende Zusammenfassung der wichtigsten Akteurstypen.

1 Schreiben an den Verfasser, vgl. Kap. V dieser Publikation.

2 Monika Flacke hatte im Katalog (1995) zwar sorgfältig die große Variationsbreite sogar schon derjenigen Auftragswerke beschrieben, die nach einem „Montageprinzip“ (für jedes Jahr zwischen 1949 und 1990 je ein Auftragswerk) in der Dokumentationsausstellung gezeigt wurden. Aber die Zusammenstellung und die (notwendigen) Auslassungen setzen überall Emotionen frei. Sogar Christoph Tannert (1998, 190), mit scharfen Urteilen über die „Durchhalteparolen“ doktrinärer DDR-Auftraggeber und -nehmer sonst nicht geizend (vgl. auch seinen Beitrag in dieser Publikation), fand das „vollkommen ahistorische Zerschneiden der DDR-Kunstgeschichte in 42 bunte Scheibchen“ unzumutbar. Das drückte sich in manch gekränktem oder gar wütendem Kommentar in den Besucherbüchern aus, wenn beispielsweise eine seither oft vollzogene Gleichsetzung mit der schändlichen Vernichtungsausstellung der Nazis heraufbeschworen wird: „München 1937: Ausstellung ‚Entartete Kunst‘: Eintritt frei – Berlin 1995: Ausstellung ‚Auftrag: Kunst‘: Eintritt frei“ – vgl. auch Rehberg 1998.