

EPILOG: STRUKTUR UND AUFLÖSUNG DER KUNSTPOLITISCHEN KONTROLLE

Die Machtorgane der Kunstpolitik

Die politisch-ideologische Lenkung der Künstler erfolgte streng hierarchisch von oben nach unten: Das Politbüro entscheidet »alle Grundsatzfragen«, die Sekretäre des ZK (das Sekretariat des ZK) kümmern sich um die »Auswahl der Kader«. Die Beschlüsse des Politbüros werden vom Apparat »durch ein umfassendes System der Kontrolle der Tätigkeit der nachgeordneten Parteiorgane, der Parteiorganisationen, der zentralen staatlichen Organe und Institutionen« durchgesetzt.² Seit diese Akten der Parteien und Massenorganisationen der DDR mit dem Ende der DDR im Bundesarchiv zugänglich geworden sind, lässt sich diese Machtstruktur auf allen Ebenen rekonstruieren.³

Die laut Statut offiziell im Rahmen des »demokratischen Zentralismus« vorgesehenen Wahlen aller Parteiorgane wurden in der stalinistischen Praxis so durchgeführt, dass »der jeweils übergeordnete Apparat die Funktionäre der unteren Ebene benannte und einsetzte. Die übergeordneten Leitungen überprüften die Kandidaten für die Vorstände und Sekretariate, gaben Direktiven für die zu wählenden Kandidaten und nahmen über ihre Instrukteure unmittelbaren Einfluss auf die Wahlen. Eine Auswahl zwischen mehreren Kandidaten konnten die Delegierten in der Regel nicht treffen.«⁴

Kurt Hager⁵, seit 1958 Kandidat, seit 1963 Mitglied des Politbüros, war von 1957 bis 1989 ZK-Sekretär für Wissenschaft, Volksbildung und Kultur (von 1963–89 zugleich Leiter der »Ideologischen Kommission beim Politbüro«). Ihm unterstanden die jeweiligen Leiter der Kulturabteilung des ZK der SED. Sie wiederum lenkten die Abteilungsleiter Kultur der Bezirke usw.

Auf staatlicher Ebene sekundierte die »Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung« bis zur Gründung

der DDR 1949, es folgten bis Ende 1953 die »Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten« und schließlich ab 1. Januar 1954 das Ministerium für Kultur der DDR.⁶

»Eine Besonderheit der politischen Struktur bestand darin, daß der Apparat des ZK ein Abbild des Staatsaufbaus war oder umgekehrt. Dem Ministerium für Kultur entsprach die Abteilung Kultur des ZK, deren Aufgabe in der Anleitung der Parteiorganisationen im Ministerium bestand, die jedoch oft selbst in die Belange des Ministeriums eingriff. [...] Diese Parallelität war sowjetischen Ursprungs und erwies sich als uneffektiv und kostspielig.«⁷ Sie entsprach ideologisch dem in der Verfassung von 1968 und 1974 verankerten Führungsanspruch der »Partei der Arbeiterklasse«, den sie auf allen Ebenen über ihre Mitglieder in den »Grundorganisationen« (für Mitglieder des Apparates) und im »Parteiaktiv«, d.h. in geschlossenen Parteisitzungen unter Ausschluss der Nichtmitglieder, durchzusetzen verstand.

Von der Kulturabteilung des ZK kontrolliert (Kaderpolitik), sollte nach dem Organisationsmuster der Sowjetunion vor allem die Deutsche Akademie der Künste (ab 25.4.1974 »Akademie der Künste der DDR«) als »höchste Institution der DDR im Bereiche der Kunst« (Otto Grotewohl, 1950) als Zentralinstanz staatlicher Kunstlenkung die prominenten Künstler aller Sparten mit Privilegien und Ehrungen (Nationalpreise) auf die jeweilige kulturpolitische Linie verpflichten. Die Mitglieder, aber auch die Sekretäre der Sektionen waren allerdings nicht immer bereit, die jeweilige Kunstpolitik zu bestätigen, und beanspruchten zunehmend Freiräume.⁸

Im Sinne der Partei zuverlässiger funktionierten die nach Kunstgattungen organisierten Verbände, die

direkt der Abteilung Kultur beim ZK der SED und dem zuständigen Sekretär des ZK (von 1957–1989: Kurt Hager) unterstanden. Der »Verband Bildender Künstler Deutschlands«, gegründet am 17./18.6.1950, ab dem VI. Kongress vom 28. bis 30.4.1970 »VBK-DDR«⁹ genannt, war vergleichbar mit den mittelalterlichen Zünften, denn ohne Mitgliedschaft im Verband durfte das Handwerk des Malens, Zeichnens und Modellierens in der DDR nicht ausgeübt werden. Die Ausgegrenzten hatten keine Steuernummer, keinen Zugang zu den verbandseigenen Läden mit Künstlerbedarf und befanden sich ökonomisch in der Lage von Asozialen.¹⁰

Die Besetzung des Präsidenten und des Zentralvorstandes gehörte zur Kaderpolitik des ZK. Im Präsidium und Zentralvorstand saßen in der Regel Parteimitglieder und -funktionäre.¹¹ Zum Studium an einer Kunsthochschule konnte man durch einen Betrieb delegiert werden, sich durch Abendstudium (Abendakademie, Volkshochschule) oder Besuch eines Zeichenzirkels mit Beurteilung qualifizieren. Nach dem Erwerb des Diploms einer Kunsthochschule folgte (z.B. an der Akademie der Künste) ein Aufbaustudium als Meisterschüler und/oder die dreijährige Kandidatenzeit (jeweils mit Förderstipendium von ca. 400 Mark), die von zwei »Mentoren«, meist bewährten älteren Mitgliedern, die für solche »Patenschaften« partiell ausreichend »gefestigt« waren, begleitet wurde. Danach fiel die Entscheidung zur Aufnahme oder Ablehnung.¹² Der Verband entschied auch über die Ansiedlung in der Großstadt oder auf dem flachen Land, über Stipendien, Aufträge, Ankäufe und die Aufnahme in regionale und überregionale Ausstellungen (z.B. Kunstausstellung der DDR in Dresden) und die Teilnahme an Ausstellungen im Ausland (über das Büro für Kunstausstellungen oder den Staatlichen Kunsthandel).

Der VBK scheiterte an dieser Doppelfunktion als politisch-ideologisches Lenkungsorgan der Partei und zugleich Monopolorganisation der Künstler, denn »man kann nicht gleichzeitig Kammer und Avantgarde, reaktionäre Zunft und revolutionäre Zelle sein« schreibt Hannes Schwenger, der als Vorsitzender des Verbandes Deutscher Schriftsteller und langjähriger Geschäftsführer des Berufsverbandes Bildender Künstler (BBK) über einschlägige Erfahrung verfügt. Nichts konnte die Künstler der DDR »so nachhaltig nivellieren wie ihre eigene Organisation«.¹³ Dennoch unterschied sich das Arbeitsklima im Verband nach Aussage von Wolfgang Hütt erheblich von dem sonst in der DDR üblichen: »Allein schon, daß seit der Präsidentschaft Willi Sittes die Vorstandswahlen geheim stattfanden

und nur gewählt wurde, wer mehr als die Hälfte der abgegebenen gültigen Stimmen auf sich vereinen konnte, war etwas Ungewöhnliches. [...] Hier mußte niemand mit Rücksicht auf das eigene Fortkommen irgendwelchen Vorgesetzten nach dem Munde reden. Es herrschte daher in den Vorstandssitzungen und den Versammlungen ein so freier Umgangston, wie ich ihn nirgends anders im Gesellschaftsleben der DDR hatte beobachten können.«¹⁴

Nicht zuletzt lenkte und beeinflusste das Ministerium für Staatssicherheit¹⁵ mit so genannten Operativen Maßnahmen und Zersetzungsstrategien aus dem Hintergrund die Kunstszene. Deshalb sind auch Bestände beim Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR (BStU) in diese Untersuchung mit eingegangen.

Ende der 70er Jahre nach der Ausbürgerung Biermanns, die eine Welle des Protestes auslöste, hatte das MfS seine Strukturen im Kulturbereich so weit ausgebaut, dass im Künstlerverband, in den Kunsthochschulen und in der inoffiziellen Szene schon von einem nahezu lückenlosen Informationsnetz ausgegangen werden musste. Der »strukturelle Zugriff« der Staatssicherheit auf die Kultur begann 1954 mit der Einrichtung der Hauptverwaltung V. Aus der Zusammenlegung der Abteilungen V und VI entstand zum erstenmal eine Sonderabteilung, die für die Beobachtung des kulturellen Lebens in der DDR bis 1964 zuständig war. Am 9. März 1964 wurde aus der HA V die HA XX, deren Leitung (bis 1.7.1965 zunächst kommissarisch) Major Paul Kienberg (Deckname: »Rose«)¹⁶ übertragen wurde. Von 1964 bis 1969 war die Hauptabteilung XX für die Absicherung des kulturellen Lebens und die Durchsetzung der SED-Kulturpolitik, insbesondere für die Bekämpfung der »politisch-ideologischen Diversion« (PID) und die »politische Untergrundtätigkeit« (PUT), verantwortlich. Das System wurde ab 1969 weiter ausgebaut. Die spezielle Überwachung der Kultur übernahm innerhalb der Hauptabteilung XX die Abteilung 7 mit vier Referaten. Von dieser war Referat 4 für Schriftsteller, Verlage, bildende und darstellende Künstler zuständig. Anfang der 80er Jahre wurde die Abteilung 9 laut Dienstanzweisung 2/85 vom 20.2.1985 zur vorbeugenden »Verhinderung, Aufdeckung und Bekämpfung politischer Untergrundtätigkeit« eingerichtet. Unter den fünf Referaten diente Referat 5 der »Bearbeitung politischer Untergrundtätigkeit in kulturell-künstlerischen Personenkreisen«.¹⁷

Eine erste Übersicht über Methoden, das »operative Zusammenwirken« von Parteiorganen, künstlerischen Institutionen und dem MfS sowie Fallstudien hat Hanne-

lore Offner vorgelegt.¹⁸ Sie zeigt, wie reibungslos und »normal« das »kollegiale« Zusammenspiel und »operative Zusammenwirken« des MfS mit dem Partei-, Staats- und Verbandsapparat funktionierte: Jeder Leiter einer Dienststelle, jeder Museumsdirektor, Rektor, Verlagsleiter war verpflichtet, mit den hauptamtlichen Mitarbeitern¹⁹ des MfS »vertrauensvoll« zusammenzuarbeiten, die in größeren Einrichtungen wie auf der Berliner Museumsinsel oder in der Dresdner Kunstakademie über eigene Büros im Haus verfügten. Offners Aussage, »selbst bei der Berufung des Rektors einer Kunsthochschule war von Seiten des ZK die Einschätzung des MfS gefragt«, bleibt weit hinter der Realität zurück, denn in der Praxis konnte weder ein Aktmodell noch ein Hausmeister ohne Genehmigung des zuständigen Stasi-Offiziers eingestellt werden. Es kam letztlich darauf an, wieweit der Amtsträger über dienstliche Belange hinaus bereit war, auch über das Privatleben seiner Untergebenen zu informieren, vertrauliches Wissen über politische Einstellungen, Ausreisepäne, Westkontakte preiszugeben. Der IM, der zugleich Vorgesetzter oder leitender Verbandsfunktionär war, konnte in dieser Funktion »konspirative« Amtshilfe bieten, indem er die Zulassung zum Kunststudium verhinderte oder die Exmatrikulation verfügte, Künstlern die Mitgliedschaft im Verband verweigerte, sie zur persona non grata erklärte oder in der Öffentlichkeit verleumdete.

Die Initiative ging aber oft von Partei- und Staatsfunktionären aus, wie dem Leiter der obersten Zensurbehörde, der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel, Klaus Höpcke, der beim MfS z.B. operative Maßnahmen gegen Elke Erb und Uwe Kolbe in Auftrag gab, während im Fall Penck (alias Ralf Winkler) das MfS die Verbands- und Staatsfunktionäre aktivierte und dafür sorgte, dass Penck nach seiner Kandidatenzeit nicht in den Verband aufgenommen und nach jahrelangen Zersetzungsmaßnahmen außer Landes getrieben wurde.

Neben dem »Zentralorgan« »Neues Deutschland« als »Mundwerk« verkörperte die Staatssicherheit gleich drei weitere Zentralorgane des Parteiorganismus: Auge, Ohr und »Hand, die greifen, zuschlagen, Werkzeuge und Waffen benutzen kann«, wie Joachim Walther in seiner immer noch unübertroffenen Studie zum »Sicherungsbe- reich Literatur«²⁰ (1996) formuliert. Jedes Mitglied der SED war demnach automatisch mitverantwortlich, auch wenn viele das verdrängt haben, für die Existenz und die verbrecherischen Maßnahmen dieses »Schildes und Schwertes« der Partei, mit dem die »feindlich-negativen« Künstler und Intellektuellen zersetzt, zersplittert, isoliert, desorga-

nisiert, schließlich zerschlagen und liquidiert werden sollten. Ende der 70er Jahre sah das neue Konzept der Stasi nicht mehr das Zerschlagen von Künstlergruppen von außen, sondern das Umprofilieren, Paralisieren und Zersetzen von innen heraus vor.²¹ Jede sichtbar noch so banale und nebensächliche Information über Gewohnheiten, Vorlieben observierter Personen diente der Herstellung eines Klimas lähmender Angst. Die Stasi betrieb zugleich »Aufklärung«, Abwehr und Strafverfolgung (u.a. brachte sie 43 Schriftsteller bis 1989 ins Gefängnis).

»Auf keine Art irgendwelche Hoffnung«²² 1971–1989

Ulbrichts Nachfolger, Erich Honecker, als ZK-Sekretär für Sicherheitsfragen 1961 verantwortlicher Organisator des Mauerbaus, im Dezember 1965 auf dem 11. Plenum noch Wortführer gegen jede Form der Liberalisierung vor allem in der Kulturpolitik, sah sich 1971 gezwungen, ein Zeichen zu setzen: Die viel zitierte und – wie sich schnell herausstellte – mißverständene Formel von der möglichen »Weite und Vielfalt« versprach Freiheiten in »Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils«, allerdings auf der Basis der »festen Positionen des Sozialismus«.²³ Zu diesen »Positionen« zählte unter Honecker wieder die »Betonung der führenden Rolle der Arbeiterklasse«²⁴ und die Notwendigkeit der Entwicklung ihres Klassenbewusstseins. In der Partei müsse »stärker als bisher von den realen (!) Prozessen des gesellschaftlichen Lebens, von den konkreten (!) Arbeits- und Lebensbedingungen, von den Widersprüchen bei der Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft und von den Erfordernissen des Klassenkampfes ausgegangen werden.«²⁵ Die auf Harmonie aufbauende Rhetorik der »sozialistischen Menschen-gemeinschaft« aus der zu Ende gegangenen Ulbricht-Ära wurde wieder durch eine Rhetorik des Klassenkampfes ersetzt, die allerdings nicht nur rhetorisch war: Nach dem Vorbild der UdSSR überführte die DDR-Regierung im ersten Halbjahr 1972 die bis zu diesem Zeitpunkt noch bestehenden kleinen privaten und halbstaatlichen industriell produzierenden Betriebe in Staatseigentum, womit der verstaatlichte Sektor von 82 auf 99 Prozent stieg. Die in der »Klassengesellschaft neuen Typs«, in der »unter Führung der Arbeiterklasse freundschaftlich miteinander verbundene Klassen und Schichten existieren«²⁶, noch bestehenden Widersprüche sollten durch die 1971 verkündete »Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik« und eine

intensivierte ideologische Schulung über die Kulturpolitik überbrückt werden. Dabei war die Parteiführung darauf bedacht, durch Augenmaß und Realitätssinn die bisherigen Euphemismen und Selbsttäuschungen zu vermeiden. Stattdessen hatte sich die Praxis der Kulturpolitik an den Ergebnissen von empirischen »Analysen und soziologischen Untersuchungen über die geistig-kulturellen Interessen und Bedürfnisse« zu orientieren.²⁷ In den »Weimarer Beiträgen«²⁸ trat die Beschäftigung mit dem Erbe der deutschen Klassik zurück zu Gunsten eines »erweiterten Kulturbegriffs«, der nicht nur die Abbildung der neuen Qualitäten sozialistischer Arbeit, sondern ihre materielle Verbesserung durch die »Arbeitskultur«²⁹ einschloss.

Bernhard Heisig nahm mit dem ihm eigenen politischen Instinkt die Wende zur erneuerten Rhetorik von der führenden Rolle der Arbeiterklasse vorweg mit seinem Gemälde *Brigadier*, dessen erste Fassungen noch vor dem Sturz Walter Ulbrichts 1968/70 entstanden waren.³⁰ »Das Brigadebild ist so verrissen worden, daß ich das Gemälde zurückgenommen habe. Ich wollte es ändern, es wurde aber immer schlechter und dann habe ich es in die Ecke geschmissen. Durch Flüsterpropaganda kam die Zeitschrift »FF dabei«, die einzige, die Kunstproduktionen brachte, auf mich zu und wollte die Brigade ganzseitig abbilden, das Bild existierte aber nicht mehr. Auf die Reproduktion wollte ich aber nicht verzichten. Da habe ich die Hauptfigur der insgesamt fünf Figuren herausgenommen und habe sie vor dem Ballettspiegel gemalt. Da man mit der rechten Hand malt und mit der linken die Bewegung ausbalanciert, kam es zu dieser Version, es war doch ein Selbstporträt. Als Honecker fragte, warum der Brigadier die linke Hand hochhält, sagte einer neben mir, der Heisig stand immer links. Das hat ihm genügt. Mit diesem Bild bin ich so berühmt geworden, daß es sogar auf Briefmarken kam. Bald erschien mir die Figur zu einschichtig und zu problemlos und ich habe es zu einer weiteren Fassung überarbeitet. Davon ist es nicht besser geworden. Gereizt hat mich auch, daß es damals hieß, man kann doch jetzt keine optimistischen Arbeiterbilder mehr malen. Da sagte ich mir, jetzt mache ich einen lachenden Arbeiter. Angesagt war der Sitte-Arbeiter, der immer am Schaltpult rumsteht. Der vitale, deftige Typ hat gerade die Leute angesprochen. Ich hab mich nur selber durch das Gerede verrückt machen lassen, hab versucht, ihn problembewußter zu machen.«³¹

Ohne die technische Apparatur, die sich bei Willi Sittes *Chemiearbeiter* als Schranke zwischen Betrachter und Arbeiterbild schiebt, wendet sich der kluge und er-

fahrene Arbeiter seinem Gegenüber direkt zu. Das doppelte Anschneiden der Figur am oberen und unteren Bildrand sowie die Achsenverschiebung der Figur nach links unterläuft jeden Ansatz zur Repräsentationspose der Dreiviertelfigur und veranschaulicht wie eine Momentaufnahme den flüchtigen und alltäglichen Charakter der Begegnung. Die Statik des schweren, gedrungenen Körpers kontrastiert mit der Beweglichkeit der Hände, die mit nervöser Pinselführung irrlirternde Spuren im Raum hinterlassen. Die linke Hand zeigt dem Betrachter selbstbewusst den erhobenen Daumen als Siegeszeichen.³² Ohne den demonstrativen Verweis auf die neueste Technik versucht Heisig »Freude und Stolz, ja auch Triumph über Erreichtes, Optimismus«³³ aus der Persönlichkeit des Dargestellten selbst sprechen zu lassen, ohne äußere Attribute bemühen zu müssen. Das neue Motto »Dialog mit dem Betrachter«, der unmittelbar durch den Blick des Brigadiers fixiert und durch die Siegeste animiert wird, bestimmt die Komposition. Der neue Held hat Heldenposen nicht mehr nötig, ist einer wie Du und ich, verfügt aber über Lebenserfahrung und natürliche Autorität. Er appelliert an die noch Zögernden, Unentschlossenen, sich mit ihm zu identifizieren.³⁴ Vom Erfolg der ersten Fassung des »Brigadier II« irritiert, das inzwischen in den Besitz des Leipziger Museums der bildenden Künste gekommen war, gelang es ihm, anlässlich einer Ausleihe, das Gemälde »in sein Atelier umzuleiten und zu überarbeiten. Problemewußter im Ausdruck, kehrte der »Brigadier« ins Museum zurück – während die Sondermarke zum SED-Parteitag den Arbeiter noch in den alten, ungebrochenen Farben propagierte.«³⁵

Für Heisig blieb die Beschäftigung mit dem Arbeiterbildnis eine Randerscheinung. Mit dem Gemälde *Brigadier* wollte Heisig wohl nach seiner Selbstkritik 1964 und seiner Weigerung, sich einer einjährigen ideologischen Schulung zu unterziehen (im damaligen Sprachalltag »Rotlichtbestrahlung« genannt), zu Beginn der Honecker-Ära, die vielen davor in Ungnade gefallenen Kunstschaffenden eine zweite Chance zu bieten schien, die Bereitschaft zum öffentlichen Engagement signalisieren, indem er genau diesen Appell zum Thema seines Bildes machte.

»Dabei wird sichtbar, wie schwierig es ist, den richtigen »Ton« für die bildhafte Umsetzung geistiger Auseinandersetzungen zu treffen. Die Künstler gelangen leicht an die Grenze zu einer neuexpressionistischen oder neubarocken, grimassierenden oder gestikulierenden Übersteigerung ihrer Figuren. [...] Trotzdem hat eine solche Darstellungsweise die größere Chance, an das Wesent-



Bernhard Heisig, *Brigadier II*, 1969/70, Öl auf Leinwand, 140 x 125 cm



Bernhard Heisig, *Brigadier II*, 1968/70/79, Öl auf Leinwand, 139,4 x 124,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig



Bernhard Heisig, *Brigadier I*, 1969/72, Öl auf Leinwand, 110 x 100 cm



Der Brigadier als Motiv auf einer Briefmarke zum X. Parteitag der SED 1981



Sighard Gille, *Brigadefeiher – Gerüstbauer*, 1975/77, Diptychon, Öl auf Leinwand, 164 x 238 cm, Leihgabe der Nationalgalerie Berlin im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg

liche der gesellschaftlichen Wirklichkeit heranzuführen, als genrehafte Schilderungen von Frühstückspausen es vermögen.«³⁶ Auf der VII. Kunstausstellung der DDR (5.10.1972 bis 25.3.1973) erreichte dieses um Popularität buhlende Gemälde von Bernhard Heisig in der Publikums-gunst allerdings nur den 19. Rang (zwei Prozent der Befragten gefiel das Bild besonders gut).³⁷

In den 70er Jahren verwandeln sich die Arbeiter-porträts aus »macht- und selbstbewußten, aktiv agieren-den Herrschergestalten« zu »Nachdenklichen, Prüfenden, äußerlich eher Passiven.«³⁸ Herrschte in den 60er Jahren nach den Mühen des Anfangs »ein allgemeines Gefühl des Angekommenseins« (vgl. Brigitte Reimanns Roman, »An-kunft im Alltag«, E.G.) vor, so setzte sich in den 70er Jah-ren »die Erkenntnis durch, daß man noch lange unterwegs sein würde. [...] So kann man – zumindest für eine be-stimmte Generation – auch die Verabschiedung von Illu-sionen als ein bewußtseinsbestimmendes Element der 70er Jahre bezeichnen.«³⁹ Im Jargon der Bürokratie war die Rede vom »subjektiven Faktor«⁴⁰, der auf dem Weg vom »Ich zum Wir« zu kurz gekommen sei.



Ein Beispiel dafür ist Karl-Heinz Schmidts Gemälde »Mühen der Ebenen« aus dem Jahre 1976. Der Künstler versteht die mit Balken verbaute kleinkarierte Lebenswelt, in der ein Seifenblasen produzierender Funktionär haust, als die von Bertolt Brecht metaphorisch bemühte Ebene, aus der die Jugendlichen mit weit ausgreifenden Schritten ausbrechen und auf den fernen, durch eine sanfte Hügel-kette markierten Horizont zustürmen. Dieser Aufbruch aus dem System, dessen Schematismus und Enge zur Bar-riere für die Selbstverwirklichung in einer Assoziation freier Individuen geworden ist, wird überwölbt von einem Regenbogen als Symbol für die kosmische Harmonie von Mensch und Natur. Jochen Laabs beschreibt in seiner Er-zählung »Die andere Hälfte der Welt« die großen Erwar-tungen, »die wir gehabt hatten, als wir aus der Schule ge-kommen waren, die hatten sich nicht erfüllt. Groß, das war unwillkürlich mit Raum, Weite, Geographie verbun-den. Größe in einem Betrieb, in einem Ort unterbringen zu wollen, das hielten wir für einen Widerspruch in sich selbst [...] Größe erleben, verlangt Grenzen überwinden. Und wir verstanden es ganz direkt.«

Ironische Anspielungen und komplizierte Meta-phorik ersetzen beherrschende Eindeutigkeit. Im Kontext eines seit den 60er Jahren auch im Westen gewachsenen Interesses an »Neuen Formen des Realismus«⁴¹ erregte die expressive, neusachliche, altmeisterlich lasierende bis sur-realistische Malerei der »Leipziger Schule«⁴² über die DDR hinaus Aufsehen.⁴³

Die Pop Art wurde damals im Westen als eine der neuen Formen des Realismus konsum- und kapitalismuskritisch rezipiert. In diesem Zusammenhang zitierte man mit Vorliebe Andy Warhol: »Alles ist schön!« Was der Kommunismus vergeblich mit Zwang anstrebt, »hier in Amerika geschieht es ganz von selbst. [...] Jedermann sieht gleich aus, handelt gleich und wir machen immer weitere Fortschritte auf diesem Weg [...]«⁴⁴

Vor dem Hintergrund des Kritischen Realismus, des Fotorealismus und der Pop Art wurde in der DDR eine Malerei sichtbar, die in allen Stilllagen brillierte: expressiv, surreal, neusachlich-veristisch, altmeisterlich lasierend, manieristisch. Das thematische Spektrum reichte von der christlichen Ikonographie der Kreuzigung und Pietà über Vanitas-Motive zu den Themen der westdeutschen TV-Talk-Shows: Intensivstation, Umweltverschmutzung, überfüllte Strände, Verkehrsstau, Feierabendeinsamkeit, Entfremdung am Arbeitsplatz, Ehekrise, Beischlaf, Platten-bauelend etc.

Auch Sighard Gille provozierte das von der SED propagierte Selbstverständnis der Arbeiterklasse mit sei-nem Diptychon *Brigadefeiher – Gerüstbauer* (1975/77), das erstmals auf der VIII. Kunstausstellung der DDR (1.10. 1977 bis 2.4.1978) ausgestellt wurde. Seine drastische Schilde-rung einer alkoholisierten Brigadefeiher und schwitzender Gerüstbauer mit Bierbauch verstieß gegen das Identifika-tionsgebot mit einem positiven Vorbild und löste einen Sturm der Entrüstung aus. Schließlich hatte man jahr-zehntelang den Wunsch nach Identifikation mit einem positiven Vorbild gefördert und die Maler angehalten, dieses überzeugend ins Bild zu setzen. Die Darstellung schwerer physischer Arbeit und ihre entstellende Wirkung auf den Körper gehörte zu den größten Tabus des Sozial-istischen Realismus.

In einer Publikation zur Rezeption der VIII. Kunst-ausstellung⁴⁵ halten sich zwei Reaktionsweisen in der Debatte um das Bild die Waage: Die einen (in der Regel Kunstkritiker) loben als neue Qualität »die auffällige Nüchternheit, Alltäglichkeit« der Arbeiterdarstellung (S. 94). Die anderen (überwiegend aus dem Kreis der be-troffenen Betrachter) äußern sich empört: »So sind wir

nicht, so feiern wir nicht« (S. 67); »das sind doch keine Menschen, das ist eine Beleidigung« (S. 51). Hermann Raum kommentiert diese Äußerungen aus der höheren Warte des Kunsterziehers: Die Darstellung von Widersprü-chen zwischen Ideal und Wirklichkeit könne »äußerst unbequem sein und [...] zu Konflikten zwischen Kunst-werk und Betrachter führen, wenn dieser, wie wir häufig beobachten, problematische Wahrheiten und ungelöste Widersprüche gar nicht hören und sehen möchte [...]«. Mit einer Spur Selbstkritik am sozialistischen Idealismus der parteilichen Kunstauffassung gibt er die Schuld einer zu engen Grundhaltung, »derzufolge Kunst nur das Schöne, Harmonische zu zeigen habe und dazu noch in der Form, die der jeweilige Betrachter versteht«. Auch habe der Künstler sich auf eine Diagnose beschränkt und keine Konfliktlösung mitgeliefert. »Die Verarbeitung der Dia-gnose und damit der Weg zur Überwindung des Wider-spruchs beginnt im Kopf des Betrachters – auch dann, wenn er gegen das Kunstwerk opponiert.« (S. 100ff.) Schließlich verweist er auf die alten Meister, für die »derbe Feucht-Fröhlichkeit« etwas »recht Normales« war (S. 76).

Wenn diese »Problembilder«, vergleichbar den Westberliner »Kritischen Realisten«, die Zivilisationschä-den der Industriegesellschaft thematisierten, stellten sie implizit den Anspruch des »realen Sozialismus« in Frage,



Wolfgang Petrick, *In Sicherheit*, 1972/73, Acryl auf Leinwand, 130 x 110 cm, Berlinische Galerie

die antagonistischen Widersprüche des Kapitalismus überwunden zu haben. Dieses Konfliktpotenzial wurde aber nur berührt, um es zugleich durch mythologische Verkleidung und komplizierte Allegorien auch wieder zu neutralisieren. Die Scheindebatte der Gemälde, deren »neutrale« Titel zumeist den Inhalt verschleiern, über einige »Defizite« des »real existierenden Sozialismus« diente so innenpolitisch als Ersatz für eine kritische Öffentlichkeit.⁴⁶

Außenpolitisch demonstrierte die neue Leipziger Schule mit Erfolg die angebliche Liberalität und Reformwilligkeit der DDR.⁴⁷ Vor dem Hintergrund des Helsinki-Prozesses und der neuen Ostpolitik der Bundesrepublik Deutschland geriet die DDR zunehmend unter Druck. Diese neue Ostpolitik der sozialliberalen Koalition, die im Dezember 1972 zum Grundlagenvertrag und schließlich 1975 zur Schlussakte der »Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa« (KSZE) in Helsinki mit 35 Staats- und Regierungschefs aus Europa, den USA und Kanada führte, wurde von der DDR-Führung mit einer Politik der Abgrenzung beantwortet. Korb 3 der KSZE-Schlussakte war von großer Brisanz für die Innenpolitik der Warschauer-Pakt-Staaten: Mit ihrer Unterschrift gingen sie die Verpflichtung ein, die Menschenrechte und Grundfreiheiten einschließlich der Gedanken-, Gewissens-, Religions- oder Überzeugungsfreiheit zu achten. In der DDR nahmen immer mehr Menschen die Regierung beim Wort und forderten vor allem Reise- und Informationsfreiheit. Zwischen 1977 und 1984 stiegen z.B. die Ausreisearträge, nicht zuletzt auch in Folge der Biermann-Ausbürgerung, von 8 400 auf 57 000.

Schon 1973 vollzog die SED daher eine Kehrtwende ihrer Deutschlandpolitik. Albert Norden erklärte: »Zwischen der sozialistischen Nation in der DDR und der kapitalistischen Nation in der BRD hat sich [...] die historische Tendenz der Abgrenzung durchgesetzt.« (Neues Deutschland vom 20.3.1973.) Die neue »sozialistische Verfassung« der DDR vom 6. April 1968 erklärte im Artikel I: »Die Deutsche Demokratische Republik ist ein sozialistischer Staat deutscher Nation. Sie ist die politische Organisation der Werktätigen in Stadt und Land, die gemeinsam unter der Führung der Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei den Sozialismus verwirklichen.« In der veränderten Verfassung, die zum 25. Jahrestag der Gründung der DDR am 7. Oktober 1974 in Kraft trat, wurden alle Hinweise auf den Fortbestand einer deutschen Nation in zwei Staaten, die Klausel, die einen *modus vivendi* mit der Bundesrepublik ermöglichte, getilgt. Nachdem bereits 1967 die »Mark der Deutschen Notenbank« in

»Mark der Deutschen Demokratischen Republik« umbenannt worden war, folgten seit 1970 alle Berufsverbände und Institutionen, die noch das Adjektiv »deutsch« in ihrem Namen hatten: Auf dem VI. Kongress des Künstlerverbandes (28.–30.4.1970) änderte der »Verband Bildender Künstler Deutschlands« seinen Namen in »Verband Bildender Künstler der DDR«; 1972 folgte der »Deutsche Kulturbund« (bis 1958 »Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands«), der von da an »Kulturbund der DDR« hieß; die im Oktober des gleichen Jahres eröffnete »Deutsche Kunstausstellung« nannte sich jetzt »Kunstausstellung der DDR« und die »Deutsche Akademie der Künste« ab 25.4.1974 »Akademie der Künste der DDR«. Seit Anfang der 70er Jahre durfte der Text der Nationalhymne von Johannes R. Becher, deren erste Strophe noch »Deutschland, einig Vaterland« intonierte, nicht mehr gesungen werden. Das Ziel der Wiedervereinigung fand keine Erwähnung mehr. Dem z.B. von Günter Grass immer wieder ins Spiel gebrachten Begriff der »Kulturnation« wurde die »Eigenständigkeit einer sozialistischen deutschen Nationalkultur« entgegengesetzt, die die »notwendigen Konsequenzen aus der Geschichte des deutschen Volkes«, die »eine Geschichte [...] auch kultureller Klassenkämpfe war«, gezogen habe.⁴⁸

Nichts war für die *raison d'être* der DDR als eines antagonistischen Gesellschaftsmodells bedrohlicher als eine Relativierung des bisherigen Feindbildes. Deshalb kam es erst am 6.5.1986 zur Unterzeichnung eines Abkommens über die kulturelle Zusammenarbeit zwischen beiden deutschen Staaten, obwohl die Regierungen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR bereits 1973 die Verhandlungen darüber aufgenommen hatten, die bereits nach fünf Verhandlungsrunden gescheitert waren.

Diese Problematik berührt auch ein Briefwechsel zwischen Kurt Hager, dem für Kulturpolitik zuständigen Politbüromitglied, und dem Kulturminister Hans-Joachim Hoffmann aus dem Jahr 1983. Auf den Vorwurf Hagers, durch den Verkauf von Meisterwerken der zeitgenössischen Malerei aus der DDR in die Bundesrepublik werde wichtiges Kulturgut verschleudert, antwortet Hoffmann: »[...] einige verkaufte Werke von W. Sitte, B. Heisig, W. Mattheuer« gehören »zu jenen Kunstleistungen, die durchaus in bedeutenden Sammlungen der DDR einen geachteten Platz eingenommen hätten. Wenn ich zurückliegend der Ausfuhr auch solcher Werke zugestimmt habe, dann vor allem deshalb, weil dies nicht unerheblich unsere übergeordneten außenpolitischen Ziele erfüllen half [...]. Die durch uns in westlichen Ländern herausgeforderte



Volker Stelzmann, *Schweißer*, 1971, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 121 x 76 cm, Kunsthalle Rostock

öffentliche Kenntnissnahme der DDR-Kunst hat namhafte Publizisten und Kunstwissenschaftler, vor allem der BRD, zu Einsichten gebracht, die sich von den Anfeindungen der siebziger Jahre erheblich unterscheiden. Ausgelöst durch unsere Exporttätigkeit von zeitgenössischer Kunst wurde in den westlichen Ländern die geführte Auseinandersetzung über die alternativen Gegensätze zwischen sozialistisch-realistischer und spätbürgerlicher Kunstentwicklung wirksam unterstützt [...]. Mehr oder weniger widerwillig müssen westliche Medien heute zur Kenntnis nehmen, daß die sozialistisch-realistische Kunst der DDR sich durch einen hohen sozialen Gehalt und gestalterische Qualität auszeichnet und eine tiefe Übereinstimmung unserer Künstler mit der sozialistischen Gesellschaft und mit deren Zielen und Idealen dokumentiert.«⁴⁹

Zugleich trat diese Kunst gegenüber den westlichen neuen Formen des Realismus, die mit »minuziös

gemalten Frauenhintern im Großformat, funkelnden Auto- stoßstangen und Schrotthalde«⁵⁰ dem Positivismus der Oberfläche huldigten und damit Metaphysik und Spiritualität aus der Kunst verbannten, wertkonservativ, geschichtsbewusst und zivilisationskritisch auf. Westdeutsche Kritiker einer geschichtsvergessenen Moderne wie Günter Grass und Eduard Beaucamp begannen speziell die Leipziger Schule als Vorbild einer längst überfälligen Besinnung auf deutsche Traditionen anzuführen.

Günter Grass hielt in der Einleitung zum Katalog »Zeitvergleich« 1982/83, einer ersten repräsentativen Übersicht der sich emanzipierenden Malerei aus der DDR in der Bundesrepublik, den westdeutschen Künstlern vor: »In der DDR wird deutscher gemalt. [...] auf jeden Fall wurde die Erblast erkannt und angenommen.«⁵¹

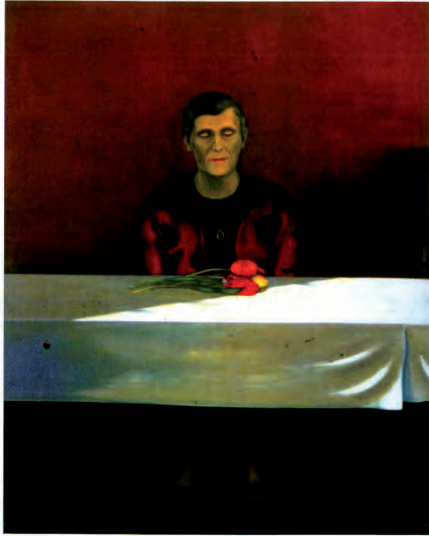
Zweifellos hatte sich die offizielle Kunst der DDR in den 70er Jahren grundlegend gewandelt von einer akademisch naturalistischen Malerei der 50er Jahre zu einer Kunst, die seit Anfang der 60er Jahre vorsichtig wieder den Weg vom Zudecken und Verschleiern im Genrebild zurück zur dialektischen Methode des Offenlegens und Sichtbarmachens von Widersprüchen suchte, wie sie die in der Weimarer Republik aufgewachsenen kommunistischen Künstler der Aufbaugeneration nach 1945 noch kannte.

Wirkte der *Monteur* (1964) von Karl Erich Müller mit seinen harten Gesichtsfalten noch wie eine aus Stein gehauene Büste, so ironisiert Volker Stelzmann mit seinem *Schweißer* von 1971 das monumentale Arbeiterstandbild durch Übertreibung. Der Schweißer schaut auf den Betrachter herab (die Augenhöhe des Betrachters entspricht der Beckenhöhe der Arbeitergestalt) und überragt die ihn umgebenden Gebäude eines Straßenbahndepots mit seinem ganzen Oberkörper. Untersicht und formatsprengender doppelter Anschnitt (die Spitze der Schirmmütze wird vom Rahmen des schon auffällig gestreckten Bildformats geschnitten, ebenso die beiden klobigen Schuhe) lassen den soeben von seinem Schemel aufgestandenen, unteretzten Schweißer zunächst wie den vertrauten Typus »Riese Proletariat« wirken. Durch die perspektivische Verkleinerung von Oberkörper und Kopf erscheint der Schweißer tatsächlich dem Betrachter entrückt wie eine Denkmalplastik auf ihrem Sockel. Erst auf den zweiten Blick wird dieser Eindruck konterkariert durch die klobig unbeholfene, linkische Haltung, den trotzig-verlegenen Gesichtsausdruck und die seltsam voneinander isolierten, im Stil des magischen Realismus gemalten Arbeitsgegenstände, die im Verhältnis zur hünenhaften Gestalt des

Schweißers wie Spielzeug wirken. Im Gegensatz zu der lockeren, die Farbe verreibenden und verwischenden Malweise von Bernhard Heisig, konstruiert Stelzmann in der Art des Verismus und der Neuen Sachlichkeit seine Bildkomposition mit scharf konturierten, geschlossenen Farbflächen. Verfremdend wirkt die heftige Farbdissonanz zwischen rotem Hemd und blauer Weste. Die im Bild eingebauten Widersprüche und die eingesetzten ironisch-unterkühlten Stilmittel arbeiten bewusst einer spontanen Identifikation des Betrachters mit einem »positiven« Helden entgegen, wie sie Heisig mit seinem Brigadier noch anstrebt. Beide Bilder wurden auf der VII. Kunstausstellung der DDR 1972/73 gezeigt und lösten Diskussionen über die neue Komplexität des Arbeiterbildes aus.

Zu einer Ikone der Nachdenklichkeit und Isolation wurde Wolfgang Mattheuers wohl bekanntestes Bild *Die Ausgezeichnete*, 1973/74, das zum erstenmal auf der IX. Leipziger Bezirkskunstausstellung (1.9.–30.11.1974) zu sehen war. Eine verhärmte Frau mit grau meliertem Kurzhaarschnitt sitzt in Frontalansicht, den Blick aus den zu schmalen Schlitzern verengten Augen bescheiden auf den Boden gerichtet, vor einem rostbraunen Hintergrund, der wohl den Herbst des Lebens symbolisieren soll. Ihr Gesicht wirkt maskenhaft starr und abweisend. Ihre Einsamkeit und Isolation im Raum wird noch gesteigert durch die Barriere des weißgedeckten Tisches, der ohne Beine im Raum zu schweben scheint. Die malerisch nicht ausgeführte Überlappung der Tischtücher verstärkt das Unheimliche der Szenerie. Wie ein Fremdkörper liegt vor ihr der rotgelbe Tulpenstrauß, der sie, wie der Titel suggeriert, nach einem langen, entbehrungsreichen Arbeitsleben auszeichnen soll. In sich gekehrt, ganz mit sich selbst beschäftigt, erreichen sie Abschiedsreden und Glückwünsche der unsichtbaren Arbeitskollegen, wenn überhaupt, nur aus großer Ferne. Tischplatte und Körper fügen sich als horizontale und Vertikale zu einer Kreuzkomposition. Offensichtlich stellen sich Tisch und Blumen quer zu der Geehrten, die ihr Schicksal stoisch erträgt. Die Blumen als kümmerlicher Dankesbeweis des Arbeitskollektivs liegen im Bereich eines diagonalen Schlagschattens, der die Symmetrie der Komposition aus dem Gleichgewicht bringt. Mattheuer gelingt durch Verzicht auf alle anekdotische Ausschmückung und die Wahl des Moments der Stille, kurz nach dem Vollzug der Ehrung, ein eindrucksvolles Sinnbild der Kluft zwischen den Idealen und der kargen Prosa des real existierenden Sozialismus.⁵²

Auch Volker Stelzmanns *Pietà*⁵³, 1981, genau zehn Jahre nach dem *Schweißer* entstanden, führte »die Unab-



Wolfgang Mattheuer, *Die Ausgezeichnete*, 1973/74, Öl auf Leinwand, 125 x 100 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

gegoltenheit des Erlösungswunsches und die Dringlichkeit seiner Verwirklichung vor Augen.«⁵⁴ Volker Stelzmanns Kunstgriff, »letzte« Fragen an eine atheistische, sozialistische Gesellschaft vermittelt über ein zentrales Motiv christlicher Ikonographie zu stellen, verblüffte die Kunstkritik in Ost und West: Karl Max Kober gestand in einem Rundtischgespräch zur IX. Kunstausstellung der DDR 1982, auf der das Gemälde zum erstenmal gezeigt wurde, er habe Mühe, das Bild »geistig-sozial in unsere Wirklichkeit einzuordnen«, obwohl ihm von Anfang an klar gewesen sei, »daß es sich um ein bedeutendes Bild handelt.«⁵⁵ Der Kritiker der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung«, Eduard Beaucamp, konnte sein Staunen kaum verbergen: »Die Künstler, die da Altäre ausbreiten und Motive aus der Bibel und der Geschichte der Heiligen inszenieren, sind keine Dissidenten und Sektierer. Man hat es im Gegenteil mit offiziellen Repräsentanten des Regimes, ja, laut Parteilbuch mit Atheisten zu tun.«⁵⁶ Auch die normalen Ausstellungsbesucher hatten nach Jahrzehnten weitgehend ohne Religionsunterricht Schwierigkeiten mit dem *Pietà*-Motiv, dessen Bedeutungsspektrum ihnen nicht vertraut war.⁵⁷

Stelzmann gestaltet das Motiv der trauernden Muttergottes mit ihrem toten Sohn auf dem Schoß wie



Volker Stelzmann, *Pietà*, 1981, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 176 x 117 cm, Ludwig-Institut für Kunst der DDR, Oberhausen

eine gotisch-expressive Skulptur. Kontrapunktisch setzt er die sperrig ausgreifenden bleichen Glieder der nackten Christusfigur gegen die fließenden Gewänder der Muttergottes. Wie *Die Ausgezeichnete* von Mattheuer hat Maria die Augen geschlossen und scheint ganz in sich gekehrt zu sein. Behutsam umfängt sie den eckigen Leichnam Christi, der mit seinen verdrehten Beinen und steifen Armen sich nur mühsam auf ihrem Schoß halten läßt. Stelzmann steigert die Spannung zwischen den beiden lebensgroßen Figuren mit den genuinen Mitteln der Malerei: Farbe und Licht. Vor dem dunkelroten warmen Farbton des Gewandes der Mutter sticht das in schmerzhaft grelles Licht getauchte, fahle, tote Fleisch der Christusfigur ab.

Im bereits erwähnten Rundtischgespräch zur IX. Kunstausstellung betont der Kunsthistoriker Harald Olbrich, dass sich hier »Individuen an Individuen wenden, dass sozialistische Künstlerpersönlichkeiten dringende

Botschaften an andere sozialistische Persönlichkeiten vermitteln möchten, die ebenso als Persönlichkeiten in ihrer unverwechselbaren Eigenart gefordert sind und dann auch als Individuen zu Bildern Stellung nehmen, wie auch immer, ob ablehnend, zustimmend, fragend, bedenkend, streitend.«⁵⁸

Die mit der *Pietà*⁵⁹ traditionell verbundenen Eigenschaften mitfühlender Anteilnahme (*compassio*), Trauer um den Tod, Erbarmen und Mitleid berühren Tabus der sozialistischen Fortschritts- und rationalistischen Wissenschaftsgläubigkeit, die bereits Klaus Mann auf dem Ersten Allunionsschriftstellerkongress 1934 in Moskau in seinen Tagbuchnotizen registriert hatte. Das Gemälde klagt diese »irrationalen« Momente mitmenschlicher Anteilnahme, die bisher keinen Platz im Weltbild des sozialistischen Humanismus gefunden hatten, leise, aber dafür um so nachhaltiger ein. Bernhard Heisig spricht dieses Defizit in einem Gespräch mit Karl Max Kober an: »Wenn ich alles nur auf die Ökonomie abstelle, auf Produktionsprozesse, auf Brigadiers, erhalte ich keine Bilder. Bezeichnenderweise holen sich ja viele Maler die Bildmetaphern aus der christlichen Mythologie herüber. Hier schließt sich der Kreis. Es müssen die Denkkonventionen ergänzt werden, der ganze Bereich des Ethischen. Die Menschen können sich mit ihren Ängsten nirgendwohin wenden. Sie fallen ständig auf sich selbst zurück. [...] Wir haben kein Fatum, uns fehlt der Schicksalsbegriff. Wir ersetzen den Begriff des Schicksals mit dem Zufall, das wird grausam. Ich bin kein Philosoph, ich weiß nur, daß uns da was fehlt und daß dort die Bilder herkommen, da fangen sie an. Malerei hat zu tun mit dem Sinn des Lebens und des Todes. Wenn ich über den Sinn des Todes nicht nachdenken kann, weil die Umgebung sofort hysterisch reagiert, dann kann ich keine großen Bilder malen. Das ist einer der Gründe, warum gegen meine Bilder dauernd geschossen wird. Wenn es uns nicht gelingt, eine Zielvorstellung zu erzeugen, ein Angebot, ein Lebens-, d.h. auch ein Todesangebot, dann gehen wir ganz gnadenlos in eine maschinisierte Welt hinein, die ein programmiertes Denken hat oder wir schaffen es mit Hilfe der Wissenschaft, unser Glückszentrum zu simulieren wie bei einem Affen.«⁶⁰

Trotz des »weltanschaulichen Mystizismus, Agnostizismus und theologisierenden Irrationalismus« empfahl der Philosoph Hans Martin Gerlach den DDR-Lesern die Lektüre von Nietzsche⁶¹ und Heidegger, da diese spätbürgerlichen Vertreter der Lebensphilosophie und des Existenzialismus Fragen aufgeworfen hätten, die für den Marxismus-Leninismus bislang ein Tabu waren. »Leider

kann bisher weder auf dem Gebiet der Forschung des historischen Materialismus noch der marxistischen Ethik eine umfassende Beschäftigung mit solchen Problemen wie Angst, Furcht und Tod festgestellt werden.«⁶²



Michael Morgner, *Angst I*, 1986, Aquatintaradierung, 64 x 49 cm.
Aus der Mappe »Ecce Homo«

Während selbst der Chefideologe Kurt Hager auf dem V. Philosophenkongress der DDR einräumen musste, dass bisher tabuisierte Fragen nach dem Sinn des Lebens, nach Angst, Krankheit, Schicksal, Tod und Sterben eine »Herausforderung an die marxistisch-leninistische Philosophie« seien, da »oberster Leitsatz ihrer philosophischen Erkenntnis« doch »die Übereinstimmung mit dem Leben und mit der Praxis«⁶³ sei, warnten Verbandsfunktionäre wie Hermann Raum vor einem »Rückzug in die Kunst auch als ein irrationales Problem, als Abwendung von einem rationalen, wissenschaftlichen Bekenntnis der Weltzusammenhänge [...]«. Der Leipziger Maler Hans Hendrik Grimmling antwortete Raum: »Wo ein einzelner offiziell auftritt [...] sein Ich anbietet – was soll da ein Fluchtweg sein?«⁶⁴

Seit Mitte der 70er Jahre berührte auch Michael Morgner (Jahrgang 1942, also zwei Jahre jünger als Stelz-

mann) in Einsiedel bei Chemnitz mit seinen gestisch reduzierten schreitenden, stürzenden, aussteigenden »Angst- und Schmerzfiguren« sein Publikum, »weil seine Botschaft das Problem der Erlösung aufwarf. Ich habe«, sagt er, »immer die seelischen Verletzungen der Menschen als das eigentlich Schändliche empfunden und darzustellen versucht.«⁶⁵

Unter dem Titel »Junge Kunst – junge Künstler« wurden in Heft 7/1979 der Zeitschrift »Weimarer Beiträge« Äußerungen junger Autoren abgedruckt, die über ihre Knut-Hamsun-Lektüre berichteten und sich überrascht zeigten, dass dort »überhaupt der Tod zugegeben wird, daß es den Zufall gibt, daß es Krankheiten gibt, und daß man zugibt, daß [...] es Schicksale gibt, das war das, was mich bestätigt und getröstet hat, wahrscheinlich. Eine Ähnlichkeit mit der Schopenhauer-Philosophie. Es war irgendwie eine Gegenkraft zur Schulauffassung, zum Staatsbürgerkundeunterricht, zur Ideologie.« Kunst ist für sie »eine Art Opposition. Ich kann es mir nicht anders vorstellen, als daß es sich so verhält. Sie ist Gegenwehr [...]. Es gibt immer so etwas wie eine offizielle Anschauung von der Welt, [...] die bei uns heißt: Der Mensch kann seine Umstände verändern, ist Subjekt. – Und dann machen wir jeden Tag die Erfahrung, daß er Objekt ist. Das ist die andere Wahrheit [...] im Kunstwerk. [...] Literatur ist die Stütze des Individuums, nicht der Gesellschaft.«⁶⁶

Während seit Ende der 60er Jahre kontinuierlich vom Dialog des mündigen und »produktiven Betrachters« mit einem »ergänzungsbedürftigen« Bild⁶⁷ gesprochen wurde, verstand Erich Mielke, Minister für Staatssicherheit, »Weite und Vielfalt« in einer internen Anweisung als heimtückische Aufforderung an »feindlich-negative Kräfte« innerhalb der Künstlerschaft, aus der Reserve zu kommen, um sie dann besser mit »operativen Maßnahmen« bekämpfen zu können.

Die SED duldete bis zu ihrem Scheitern im November 1989 niemals ein kritisch-distanziertes Beiseitestehen der Künstler. Sie verlangte stets »aktive Kämpfer«, »leidenschaftliche Mitstreiter« für die Sache des Sozialismus.⁶⁸

Zehn Jahre nach dem Bau der Mauer konnte Günter de Bruyn eine Resignation beobachten, »die zur Bejahung des Bestehenden neigte, ein bequemes Eingewöhnen in die Zwangslage gestattete und Gedanken an Veränderungen verbot. Verglichen mit Ulbrichts Zeiten, waren die materiellen Lebensverhältnisse besser, die Überwachungsmethoden zwar perfekter, aber doch leiser geworden. Die Beherrschten hatten gelernt, sich in Genugsamkeit zu bescheiden, und auch die Herrschenden

begannen, sich mit dem Volk abzufinden. Sie verkündeten zwar weiter die unantastbare Lehre, weil ihre Legitimation einzig darauf beruhte, sahen aber von ihren kühnen politischen Zielen weitgehend ab. Von Ordnung und Wohlstand war mehr als vom Vorwärtsschreiten und Siegen die Rede. Begeisterung wurde nur noch von jenen verlangt, die aufsteigen wollten, bei den anderen genügte schon Unterordnung. Die wirksamste Agitationsvokabel wurde »Geborgenheit«. Es gab eine Art Stillhalteabkommen zwischen oben und unten. Wer die bestehende Machtkonstellation anerkannte und ihre Regeln befolgte, wurde weitgehend in Ruhe gelassen. Die wenigen Kritiker aus den eigenen Reihen, die, wie später Wolf Biermann und Rudolf Bahro, die revolutionären Fernziele vermißten und einzuklagen versuchten, wurden mundtot gemacht oder ausgewiesen, und breite Schichten waren, auch wenn sie Sympathie mit den Störenfrieden empfanden, mit der Regierung der Meinung, daß die Ruhe das Wichtigste war. Unbotmäßige Gedanken wurden bald auch im engen Kreis kaum noch geäußert. Aus Verbot wurde Konvention.«⁶⁹

Der ostdeutsche Publizist Christoph Dieckmann erklärte im Nachhinein stellvertretend für seine Generation der in die DDR Hineingeborenen⁷⁰ das Jahr 1977 zum ersten Jahr der hoffnungslosen DDR. »Drei Schocks hatten dem verstohlenen Halbliberalismus der frühen Ära Honecker den Garaus gemacht. Zunächst 1975 das Verbot der Leipziger Klaus-Renf-Combo, womit die SED-Macht den landesweit beliebten Raumtänzern sozialistischer Rock-'n'-Roll-Anarchie demonstrativ das Seil durchschnitt.⁷¹ Dann, im Sommer 1976, die Selbstverbrennung des Pfarrers Oskar Brüsewitz, dem die Staatsmedien auch noch höhnisch ins Grab spuckten. Im November 1976 wurde dann Wolf Biermann ausgebürgert. Ein unaufhaltsamer Exodus von Künstlern begann. [...] Den Enttäuschten von 1953, 1956, 1961 mussten die Prager Frühlingsgefühle naiv vorkommen. Die Deprimierten von 1968 schüttelten den Kopf, wie sich die nächste Jugend etwas vom Machtantritt Honeckers versprechen konnte. Aber jede Generation beansprucht, bis zum Gegenbeweis, ihre eigene Hoffnung.«⁷²

Am 13. November 1976 war Wolf Biermann als Gast der Industriegewerkschaft Metall in Köln zu einem Konzert eingeladen worden. Am 16. November meldete ADN die Ausbürgerung, trotz ordnungsgemäß erteiltem Visum zur Aus- und Wiedereinreise, wegen angeblich grober Verletzung seiner staatsbürgerlichen Pflichten. Die Aberkennung der Staatsbürgerschaft erinnerte an ver-

gleichbare Willkürakte des NS-Regimes und machte unmissverständlich deutlich: Die Politik der minimalen Zugeständnisse an geistige Freiheiten war von nun an definitiv beendet.⁷³ Wiederum drei Tage später, in der Nacht vom 19. auf den 20. November, wurde das Kölner Konzert vom WDR ungekürzt gesendet und in der DDR von einer erwartungsvollen Zuhörerschaft empfangen. »Erst durch das Massenmedium verbreitet, wurde das Konzert zur historischen Tatsache. In dieser durchwachten Nacht waren die Städte zwischen 22 Uhr und gegen 3 Uhr morgens hell erleuchtet – und zwar nicht durch Straßenlaternen, sondern durch Wohnungsfenster. Volk und Obrigkeit, alle saßen an der Glotze [...]. Die NVA hatte in diesen Tagen die höchste Alarmstufe ausgerufen. [...] Die Absicht: Kein Soldat sollte aus Urlaubs- oder anderen Gründen die Kaserne verlassen können. Man wollte so verhindern, dass er sich an irgendeinem privaten Fernsehapparat das Gift des Klassenfeindes ins Gemüt zieht und womöglich eine Wehrkraftzersetzung erleidet.«⁷⁴

Besonders brisant in der antifaschistischen DDR war die Tatsache, dass Biermann Sohn eines Kommunisten jüdischer Herkunft ist, der im KZ Auschwitz ermordet worden war. 1953 war er von Hamburg in die DDR übergesiedelt. Die Petition der Schriftsteller und Künstler war der erste Versuch einer landesweiten intellektuellen Emanzipation im Protest. »Der RiB zwischen den Protestierern und den parteitreuen Schreibern sollte sich nie mehr schließen. Solange die DDR existierte, blieb für die Beurteilung eines jeden sein Verhalten in diesen Tagen wichtig: Freund und Feind maßen Vertrauen und Mißtrauen daran.«⁷⁵

Die um sich greifende Vertrauenskrise unter den Intellektuellen, auf deren Loyalität die SED angewiesen war, führte allein bis 1980 zu Ausreisen (u.a. Einar Schleef, Thomas Brasch, Sarah Kirsch, Reiner Kunze, Hans Joachim Schädlich), Austritten (Jurek Becker, Erich Loest) und Ausschlüssen aus dem Schriftstellerverband (u.a. Adolf Endler, Stefan Heym, Karl-Heinz Jakobs, Reiner Kunze, Klaus Poche, Klaus Schlesinger, Rolf Schneider) sowie unbefristeter Visaerteilung (u.a. Jurek Becker, Günter Kunert, Klaus Poche, Klaus Schlesinger, Rolf Schneider), mit der die SED ihr Gesicht wahren wollte. »Was die Individualisten verband, war die Ablehnung des Ausbürgerungsaktes, nicht die des Regimes. Die Staatsführung hatte es deshalb leicht, die Gruppe, die keine war, aufzulösen. Sie brauchte den Individualisten nur ihre individuellen Interessen wieder vor Augen zu führen, indem sie individuell vorging und kollektive Bestrafung vermied. [...] Als die Sanktionen beendet waren, saßen die einen, die Unbekannten, in

Gefängnissen, oder sie hatten beruflich und finanziell Nachteile erlitten; die mehr oder weniger Prominenten aber hatten zum größten Teil lediglich ihre Ehrenämter verloren [...] Es gab Rügen, strenge Rügen, Streichungen und Ausschlüsse für die Genossen, aber keine Ausschlüsse aus den Künstlerverbänden. [...] Da viele von denen, die sich Ergebnissgesten nicht abringen ließen, der DDR bald den Rücken kehrten, wiederholte sich hier im kleinen Bereich der Künste ein Vorgang, wie er sich vor dem Bau der Mauer im Großen abgespielt hatte: Die unruhigsten, kritischsten und politisch aktivsten Leute suchten das Weite und schwächten damit die innere Opposition. Daß die DDR kaum antimarxistischen Widerstand hatte und jahrzehntelang als der treueste Vasall der Sowjetunion gelten konnte, hing weniger, wie oft behauptet wurde, mit dem deutschen Nationalcharakter als vielmehr mit der deutschen Teilung zusammen, die Freiheitsdurstigen den Ausweg nach Westen ließ.⁷⁶

Dazu drückte die verschlechterte und verringerte Versorgung mit Waren des alltäglichen Bedarfs die Stimmung: »Es gab Versuche, Hamsterkäufen vorzubeugen. Wer an der Kasse eines Einkaufszentrums zwei Glas Marmelade zum Bezahlen vorwies, mußte eines zurückgeben. [...] Diesen Erfahrungen standen die [...] Erfolgsmeldungen entgegen. Monats-, Quartals- und Jahrespläne wurden nicht nur regelmäßig erfüllt, sondern immer auch übererfüllt. Man fühlte sich belogen. Gerüchte kursierten. Es hieß, die Regierung lege Warenlager für den Kriegsfall an.«⁷⁷ Selbst die Führungsriege des Künstlerverbandes blieb von der Krise und den sie begleitenden Zweifeln an der Zukunft des Sozialismus in der DDR nicht verschont. Während eines Treffens der Zentralen Sektion Kunstwissenschaft im idyllischen Verbandsheim Haus Sonneck bei Naumburg gab im Februar 1980 Klaus Weidner, »der bisher nie vom geraden Parteipfad abgewichen war«, den Bericht seiner Tochter von der Hochzeitsfeier eines Generalstabsoffiziers der Volksarmee wieder. Die zur Bedienung der Generale, Obersten und hohen Parteifunktionäre als »Ordonnanzen abkommandierten Soldaten seien behandelt worden, als dienten sie noch in der kaiserlichen Armee«. Weidner zur Rede gestellt, wie sich das mit dem Sozialismus verträge, habe resigniert geantwortet: »Da mußst du dich mit der Kritik der Jungen solidarisieren. Wir haben nun mal eine neue Oberschicht. Streitest du das ab, dann verlierst du als Vater wie als Kommunist deinem Kinde gegenüber die Vertrauensbasis.«⁷⁸

Die bereits in die ummauerte DDR hineingeborene Künstlergeneration glaubte in den 80er Jahren allerdings

schon lange nicht mehr an eine Reformierbarkeit des Sozialismus. Ein Katz- und Maus-Spiel zwischen Künstler- und Rockgruppen mit den sie observierenden Staatssicherheitsorganen und deren »Inoffiziellen Mitarbeitern« (IM) um illegale Ausstellungen, Lesungen, Konzerte in temporären, privaten Kunsträumen bestimmte die Endphase der DDR. Intermediale Kunstformen, Kunstaktionen, handgedruckte Kunstzeitschriften und Künstlerbücher wurden als »politische Untergrundtätigkeit« (PUT) kriminalisiert und zum Teil mit physischer Gewalt »zer setzt«. Diese ästhetische Opposition hatte mit Politik nichts mehr im Sinn.

Um sich das Warten im falschen Leben des realen Sozialismus erträglicher zu gestalten, entwickelten die Künstler ein Gegenprogramm. Ein Jahr vor ihrer Übersiedlung nach West-Berlin, 1983, zog Cornelia Schleime (Jg. 1953) für sich und ihre Künstlerfreunde Bilanz: »ich weiß nicht, was die gesellschaft braucht, vielmehr, was ich und meine freunde brauchen, denn wir leben und spiegeln diese gesellschaft wider[...] ich sehe einen haufen, vom staat gestützter maler. ich sehe sie gelangweilt programme absolvieren[...] dieses monochrome gutfunktionierende wesen wird in uns nach farben verlangen, nach bildern. wir werden uns an der grenze des kitsches bewegen, um dieses grau zu beleben.«⁷⁹

Der leidgeprüften Vätergeneration eines Volker Braun, die mit ihrer kritisch-loyalen Einstellung von der antifaschistischen DDR nicht loskommen konnte, erteilte beispielsweise der junge Autor Fritz Hendrik Melle eine Absage: »Da kann ich nur sagen, der Junge quält sich. Dazu habe ich keine Beziehung mehr. Ich bin schon in einer frustrierten Gesellschaft aufgewachsen. Diese Enttäuschung ist für mich kein Erlebnis mehr, sondern eine Voraussetzung.«⁸⁰ Die Stichworte zu seiner Biografie sind typisch für diese Generation, die keine Karriere mehr im realen Sozialismus plante: Geboren 1960 in Karl-Marx-Stadt, 10-Klassen-Abschluss, Berufsausbildung als Papiermacher mit Abitur in Schwedt, arbeitete als Anlagenfahrer, Heizer, Friedhofsarbeiter, 1983 Studium der Theologie in Naumburg, 1984 Kinokartenverkäufer in Karl-Marx-Stadt.

Im realsozialistischen Alltag konnten sie nicht wirklich leben, nur überleben, »ein mehr oder minder bewußtes durch- und aushalten, ertragen und abwarten von einem zum anderen moment leben. [...] auf der marathonsstrecke überleben liegen solche gescheiterten projekte herum, als so fixe ideen, als illusionen, als utopien, als so losgewordener ballast unterwegs. schade. und da

liegen auch die großen abgenutzten worte herum: liebe, zärtlichkeit, frieden, gleichheit, brüderlichkeit, gerechtigkeit, en gros die kuchenkrümel kommunismus.«⁸¹

Volker Braun antwortete in seinem an Rimbaud orientierten, die eigene poetische position reflektierenden Essay »Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität«: »Unsere jungen Dichter, Kinder der administrativen Beamten, suchen auch das Loch in der Mauer. Sie verbrauchen ihre Fantasie an Tunnels und Fesselballons, ihre »monologe gehen fremd«. Fluchten wieder, aber auf Hasenpfoten. [...] Unse-re vermeintlichen Neutöner, Hausbesetzer in den romantischen Quartieren (wo sie sich ordentlich führen), sind wohl gute Anschaffer, die fleißig auf den Putz hauen.«⁸²

Auch mit den getäuschten Erwartungen in den Gedichten des drei Jahre älteren Uwe Kolbe wollte Melle »nichts mehr zu tun« haben.⁸³ Kolbe konnte 1982 noch unbefangen fragen: »Wir haben Sozialismus, und warum herrscht hier nicht Offenheit?« Er nahm, wie Penck, scheinbar naiv den Sozialismus beim Wort: »Das ist ja der erste Schritt der Emanzipation, dass man die Dinge ernst nimmt. [...] Deshalb bin ich auch von vornherein mit dem hohlen Rest kollidiert.«⁸⁴ Mit der selbstverlegten Zeitschrift »Der Kaiser ist nackt« forderte Uwe Kolbe 1981 in Gestalt einer Manuskriptsammlung die offizielle Kulturpolitik heraus: »Der Kaiser ist nackt; das heißt:/Weg mit der Ersatz- und Sklavensprache,/das heißt:/Verweigerung dem verlogenen Sinnschema,/das heißt:/Nachsehen, den Augen trauen, sagen,/das heißt:/VERANTWORTLICHES/ ALLGEMEINES GESPRÄCH.«⁸⁵ In dieses Gespräch sollten auch die Repräsentanten der Staates und der Partei einbezogen werden.⁸⁶ Diese Forderung der runden Tische im Herbst 1989 war Anfang der 80er Jahre noch undenkbar.

Unter dem Titel »Kern meines Romans« konnte Uwe Kolbe einen Text in der Anthologie »Bestandsaufnahme 2«, die 1981 im Mitteldeutschen Verlag Halle erschien, platzieren, der als experimentell wirkender Text zunächst politisch keinen Anstoß erregte. Die ersten Buchstaben der Verszeilen ergaben aber, als Akrostichon gelesen, folgenden Text: »Eure Maße sind Elend. Euren Forderungen genügen Schleimer. Eure ehemals blutige Fahne bläht sich träge zum Bauch. Eurem Heldentum, den Opfern widme ich einen Orgasmus. Euch mächtige Greise zerfetze die tägliche Revolution.« Erst nach der Auslieferung von mehr als 4000 Exemplaren bekam das MfS Wind von der Sache und versuchte sofort, die Restauflage von 935 Exemplaren aus dem Verkehr zu ziehen. Klaus Höpcke, stellvertretender Minister für Kultur und Leiter der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel, entschied

als für Literatur zuständiger Zensor, »daß durch die Leitung des Mitteldeutschen Verlages, Halle, mit Kolbe eine offensive Auseinandersetzung zur Klärung seiner politisch-ideologischen Positionen zu führen ist und bis zu einer Neuentscheidung alle geplanten Veröffentlichungen von Kolbe in Verlagen und Redaktionen der DDR zurückgestellt werden.«⁸⁷

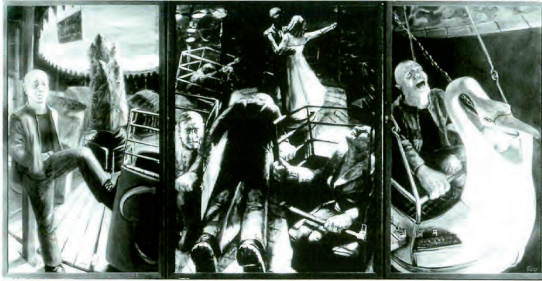
Die Zeitschrift »Mikado« konnte Kolbe, zusammen mit Lothar Trolle und Bernd Wagner, noch bis 1987 fortführen, entschloss sich aber 1986, mit einem Dauervisum im DDR-Pass seinen Wohnsitz vom Prenzlauer Berg nach Hamburg zu verlegen.

Mit dem Scheitern des Versuchs während eines einwöchigen Lese- und Diskussionsforums, das Bert Papenfuß und Stefan Döring unter dem Titel ZERSAMMLUNG⁸⁸ vom 5. bis 11.3.1984 in einem Berliner Hinterhofatelier in der Lychener Str. 6 organisiert hatten, einen unabhängigen Künstlerverband zu gründen, teilte sich die Künstler- und Literatenszene des Prenzlauer Bergs in eine sprachkritische, experimentelle, programmatisch unpolitische Gruppierung (Stefan Döring, Bert Papenfuß u.a.) und in einen politisch engagierten Kreis (Elke Erb, Jan Faktor, Uwe Kolbe u.a.). Kolbe war klar geworden: »Die zensurbeschränkte Suche nach Konzepten für die Lösung des Knotens, der aufs engste mit dem Begriff Abgrenzung zu tun hat, ist über Biermann im Künstlerischen und Bahro im Theoretischen kaum hinaus gediehen.«⁸⁹

Offener Widerstand war in diesem geschlossenen System ohnehin mit den subtilen Mitteln der Kunst nicht möglich. Die nach 1989 vielfach beschworene »DDR-Identität«, war sie nicht eher eine Notgemeinschaft der 40 Jahre von einem Übervater Staat in Unmündigkeit gehaltenen Kinder?

Der Karl-Hofer-Schüler Karl Hermann Roericht, der 1960 als Fremdling der bundesdeutschen Wirtschaftswunderwelt in die DDR übersiedelte und mit seiner gegenständlichen Malerei auf ein Auskommen in seiner Geburtsstadt Leipzig hoffte, nach jahrelangen heimtückischen »Bestrafungsaktionen« (»die Bremsstränge am Auto zerschnitten... Es war Horror, jede Woche etwas anderes.«) schließlich 1981 einen Ausreiseartrag stellte, dem 1984 stattgegeben wurde, beschrieb treffend das Lebensgefühl eines Künstlers in den 70er und 80er Jahren: »Die DDR ist ja [...] ein Urwald, in dem man aus herabgefallenen Zweigen und Blättern Botschaften lesen muß. Ohne Lederstrumpf-Fähigkeiten kommt man nicht weit.«⁹⁰

Die Kunst konnte den schleichenden Verfall eines erstarnten Systems selbstverständlich nicht aufhalten. Die



Walter Eisler, *Der Anschieber*, Triptychon, 1986, Öl auf Leinwand, 170 x 390 cm, im Besitz des Künstlers

neoveristischen, neoexpressiven, gemalten Apokalypsen der Schüler⁹¹ von Heisig, Mattheuer, Tübke und Sitte gewährten in den 80er Jahren Einblicke in den Aufruhr der Seelen und zeugten vom Lebensgefühl einer poststalinistischen Generation. Es wird beispielsweise im Gemälde *Der Anschieber* von Walter Eisler, einem Sohn von Bernhard Heisig sichtbar. Er malt vor einem blutroten Abendhimmel ein Karussell als eine in sich abgeschlossene Welt, aus der es scheinbar kein Entrinnen gibt. Vergleichbar mit Horvaths auf dem Wiener Prater spielenden Volksstück »Kasimir und Karoline«, wird das Kirmesvergnügen zum Sinnbild der Perspektivlosigkeit einer Wiederkehr des Immergleichen, die dem Fortschrittsglauben Hohn spricht. Der Horizont einer gerechten, der Zukunft zugewandten Gesellschaft hat sich für die Künstler in der DDR verdüstert.



Herz Horn Haut Schrein, Performance am 3.7.1987 in der Hochschule für Bildende Künste Dresden, von links nach rechts: Via Lewandowsky, Micha Brendel und Elise Gabriel

Heute mag man diese Bilder als seismographische Aufzeichnungen der Beben deuten, die die geräuschlose Implosion des Systems 1989 anzeigten. Sie hinterließ ein emotionales Vakuum und Sinndefizit, das als Phantomschmerz die Künstler damit konfrontierte, dass die vermeintliche Eigenart einer Generationen übergreifenden eigenständigen DDR-Kultur auf einer doppelten, negativen Identität gegen das NS-Regime und gegen den eigenen Staat als totalitäre, »antifaschistische« Erziehungs-diktatur beruhte. Die »tägliche Schizophrenie«⁹² als gesellschaftlicher Zustand lähmte

jeden Widerstand schon im Ansatz.

Vier Studenten im Fach Bühnenbild an der Kunsthochschule Dresden, Micha Brendel, Elise Gabriel, Via Lewandowsky und Rainer Görb, die sich seit ihrer Performance *Herz Horn Haut Schrein* 1987 im Keller der Hochschule als »Autoperforationskünstler« bezeichneten, verweigerten den sinnlosen Kampf gegen das Phantom eines allgegenwärtigen und zugleich ungreifbaren Staates, von dem man sich kein Bild machen durfte, durch den demonstrativen Einsatz des eigenen Körpers und der eigenen Biografie als Material. Sie spielten mit ganzem Einsatz und vollem Risiko. »So fällt auch der letzte Ort, der Fluchtburg war – die eigene Person.«⁹³ Jede Performance war ein Selbstversuch, der die permanente Ausnahmesituation und Amputation der Sinne im Hochdruckkessel DDR bewusst machte, ohne den Anspruch aufklären oder belehren zu wollen. Ihrem Publikum, das sich in diesen Verhältnissen nach dem Motto, »man kann es sich überall etwas schöner machen, eingerichtet hatte, demonstrierten sie illusionslos die Lage, indem sie »sich selbst zum Affen machten.«⁹⁴ Anlässlich der Ausstellung »Beuys vor Beuys« in Leipzig schlossen sich Micha Brendel, Elise Gabriel und Rainer Görb vom 27.3.–7.4.1988 in den Räumen der Werkstatt-Galerie EIGEN+ART ein. Sie lieferten sich ihrem Publikum aus, das sie mit Nahrungsmittel im Austausch gegen Kunst belieferte. Die Autoperforationskünstler blieben im Land, ohne allerdings zur psychischen Stabilisierung der DDR beizutragen und die schönen Seelen in der Diaspora »innerweltlicher Askese« aufzurichten. Diese nach



Ascheplastiken von Rainer Görb in den Räumen der Werkstatt-Galerie EIGEN+ART während der Aktion ALLEZI ARRESTI der Autoperforations-artisten. Foto: Dolores



Fußbodenholzschnitte und Abzüge (*Dielenspeler*) von Rainer Görb in den Räumen der Werkstatt-Galerie EIGEN+ART während der Aktion ALLEZI ARRESTI der Autoperforationsartisten. Foto: Dolores

dem Mauerbau geborene Generation zog total ernüchert die Konsequenzen aus der Einsicht, dass die DDR ein Staat war, für den sich die »traurige Metapher eines riesigen Käfigs« aufdrängt: »eine stabile und absolut gesicherte Umzäunung, darin die perfekte Dressur [...], die auf Leistung und Gehorsam orientierte.«⁹⁵ Der Staat, der als geschlossene Anstalt seinen Bürgern nach eigenem Ermessen Ausgang erteilte oder nicht, verbarrikadierte sich hinter der Mauer als »antifaschistischem Schutzwall« und legitimierte seine repressive Diktatur mit der Notwendigkeit eines offensiven »Antifaschismus« gegen den angeblich latent »neofaschistischen« Westteil des Landes. Eine wirkliche »Entnazifizierung« gab es jedoch in der DDR, die die Diktatur seit 1933 fortführte, noch viel weniger als in der Bundesrepublik. »Die faschistische Lebensweise ist praktisch ohne Bruch übernommen und fortgeführt worden.«⁹⁶

Die DDR war für diese Künstler eine »Leiche, so tot, daß man sich nur noch lustigmachen konnte.«⁹⁷ Elise Gabriel schreibt in einem Text »ÜBER(M)ICH«: »Ich habe Waffen entwickelt für den täglichen Nahkampf. Z.B. AUTO-PERFORATION, die Selbstlöcherung, handhabbar zum Unschädlichmachen von Gefühlsüberschuss, der entsteht, wenn sich einer gut- oder böseartigen akuten Gemütsbewegung der Gegenstand entzieht, bzw. entzogen wird [...]«.⁹⁸ An der allgemeinen Erstarrung und Lähmung der DDR-Gesellschaft prallte jeder Gefühlsüberschuß ab.



Rainer Görb während der Verteidigung seiner Diplomarbeit *Midgard* in der Hochschule für Bildende Kunst Dresden 1989. Betreten auf ihre Fußspitzen schauen von links nach rechts Prof. Wagner und Prof. Johannes Heisig; im Disput mit dem Diplomanden: Prof. Gerhard Kettner. Foto: Holger Stark

Der »Gefühlsstau« als Konsequenz ist daher der zentrale Begriff im Psychogramm der DDR, das Hans-Joachim Maaz aus seiner Praxis als Chefarzt einer psychotherapeutischen Klinik in Halle seit 1980 entworfen hat. Der Zwang zur Spaltung der Persönlichkeit und die damit verbundene Abspaltung von den Gefühlen führte dazu, dass unter der Maske von Wohlverhalten und Disziplin »ein gestautes Gefühlspotential von existentiellen Ängsten, mörderischer Wut, Haß, tiefem Schmerz und oft bitterer Traurigkeit« schmort. Ohne das Gefühl als Korrektiv für die Erfahrung

und Wahrnehmung einer gestörten Umwelt konnte der Widerspruch von Anspruch und Realität zwar täglich erfahren, aber nicht mehr empfunden werden. Der Gefühlsstau führt zum Verlust des fühlenden Kontakts mit sich und der Welt und letztlich zur Deformierung der Persönlichkeit, die dann für »normal gehalten wird. Die betroffene Person »bleibt fortan abhängig und autoritäts-süchtig.«⁹⁹

Gegen die Elterngeneration, die immer geschwiegen und Harmonie gesucht hatte, entwickelten die Auto-perforationskünstler Schocktechniken, überschritten Peinlichkeitsschwellen (Via Lewandowsky: *Langsam nässen*, 1985), gaben dem Zustand quälenden Schweigens einen Körper, erzeugten fortwährend neue Unklarheiten, Fakes, Farcen und Verwirrung. Mit den katholischen Abreaktionsritualen der Wiener Aktionisten haben sie nur oberflächlich betrachtet etwas zu tun. Metaphysik, Mystik und ästhetische »Lebensliturgie« (Hermann Nitsch) lagen jenseits ihres Horizontes. Durs Grünbein spricht von »protestantischen Ritualen«, von der Hassliebe des Protestantismus, den seine Ethik als Akrobatik einholt: »Sie muß Wunden schlagen, um Ordnung herzustellen.«¹⁰⁰ Zugleich kennzeichne die Gruppe »ein Staunen über die Komik der eigenen Lage, clowneske Selbstvergewisserung [...]«.¹⁰¹ Im Gegensatz zu vielen Künstlern in der DDR, die ihren Glauben an die Utopie eines besseren Sozialismus im realen Sozialismus verbreiteten, blieb ihr Publikum ohne Trost, ohne Alternative, ohne Hoffnung. Sie sprengten das familiäre, stillschweigende Einverständnis der alternativen Kunstszene.

Die Performance-Gruppe als Notgemeinschaft löste sich mit dem Ende der DDR rasch auf. Jeder war jetzt mit sich und seiner Geschichte allein.

Am 22. Juni 1989, wenige Monate vor der Öffnung der Mauer, fand im Rahmen einer »permanenten Kunstkonferenz« im Zentrum der »Hauptstadt der DDR« in der Galerie »Weißer Elefant« eine Performance statt. In der Galerie waren die Versatzstücke einer deutschen Schulstube versammelt: Tierpräparate eines Adlers und eines Bussards, ein schwarzer Spiegel im Format einer Schultafel, ein Pulttisch. Während Via Lewandowsky mit einer langen Eisenstange an einer auf dem Boden liegenden toten Taube als verrottetem Friedenssymbol des sozialistischen Lagers herumstochert und den staatlichen Zugriff auf die Intimität des Körpers an sich selbst demonstriert (Rasieren der Schamhaare, Fesselung), liest Durs Grünbein am Schreibpult einen Text, der die verinnerlichte Dressur zum neuen sozialistischen Menschen, das Abtöten der

eigenen Person beschreibt: »Ich habe es umgebracht. Ich habe es endlich geschafft, es zu töten. Ich habe es eingesperrt, ausgehungert, unter der Folter der Isolation zerbrochen. [...] Ich mußte es töten, mühsam, mit deutscher Gründlichkeit. Was dann begann, war die Abschaffung des Verbrechens zugunsten des Planes [...].« Der innere Aufstand war vorbei, versiegelt, eingefroren. Die Szene versank im Kohlenstaubnebel, den ein Staubsauger verwirbelte: »Draußen die unerhört lautlose Implosion einer Landschaft. Mit deutscher Gründlichkeit.«¹⁰²

Für seine erste Ausstellung in West-Berlin im Realismusstudio der NGBK Ende 1989 reicht er die Bildfolge *Sie können nichts schreien hören – Acht Porträts zur Euthanasie* ein. Den im Titel des Bilderzyklus ausgesprochenen Vorweis auf die historische Euthanasie-Aktion der Nazis begreift Lewandowsky aber als traumatisches Statement zur DDR, die plötzlich wie ein böser Spuk von der Bildfläche verschwunden war. Erst nach dem Ende wurde ihm bewusst, welcher monströsen »schönen, neuen Welt« er da entronnen ist. In der Umkehrung der antiken Vorstellung vom schönen Sterben zum Zynismus der Tötung »unwerten Lebens« durch die Nazis, wird die DDR kenntlich gemacht als Anstalt »vom Menschen, der seinesgleichen einschläfert, betäubt, verwaltet, in Ordnungen einsperrt, ideologisch erpresst usw.«¹⁰³ Die Transzendierung des Barbarischen durch Schönheit und die Analogie zur christlichen Grablegung auf dem Gemälde *Den Opfern des Faschismus* von Hans Grundig denunziert Via Lewandowsky. Während Grundig wie ein Ikonenmaler die Toten auf pures Blattgold legt, verwendet Lewandowsky gelben Urin als Bildhintergrund. Die Leinwände als Bildträger werden wie Knochenbrüche durch Stahlrahmen geschient, dazwischen legt er eine Watteschicht. Mit Lewandowskys Euthanasiebildern 1989 ist die antifaschistische Kunst in der DDR, die 1946 mit Hans Grundigs OdF-Bildern begonnen hatte, an ihr Ende gekommen, der Blick wurde frei auch für die totalitären Züge der antifaschistischen DDR.

Ein Künstler der Aufbaugeneration wie Wolfgang Mattheuer, der über Jahrzehnte aus einer ethisch-moralischen Haltung heraus mit politischen Metaphern und Parabeln die gesellschaftlichen Konflikte deutlich zur Anschauung¹⁰⁴ brachte, sah sich veranlasst, noch am 7. Oktober 1988, dem 39. Jahrestag der DDR-Gründung, demonstrativ aus der SED auszutreten: »Ich sehe heute: Sie, die Partei, braucht das sich selbstbestimmen wollende Individuum nicht. Sie hat gar keine geeigneten Mechanismen entwickelt, individuelles Wissen und Erleben von unten positiv zu integrieren. Sie wähnt sich nach wie vor

allwissend und allmächtig und spricht nur ungerne mit nicht jubelnden Genossen. Ein »Ja, aber...« ist ihr schon lästig. Was tun? Ich fühle mich mitverantwortlich, im Engen wie im Weiten, und denke nicht daran, meine Verantwortung zu leugnen oder nach »Oben« zu delegieren und mich zum Mitläufer zu entwerten. Ich kann nicht jubeln und kann auch nicht Ja sagen, wo Trauer und Resignation, Mangel und Verfall, Korruption und Zynismus, wo bedenkenloser, ausbeuterischer Industrialismus so



Via Lewandowsky, *Der zu einer glücklichen Stunde geborene*, aus dem Zyklus: *Sie können nichts schreien hören – Acht Porträts zur Euthanasie*, 1989, Acryl, Zelleim, Urin, Watte auf Leinwand, 130 x 110 cm, Berlinische Galerie, Berlin

hochprozentig das Leben prägen und niederdrücken und wo programmatisch jede Änderung heute und für die Zukunft ausgeschlossen wird. [...] Ich werde weiterhin in dem Land und der Stadt, in denen ich verwurzelt bin, mit aller Kraft und allen meinen Fähigkeiten arbeiten, aber ich kündige meine Mitgliedschaft in der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands.«¹⁰⁵

Nicht weit vom wilhelminischen Kyffhäuser entfernt beendete Werner Tübke zur gleichen Zeit das 1976 im Auftrag des ZK der SED und des Ministerrates begonnene Panoramagemälde auf dem Schlachtberg bei Frankenhäuser zur *Frühbürgerlichen Revolution in Deutschland*. Auf 123 laufenden Metern hat Tübke mit seinen chingepanzerten, leblosen Puppen die Apokalypse als

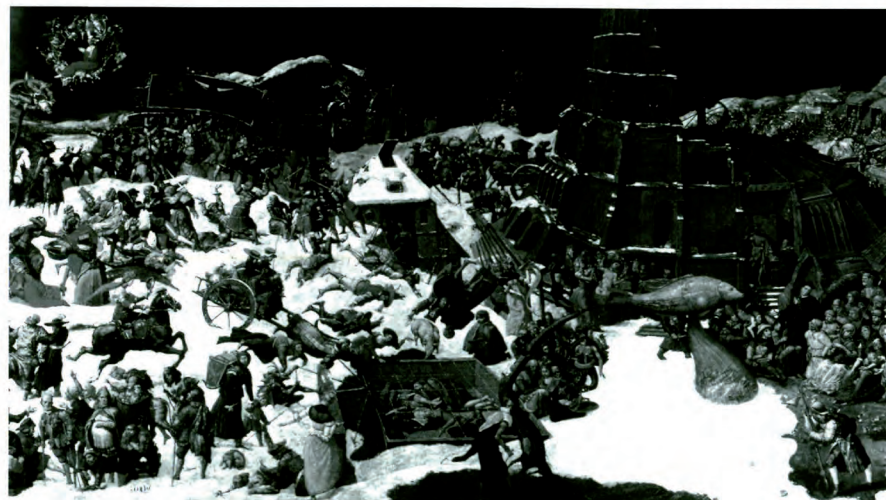
überdimensioniertes Krippenspiel inszeniert. Trickreich unterlief er den von der Partei erwarteten Geschichtsoptimismus, der in die historische Niederlage den perspektivischen Sieg der Plebejer hineinprojiziert, indem er weit in die Kunstgeschichte zurück »emigrierte« und so das von der Partei geforderte »gesellschaftlich bedeutsame« Thema mit manieristischer Stilakrobatik konterkarierte. Nach dem Vorbild der großen Schlachtenpanoramen (z.B. Anton von Werners Sedanpanorama am Alexanderplatz in Berlin) wünschten sich die Herrschenden einen Tempel¹⁰⁶ für den »Imperialismus des Auges«, wie er zwischen 1880 und 1912 von börsennotierten Panorama-Gesellschaften zur Beförderung vaterländischer Gesinnung betrieben worden war. Dem Kulturhistoriker Stephan Oettermann erscheint das Panorama als »Maschine, in der die Herrschaft des bürgerlichen Blicks gelernt und zugleich verherrlicht wird [...].«¹⁰⁷ Noch einmal sollte ein Monument dieser Größenordnung »die Entwicklung des sozialistischen Nationalbewußtseins [...], die Gewinnung einer nationalen Identität« fördern, damit »die DDR in vollem Maße von einer »Nation an sich« zu einer »Nation für sich selbst«¹⁰⁸ werden kann. Während der zwölf Jahre, die der Maler und seine Gehilfen für die Realisation des Werkes brauchten, verdüsterte sich mit dem historischen Horizont für den realen Sozialismus das Panorama. Der Betrachter wird mit einem unsichtbaren Marionettenspieler konfrontiert, dem seine Spielvorlage abhanden kam. Papst, Fürsten, Kardinäle, Soldateska und Bauern sind in einem ewigen Kreislauf von Hass und Niedertracht aussichtslos gefangen. In dieser gottverlassenen Welt erscheint kein Silberstreif künftiger Erlösung aus dem irdischen Jammertal. Tübke ersetzt die kommunistische Teleologie durch eine negative Theologie. Der Hofmaler hat dem untergehenden Staat den Totenschein ausgestellt. Als das Panoramagebäude ein Jahr nach Abschluss der Malerei am 14.9.1989, knapp zwei Monate vor der Öffnung der Berliner Mauer, in einem Festakt eröffnet wurde, hatte sich der untergehende Staat ungewollt sein eigenes Mausoleum errichtet.

Friedrich Dieckmann kommentiert die Dialektik von Ästhetik und Politik in einem von der Grundkreditbank zurückgewiesenen Essay: »Mit ingenieus Timing war es ihm (Tübke E.G.) gelungen, Staat und Werk, Ordnung und Œuvre zu synchronisieren: Vier Wochen vor dem Eintritt der Bevölkerung in die Politik hatten die Häupter von Partei, Parlament und Regierung sein Hauptwerk, das Rundbild von Frankenhäuser, einweihen helfen. Es war die letzte große Kunstveranstaltung des Kunststaates, und

sie kam gerade recht: das Magnum Opus war eröffnet – nun konnte das Machtgehäuse, das ihm den Tempel erbaut hatte, getrost zugrunde gehen. Tübke hat den SED-Staat in fünfzehnjähriger Arbeit zu Ende gemalt; nachdem das Grabmal, das Mal-Grab eingeweiht war, konnte der König das Zepter niederlegen. Das war dann keine feierliche Szene mehr, es war mehr wie das Niedergehen einer Theaterkulisse; der Rundhorizont fällt, auf einmal stehen die Darsteller auf der leeren Bühne. Tübke hatte seinen Rundhorizont vorsichtshalber auf Beton befestigt. [...] (Das Werk) besteht [...] auf nichts als sich

brochen über die Wende erhalten hat –, verweist ein letztes Mal auf die religiöse Geschichtsauffassung der DDR und des Sozialismus, auf ihre anti-zivilisatorischen Konsequenzen vor allem bei Künstlern und Intellektuellen, die aus dem Verlust ihres Sendungsauftrages, den sie aus dem Sozialismus glaubten beziehen zu können, ein umfassendes Ende ableiten.«¹¹⁰

In den zwischen 1958 und seinem Tod im September 1962 geführten Gesprächen mit Hans Bunge sprach Hanns Eisler von der großen »Zurücknahme« der Kunstautonomie gegenüber den ursprünglichen Funktionen der



Werner Tübke, *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland*, 1979/81, 1:10 Fassung, Öl auf Holz, 139 x 1.230 cm, Tafel 1 und 5, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

selbst und der Niederlage, die es verkündet – das letzte überbietende Exempel eines Staatsmäzenatentums, das sich, wie einst das römische der Renaissancepäpste, in der Darstellung des Weltgerichts erfüllt.«¹⁰⁹

Der Soziologe Albrecht Göschel sieht in den so auffallend häufig gemalten und geschriebenen Apokalypsen der 80er Jahre die »letzte Äußerung einer quasi religiösen Kunst, wie sie die DDR-Kunst war. In der Erkenntnis ausbleibender Erlösung bietet sich nur noch der Untergang, die Ahnung der Apokalypse als Alternative und depressiv stimmende negative Utopie. Daß sich Untergang nur als Endzeitvision darstellen kann – eine Sicht, die sich unge-

Kunst, »wo sie primitiv den gesellschaftlichen Bedürfnissen gedient hat«. Der Sozialistische Realismus sei, so Eisler, in den vormodernen Zustand magisch-ritueller Kultbilder zurückgefallen: »[...] die Säkularisierung, die Emanzipation der Kunst vom Religiösen, vom Mythos, ist ihre Verbürgerlichung oder ihre Modernisierung! Das heißt: in dem Moment, wo die Kunst sich von ihrem praktischen Gebrauch abtrennt – der Ritus ist ja praktischer Gebrauch – wird sie erst das, was wir modern als Kunst bezeichnen [...] so müssen wir sagen, daß wir doch in diesen Zeiten – auch der Bitterfelder Konferenz – zurückgehen, ich sage es ganz grausam, auf die Höhlenzeichnungen. Wir brauchen Kartoffeln, also – eine Kartoffelkantate! Wir brauchen bestimmte Produktionssteigerungen, also – Komponisten und Dichter schreibt Lieder, Gesänge und Kantaten,

um unsere Produktion zu steigern! Eine durchaus ehrenwerte Sache [...] Aber ist es nicht philosophisch gesprochen – eine ungeheure Zurücknahme der Säkularisierung?«¹¹¹

Für Theodor W. Adorno als maßgeblichen Theoretiker der Nachkriegsmoderne im Westen existiert die Kunst als zweite, gleichsam negative Realität neben der sozialen, zwangsläufig immer unvollkommenen Welt. Angesichts der prinzipiellen Verschiedenheit der sozialen und der künstlerischen Realität erscheinen ihm die Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft, zwischen

derne, dass Kunst die Welt weder verändert noch heilt, fremd bleiben, da dort durch das Formalismusverdikt die Moderne ihre Unschuld behielt. 40 Jahre kämpften die Künstler um die verbotenen Früchte der Moderne. Im Ergebnis gab es eine moderate Moderne als Kompromiss. Für die der SED loyal verbundenen Künstler in der DDR lag die Freiheit der Kunst in der Einsicht in die Notwendigkeit, der kollektiven Wahrheitsfindung¹¹³ der Partei Gestalt zu geben.

Im Bilderstreit seit 1990 in Deutschland geht es um den Gegensatz zwischen der quasireligiösen Geschichts-



Produzent und Rezipient, als marginal. Adorno hat konsequenterweise jedes offene Engagement in der Kunst abgelehnt, denn die eigens deklarierte Gesellschaftlichkeit der Kunst musste ihm tautologisch erscheinen. Die ihr a priori innewohnende Distanz zum sozialen Sein ist es, die die »Gesellschaftlichkeit« der Kunst ausmacht.

Die Aporie einer solchen über dem »Ganzen« schwebenden Haltung leidender Individualität sollte im Sozialismus abgelöst werden durch die Forderung an die Künstler, diesen emanzipativen Anspruch konkret und praktisch einzulösen, d.h. Aufhebung der Autonomie der Kunst und die Indienstellung für die Interessen einer homogenisierten Gesellschaft.¹¹²

Den Künstlern, Kunstwissenschaftlern und Kunsttheoretikern der DDR musste die Einsicht der Postmo-

auffassung der DDR, die den Künstlern den Auftrag gibt, das »Wesen« dieser homogenen Weltsicht darzustellen und einer westlichen, durch Wertewandel und subjektive Modernisierung geprägten entauratisierten Kunstauffassung, die auf jeden Erlösungsanspruch verzichtet hat. Sie lässt der Kunst das, »was sie leisten kann, die Erfahrung, Differenzen wechselseitig anerkennender Autonomie aus innovativer Wahrnehmung zu entfalten [...]«¹¹⁴ Auch ihre metaphysische Behauptung einer Wahrheit, ein Grundzug aller totalitären Systeme, ist aus dieser Sicht obsolet geworden.

Die Rede von »Wahrheit« und »Lüge« gehört zu einer Kategorie des Denkens, die in der Geschichte beispielsweise der Kreuzzüge und Glaubenskriege sich als tödlich erwiesen hat.¹¹⁵

Aus westlicher Sicht ist der Gegenstand der Kunst nicht das ›Wesen‹ bzw. die ›Wahrheit‹ einer Glaubenslehre und Weltanschauung, das richtige ›Menschen- und Gesellschaftsbild‹, sondern die »Wahrnehmung von Wahrnehmung, Bedingungen von Wahrnehmung [...], z.B. durch Kontextverschiebungen, Rahmenwechsel etc. Kunst nimmt wahr, aber erklärt oder beschreibt nicht, und in der Thematisierung von Wahrnehmung, die sich nur als ästhetische und niemals narrativ artikulieren kann, bezieht sie sich negierend und – in gelungenen Fällen – innovativ auf vorhandene Wahrnehmung, also auf Kunst, wird also selbstreferentiell [...].«¹¹⁶ In diesem Sinne erklärt Wolfgang Hilbig, der malochende Dichter, der sich nicht zum schreibenden Arbeiter des Bitterfelder Weges machen ließ: »Ich glaube nicht an die Wahrheit, ich glaube an Wahrnehmungen.«¹¹⁷

Im Widerspruch zur parteilichen Kunstkritik brachte die »Berliner Schule«, die aus dem Kreis der Meisterschüler an der Deutschen Akademie der Künste im Ostteil Berlins entstanden ist, diesen formalen Kunstbegriff als Schutz gegen politischen Missbrauch ihrer Bilder in die Kunst der DDR ein. Die Produktion des Werkes betrachteten die Maler um Harald Metzkes und Lothar Böhme als Selbstzweck. Das in sich abgeschlossene Werk als Monade verwies nicht auf eine Utopie, sondern enthielt sie in nuce. In den 60er Jahren folgte auf eine durch scharfe Konturen und Flächenhaftigkeit der Komposition ausgezeichnete »strenge Periode« eine Phase des »Cézanneismus«. Eine ästhetische Haltung, die die idealistische Vereinnahmung der Schönheit durch die Wahrheit mit feiner Ironie abwehrte¹¹⁸, hielt die stilistisch heterogene Gruppe zusammen. Diese Schule setzte sich entschieden von der narrativen, historische Stoffe bemühenden »Leipziger Schule« ab.¹¹⁹

Allen gemeinsam, der Berliner oder Leipziger Schule, den Mitgliedern der SED oder den Dissidenten, war die Überzeugung, Kunst habe ein zeitloses Medium der Wahrheitssuche im Sinne ethischer Orientierung zu sein.¹²⁰ Bezeichnenderweise hieß ein kunstpölitisch umstrittener, letztlich eingestampfter Artikel von Günter Feist »Wir müssen es uns schwerer machen«. Stefan Heym bekannte 1965 in einer Rede, die in der DDR nicht veröffentlicht wurde: »Wir dürfen die Schmerzen nicht fürchten, die es kostet, sich zur Wahrheit hindurchzufinden: Die Wahrheit ist immer revolutionär; wo ihr untrüglicher Zeiger scheinbar gegen die Revolution ausschlägt, deutet er an, daß etwas fehlerhaft ist, nicht an der Revolution, wohl aber an der Art ihrer Durchführung.«¹²¹ Franz Fühmann schrieb als

Abschiedswort in sein Testament, das nun seinen Grabstein in Märkisch Buchholz schmückt: »Ich grüße alle jungen Kollegen, die sich als obersten Wert ihres Schreibens die Wahrheit erwählt haben.«¹²²

Der DDR-Bürger maß die einheimische Kunst an seinem Wahrheitsbegriff: »Sprach sie aus, wie sehr die DDR mißbraten war? [...] An Wahrheitsgesprächen herrschte landesweit kein Mangel. Was schmerzlich fehlte, war die Verschriftung dieser mündlichen Volksopposition. Klartext mit staatlicher Imprimatur konnte man nicht erwarten. Aber ästhetische Subversion begehrte das Publikum von seinen Künstlern: Untrügliche Zeichen, daß sie auf seiten der Wahrheit, der Wirklichkeit stünden.«¹²³

Diese »Identitätsästhetik« orientierte sich positiv oder negativ fast ausschließlich an der »moralischen Identität« der künstlerischen Persönlichkeit.¹²⁴ Geprägt war und ist diese künstlerische Haltung von der Ethik des Protestantismus¹²⁵, die auf dem Territorium der ehemaligen DDR sowohl die staatstragenden wie die oppositionellen Künstler geprägt hatte.

»Statt der offenen, zum Teil auch blutigen Polarisierung entstand in der DDR eine ungleich stärkere innere Differenz. Sie wurde verinnerlicht, führte zum Selbstwiderspruch, zu Zerreißproben für die individuelle Identität. Für diesen Weg der Verinnerlichung sprach kulturgeschichtlich auch die mehrheitlich protestantische Tradition in der DDR.«¹²⁶

Mit der Monopolisierung der politischen Sphäre durch die Einheitspartei, verlagerte sich in der DDR der politische Diskurs in den Bereich der Ästhetik und überfrachtete sie mit Fragen der Politik und Moral. Diese spezifisch deutsche Verstrickung von Kunst, Politik und Moral ist ein »Resultat der Entpolitisierung der Öffentlichkeit und Reaktion auf den Mangel an Glaubwürdigkeit des Politischen.«¹²⁷

Viele nonkonformistische Ausstellungen verstanden sich daher als Ersatzöffentlichkeit. Die Künstler nutzten die relative Autonomie im Rahmen ihres Tafelbildes und boten dem Betrachter in komplizierten Allegorien und metaphorischer Verschlüsselung einen politischen Diskurs im Dialog mit dem Bild an. Stillschweigend galt die Abmachung, auf provozierende Titel und eindeutige Interpretationen zu verzichten.

Unter den repressiven Bedingungen totalitärer Staatskultur in der protestantisch geprägten atheistischen Gesellschaft der DDR konnte die deutsche Innerlichkeit überdauern. »Mit steigender Ohnmacht des fürsichseienden Subjektes ist folgerecht Innerlichkeit vollends zur

Ideologie geworden, zum Trugbild eines inneren Königreichs, wo die Stillen im Lande sich schadlos halten für das, was ihnen gesellschaftlich versagt wird; damit wird sie mehr und mehr schattenhaft, inhaltslos auch in sich. Dem möchte Kunst sich kaum anbequemen. Aber das Moment der Verinnerlichung ist von ihr kaum wegzudenken.«¹²⁸

Eine Kunst, die der Stabilisierung einer »essentiellen Identität« dient, stützt die Vorstellung, »nicht nur zwischen Äußerem (Schein, Erscheinung) und einem echten, inneren, wahren Wesen oder Kern zu unterscheiden, sondern darüber hinaus eine Trennung, eine Unabhängigkeit beider voneinander zu behaupten. Darauf beruht wiederum die Vorstellung, ein inneres Wesen könne unversehrt von äußeren Zwängen moralisch integer bestehen. Alles Äußere sei nur »Zwang, irdische Welt, Verfahren etc. und lasse das eigentliche Wesen unberührt. Diese Trennung von innerem Wesen und äußerer Erscheinung, äußeren Bedingungen und Zwängen mit dem Gefühl, im Wesen von den entsprechenden Vorgängen gar nicht berührt, im Grunde an ihnen gar nicht beteiligt zu sein. Sie erlaubt die Postulierung innerer Freiheit, Unversehrtheit und Integrität auch bei »äußerlich« höchst manifesten Zwängen. [...] Diktaturen scheinen auf dieser Möglichkeit der Doppelmoral zu basieren, auf dieser Persönlichkeitsspaltung [...]«¹²⁹

Die Schriftstellerin Monika Maron, Stieftochter des DDR-Innenministers, mit ihrem Roman »Flugasche«, der nur im Westen erscheinen konnte, zur Dissidentin erklärt und gleichzeitig für eine Weile in den 70er Jahren als IM tätig, erklärt: »Ob jemand in der DDR ein Dissident wurde oder nicht, entschied nicht zuletzt sein Temperament, die Fähigkeit oder Unfähigkeit, Verhältnisse, die man nicht ändern konnte, mit der gelassenen Neugier eines Naturforschers zu beobachten, ohne dabei Schaden an seiner Seele zu nehmen. Wer sich der Diktatur nicht beugen

wollte, lief Gefahr, sich in aussichtslosen Kämpfen an ihr zu verschleißen.«¹³⁰

Mit größerem historischem Abstand wird jenseits des Antagonismus zwischen Umwertung der Werte und traditioneller Botschaft die mentale, geistesgeschichtliche Verwandtschaft der Bilder in Ost- und Westdeutschland sichtbar werden. Verbindet sie doch unsere gemeinsame Geschichte und die Spuren, die sie in den Köpfen hinterlassen hat. »Es geht um [...] Alptraumscenen, Obsessionen, Wiederholungszwänge, um die Ikonologie einer deutschen Geschichte, deren Bildern die bildende Kunst in beiden deutschen Staaten nicht entkommen konnte.«¹³¹

Mit seinen Kollegen, die wie Bernhard Heisig, Werner Tübke, Wolfgang Peuker oder Volker Stelzmann in der DDR geblieben sind, teilt der 1961 aus Dresden nach Düsseldorf übergesiedelte Gerhard Richter bei allen grundsätzlichen Unterschieden in ihrer Kunstauffassung den Glauben an die Kunst als »religios, »Rückbindung, »Bindung« an das nicht Erkennbare, Übervernünftige, Über-Seiende.«¹³² Er teilt mit ihnen auch die Überzeugung: »Kunst hat immer im wesentlichen mit Not, Verzweiflung und Ohnmacht zu tun (ich denke an die Kreuzigungsgeschichten vom Mittelalter bis zu Grünewald, aber auch an Renaissance-Bildnisse, an Mondrian und Rembrandt oder Donatello und Pollock) – und diesen Inhalt vernachlässigen wir oft, indem wir die formale, ästhetische Seite zu isoliert wichtig nehmen. Dann sehen wir in der Form nicht mehr den Inhalt, sondern die Form als das den Inhalt Fassende und Zusätzliche, was sich lohnt zu untersuchen. Dabei hat der Inhalt keine Form, sondern ist Form.«¹³³ Malerei hat auch für Bernhard Heisig »zu tun mit dem Sinn des Lebens und des Todes. Wenn ich über den Sinn des Todes nicht nachdenken kann, weil die Umgebung sofort hysterisch reagiert, dann kann ich keine großen Bilder malen.«¹³⁴

- ¹ Horst Dohls, Der demokratische Zentralismus – Grundprinzip der Führungstätigkeit der SED bei der Verwirklichung der Beschlüsse des Zentralkomitees, Berlin/DDR 1965.
- ² Otto Schön, Die höchsten Organe der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, 2. Überarb. u. erw. Aufl., Berlin/DDR 1965, S. 34f. Die Rangfolge war Generalsekretär, Politbüro, Sekretariat des ZK, Sekretär des ZK für Kultur, Leiter der Abteilung Kultur des ZK, dann die Kulturbteilungen der Bezirks- und Kreisleitungen der SED.
- ³ Das ehemalige Zentrale Parteiarchiv der SED (ZPA) steht als »Stiftung der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv« (SAPMO-BArch) der Öffentlichkeit zur Verfügung. Die Bestände des ehemaligen Zentralen Parteiarchivs wurden um die Akten des »Internen Parteiarchivs« und der Massenorganisationen FDJ, FDGB, DSF, Kulturbund, Deutsche Bauakademie usw. ergänzt. Von den so genannten Blockparteien kamen nur die Akten der NDPD in die Stiftung, die der CDU und LDPD gingen in die Archive ihrer westdeutschen Schwesterparteien ein. Die »Kunstdokumentation SBZ/DDR« gibt für den Zeitraum 1946–1964 einen ersten Überblick über Organisation, Arbeitsweise, Politik und Besetzung dieser Kulturbteilungen. Vgl. Beatrice Vierneisel, Die Kulturbteilung des Zentralkomitees der SED 1946–1964. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, Köln 1996, S. 788–820.
- Für den Zeitraum 1961 bis 1989 gibt es einen Gesamtüberblick über die Anleitung der Kunstpolitik durch die SED: Joachim Ackermann, Der SED-Parteiapparat und die Bildende Kunst, in: Hannelore Offner/Klaus Schroeder (Hrsg.), Eingegrenzt-Ausgegrenzt. Die Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961–1989, Berlin 2000, S. 15–87.
- ⁴ Hannelore Weber, Geschichte der DDR, aktualisierte und erweiterte Neuausgabe der Erstausgabe von 1985, München 1999, S. 259. »Die SED hat [...] ihre Wahlen in den Grundorganisationen, den Kreisen und Bezirken und zu den Parteitag ordnungsgemäß durchgeführt. Das formal richtige Verfahren des Wählens verlor aber dadurch an Wert, daß sich im Lauf der Zeit die Gewohnheit einbürgerte, den unteren Parteiorganisationen durch die übergeordnete Leitung die Namen der zu Wählenden vorzugeben.« (Kurt Hager, Erinnerungen, Leipzig 1996, S. 406)
- ⁵ Die Kontinuität der Kulturpolitik verkörperte Kurt Hager, der im Oktober 1957 Paul Wandel als ZK-Sekretär für Volksbildung ablöste und als ZK-Sekretär für Wissenschaft, Volksbildung und Kultur bis zum Ende der DDR 1989 »Chefideologe« der Partei blieb. Zu seinem Sekretariat gehörten die Abteilung Wissenschaft und Hochschulen, Kultur, Volksbildung, Gesundheitswesen, der Dietz Verlag, die Redaktion »Einheit«, die Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, die Parteihochschule »Karl Marx« beim ZK der SED und das Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Vgl. Klaus Schroeder, Der SED-Staat. Partei, Staat und Gesellschaft 1949–1990, München 1998, S. 404. Vgl. zu Hager Joachim Ackermann, Der SED-Parteiapparat und die Bildende Kunst, in: Eingegrenzt-Ausgegrenzt, wie Anm. 3, S. 21–28.
- ⁶ Vgl. Angelika Reimer, Organe der Macht 1945–1954. Von der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung bis zur Gründung des Ministeriums für Kultur. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 821–834. A. Reimer konnte zum damaligen Zeitpunkt nur den Bestand der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten als integralen Teil des Ministeriums für Kultur (BA DR 1) im Bundesarchiv einsehen.
- ⁷ Kurt Hager, Erinnerungen, wie Anm. 4, S. 407. Vgl. dazu das Interview von Joachim Ackermann mit dem stellvertretenden Minister für Kultur der DDR, Klaus Höpcke, in: Eingegrenzt-Ausgegrenzt, wie Anm. 3, S. 49ff. In Zweifelsfragen hatte Kurt Hager gegenüber dem Minister für Kultur das letzte Wort, nicht aber das Weisungsrecht, das formal beim Ministerpräsidenten bzw. dem Ministerrat lag.
- ⁸ Vgl. dazu u.a. die Debatten um das »Verhör des Lukullus« von Brecht und Dessau (1951/1952), die Barlach-Ausstellung (1951/52), die Erklärung zum Neuen Kurs 1953, den »Johann Faustus« von Hanns Eisler (1953), Peter Huchel als Herausgeber der Akademie-Zeitschrift »Sinn und Form«, Fritz Cremer (damals Sekretär der Sektion Bildende Kunst) und seine Ausstellung »Junge Künstler« (1961), usw. Vgl. Zwischen Diskussion und Disziplin. Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (Ost) 1945/1950 bis 1993, hrsg. von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste in Zusammenarbeit mit Inge Jens ausgewählt und kommentiert von Ulrich Dietzel und Gudrun Geißler, Berlin 1997.

- Vgl. auch Petra Uhlmann, Sabine Wolf, Meister und Schüler. Strukturen der Nachwuchsförderung an der Sektion Bildende Kunst der Deutschen Akademie der Künste zu Beginn der fünfziger Jahre. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 262–283. Das Zentrale Archiv der Akademie der Künste der DDR wird inzwischen als »Stiftung Archiv der Akademie der Künste« geführt und konnte für diese Studie genutzt werden.
- ⁹ Vgl. Weg zur sozialistischen Künstlerorganisation. Dokumentation, hrsg. vom Verband Bildender Künstler der DDR, historischer Abriss und Dokumentation Ulrich Kührt, Bildkommunikation Herbert Heerklotz, Berlin/DDR, o.J. [1983]; Michael Krejsa und Ursel Wolff, Gründungsgeschichte und Organisationsaufbau des Verbandes Bildender Künstler. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 835–843. Hannes Schwenger, Sozialistische Künstlerorganisation. Akademie und Künstlerverband im Herrschaftssystem der DDR. In: Eingegrenzt – Ausgegrenzt, wie Anm. 3, S. 89–162.
- ¹⁰ »Den Zugang zur Kunst regelt ein rigider numerus clausus an den stark akademisch strukturierten Kunsthochschulen (nach Schließung der Künstlerausbildung in Weimar 1951 war ein Studium nur noch in Berlin-Weißensee, Leipzig, Dresden und speziell für Kunstzeiter in Greifswald möglich, E.G.). Wer diese Hürde genommen hatte – es war jährlich nur eine Handvoll –, sah eigentlich nur ein wesentliches Hindernis vor sich: Die Umwandlung des automatisch mit dem Hochschuldiplom verliehenen Kandidatenstatus in eine Vollmitgliedschaft, die allein wirkliche Berufsausübung gewährleisten konnte [...] Vor den Schranken der neuen Zunft aber [...] stauten sich die modernen »böhasens«, die Unzünftigen: ohne Recht auf eine Steuernummer, genau genommen auch ohne Verkaufsgenehmigung, eigentlich ausgeschlossen von jeder professionellen Ausstellung. [...] Die Verbindung eines ideologischen Monopols mit einem ökonomischen schuf das realsozialistische Modell der Kunstlenkung und Kunstausübung.« (Günter Feist, Künstlergilde VBK: Eine Organisation in der Wende. In: Kunst in der DDR, hrsg. von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann, Köln, 1990, S. 49–54, hier S. 54.)
- Über die Funktion des Verbandes als politisch-ideologisches Lenkungsorgan der Partei ging es seiner Führung immer ebenso um die Wahrung einer exklusiven Berufsausübung auch gegenüber anderen potenziell konkurrierenden Institutionen wie der Akademie der Künste, dem Staatlichen Kunsthandel oder den Genossenschaften bildender Künstler. »Darin ist er aber letztlich erfolglos, denn am Ende uferf er in jeder Hinsicht aus – sowohl was seine Mitgliederzahlen (von 2.435 Mitgliedern 1962 auf 6.052 kurz vor dem Ende 1989, E.G.) wie die Theorie und Praxis des Sozialistischen Realismus angeht.« (Hannes Schwenger, wie Anm. 9, S. 130.)
- ¹¹ Eine »Analyse über die Situation unter den bildenden Künstlern« der Hauptabteilung V/1 des MfS vom 21.7.1958 definiert die Organisationsstruktur des Verbandes: »Das höchste Organ des Verbandes bildender Künstler ist der Zentralvorstand. Er besteht aus 35 gewählten Mitgliedern und wird für die Dauer von zwei Jahren gewählt. Ihm unterstehen das Präsidium, die zentralen Sektionsleitungen und die Zentrallerleitung des Verbandes, die sich aus hauptamtlichen Angestellten (1. Sekretär, Sekretäre, E.G.) zusammensetzt. Das Präsidium wird aus der Mitte des Zentralvorstandes gewählt und ist für die Durchführung der Beschlüsse des Zentralvorstandes verantwortlich. Die zentralen Sektionsleitungen bestehen für alle Fachrichtungen, wie Malerei, Graphik, Bildhauer usw. und werden vom Zentralvorstand für die künstlerische und ideologische Anleitung ihrer jeweiligen Sektion verantwortlich gemacht. Dem Zentralvorstand nachgeordnet bestehen 11 Bezirksleitungen des Verbandes [...] Entsprechend der Struktur des Verbandes sind auch die Grundorganisationen der SED innerhalb des Verbandes aufgebaut. Es bestehen jeweils eine Grundorganisation der Partei in der Zentrallerleitung sowie in den 11 Bezirken des Verbandes.« (BStU Archiv Nr. 5149/70, Bd. 2, Bl. 10.) Das Statut in der Fassung vom 17.11.1983 (auf dem IX. Kongress des VBK-DDR beschlossen) verpflichtet die Mitglieder, »eng mit dem Leben des Volkes verbunden und in Übereinstimmung mit den historischen Aufgaben der führenden Kraft unserer Gesellschaft, der Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei« tätig zu sein. »Der VBK-DDR bekennt sich zur Methode des sozialistischen Realismus und stellt dessen Förderung in das Zentrum seiner Arbeit.« (S. 4–6)

- ¹² »Das bedeutete eigentlich, drei Jahre lang immer im Blick des Verbandes zu sein und sich so verhalten zu müssen, daß man auch wirklich aufgenommen wurde [...] Letztes Ende war diese Kandidatenzeit für Hochschulabgänger [...] auf jeden Fall ein Mittel, um sie zu disziplinieren, da sie sonst nicht freiberuflich tätig sein konnten. [...] Der Verband Bildender Künstler ist das Hauptwerkzeug gewesen, um Zensur im Bereich der bildenden Kunst in der DDR auszuüben [...]« (Barbel Böhley, in: Materialien der Enquete-Kommission »Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland« [12. Wahlperiode des Deutschen Bundestages], hrsg. vom Deutschen Bundestag, Band III, 1 [Ideologie, Integration und Disziplinierung], Baden-Baden 1995, S. 459.)
- ¹³ Hannes Schwenger, wie Anm. 9, S. 130 und 147.
- ¹⁴ Wolfgang Hütt, Schattenlicht. Ein Leben im geteilten Deutschland, Halle 1999, S. 320f. Allerdings waren kritische Auseinandersetzungen in Zentralvorstandstagen »oft kaum mehr als geduldetete Schaukämpfe. Über die praktische Verbandspolitik bestimmte der kleine Kreis von Sekretariatsmitgliedern, wobei es eine ihrer Aufgaben war, kulturpolitische Richtlinien der SED den Besonderheiten des Künstlerverbandes anzupassen.« (S. 320)
- ¹⁵ Am 8.2.1950 beschloss die Volkskammer die Bildung eines Ministeriums für Staatssicherheit, das bereits nach Stalin Tod im März 1953 mit 10.000 Mitarbeitern »die reichsweite Gestapo der Vorkriegszeit übertroffen« hatte. Mit jedem Jahrzehnt des vierzigjährigen Bestehens der DDR verdoppelte sich die Zahl der hauptamtlichen Mitarbeiter: Nach dem Mauerbau 1961: 20.000, mit Honeckers Machtantritt 1971: 45.500, nach der Polenkrise 1982: 81.500 und 1989 mit dem Ende der DDR: 91.015. Rechnet man dazu noch die 173.000 inoffiziellen Mitarbeiter (IM) kommen auf etwa 65 DDR-Bürger ein hauptamtlicher oder inoffizieller Mitarbeiter der Staatssicherheit. (Vgl. Jens Gieseke, Mielke-Konzern. Die Geschichte der Stasi 1945–1990, Stuttgart, München 2001.)
- ¹⁶ Paul Kienberg, geb. am 15.10.1926, entstammte der »Arbeiterklasse«, sein Vater war jüdischer Herkunft und war von 1941–1945 im Konzentrationslager Theresienstadt. Nach Volksschule, Schlosserlehre, Arbeitslager (1944/45) am 1.9.1945 Eintritt in die KPD, seit Ende 1949 hauptamtlicher Mitarbeiter der MfS-Kreisdienststelle Liebenwerda im Bezirk Cottbus, ab Mai 1950 in der Berliner Zentrale. (Joachim Walther, Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1996, S. 838.)
- ¹⁷ Vgl. Joachim Walther, Mielke und die Musen: DDR-Literatur und Staatssicherheit, in: Materialien der Enquete-Kommission »Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland« (12. Wahlperiode des Deutschen Bundestages), wie Anm. 12, S. 433–453, hier: S. 437–440.
- ¹⁸ Vgl. auch Joachim Walther, Struktur- und Personalentwicklung im Sicherungsbereich Literatur, in: Sicherheitsbereich Literatur, wie Anm. 16, S. 140–252, hier S. 151. Vgl. als erste Übersicht für die bildende Kunst: Hannelore Offner, Überwachung, Kontrolle, Manipulation. Bildende Künstler im Visier des Staatssicherheitsdienstes. In: Eingegrenzt – Ausgegrenzt, wie Anm. 3, S. 165–309.
- ¹⁹ Hannelore Offner, ebd., S. 165–309. Eine systematische, umfassende Untersuchung über die Auswirkungen der Staatssicherheit auf die Bildende Kunst in der DDR, vergleichbar der Studie von Joachim Walther, Sicherheitsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1996, gibt es leider noch nicht. Walther macht seine Darstellung durch ausführliche Zitate aus den Akten stets anschaulich. Dank seiner Zurückhaltung bei der wertenden Kommentierung ist seine Studie, die sich auf gut dokumentierte Fälle beschränkt und stets nach dem alten römischen Rechtsgrundsatz in dubio pro reo vertritt, seriös und verlässlich.
- ²⁰ Vgl. Jens Gieseke, Die hauptamtlichen Mitarbeiter der Staatssicherheit. Personalstruktur und Lebenswelt 1950–1989/90, Berlin 2000. Mit 91.015 hauptamtlichen Mitarbeitern am 31.10.1989 kamen auf 180 DDR-Bürger ein hauptamtlicher Stasi-Mann und zwei inoffizielle Mitarbeiter. D.h. zum Ende der DDR hatte sich das MfS, gemessen an der Bevölkerungszahl, »zum wohl größten geheimpolizeilichen und geheimdienstlichen Apparat der Weltgeschichte« entwickelt.
- ²¹ Vgl. Joachim Walther, ebd., S. 638ff. Hauptaufgaben dieser IM: Sie sollten in den Gruppen »nonangebend« werden und damit deren

- Aktivitäten »paralisieren«, die politischen Ziele der Gruppe »umprofilieren« oder die Gruppe insgesamt »zersetzen«. Paradigmatisch für diesen IM neuen Typs war Sascha Anderson. 1986 folgte er den Künstlern Ralf Kerbach und Cornelia Schleime als IMB Peters nach Westberlin.
- ²² Anspielung Günter Kunerts auf den Essay »Auf andere Art, Bekanntschaft mit großer Hoffnung« von Johannes R. Becher. In: Ders., Erkenntnisse, Entdeckungen, Variationen. Denkdichtung in Prosa, Berlin und Weimar 1968, S. 5–88.
- ²³ Kurt Hager erklärte ein Jahr nach dem VIII. Parteitag (Juni 1971), auf der 6. Tagung des ZK der SED am 6. Juli 1972: »Wenn wir uns entschieden für die Weite und Vielfalt aller Möglichkeiten des sozialistischen Realismus, für einen großen Spielraum des schöpferischen Suchens in dieser Richtung aussprechen, so schließt das jede Konzeption an bürgerliche Ideologien und imperialistische Kunstauffassungen aus.« (Kurt Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik der SED, Abschnitt Prinzipien des sozialistisch-realistischen Kunstschaffens. In: Ders., Beiträge zur Kulturpolitik, Reden und Aufsätze Band I 1972 bis 1981, Berlin/DDR 1987, S. 36.) Die Formel von der Weite und Vielfalt ist bereits 1963 von Hager verwendet worden: »Die Partei wird für die konsequente Anwendung des sozialistischen Realismus kämpfen und keine dogmatischen Eingengungen zulassen. Der sozialistische Realismus gestattet nicht nur viele Gestaltungsmöglichkeiten und Stile, er ermöglicht, ja fordert sie sogar.« (zit.n. Kritik in der Zeit, Der Sozialismus – seine Literatur – ihre Entwicklung, Halle 1970, S. 550.)
- ²⁴ Kurt Hager, Die entwickelte sozialistische Gesellschaft. Aufgaben der Gesellschaftswissenschaften nach dem VIII. Parteitag der SED, Berlin/DDR 1972, S. 21.
- ²⁵ Ebd., S. 13.
- ²⁶ Politisches Grundwissen. Ausgearbeitet von einem Autorenkollektiv der Parteihochschule »Karl Marx« beim ZK der SED, Berlin/DDR 1970, S. 117. In der 2. Auflage Berlin/DDR 1972 sind bereits alle Hinweise auf Ulbricht getilgt.
- ²⁷ Kurt Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik der SED, Abschnitt Prinzipien des sozialistisch-realistischen Kunstschaffens, wie Anm. 23, S. 50.
- ²⁸ Im Februar 1970 wurde das Themenspektrum der bisher ausschließlich literaturtheoretisch ausgerichteten Zeitschrift »Weimarer Beiträge« ausgedehnt auf Fragen des erweiterten Kulturbegriffs. Zum neuen Schwerpunktprogramm gehört jetzt die sozialistische Kulturtheorie, Kulturpolitik, Theorie und Geschichte des Sozialistischen Realismus, Kulturwissenschaft, Ästhetik und Kunsttheorie, Rundtischgespräche usw. Vgl. Eberhard Röhrner, »Weimarer Beiträge« vor neuen Aufgaben. In: Einheit, 2/1970, S. 253.
- ²⁹ Das in den 70er Jahren von dem Kulturwissenschaftler Dietrich Mühlberg und seiner Arbeitsgruppe an der Humboldt-Universität entwickelte Konzept einer »Arbeitskultur« versuchte zumindest in der Theorie das bildungsbürgerliche, enge Kulturverständnis der Ulbricht-Ära zu erweitern. Diese Kultur der Arbeit geht vom Arbeitsplatz, den Produktionsverhältnissen und dem Verhältnis der Produzenten untereinander aus. Leider wirkte das alte bürgerliche Denkschema noch zählebiger nach, »das Kultur vornehmlich auf Kunst und Wissenschaft reduziert und praktisch dazu führt, daß man Kultur mehr als Privileg einer Elite, denn als Angehörigen des ganzen Volkes sieht.« (Helmut Hanke, Kulturrevolution in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft. In: Weimarer Beiträge, Heft 8, 1973.) Vgl. dazu Eckhart Gillen, Kultur und »subjektiver Faktor« in der DDR. Zur Debatte um das Konzept der »Arbeitskultur« in den 70er Jahren. In: Kultur und Kunst in der DDR seit 1970, hrsg. von H. Gaßner und E. Gillen, Lahn-Genießen 1977, S. 9–39.
- ³⁰ Die verschiedenen Varianten des *Brigadiers* entwickelten sich aus den gescheiterten Versuchen, ein *Brigadebild* zu malen: *Rohrlegerbrigade*, 1969. Einem Kritiker z.B. war das Bild zu impressionistisch gemalt: »Die Industrieanlage [...] und die Gesichter sind von greller Sonne überstrahlt, fast wird die Form vom Licht verzehrt. Der lockere Duktus und die Derbheit der Gestalten mögen manchem Besucher den Zugang zum Bild erschweren, man muß sich lange einsehen. [...] Im 20. Jahr unserer Republik kann ein Arbeitergruppenbild nicht einfach Abbild sein, es muß mehr zeigen. Stolz über das Erreichte. Heißig versuchte, die oft zu sehende, nicht begründete Statik im *Brigadebild* zu überwinden. Die malerische Lockerheit ist aber nicht in allen Bereichen gleichermaßen zu echter Dichte gesteigert [...]« (V. Frank,

- Vitalität und Gedankenreichtum. Zu Werken Prof. Bernhard Heisigs in der Bezirksausstellung zum 20. Jahrestag der DDR. In: Sächsisches Tageblatt, 29.6.1969.)
- »So löste Bernhard Heisig 1969 mit seiner *Rohrlegerbrigade* geradezu einen Schock aus, indem er eine Auffassung von Werktätigen präsentierte, die in ihrer Ruppigkeit den Gewohnheiten und Erwartungen völlig widersprach. [...] Heisig war auf der Suche nach einer neuen Bildräumlichkeit, die ein illusionäres Verständnis ausschließen soll. In diesem Bild gelang ihm eine der ersten gültigen Lösungen. Vielfach wurde aber das Bildgesehene als direkte Darstellung des realen Chaos verstanden und nicht als strukturelle Entscheidung des Malers.« (Karl Max Kober, Zur Entwicklung der bildenden Kunst der DDR in den 70er Jahren [Versuch einer Prozeßanalyse am Beispiel der Malerei], Leipzig, Oktober 1980, Typoskript aus dem Nachlass, S. 18f.) Die übermalten Fassungen sind als Diapositive aus dem Nachlass von Karl Max Kober, SAdK, Nr. 7 (Brigade), 8, 10 (zwei Ausschnitte), 46 (Brigadier I), 47 (Ausschnitt) erhalten.
- 31 Bernhard Heisig, Gespräch mit dem Vf. in Strodehne, 15.10.2000.
- 32 Diese Geste als Symbol ist aus dem Arbeitsalteltag abgeleitet, in dem sie beispielsweise einem Kranführer bedeuten konnte, eine Last nach oben zu heben.
- 33 Helmut Netzker, Die Gestalt des Arbeiters – ein bildkünstlerisches Thema unserer Zeit. In: *Bildende Kunst* 1972, Heft 7, S. 333.
- 34 Im Kapitel »Arbeitergestalten in der bildenden Kunst der DDR« des Sammelbandes »Erkundung der Gegenwart. Künste in unserer Zeit« eines Autorenkollektivs unter Leitung von Elisabeth Simons und Helmut Netzker (Berlin/DDR 1976) wird die gesellschaftspolitische Funktion dieses Appellcharakters betont: »Hier also tritt bei der Rezeption des Porträts etwas ein, was als unmittelbarer geistig-emotionaler Appell der Bildgestalt an den Betrachter bezeichnet werden kann, als direkte, eindringliche Aufforderung, den geistigen Kontakt, ein Zwiesgespräch aufzunehmen. [...] Es drängt ihn, sich selbst zu prüfen, sich zu fragen, welche eigenen Werte er jenem Manne gegenüber aufzuweisen hat, der, sichtlich unter dem Eindruck eines Erfolgserlebnisses stehend, vor ihn hingetretten ist. Diese Selbstprüfung ist [...] die eines Menschen, der aufgefordert ist mitzutanzen und sich nun selbst fragt, ob er fähig ist, die gestellte Aufgabe zu meistern. [...] Der Künstler ist es auch, der mit seiner »eiligen« Malweise den Eindruck erweckt, die drängend unruhige Vitalität des Modells habe ihm zu präziserer Fixierung des Geschautes keine Zeit gelassen. [...] Der Eindruck, hier sei ein zwar flüchtiger, aber zugleich für die Figur charakteristischer Augenblick auf die Leinwand gebracht, wurde vom Maler mit Bedacht herbeigeführt.« Da Heisig an kein konkretes Modell gebunden war, konnte er ein Typusporträt schaffen, in das viele persönliche Begegnungen mit Brigaden und ihren Leitern eingeflossen waren. »Der Künstler schuf also die besondere Individualität dieses Brigadiers selbst. [...] Triumph über Erreichtes, Optimismus, streitbarer Einsatz des Mannes für die Belange seiner Brigade werden ebenso spürbar wie hohe körperliche und geistige Anspannung und auch Belastbarkeit.« Der Betrachter wird unwillkürlich gezwungen, eigenes Wissen und Erleben in die Rezeption des Bildes einzubringen, um der dargestellten »Persönlichkeit gewachsen zu sein [...] gerade weil der Künstler diese Figur individuell reich differenziert anlegte, vermag sie in sich auf besondere Weise viele klassentypische Züge zu vereinen und als Repräsentant ihrer Klasse zu überzeugen. [...] Heisigs Bild ist ein klares parteiliches Bekenntnis des Künstlers zu dem hier gewählten Darstellungsgegenstand. Der Maler geht in seinem »Brigadier« gewissermaßen auf. Er charakterisiert sein Modell aus der Position eines Menschen, der sich uneingeschränkt zur führenden Rolle der Arbeiterklasse in der sozialistischen Gesellschaft bekennt, mit ihren Zielen gänzlich übereinstimmt und sie kraft seiner künstlerischen Ausdrucksfähigkeit in hohem Maße parteilich vertritt [...] Betrachter des Bildes [...] sehen sich in dieser Gestalt wohl oft auch selbst dargestellt [...] mit Erfolgen und Sorgen, aber auch mit jenem Optimismus, den Heisigs Gestalt ausstrahlt. [...] Heisigs künstlerische Schöpfung wird so etwas wie eine Volksfigur.« (S. 234f., 237ff., 241)
- 35 Peter Sager, Der alte Wilde: Bernhard Heisig. In: ders., Unterwegs zu Künstlern und Bildern, Köln 1988, S. 182.
- 36 Peter H. Feist, Der Mensch und seine Werke. In: *Dezennium* 2, Dresden 1972, S. 32.
- 37 Sieger der Umfrage waren die *Fechterin* von Heinz Wagner und

- In guter Obhut* von dem Lalenmaler Manfred Mitscherling, abgebildet unter der Rubrik »Bilder, die gefallen« in der »Woche(n)post« (Heft 47, 1972). Vgl. Bernd Lindner, Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945–1995, Köln, Weimar, Wien 1998, S. 169f.
- 38 Willi Sitte, Wem geht es wirklich um den Menschen? In: *Bildende Kunst*, Heft 5, 1976, S. 250.
- 39 Karl Max Kober, Zur Entwicklung der bildenden Kunst der DDR in den 70er Jahren (Versuch einer Prozeßanalyse am Beispiel der Malerei), Leipzig, Oktober 1980, Typoskript aus dem Nachlass, S. 8.
- 40 Vgl. E. Gillen, »Kultur und subjektiver Faktor« in der DDR – Zur Debatte um das Konzept der »Arbeitskultur« in den 70er Jahren«. In: H. Gaßner/E. Gillen (Hrsg.), *Kultur und Kunst in der DDR seit 1970*, wie Anm. 29, S. 9–39.
- 41 Peter Sager, Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973. Sager berücksichtigte zum erstenmal die neue »Leipzig Schule« als eigenes Kapitel im Kontext von Pop Art, »kapitalistischem Realismus« in Düsseldorf und »Kritischem Realismus« in West-Berlin. Vgl. Kapitel IV Kritischer Realismus – Sozialistischer Realismus, zur DDR insbesondere S. 210–219. Erwähnt werden Wolfgang Mattheuer, Gerhard Kurt Müller, Willi Sitte, Werner Tübke und Heinz Zander. Bernhard Heisig findet nur indirekt Erwähnung als expressiver, figurengewaltiger Lehrer von Zander (S. 217), 1977 waren die drei Leipziger Künstler Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke und der Verbandspräsident Willi Sitte aus Halle an der documenta 6 in Kassel beteiligt, wo die Kunst der DDR zum erstenmal internationale Beachtung fand.
- 42 Vgl. Henry Schumann, Leitbild Leipzig – Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig von 1945 bis Ende der achtziger Jahre. In: *Kunstdokumentation SBZ/DDR*, Köln 1996, S. 62–93.
- 43 Vgl. Uwe M. Schneede, Kunst – das ist Kunst aus Leipzig. Der sozialistische Realismus ist tot. Die Leipziger Künstler malten sich frei in die internationale Anerkennung. In: *Geo special DDR*, Nr. 1, 13.2.1985, S. 56–60.
- 44 Interview mit Andy Warhol, *Newsweek* 7, 1964.
- 45 Kunst im Dialog. Die VIII. und die Öffentlichkeit, Berlin/DDR 1978.
- 46 Vgl. Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen, Die Werktätigen gehen baden. Strandbilder der 70er Jahre in der DDR. In: *Berliner Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*, Heft 4, Wer herrscht eigentlich in der DDR?, Juli 1977, S. 52–61.
- 47 Die Problematik eines solchen »Kunsteports« ohne innenpolitische Rückwirkungen wurde erstmals auf einer Sitzung am 19.10.1982 in der Kulturabteilung des ZK auf Einladung der Leiterin, Genossin Ragwitz, zur Vorbereitung einer Einschätzung der IX. Kunstausstellung (2.10.1982–3.4.1983) für die Parteiführung diskutiert: »Wirken sich – bei aller Notwendigkeit von Valuta-Einnahmen – Kunstverkäufe in das NSW (nichtssozialistische Wirtschaftsgebiet, E.G.) nicht auch sehr negativ aus? Geben wir damit nicht auch ideologische Positionen auf?« Es »muß alles vermieden werden, was der Formierung eines »Untergrundes dient!« (SAdK, Berlin, VBK-ZV, Nr. 43.1. Anwesend: Gen. Ragwitz, Gen. Barbara Bell (Kulturabt.), Gen. Dr. Horst Kolodziej, 1. Sekr. VBK-DDR, Koll. Prof. Dr. Karl Max Kober, Mitglied des Präsidiums des VBK-DDR; Gen. Prof. Dr. Ullrich Kuhirt, Gen. Dr. Ingrid Beyer, Gen. Dr. Helmut Netzker, Gen. Dr. Hermann Peters – alle Akad. für Ges.-Wiss. beim ZK der SED, Gen. Dr. Joachim Arlt, MFK, Abt. Bildende Kunst.)
- 48 Erhard Hexelschneider/Erhard John, *Kultur als einigendes Band?*, Berlin/DDR 1984, S. 6f.
- 49 Brief vom 1.9.1983, SAPMO-BArch, Büro Hager vorl. SED 30344, Schriftwechsel mit Ministerien, u.a. Min.f.Kultur 1982–83.
- 50 DIE ZEIT vom 10.3.1972.
- 51 Günter Grass, Sich ein Bild machen, Vorwort zum Katalog »Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR«, Hamburg 1982, S. 12. Zum Skandal, den dieses mit den DDR-Instanzen nicht abgesprochene Vorwort im Politbüro auslöste, vgl. Andreas Karl Ohler, Vom Kalten Krieg zum warmen Händedruck. Bildende Kunst im kulturpolitischen Kontext deutsch-deutscher Begegnungen. In: *Eingegrenzt – Ausgegrenzt*, wie Anm. 3, S. 460–462. Offensichtlich hatte er bei diesem Vergleich ausschließlich die westdeutsche Malerei der 50er Jahre im Blick. Die expressiv-figurative Malerei von Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz und A. R. Penck muss er dabei übersehen haben. Sie beginnt

- Anfang der 60er Jahre fast zeitgleich mit den ersten Auftritten von Bernhard Heisig und Hartwig Ebersbach in Leipzig.
- Nach der Guggenheim-Retrospektive von Joseph Beuys 1979 kam 1983 mit der Wanderausstellung »Expressions«, die vom St. Louis Art Museum ausgehend durch Amerika wanderte, der internationale Durchbruch für die »Neue Kunst aus Deutschland«. Ihre offensive Auseinandersetzung mit belastenden Motiven und Stoffen in Amerika lenkte zum erstenmal die Aufmerksamkeit auf deutsche Kunst nach 1945. Vgl. den Katalogessay von Siegfried Gohr, *The Difficulties of German Painting with Its Own Tradition*, in: *Expressions. New Art from Germany*, hrsg. von Jack Cowart, St. Louis 1983, S. 27–41. »What these postwar German styles lacked was resistance, in an existential sense. [...] Germany was taboo, its recent history had been blotted out by economic prosperity and its citizens' lives had been traumatized.« (S. 27)
- 52 Vgl. das Foto Die Ausgezeichnete aus der Serie »Bilder einer Ausstellung« von Evelyn Richter, 1976, das eine Frau vor dem gleichnamigen Gemälde Mattheuers zeigt. Der Fotograf Uwe Steinberg thematisierte 1971 die Situation der Verabschiedung in den Ruhestand mit der dreiteiligen Arbeit *Verabschiedung. Eilfriede Schilinski*. Die erste Aufnahme wirkt zunächst wie eine spontane Momentaufnahme, entpuppt sich aber auf den zweiten Blick als genau beobachtet und komponiert. Die rechte Bildhälfte zeigt Eilfriede Schilinski in Frontalansicht, den Blick bescheiden auf den Boden gerichtet, und den Meister im raumgreifenden Profil, der ihr die Hand zum Abschied drückt. Die Hierarchie und der Abstand zwischen Arbeiterin und Meister akzentuiert Steinberg zusätzlich durch den Anschnitt seines Kopfes, der seine Gestalt formatprägend erscheinen lässt. Die in diesem Moment sich vollziehende Trennung von den Arbeitskollegen, vom Kollektiv demonstriert die diagonal den Raum durchschneidende Kaffeetafel, an der die Kolleginnen und Kollegen distanzirt und befangene die unbeholfene Zeremonie verfolgen. Das Foto bringt die ganze Hilflosigkeit, Würdelosigkeit der Situation auf den Punkt. Das zweite Foto zeigt Eilfriede Schilinski allein am Tisch weinend, während sie ihr linkes Auge mit dem Taschentuch trocknet. Das dritte Foto entlässt den Betrachter wieder entspannt, zeigt ein Stück Normalität. Die Kolleginnen winken ihr lachend zum Abschied im Fabrikhof.
- 53 Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 176 x 117 cm, Ludwig-Institut für Kunst der DDR, Oberhausen.
- 54 Hubertus Gaßner, Ausstellungsbericht zur IX. Kunstausstellung. In: *Pantheon*, Februar 1983, S. 53.
- 55 Peter H. Feist, Karl Max Kober, Ullrich Kuhirt, Harald Olbrich, Gespräch über die IX. Kunstausstellung. In: *Weimarer Beiträge*, 29. Jg., Heft 8, 1983, S. 1337.
- 56 Eduard Beaucamp, Arbeiter als Apostel. Zur Erneuerung christlicher Ikonographie in der DDR-Kunst. In: *FAZ*, Nr. 81, 6.4.1985, S. 23.
- 57 Volker Stelzmann war allerdings kein SED-Mitglied.
- 58 Auf der IX. Kunstausstellung der DDR 1982/83 gaben 15% der befragten Besucher zu, dem Pietà-Motiv zum ersten Mal begegnet zu sein, weiteren 24% war die Bedeutung nicht vertraut. Vgl. Bernd Lindner, wie Anm. 37, S. 238.
- 59 Stelzmann wendet sich 1978 erstmals der christlichen Ikonographie zu mit dem Gemälde *Kreuzabnahme I*, 1978/79, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 230 x 120 cm. 1981 entsteht *Kreuzabnahme II* (Deposition), Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 75 x 71 cm.
- 60 Peter H. Feist, wie Anm. 55, S. 1339.
- 61 Die Pietà wird auch Vesperbild genannt, da Kreuzabnahme und Beweinung Christi im Ablauf des Stundengebetes in die Vesperstunde fallen. Der Gemäldeausgang gingen 1980 unter dem Titel *Vesperbild* eine Handzeichnung (Tusche, Feder, laviert, 37,1 x 28,8) und 1981 eine Ätzradierung (27 x 19,4 cm) voraus.
- 62 Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12.1976. Tonband Nr. 27 im Nachlass Karl Max Kober.
- 63 Nietzsches Werke waren in der DDR nicht im Handel, auch antiquarisch nicht ohne weiteres zugänglich. Der Philosoph Güntolf Herzberg erinnert sich: »Als Assistent konnte ich dann in einer für die Öffentlichkeit sonst nicht zugänglichen Etage des Staatlichen Antiquariats unter den Linden die Baumeiler-Ausgabe des »Willens zur Macht« kaufen – hinten mit Bleistift xxx! eingetragen als Signum höchster Gefahrenstufe. [...] Der Stolperdraht bestand bereits darin, daß ich vor den Originalen schon die Deutungen kannte – also Lukács, der ansonsten nach 1957 für den DDR-Durchschnittleser genauso sekre-

- tiert war wie Nietzsche –, hier berührten sich die Extreme auf dem gemeinsamen Index.« (Güntolf Herzberg, *Verzögerte Ankunft? – Nietzsche in der DDR*. Vortrag in Halle und Rökken im Oktober 1995. In: Ders., *Abhängigkeit und Verstrickung. Studien zur DDR-Philosophie*, Berlin/DDR 1996, S. 243.
- Für alle zugänglich, prägte Franz Mehring wahrscheinlich das Nietzsche-Bild des neuerigigen DDR-Lesers: »Subjektiv ein verzweifertes Delirium des Geistes, ist diese sogenannte Philosophie objektiv eine Verherrlichung des großen Kapitalismus.« (G. Herzberg, ebd., S. 242–248).
- 62 Hans Martin Gerlach, Martin Heidegger. Denk- und Irwege eines späbürgerlichen Philosophen, Berlin/DDR 1982, S. 129.
- 63 Zit.n. Norbert Kapferer, Nietzsche und Heidegger in der gegenwärtigen DDR-Philosophie. In: *Ideologie und gesellschaftliche Entwicklung in der DDR*. XVIII. Tagung zum Stand der DDR-Forschung in der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. von Ilse Spittmann-Rühle und Gisela Helwig, Edition Deutschland Archiv, Köln 1985.
- 64 Für aktive Zeitgenossenschaft. Günter Blütke und Hermann Raum im Gespräch mit den Malern und Graphikern Dieter Bock, Lutz Friedel, Hans Hendrik Grimmlich, Gerd Mackensen, Winfried Wolk. In: *Weimarer Beiträge*, 25. Jg., Heft 7, 1979, S. 61.
- 65 Zit.n. Matthias Flüge, Michael Morgner. In: »Jahresringe. Kunstraum DDR. Eine Sammlung 1945–1989«, Ausst.kat. Kunsthaus Apolda, Dresden 1999, S. 108.
- 66 Stephan Ernst, in: *Vorbild – Leitbild*. Joachim Nowotny im Gespräch mit... In: *Weimarer Beiträge*, 7/1979, S. 12, 17f.
- 67 Peter H. Feist, Muß unsere Kunst intelligenzintensiv sein? In: *Bildende Kunst*, Heft 8/1966, S. 435.
- 68 Erich Honecker auf einer der rituellen »Beratungen« mit Kulturschaffenden am 21.9.1984.
- 69 Günter de Bruyn, *Vierzig Jahre, Frankfurt am Main 1998*, S. 185f.
- 70 Vgl. Uwe Kolbe, *Hineingeboren. Gedichte 1975–1979*, Berlin und Weimar 1980.
- 71 Vgl. Michael Rauhut, *Rock in der DDR*, Bonn 2002, Bundeszentrale für politische Bildung, Reihe Zeitbilder
- 72 Christoph Dieckmann, *Franziska Rediviva*. Zur Neuausgabe von Brigitte Reimanns Roman »Franziska Linkerhand«. In: *DIE ZEIT*, 8.10.1998, Literaturbeilage, S. 7.
- 73 Exil. Die Ausbürgerung Wolf Biermanns aus der DDR. Eine Dokumentation, hrsg. von Peter Roos. Mit einem Vorwort von Günter Wallraff, Köln 1977; Biermann und die Folgen. Der Fall Jürgen Fuchs/Carl Corino, Sonderheft europäische ideen, hrsg. von Andreas W. Mytze, Berlin 1977; Biermann und kein Ende, Berlin 1991; Die Biermann-Ausbürgerung und die Schriftsteller. Ein deutsch-deutscher Fall. Protokoll der ersten Tagung der Geschichtskommission des Verbandes deutscher Schriftsteller (vS), Berlin 28.2. bis 1.3.1992, Köln 1994.
- 74 Wolf Biermann, Die Ausbürgerung. In: *Der Spiegel* 45/2001, S. 72.
- 75 Günter de Bruyn, wie Anm. 69, S. 212.
- Unter den ca. 150 Unterzeichnern des Protestbriefes gegen die Ausbürgerung von Biermann am 16. 11. 1976 waren folgende Künstler: Fritz Cremer (Berlin, zurückgezogen), Peter Graf, Peter Herrmann (Dresden), Wasja Götzke (Halle), Jürgen Böttcher, Nuria Quevedo, Horst Sagert, Horst Hüssel, Lothar Reher, Charlotte E. Pauly und Christa Sammler (alle Berlin). Kein Künstler aus Leipzig findet sich auf den Unterschriftenlisten. Vgl. *Kunstkombinat DDR*, Berlin 1990, S. 98. Theo Balden und Herbert Sandberg bekamen sich in ihren Erklärungen im ND zum Recht auf Kritik.
- Die Abschrift eines Briefes von Cremer an Stephan Hermlin mit der Rücknahme seiner Unterschrift findet sich im VBK-Archiv: »18.11.1976, Krankenhaus Buch, Herz- und Kreislaufinstitut: Lieber Stephan, Mir ist leider nur Deine Adresse der Unterzeichner des unglücklichen Schreibens über Biermann bekannt. Deshalb muß ich Dich bitten den übrigen Teilhabern folgendes zu sagen: Ich fühle mich erstens überfahren und zweitens mißbraucht. Überfahren, weil mein Kranksein mangelnde Konzentration bedingte und ich insofern mich zu schnell mit einem derart gewichtigen Text einverstanden erklärte. Und zweitens mißbraucht, weil ich in meinem Leben bisher noch nie antisozialistische Presseagenturen gebeten habe meine Absichten zu verbreiten. Mit Grüßen Fritz Cremer.« (SAdK, VBK-ZV, Nr. 85, Vertrauliche Unterlagen 1968–78)
- 76 Günter de Bruyn, wie Anm. 69, S. 215f.

77 Wolfgang Hütt, Schattenlicht, wie Anm. 14, S. 335.
 78 Ebd., S. 378.
 79 Unveröffentlichte Notiz von Cornelia Schleime im Archiv des Verfassers.
 Vgl. Die nichtoffizielle Literatur der DDR, Analysen und Berichte Nr. 12/1989, Gesamtdeutsches Institut, Bundesanstalt für Gesamtdeutsche Aufgaben, Bonn 1989; ZELLINEENDRUCK, hrsg. von Egmont Hesse und Christoph Tannert, Berlin 1990; Peter Böthig, UND, UNSDOWELTER, UNSDOPFORT. Künstlerbücher und Zeitschriften im Eigenverlag. In: Kunst in der DDR, hrsg. von E. Gillen und R. Haarmann, Köln 1990, S. 105–111; Künstlerbücher und originalgrafische Zeitschriften im Eigenverlag. Eine Bibliografie von Jens Henkel und Sabine Russ, o.O., Begleitbuch einer Wanderausstellung ausgehend vom Gutenberg-Museum Mainz vom 8.5.–9.6.1991; EIGEN+ART 1983–1991. Eine Dokumentation, hrsg. von Frank Eckart, Uta Grundmann und Gerd Harry Lybke, 3 Bände: Ansichten über einen Raum I+II, Die Künstler der Galerie, Eine Ausstellung der Kulturabteilung Bayern 17.11.1991 bis 19.1.1992, Leverkusen 1991; Klaus Michael/Thomas Wohlfahrt (Hrsg.), Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989, Berlin 1992; Thomas Günther, Die subkulturellen Zeitschriften in der DDR und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament, B 20/92, 8.5.1992, S. 27–36; Forschungsstelle Osteuropa (Hrsg.), Eigenart und Eigensinn. Alternative Kulturszenen in der DDR 1980–1990, Bremen 1993; Die Einübung der Aussenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971–1990, hrsg. von Uta Grundmann, Klaus Michael und Susanna Seufert, Leipzig 1996; Paul Kaiser/Claudia Petzold, Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere 1970–1989, Ausst.kat. Deutsches Historisches Museum, 4.9. bis 16.12.1997; Thomas Platt, Zwischenräume – Außenräume. Tendenzen Ostberliner Kunst in den 80er Jahren, Typoskript, Greifswald 1997.
 80 Notizen aus einem Gespräch von Elke Erb mit Fritz Hendrik Melle. In: Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR, hrsg. von Sascha Anderson und Elke Erb, Köln 1985, S. 151.
 81 Leonhard Lorek, aus einem Brief an Michael Zickert vom 22.12.1982. In: Berührung ist nur eine Randerscheinung, wie Anm. 80, S. 120.
 82 Sinn und Form, 38. Jg., 5/1986, S. 983, 990.
 83 Notizen aus einem Gespräch von Elke Erb mit Fritz Hendrik Melle, wie Anm. 80.
 84 Ein Nein ist keine Lebenshaltung. Vier Gespräche mit Uwe Kolbe, geführt von Ellen Bartels (Pseudonym für Anna Mudry). In: Absage-Ansage. Schriftenreihe DDR-Kultur 2, Paul-Löbe-Institut Berlin, Berlin 1982, S. 35.
 85 Uwe Kolbe, Der Kaiser ist nackt. In: Der Kaiser ist nackt, Mai 1981, S. 1. »Das immer tiefere Versinken einer Gesellschaft in Agonie kann im Einzelnen die Illusion fördern, er müsse mit seiner Arbeit alles das ersetzen, was die Gesellschaft nicht leistet. Ein hoffnungsloses, in Wahnsinn oder Journalismus treibendes Unternehmen. [...] Es bedurfte des kindlichen, die Realität so verkennenden wie sich selbst Mut zu zufühernden Ausrufes »DER KAISER IST NACKT« – Titel des seit 1981 erscheinenden Vorläufers von MIKADO –, um zu begreifen, daß Literatur auf ihrem Weg in die Öffentlichkeit nicht allein auf Verlage, Redaktionen, Buchhandlungen und Druckereien angewiesen ist. Im fünften Jahrhundert nach Gutenberg wurde zum literarischen Unikat zurückgekehrt. [...] Stets ein anderer bildender Künstler gestaltete den Umschlag [...]« (Mikado oder Der Kaiser ist nackt. Selbstverlegte Literatur in der DDR, hrsg. von Uwe Kolbe, Lothar Trolle und Bernd Wagner, Darmstadt 1988, Mikado 1–12. Ein Vorwort, S. 7f.)
 »MIKADO war die einzige inoffizielle Zeitschrift (nicht nur damals – auch in den späteren Jahren gab es erstmalig Vergleichbares), die in einem staatlichen Betrieb gedruckt wurde und eine für die Schreibmaschinenzeitschriften damals unerreichte Auflagenhöhe von ca. 120 Exemplaren hatte.« (Jan Faktor, Was ist neu an der jungen Literatur der achtziger Jahre. In: ARIADNEFABRIK 6/1988)
 86 In einem Offenen Brief an den Minister für Kultur Hans-Joachim Hoffmann vom 2.3.1984 forderte Kolbe »geheime und konkrete Wahlen«, Reisefreiheit und »Rechtsklarheit über Veröffentlichungs- und Medien-Konditionen«.
 87 BStU, ZA, AOP 1082/91. Bd. 3, Bl. 186. Zit.n. Joachim Walther, Sicherungsbereich Literatur, wie Anm. 18, S. 279f.
 88 »Das Hauptproblem war das fehlende »Danach«. Sehr viele, die da

wären, hatten Ausreiseanträge laufen. [...] Der letzte Abend endete dann im Chaos. [...] Weil in der Woche keine funktionierende Struktur entstanden war und die eigentlichen Veranstalter sich [...] sehr zurückhalten, war eben alles möglich. Die Zersplitterung hatte sich selbst inszeniert. Elke Erb saß still auf einem der wenigen Stühle und wartete ab.« (Jan Faktor, Was ist neu an der jungen Literatur der achtziger Jahre. In: ARIADNEFABRIK 6/1988)
 89 Uwe Kolbe, Abgrenzung. Fragmente aus einem ländlichen Exil. In: Aufrisse Zwei. Über das Nein hinaus, Berlin 1988 (Reihe »Radix-Blätter«), S. 62.
 Andere Protagonisten der Kunstszene des Prenzlauer Berges gingen soweit zu behaupten, die Mächtigen in der DDR hätten sich diese Kunstszene »als Gummizelle für Formalisten« geleistet: »Sascha Andersons Wirkrichtung, die er für die Berliner und Dresdner »Szene« vorgab, war: »Nicht für, nicht gegen, sondern außerhalb und noch heute ist ihm die STASI dankbar für dieses Bekenntnis zum Labyrinthischen [...] Die radikale Beschäftigung mit der »Realpräsenz« der Kunst und die deutliche Trennung der »Szene« von den politischen Aktivitäten auch Kirche und Bürgerbewegung ist das Schlüsselmoment für das Verständnis einer schwer deutbaren Situation, um die es hier geht.« (Christoph Tannert, in: RiB im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien, Ausst.kat., Berlin 1994, S. 44)
 Sascha Anderson wurde in den 80er Jahren als Prototyp eines IM eingesetzt, der die Künstlergruppen nicht nur beobachtet, sondern in ihnen »tonangebend werden sollte, um deren Aktivitäten »paralisieren«, die politischen Ziele der jeweiligen Gruppe »umprofilieren« oder die Gruppe insgesamt »zersetzen« zu können. Vgl. Joachim Walther, Sicherungsbereich Literatur, wie Anm. 18, S. 638ff.
 90 Zit n. FAZ, Nr. 102, vom 3.5.1985, S.25. Vgl. Karl Hermann Roehrich, Lebensverläufe. Innenansichten aus der DDR, Berlin 1991.
 91 U.a. Hubertus Giebe, Walter Libuda, Trak Wendisch, Klaus Killisch.
 92 Günter de Bruyn, wie Anm. 69, S. 99.
 93 Zit.n. Ausst.kat. Vom Ebben und Fluten, Leonhardi-Museum, Dresden 1988.
 94 Gespräch des Vf. mit Else Gabriel am 14.1.1991.
 95 Hans-Joachim Maaz, Der Gefühlslaut. Ein Psychogramm der DDR, Berlin 1990, S. 84
 96 Ebd., S. 95.
 Die Erziehungsideale des neuen sozialistischen Menschen blieben Sauberkeit, Pünktlichkeit, Tüchtigkeit und Gründlichkeit, Selbstbeherrschung, Disziplin und Ordnung, Verherrlichung von Kraft und Stärke. So baute die neue Gesellschaftsordnung unwiderrprochen weiter auf Führerkult, Massenauflärsche, Fremdenhass, psychischen Terror durch Überwachung, Arroganz der Macht, Gehirnwäsche, Anpassung, Untertanenmentalität.
 97 Gespräch des Vf. mit Else Gabriel am 14.1.1991.
 98 Zit.n. Ausst.kat. Vom Ebben und Fluten, wie Anm. 93.
 99 Hans-Joachim Maaz, wie Anm. 95, S. 76f., 59.
 100 Else Gabriel, Alias, auch genannt... (Die Kunst der Fuge), Permanente Kunstkonferenz am 17.6.1989 in der Galerie Weißer Elefant, Berlin (Ost).
 101 Durs Grünbein, Protestantische Rituale. Zur Arbeit der Autoperforationskünstler. In: Kunst in der DDR, wie Anm. 10, S. 316.
 102 Zit.n. »Permanente Kunstkonferenz«, Berlin 1990, S. 58.
 103 Durs Grünbein, Alibi für Via. In: Sie können nicht schreiben hören. Acht Portraits zur Euthanasie, Ausst.kat. NGK, Berlin (West) 1989, S. 27.
 104 Manfred Tschirner schrieb über die erste Retrospektive von Mattheuer, die 1988 von der Nationalgalerie im Alten Museum der »Hauptstadt der DDR« gezeigt wurde: »In der Rotunde des Alten Museums [...] flankieren Marmorbilder des Zeus und der Nike die hohe Tür, jenseits stampft »Der übermügte Sisyphos mit den Seinen in wildem Triumphanz den Felshang hinunter, ingrinnig trotzend der zeitlosen Rache des Zeus.« [...] Immer wieder hat er mit seinen Bildern Aufsehen erregt, ein Aufsehen im ganz wörtlichen Sinne: aufzusehen von unserem täglich vertrauten Tun und wahrzunehmen (als wahr zu nehmen), in welchem Kontext dieser jetzige Augenblick steht. Ein Spaßverderber? Denn selbst der übermügte Sisyphos in seinem unendlichen Freiheitsrausch wird ja zurückgenommen, die Wahrheit geht weiter: Hinten im Bild steckt einarm und klein ein Sisyphos wieder an seiner Last. Dargestellt ist eine Bewußtseinspall-

tung [...]« (Manfred Tschirner, Freundlicher Besuch. Zur Wolfgang-Mattheuer-Ausstellung im Alten Museum Berlin. In: Sonntag 32, Berlin 1988, S. 4.)
 105 Wolfgang Mattheuer, An die SED Grundorganisation Bildende Kunst Leipzig. Austrittserklärung vom 7.10.1988. In: Wolfgang Mattheuer, Äusserungen. Texte. Graphik, Leipzig 1990, S. 227f.
 106 »Frankenhausen ist ein Tempel des Staates DDR.« (Hermann Raume, Manierismus, Realismus und das Zeitgenössische. Über einige Schwierigkeiten mit Begriffen. In: Werner Tübke, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Lithografien, Ausst.kat. Nationalgalerie, Berlin 1989, S. 39.)
 »Zugleich ist Tübkes Werk ohne Hoffnung und es verheißt auch keinen Ausweg. Es ist ein Kunstwerk, in dem das Absurde, das in der DDR hohe Triumphe gefeiert hat, zur Kunstform geronnen ist. Es bedeutet künstlerisch ein Ende.« (U. Krenzlin, Historienmalerei in der DDR – Bebilderung oder Erhellung der Geschichte? In: hefte zur ddr-geschichte, Forscher- und Diskussionskreis DDR-Geschichte, Abhandlungen 1, Berlin 1992, S. 21).
 107 Stephan Ottermann, Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt am Main 1980, S. 9.
 108 Walter Schmidt, Das Gewesene ist nie erledigt. Worauf muß sich eine Nationalgeschichte der DDR stützen? In: Sonntag, Nr. 27, Berlin 1981, S. 9.
 109 Geschrieben im Februar 1991 für den Katalog zur Ausstellung »Staatskünstler, Kritiker, Harlekin« Abgedruckt unter dem Titel »Von Staatskünstlern, Kritikern und Harlekinen oder: Was vermag ein Fragezeichen, aus Abgelehnten Manuskripten von Friedrich Dieckmann. In: Bildende Kunst 1991, S. 72f.
 Dieckmann vermutet, die Ablehnung seines Textes gehe auf die Erwartung der Bank zurück, »von dem offenbar umgehenden Vorwurf entlastet zu werden, »Staatskünstler der DDR gesammelt zu haben«. 1997 wurde der Text von der Grundkreditbank doch noch für ihren Katalog zur Ausstellung »Stwinda« zugelassen.
 110 Albrecht Göschel, Die (Auftrags-)Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identität, unveröff. Manuskript, Berlin 1999, S. 13.
 111 Hans Bunge, Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch, München 1970, S. 316f.
 Raymond Aron sprach 1943 als erster vom Sozialismus als einer weltlichen Religion (»religion séculaire«): »Ich schlage vor, die Lehren, die in den Herzen unserer Zeitgenossen den Platz des entschwindenden Glaubens einnehmen und die – innerhalb einer noch herzustellenden sozialen Ordnung – das Heil der Menschheit in einer fernen Zukunft versprechen, »weltliche Religionen zu nennen.« (Raymond Aron, L'age des empires et l'avenir de la France, Paris 1946, S. 288. Zit.n. »Der »gesäuberte« Antifaschismus. Die SED und die roten Kapos von Buchenwald, hrsg. von Lutz Niehammer unter Mitarbeit von Karin Hartewig, Harry Stein und Leonie Wannemacher, Berlin 1994, S. 150.) Aron führt die vollkommene Ergebenheit zur »Sache«, den absoluten Glauben an die Wahrheit der Theorie, den Fanatismus gegenüber Andersdenkenden usw. an.
 Vgl. auch Ralph Giordano, Die Partei hat immer recht, Köln 1961.
 112 Vgl. Albrecht Göschel, Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung. In: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, hrsg. von Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999, S. 556.
 113 Der Begriff der Wahrheit ist im Zusammenhang mit ihrer angemessenen »Widerspiegelung« im Kunstwerk Thema zahlloser ästhetisch-philosophischer Untersuchungen bis zum Ende der DDR. Vgl. z.B. Michael Franz, Wahrheit in der Kunst. Neue Überlegungen über ein altes Thema, Berlin/DDR 1986. Michael Franz ist der Sohn des Galeristen Reinhard Franz, der am 19.10.1946 seine Galerie in der Galeriestraße (heute Bundesallee) eröffnete. In seiner Galerie fand vom 4.9.–20.10.1948 die legendäre »Zone 5«-Ausstellung statt. Drei Wochen nach der polizeilichen Schließung der Fritz-Cremer-Ausstellung wurde dem KPD-Mitglied seit 1928 am 23.5.1951 der Gewerbeschein entzogen. Michael Franz studierte an der Ostberliner Humboldt-Universität und bekam dort eine Professur für Ästhetik und Philosophie.
 114 Albrecht Göschel, Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung. In: Enge und Vielfalt, wie Anm. 112, S. 568.
 115 Der Philosoph und Physiker Heinz von Foerster stellt fest, dass in dem Moment, »in dem man von Wahrheit spricht«, ein Politikum entstehe, und der Versuch ins Spiel komme, andere Auffassungen zu dominie-

ren und andere Menschen zu beherrschen. »Wenn der Begriff der Wahrheit überhaupt nicht mehr vorkäme, könnten wir vermutlich alle friedlich miteinander leben. [...] Wenn dieser Mensch aber sagt, daß er die Wahrheit gefunden hat, wird er zu einem gefährlichen Tier. Auch die Behauptung einer allmählichen oder asymptotischen Wahrheitsannahme ist mir unheimlich, weil hier immer schon das Wissen darüber vorausgesetzt wird, wo sich dieses vermeintliche Fernziel befindet. Wäre es nicht möglich, [...] den Verweis auf die Wahrheit durch die Idee des Vertrauens zu ersetzen. [...] Der Teufel ist für mich nicht der große Verwirrer, sondern der große Vereinheitlicher: Er versucht, die verschiedenen Ansichten zu homogenisieren, bis alle dasselbe denken, glauben und tun. Das ist das eigentlich Gefährliche. Der Verwirrer erweitert dagegen das Blickfeld, er eröffnet neue Möglichkeiten. [...] Es entsteht Freiheit. Ich habe einmal gesagt: Handle stets so, daß die Anzahl der Möglichkeiten wächst.« (Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. Der Philosoph und Physiker Heinz von Foerster im Gespräch mit Bernhard Pörsken. In: DIE ZEIT Nr. 4, 15.1.1998, S. 41.)
 116 Albrecht Göschel, Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung. In: Enge und Vielfalt, wie Anm. 112, S. 564.
 117 »Ich kann den Terror der Welt beschreiben«, Wolfgang Hilbig im Gespräch mit Eberhard Rathgeb. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 18, 5.5.2002, S. 25.
 118 »...bitte ich zu bedenken, daß die immerwährende Verheiratung der Schönheit mit der Wahrheit eine Verbindung schafft, bei der die Wahrheit die Hose anhat [...]. Die Schönheit ist aber ein Begriff, der unabhängig neben der Wahrheit steht, ihr vielleicht sogar fremd ist [...] Wahrheit ist nicht konkret, während die Schönheit es ist [...]« (Harald Metzkes, Labsprüche, Einsprüche und Widersprüche zum Schönen. In: Ausst.kat. Harald Metzkes, Kunststahle Berlin, Berlin 1990, S. 20.)
 119 Vgl. Jörg Makarinus, Die Entfaltung der »Berliner Schule« in der zweiten Hälfte der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre. Ein kunsthistorischer Diskurs über Aspekte der Malerei in der DDR, Dissertation (A), Humboldt-Universität zu Berlin 1990, Typoskript.
 120 »Unsere Subversivität bestand in der Wahrheit und Aufrichtigkeit.« (Peter Herrmann, zit.n. Ausst.kat. »Auftrag Kunst 1949–1990«, hrsg. von Monika Flacke, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1995, S. 241, Anm. 18.)
 121 Stefan Heym in einer in der DDR nicht publizierten Rede. Zit.n. DIE ZEIT, 5.2.1965.
 122 Zit.n. Hans Richter, Franz Fühmann – Ein deutsches Dichterleben, Berlin und Weimar 1992, S. 379.
 123 Christoph Dieckmann, Franziska Rediviva. Zur Neuausgabe von Brigitte Reimanns Roman »Franziska Linkerhand«. In: DIE ZEIT, wie Anm. 72.
 124 Vgl. Udo Tietz, Die schmutzigen Hände. In: Kursbuch Heft 115, März 1994, Thema Kollaboration, S. 71.
 125 Vgl. Werner Hoffmann, Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion. In: Ausst.kat. »Luther und die Folgen für die Kunst«, Hamburg 1983.
 126 Hans-Peter Krüger, Eine Krake im Kampf mit sich selbst. In: FAZ, 13.6.1991.
 127 Walter Grasskamp, Die ästhetische Demokratie, München 1992, S. 114–117.
 128 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1973, S. 177.
 129 Albrecht Göschel, Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung. In: Enge und Vielfalt, wie Anm. 112, S. 555ff.
 130 Monika Maron, Wer ist Angela Merkel? Von den Trümmern der DDR zur Krise der CDU – Ein deutsches Gesicht. In: FAZ, 25.2.2000.
 131 Klaus Hartung, Essay aus Kopf und Fleisch. »Deutschlandbilder« – die Ausstellung der Berliner Festwochen und der deutsch-deutsche Geschichtsdiskurs. In: DIE ZEIT, Nr. 37, 5.9.1997, S. 59f.
 132 Gerhard Richter, Notizen 1964–1965. In: Gerhard Richter, Text, Schriften und Interviews, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt am Main und Leipzig 1993, S. 32.
 133 Gerhard Richter, Tagebuchnotiz vom 27.1.1983. In: Text, wie Anm. 132, S. 95.
 134 Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12.1976. Tonband Nr. 27 im Nachlass Karl Max Kober.