Abschied von Ikarus

Ermöglicht durch

Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen

Begleitend zur Ausstellung im Neuen Museum Weimar
18. Oktober 2012 bis 3. Februar 2013

Herausgegeben von
Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler, Paul Kaiser

Verbundprojekt
Bildatlas: Kunst in der DDR

Gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung

KLASSIK STIFTUNG WEIMAR

VERLAG DER BUCHHANDLUNG WALTHER KÖNIG, KÖLN

8 **Vorwort**
Annette Schavan

9 **Grußwort**
Hellmut Seemann, Wolfgang Holler

10 **Vorwort**
Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler, Paul Kaiser

14 **Von der ›Unmöglichkeit‹ einer Ausstellung**
Karl-Siegbert Rehberg *Einleitende Überlegungen zu »Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen«*

Aufstieg und Fall des Ikarus *Kunst und Utopie in der DDR*

29 **Die ostdeutsche Moderne**
Wolfgang Engler *Aufbruch und Abbruch eines partizipatorischen Gesellschaftsprojektes*

41 **Der ambivalente Staatsmäzen**
Karl-Siegbert Rehberg *Kunst und Leben in der DDR zwischen Utopieerwartung und Utopieermüdung*

51 **»Unser Ziel mag eine Utopie sein.**
Eckhart Gillen **Aber was wäre das Leben ohne Utopie?«[1]**

61 **Bekenntniszwang und Melancholiegebot**
Paul Kaiser *Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne*

75 **Ikarus' Abschied und Willkommen**
Peter Arlt *Zum mythologischen Hauptthema in der bildenden Kunst der DDR*

Neu erstanden aus Ruinen *Moderne vs. »Sozialistischer Realismus« in der SBZ und frühen DDR*

89 **Ein sozialistisches Bauhaus?**
Sigrid Hofer *Die Staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Kunst in Weimar zwischen 1946 und 1951 als Laboratorium der Moderne*

105 **Mohn vor der Reife**
Dorit Litt *Künstlerische Selbstbehauptung in der DDR am Beispiel der halleschen Malerei in den Nachkriegsjahren*

125 **Kunstmodell und Normdiktat**
Ulrike Goeschen *Die Etablierung des Sozialistischen Realismus zwischen 1945 und 1953*

133 **Ein Pyrrhussieg des Sozialistischen Realismus**
Tino Heim *Die Dritte Deutsche Kunstausstellung und das Scheitern einer kulturpolitischen Ambition*

139 **Von der Kritik des Hässlichen zum »Proletkult«[1]**
Birgit Dalbajewa *Das Erbe der »proletarisch-revolutionären« Kunst in der DDR und der Fall Curt Querner*

155 **Ernste Spiele**
Wolfgang Holler, Paul Kaiser *Hermann Glöckner als abstrakter Künstler in der DDR und seine Werkgruppe der »Modelli«*

Vom Ich zum Wir *Kulturrevolution und Utopieversprechen*

167 **Die Aura der Schmelzer**
Paul Kaiser *Arbeiter- und Brigadebilder in der DDR – ein Bildmuster im Wandel*

175 **»Jawohl, diese Höhen müssen gestürmt werden«**
Eckhart Gillen *Alfred Kurella, der Bitterfelder Weg 1959 und die sowjetische Kulturrevolution 1929*

185 Arbeiter und Professor
Marie Mohnhaupt *Willi Neubert in Thale – eine Recherche*

Die technokratische Utopie *Der Traum von einer sozialistischen Moderne*

205 Kosmonaut Ikarus
Sigrid Hofer *Weltall, Erde, Mensch – Die planbare Zukunft als bildnerische Projektion*

217 Ein Rivera der DDR?
Oliver Sukrow *Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen »Muralismo« in die DDR*

229 Mensa und Kosmos
Doris Weilandt *Lothar Zitzmanns »lapidarer Realismus«*

247 Prinzipielles Hoffen
Anke Paula Böttcher *Die Aurora von Carlfriedrich Claus*

Die Mühen der Ebene *Kunst als Medium gesellschaftlicher Integration*

259 Apotheose des Schreckens
Karl-Siegbert Rehberg *Leipziger Geschichtsbilder*

273 Apokalypse und Erlösung
Frank Zöllner *Zum Geschichtsbild im Werk Werner Tübkes*

291 Die Utopie der befreiten Arbeit
Stefan Wolle *Arbeitsalltag und Konsum in der DDR*

301 »Es wird nie ein Mensch fliegen, sagte der Bischof den Leuten«[1]
Heinz Schönemann *Sturz und Erschrecken im Werk von Fritz Cremer, Waldemar Grzimek und Wolfgang Mattheuer*

319 »Alter Adam« und »neue Eva«
Ulrike Bestgen *Tradierte Rollenzuweisungen auf dem Prüfstand*

331 »Nicht schweigen werde ich …«[1]
Angelika Richter *Widerständige Malerei als gelebter Ausdruck – die Künstlerin Annemirl Bauer*

Absturz des Ikarus *Ausbruch und Zerfall*

349 Melancholische Antike
Karl-Siegbert Rehberg

361 Neues vom Turmbau
Kai Uwe Schierz *Zum metaphorischen Gebrauch biblischer und christlicher Motive in der bildenden Kunst der DDR*

371 Lutz Dammbeck: Leerstelle Herakles
Eckhart Gillen

385 Freie Zone in Karl-Marx-Stadt
Uwe Kreißig *Klaus Hähner-Springmühl und die 1980er Jahre in der ostdeutschen Provinz – eine persönliche Erinnerung*

391 Fluchtorte und Aktionsräume
Paul Kaiser, Holger Saupe *Atelierprojekte und inoffizielle Galerien in der DDR*

413 ANHANG

Dank an die Leihgeber

Unser besonderer Dank gilt allen nachstehenden Personen und Institutionen, die mit ihren großzügigen Leihgaben zum Gelingen der Ausstellung beigetragen haben:

Aachen Schenkung Ludwig – Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen

Altenburg Lindenau-Museum Altenburg

Annaberg-Buchholz Kunstkeller Annaberg, Annaberg-Buchholz

Bad Frankenhausen Panorama Museum, Bad Frankenhausen

Beeskow Kunstarchiv Beeskow –Archivierte Sammlung von Kunst aus der DDR

Berlin Berlinische Galerie – Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur

Dieter Brusberg

Bundesrepublik Deutschland, Bundesministerium der Finanzen

Bundesrepublik Deutschland, Bundesministerium des Innern

Deutscher Bundestag

Thomas Florschuetz

Galerie Barthel + Tetzner GmbH, Berlin

Galerie Poll

Rainer Görß

Axel Hempel

Sabine Herrmann

Kunstsammlung der Berliner Volksbank

Mark Lammert

Nachlass Annemirl Bauer

Sammlung Dr. von Stocki

Sammlung Ivo Wessel

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Stiftung Deutsches Historisches Museum

Stiftung Stadtmuseum Berlin. Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins

Biedenkopf Privatbesitz Kühne

Bonn Bundesrepublik Deutschland – Sammlung Zeitgenössische Kunst

Bremen Gerhard-Marcks-Stiftung

Chemnitz Uwe Kreißig, Chemnitz

Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

Neue Sächsische Galerie Chemnitz

Wismut GmbH, Unternehmensarchiv

Cottbus Brandenburgische Kulturstiftung Cottbus, Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus

Dippoldiswalde Lohgerber-, Stadt- und Kreismuseum Dippoldiswalde

Dresden Werner Lieberknecht

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstfonds

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung

Städtische Galerie Dresden – Kunstsammlung, Museen der Stadt Dresden

Erfurt Angermuseum Erfurt

Gabriele Stötzer

Thüringer Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur

Feldberg Ulrich Wüst

Frankfurt (Oder) Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder)

Gera Kunstsammlung Gera

Halle (Saale) Susanne Damm-Ruczynski

Wasja Götze

Kunstverein »Talstrasse« e. V.

Land Sachsen-Anhalt

Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

Hamburg Lutz Dammbeck

Hamburger Kunsthalle

Hannover BEB Erdgas und Erdöl GmbH & Co. KG

Jena Kunstsammlung Jena

Kiel Heinrich-Ehmsen-Stiftung in der Stadtgalerie Kiel

Kreischa Wolfgang Smy

Leipzig Kunstsammlung der Sparkasse Leipzig

Museum der bildenden Künste Leipzig

Sammlung Fritz P. Mayer – Leipziger Schule, Leipzig

Stiftung Haus der Geschichte, Zeitgeschichtliches Forum Leipzig

Karin Wieckhorst

Doris Ziegler

Magdeburg Kulturhistorisches Museum Magdeburg

Merseburg Willi-Sitte-Stiftung für Realistische Kunst

München Ernst von Siemens Kunststiftung

Nürnberg Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Potsdam LBS Ostdeutsche Landesbausparkasse AG

Rammenau Gemeinde Rammenau

Rostock Kunsthalle Rostock

Scharfenberg Lippold Schloss Scharfenberg

Stuttgart Institut für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart

Unterwellenborn Kunstsammlung Maxhütte, Freistaat Thüringen

Valencia, Spanien IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Valencia

Weimar Claus Bach

Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne

Würzburg Museum am Dom

Zernsdorf Gabriele Winter

Zwickau Kunstsammlungen Zwickau

Mike Hähner-Springmühl

Wien Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien

und vielen ungenannten privaten Sammlern

Grußwort

Die Ausstellung *Aufstieg und Fall der Moderne* in Weimar sorgte vor mehr als zehn Jahren für heftige Diskussionen über Kunst aus der ehemaligen DDR. Dieser Höhepunkt des kontrovers geführten »deutsch-deutschen Bilderstreits« zeigte einmal mehr, wie wichtig und notwendig eine unvoreingenommene wissenschaftliche Aufarbeitung des kulturellen Erbes der DDR ist. Im Rahmen des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten Verbundprojekts *Bildatlas: Kunst in der DDR* wurde nun erstmals der in weiten Teilen unbekannte und mitunter schwer zugängliche Bestand der in der DDR entstandenen Malerei dokumentiert und deren jeweilige Entstehungshintergründe systematisch beleuchtet. Damit wurde die Grundlage gelegt für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Malerei der DDR. Und weil Kunstwerke aufgrund ihrer je eigenen ästhetischen Ausdruckskraft stets auch Zeitdokumente, Seismographen und Projektionsflächen unterschiedlichster gesellschaftlicher Konstellationen sind, eröffnet das Projekt *Bildatlas: Kunst in der DDR* einen neuen Blick auf die DDR.

Das BMBF unterstützt bewusst die Zusammenarbeit von Museen und Hochschulen sowie anderen Forschungseinrichtungen im Rahmen der Förderbekanntmachung »Übersetzungsfunktion der Geisteswissenschaften«. Wir fördern sammlungsbezogene Forschungsprojekte, die Sachwissen und analytische Kompetenzen mehrerer Disziplinen und Einrichtungen miteinander verbinden. Der gemeinsame Antrag der Technischen Universität Dresden, der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, des Kunstarchivs Beeskow und des Zentrums für Zeithistorische Forschung in Potsdam führt kunstsoziologische, kunsthistorische und zeithistorische Forschungsansätze zusammen und überzeugte die Gutachter 2009 in jeder Hinsicht.

Die Ausstellung, die nun zum Abschluss des Projektes in Weimar gezeigt wird, will mit der Verbindung von ästhetischer Dimension und Zeitdokument versuchen, einen Beitrag zur Überwindung des Bilderstreits zu leisten. Denn die Ergebnisse von Forschungsarbeit können gerade in Museen so präsentiert werden, dass sie ein breites Publikum ansprechen und damit zum Bildungserlebnis werden. In diesem Sinne wünsche ich den Besucherinnen und Besuchern der Ausstellung einen neuen Blick auf die Bildwelten der DDR und anregende Gespräche.

Annette Schavan
Bundesministerin für Bildung und Forschung

Vorwort

Unsere Ausstellung mit dem Titel *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, die in enger Kooperation mit dem BMBF-Verbundprojekt »Bildatlas: Kunst in der DDR« organisiert wurde, richtet ihr Augenmerk auf die spezifischen Themenstellungen und Inhalte der Kunst, die nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in der SBZ und bis 1989 in der DDR behandelt wurden. Gerade in der Nachkriegskunst Ostdeutschlands finden sich Inhaltssetzungen im Sinne einer zukunftsgewandten Utopie, die ebenso begrüßt wie kritisch kommentiert wurden. Das in der DDR-Kunst bemerkenswert häufig auftauchende Sujet des sich aufschwingenden Ikarus, dessen optimistischer Flugversuch vor allem ab den siebziger Jahren bis zum Ende der Sozialismus in Ostdeutschland immer mehr als gefährdet und vom Absturz bedroht interpretiert wurde, hatte stets symbolische Bedeutung und wurde für uns bildhafter Ausgangspunkt, den vielfältigen Darstellungen der DDR-Kunst eine neue Sicht hinzuzufügen. Dabei beansprucht die Ausstellung keine definitiven Aussagen, sondern bietet sich als pointiertes Interpretationsmodell an.

Bei zahlreichen Künstlern und Museumsbesuchern ist das Kulturstadtjahr Weimar 1999 mit dem skandalösen und skandalisierenden DDR-Teil der Ausstellung *Aufstieg und Fall der Moderne* noch immer präsent, Empfindlichkeiten und Verletzungen wirken in mancherlei Hinsicht bis heute nach. Dennoch haben wir uns entschlossen, eine Ausstellung zur Kunst in der DDR zu wagen, die sich nicht als vordergründige Revision und »Wiedergutmachung« des Ansatzes von 1999 versteht. Wir hoffen vielmehr, dass unser Ausstellungsprojekt *Abschied von Ikarus* nicht nur ein weiter differenziertes Verständnis für die Kunst in der DDR schafft, sondern auch die Diskussion darüber befördern wird, wie mit den vielen, in unterschiedlichsten Museen und Depots verwahrten Kunstwerken zukünftig umgegangen wird. Nur durch die Kooperation mit dem BMBF-Verbundprojekt *Bildatlas: Kunst in der DDR*, das seit 2009 die in öffentlichen Sammlungen, Privat- und Unternehmenssammlungen vorhandene Malerei in der DDR in einer Datenbank wissenschaftlich erfasst, war es möglich, einen prononcierten thematischen Zugang zur Diskussion zu stellen, dem eine umfassende Materialbasis zugrunde liegt. Wir sind Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg, dem Wissenschaftlichen Koordinator des BMBF-Verbundprojektes, und Dr. Paul Kaiser, einem der Hauptkuratoren und Organisatoren der Ausstellung, zu großem Dank verpflichtet, dass unsere Ausstellung sowie der begleitende Katalog von ihrer Grundlagenforschung und der versammelten wissenschaftlichen Kompetenz der am Verbundprojekt beteiligten Wissenschaftler und Museumskuratoren profitieren kann. Paul Kaiser ist auch die Idee zu verdanken, die Ausstellung in Weimar mit zwei weiteren Präsentationen im Angermuseum in Erfurt und in den Kunstsammlungen in Gera thematisch zu vernetzen. Dr. Eckhart Gillen, ebenfalls Hauptkurator unseres Ausstellungsprojekts, möchten wir von ganzem Herzen danken, dass er seine profunden Kenntnisse und langjährigen Erfahrungen wie auch Kontakte zu vielen Künstlern in diese Ausstellung eingebracht hat. Ein ganz herzlicher Dank gebührt aber auch Dr. Ulrike Bestgen, Leiterin des Neuen Museums und dritte Hauptkuratorin der Ausstellung, für ihre wie stets kompetente Arbeit. Allen weiteren Kuratoren und beteiligten Wissenschaftlern möchten wir ebenfalls sehr herzlich für ihr Engagement danken.

Alle Autorinnen und Autoren des Kataloges haben wesentlich dazu beigetragen, dass eine eindrucksvolle Sicht auf die Kunst in der DDR vorgestellt und mit neuesten wissenschaftlichen Forschungsstand untersetzt werden kann. Dafür sind wir ihnen ebenfalls sehr zu Dank verpflichtet. Der umfängliche Katalog wird den Diskussionsstand der Ausstellung für den weiteren wissenschaftlichen Diskurs bereit halten.

Unseren Kolleginnen und Kollegen im Projektteam in Dresden und in Weimar, namentlich insbesondere Christian Heinisch und Nicole Mende, möchten wir ebenfalls sehr herzlich dafür danken, dass sie mit so großem Enthusiasmus und mit vielfältigem Einsatz zum Gelingen der Ausstellung beigetragen haben.

Ein besonderer Dank sei abschließend an alle Leihgeber, öffentliche wie private, und an alle in der Ausstellung vertretenen Künstlerinnen und Künstlern gerichtet. Ohne ihre Leihgaben und ohne ihre mannigfache Unterstützung hätte diese Ausstellung nicht entstehen können.

Hellmut Seemann
Präsident Klassik Stiftung Weimar

Prof. Dr. Wolfgang Holler
Generaldirektor Museen Klassik Stiftung Weimar

4 Seiten =
Platz für insgesamt ca.
18 000 ANschläge

Vorwort Hrsg

Vorwort Hrsg

Karl-Siegbert Rehberg

Von der ›Unmöglichkeit‹ einer Ausstellung

Einleitende Überlegungen zu »Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen«

»Die Kunst kann die Zeit nicht formen,
aber die Zeit beherrscht die Kunst«[1]

I. Bilderstreit als Konfliktgenerator

Über die ›Unrealisierbarkeit‹ einer Ausstellung in deren Katalog zu reflektieren, mag befremden. Aber für die Präsentation von Kunstwerken (aus/in) der DDR kann man tatsächlich davon sprechen, obwohl es im Jahre 2003 zumindest eine, sogar zur »Ausstellung des Jahres« gekürte, Exposition in der Neuen Nationalgalerie in Berlin mit genau diesem Titel, »Kunst in der DDR« **ABB 002**, gegeben hat, wenngleich die zweite Station in der Bonner Bundeskunsthalle im darauffolgenden Jahr nur wenig Interesse fand.[2] Jedoch gibt es bis heute eine Anstößigkeit des Themas, die sofort ins Spiel gebracht wird, wenn eine reflektierte Beziehung zwischen der DDR und den Kunstwelten jener Zeit und deren Bedeutung hergestellt wird. Einander genau entgegengesetzte Einwände werden nicht selten hoch emotionalisiert vorgetragen. Das hat auch die Vorbereitung dieser, von dem durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Verbundprojekt »Bildatlas: Kunst in der DDR« und der Klassik Stiftung Weimar gemeinsam im dortigen Neuen Museum gezeigten Schau von Anfang an begleitet. Sichtbar werden die, heute vielleicht weniger vehementen, unterschwellig aber weiter wirkenden Kontroversen aus dem deutsch-deutschen Bilderstreit,[3] dessen offene Kampfpositionen inzwischen weitgehend überholt erscheinen, ohne dass die damit verbundenen Abwertungsängste sich schon aufgelöst hätten.

Es waren vor allem Kunst- und Dokumentationsausstellungen, die zu Kristallisationspunkten der durch den Bilderstreit ausgelösten Debatten und Empörungen wurden.[4] In diesen sahen viele Ostdeutsche ihre einstigen Leit-Bilder nun an den Pranger gestellt. Dabei wurden vor allem Präsentationsformen, wie die dicht bestückte, einstmals fürstliche »Petersburger Hängung«, heftig attackiert. Auch mancher Konflikt entzündete sich jenseits von Sonderausstellungen am Verschwinden der meisten Werke jener Zeit aus den ständigen Sammlungen der Museen in den neuen Bundesländern.[5]

Innerhalb dieses Bilderstreits, der sich auch als stellvertretender Diskurs über Hoffnungen und Enttäuschungen im Prozess der deutschen Wiedervereinigung erwies, kam es zum Skandal und zu einem öffentlich weithin rezipierten Höhepunkt durch die Ausstellung »Aufstieg und Fall der Moderne« **ABB 001**, die 1999 in der europäischen Kulturhauptstadt Weimar gezeigt wurde.[6] Die DDR-Bilder präsentierte man nicht im großherzoglichen Schloss, welches der – auratisch gehängten – Klassischen Moderne vorbehalten war, sondern in der verrotteten Mehrzweckhalle am ehemaligen Gauforum der Nazis und dies sogar noch parallel zu den im Erdgeschoss (erstmals[7]) gezeigten NS-Gemälden aus der Hitler-Sammlung. Das wirkt bis heute nach wie das auch während der konzeptionellen Entwicklung der Ausstellung »Abschied von Ikarus« die sich wiederum in der selben Stadt mit dem Thema der Künste in der DDR auseinandersetzt, deutlich zu bemerken war.

Für die Unterstützung bei der Entstehung dieses Textes danke ich Christian Heinisch, Sabine Barthold, Stefan Wagner, Michel Kusche, Claudia Petzold-Kaiser, Paul Kaiser und Rose-Marie Schulz-Rehberg.

1 — Das Motto stammt von dem Romkünstler Wilhelm Müller (1794–1827), zit. in: Hildegard Eilerdt: Wilhelm Müllers Römer und Römerinnen und das deutschen Italien-Bild. In: Frank-Rutger Hausmann (Hg.): Italien in Germanien. Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik vom 24.–26.3.1994, Tübingen 1996, S. 64–83, S. 83.
2 — Eugen Blume, Roland März: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin v. 25.7.–26.10.2003, später in Bonn, Berlin 2003.
3 — Karl-Siegbert Rehberg, Paul Kaiser (Hg.): Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin 2012.
4 — Vgl. zu den im Bilderstreit wichtigen Ausstellungen: Karl-Siegbert Rehberg: Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs. Zu Geschichte und Funktion des deutsch-deutschen Bilderstreits. In: Rehberg/Kaiser, Bilderstreit (wie Anm. 2), bes. Abschn. II.
5 — Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: Zwischen Präsenz und Verdrängung. Bilder aus der DDR in Museen und Sammlungen. In: Katja Margarethe Mieth (Hg.): Stichwort Provinienz. Museums- und Sammlungspolitik DDR, Dresden 2011, S. 98–109.
6 — Rolf Föhl, Thomas Bothe (Hg.): Aufstieg und Fall der Moderne, Ausst.-Kat. Schlossmuseum/Mehrzweckhalle Weimar v. 9.5.–9.11.1999, Ostfildern-Ruit 1999.

ABB 001 Blick in den DDR-Teil der Ausstellung »Aufstieg und Fall der Moderne«, Rotunde, Weimar, Mehrzweckhalle, 1999

ABB 002 Eingang zur Ausstellung »Kunst in der DDR«, Neue Nationalgalerie Berlin, 2003

II. Kritik-Topoi und Vorurteilsstrukturen

1. Weimar-Phobie

Daraus ergibt sich der häufig sofort assoziierte erste Kritik-Topos: Weimar sei der »falsche Ort«, weil man notwendigerweise an ›Weimar I‹ denken, ja eine Wiederholung befürchten müsse. Selbstverständlich gibt es einen durch die Wahl des Ortes unvermeidlichen Bezug zu dem damals von Achim Preiß kuratierten Ausstellungsteil »Offiziell/Inoffiziell. Die Kunst der DDR«.[8] Heute soll gerade gezeigt werden, wie die Diskurslage ebenso wie der Stand der Forschung sich inzwischen verändert haben (vgl. Abschn. IV). Auch ist unsere Generalthese vom Utopieverlust eine ganz andere, als diejenige, die 1999 für ›Weimar I‹ leitend war und durch die damalige Empörung über die kriterienlos erscheinende Bildpräsentation kaum bemerkt worden ist: Konzeptionell hatte Preiß nicht so sehr im Sinn gehabt, die antimodernen, »volkstümlichen« oder populistischen (Ost-)Künste gegenüber einer von ihm gepriesenen Moderne abzuwerten. Vielmehr versicherte er, dazu beitragen zu wollen, »die alten, mittlerweile ritualisierten Kämpfe zu begraben«, denn die »Gestaltung der Zukunft erfordert Mut und Energie, die sich nur aus einer Befreiung von der Geschichte des 20. Jahrhunderts« ergeben könnten. Diese glaubte er, aus der Perspektive des neuen Millenniums insgesamt post-post-modern verabschieden zu können.[9] Demgegenüber geht es der jetzt gezeigten Ausstellung einerseits um die Sichtbarmachung des Wandels der künstlerischen Ausdrucksmittel, der Themen und Stilformen innerhalb der 40 Jahre der DDR, andererseits um die in allen Phasen des sozialistischen Staates bestehenden Spannungsbeziehungen im Verhältnis zwischen Staats- und Parteifunktionären auf der einen und Künstlerinnen und Künstlern auf der anderen Seite. Man könnte sagen, dass im sozialistischen Staat trotz der hohen Erwartungen, die an die Künste gestellt wurden und der damit zusammenhängenden Privilegierung der Künstler die Herrschenden nie ganz zufrieden mit diesen gewesen sind und umgekehrt die »Kulturschaffenden« ebenfalls nie ganz mit der staatlichen Obrigkeit. Aber solche Differenzierungen werden leicht übersehen, weil allein schon die Nennung der DDR oder Weimars bei sehr vielen Menschen Denkblockaden hervorruft.

2. DDR-Kunst als Negativformel

Der zweite Kritik-Topos ist gespeist aus der Angst vor der Einordnung allen – auch des eigenen – künstlerischen Schaffens in die »DDR-Kunst«. Dieser Begriff meint von Staat und Einheitspartei erwünschte, geförderte und teilweise auch in Kampagnen wie dem »Bitterfelder Weg« durchgesetzte Kunstwerke und deren Präsenz im öffentlichen Raum und bis in die Schulbücher hinein. Auch gehört der ›kulturfeudalistische‹ Akademismus

7 — Vgl. zu weiteren der wenigen Ausstellungen von NS-Kunst in der Bundesrepublik: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein v. 15.10–8.12.1974, Frankfurt am Main 1974; Stefanie Poley (Hg.): Rollenbilder im Nationalsozialismus. Umgang mit dem Erbe, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Institut der Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1991, Bad Honnef 1991. Für die Hinweise auf diese Ausstellungen danke ich Sabine Behrenbeck (Köln).

8 — Achim Preiß selbst hat seine Ausstellung rückblickend kommentiert; vgl. Ders.: Die Debatte um die Weimarer Ausstellung »Aufstieg und Fall der Moderne«. In: Kunstsammlungen zu Weimar (Hg.): Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation, Weimar 2000, S. 9–25 und Ders.: Erinnerungen an die Ausstellungen »Aufstieg und Fall der Moderne« 1999 in Weimar. In: Rehberg/Kaiser, Bilderstreit (wie Anm. 2).

9 — Achim Preiß: Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts [Begleitbuch zur Ausstellung], Weimar 1999, bes. S. 204 f.

ABB 003 Herbert Kitzel, *Am Strand*, 1950, Privatbesitz, Berlin

dazu, welcher ›Autodidakten‹ als durch Diplom und Steuernummer nicht geadelte Künstler überhaupt erst entstehen ließ. Während man im sozialistischen Staat selbstverständlich stolz auf die Leistungen der DDR-Kunst gewesen war, soll es sie rückblickend gar nicht gegeben haben. Wohl auch deshalb gilt Vielen als ausgemacht, dass Kunst aus der DDR, all ihren Variationen zum Trotz, insgesamt »provinziell« sei. Tatsächlich zeigt sich hier ein gravierender Unterschied zwischen West- und Ostdeutschland: Zwar gab es auch in der alten Bundesrepublik regionale Prägungen künstlerischer Arbeit. Aber durch die Selbstabschließung der DDR blieben die wichtigsten Kunstorte in viel höherem Maße definierende Bezugspunkte für die Besonderheiten des dort Geschaffenen. Es lässt sich dies beispielsweise deutlich an der Differenz des Umfeldes der Kunsthochschulen in Leipzig, Dresden, Halle-Giebichenstein und Berlin-Weißensee ablesen. Wenn Günter Grass gemeint hatte, die im sozialistischen Staat entstandene Kunst sei »die deutschere«,[10] so gilt das auch für den Gegensatz von Regionalität auf der einen und globaler Entgrenzung auf der anderen Seite der innerdeutschen Grenze.

Dieser vermeintlichen Marginalität entspricht eine, von dem Historiker Hans-Ulrich Wehler oft wiederholte Formel, wonach die gesamte DDR-Existenz nur eine »Fußnote« der Geschichte gewesen sei.[11] Der frühere Kölner Museumsdirektor und Mitkurator der 2009 in Berlin gezeigten Ausstellung »60 Jahre 60 Werke«, Siegfried Gohr, bestand darauf, dass DDR-Kunst »wirklich nur ein Nebenkriegsschauplatz« sei, während die »Kraft und Ausstrahlung [der] [...] Kunst der Bundesrepublik heute Weltgeltung erfährt«.[12] Georg Baselitz hatte das vereinfachend so ausgedrückt: »Deutschland [war] zweifach, und bei den Künstlern war der malende Teil im Westen, ist in den Westen gegangen oder gegangen worden«.[13]

Die auch durch derlei Pauschalisierungen inzwischen in Verruf geratene Formulierung »DDR-Kunst« ist insofern tatsächlich problematisch, als sie suggerieren könnte, alle künstlerische Arbeit sei mit einer politisch gelenkten Einheitskunst gleichzusetzen, wie das heute oft geschieht. Dagegen hat sich die sachlichere Bezeichnung »Kunst in der DDR« durchgesetzt, denn selbst in der Ulbricht-Ära gab es nicht nur gegenständliche Arbeiten oder gar Werke des Sozialistischen Realismus – und selbst letztere waren keineswegs nur von oben befohlen.

Überdies hat auch die Weimarer Ausstellung von 1999 durchaus daran erinnert, dass es in SBZ und DDR anfangs Anknüpfungsversuche an die Bauhaus-Tradition und die

10 — Günter Grass: Sich ein Bild machen. In: Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR, Ausst.-Kat. Kunstverein Hamburg 1983/84, später u.a. in Stuttgart, Hamburg o.J. [1983], S. 12.
11 — Vgl. Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 5: Bundesrepublik und DDR 1949–1990, München 2008, S. 424 f. u. S. XVf.
12 — Siegfried Gohr: Die DDR-Kunst war nur ein Nebenkriegsschauplatz. Gegenrede an die Kritiker der Berliner Ausstellung »60 Jahre/60 Werke«. In: Die Welt v. 2.6.2009.
13 — Axel Hecht, Alfred Welti: »Ein Meister, der Talent verschmäht«. Interview mit Georg Baselitz. In: art. Das Kunstmagazin 12 (1990), H. 6, S. 45–72, S. 70.

künstlerische Abstraktion oder den Expressionismus gegeben hatte. In der gegenwärtigen Ausstellung zeigen die Räume »Weimar 1946–1949« und »Nagelprobe Moderne: Halle« den Neubeginn einer solchen sozialistischen Moderne, der allerdings unter dem Druck des von der sowjetischen Besatzungsmacht ausgelösten Formalismusstreites[14] schon nach kurzer Zeit durch die Vertreibung der Künstler aus den Hochschulen oder oft sogar aus dem Land jede Wirkungsmöglichkeit entzogen wurde. **ABB 003**

Zum Verständnis muss man sich die damaligen politischen Konstellationen vergegenwärtigen: In den beiden deutschen Staaten entwickelten sich einander schroff entgegengesetzte Kunstdoktrinen und Geltungskünste in einer Weise, wie sie nur aus der weltpolitischen Konstellation des Kampfes zweier Gesellschaftssysteme verständlich sind: Sozialistischer Realismus versus »Weltsprache der Abstraktion«.[15] Auf beiden Seiten richtete sich das politisch und ideell gegen die nahe Vergangenheit der nationalsozialistischen Unterdrückungs- und Vernichtungspolitik auch im Bereich der Kultur, wenngleich deren Stilmittel und erklärter Anti-Modernismus sich mit dem Programm einer sozialistisch-»volkstümlich«, später »volksverbunden« sein müssenden Ästhetik vielfach berührten. In den beiden durch den Eisernen Vorhang geteilten Staaten während des Kalten Krieges trieben die normativen Unterschiede sich gegenseitig ins Extrem. Auf beiden Seiten entstand eine Doktrin des gelten sollenden Stils, der hier wie dort mit »Fortschrittlichkeit« gerechtfertigt wurde, indem man die Leitideen der jeweils »feindlichen« Kunstauffassung verwarf oder teilweise geradezu verdammte. Die Kehrseite war in Ost und West die ungebremste rhetorische Emphase für das je eigene Konzept.

Übrigens hat Arnold Gehlen die kunstsoziologisch interessante These aufgestellt, dass die Ächtung der abstrakten Kunst in der Sowjetunion zugleich die moderne westliche Malerei entpolitisiert habe: »Damit wurde die Kunstrevolution von den politischen Nebengeräuschen befreit, d.h. in die bloße Kunstimmanenz hineingezwungen«, woraus umgekehrt als »Reaktion auf das von dort aus zerschnittene Tischtuch« auch »der Haß der westlichen Kunstexperten gegen den dogmatischen sowjetischen Realismus« resultiere.[16]

Mit Blick auf diese Vergangenheit ergibt sich heute die Paradoxie, dass die so häufig vollzogene Gleichsetzung aller künstlerischen Arbeit in der DDR mit den staatlichen Doktrinen und deren Repräsentanten – etwa den einstmals hofierten »Staatskünstlern«[17] oder aller Auftragskunst – nachträglich beglaubigt, was alle diktatorisch-totalitär-autoritären Gleichschaltungs-Systeme sich wünschen und letztlich doch nicht gänzlich durchsetzen können, nämlich die vollständige Determination der Gesellschaft durch deren politisches Zentrum. Den einen dient das zur (nicht selten selbstgerechten) Stigmatisierung von Gegnern, den anderen zur Selbstexkulpation.

Aber das gesellschaftliche Leben vollzieht sich auch im Bereich der Kultur zumeist widersprüchlicher: Überall gibt es Anpassung, Halbdistanz, ein Mitmachen in der Hoffnung auf Eigenbestimmung oder die Verhinderung des Schlimmeren, auf Erfolge und Misserfolge, von denen vor allem die letzteren allein »dem System« zugeschrieben werden. Auch gab es in der DDR ganz unterschiedliche Künstlertypen, von denen die wichtigsten hier nur kurz benannt seien: erstens »kommunistische ›Überzeugungskünstler‹«, die oft von den Nazis verfolgt, von der erneuten doktrinären DDR-Kunstpolitik tief enttäuscht waren; zweitens »Funktionärskünstler«; drittens »Staatskünstler«, d.h. wenige privilegierte und herausgehobene Repräsentanten des künstlerischen Schaffens; viertens »Erfolgskünstler« als diejenigen, die unter verschiedenen (oder allen) Systembedingungen eine besondere Anerkennung finden; fünftens die durch die Restriktionen des Professionszugangs erzeugten »Autodidakten«; sechstens die »Abweichler/Oppositionellen/Dissidenten« **ABB 004**; siebtens die »Exilierten«, ganz gleich ob sie ausgebürgert wurden oder selbst einen »Ausreiseantrag« stellten; achtens die (in allen Systemen die Mehrheit stellenden) »angepassten ›Autonomen‹« und »unpolitischen Pragmatiker«; neuntens die »jungen Autonomen«, von denen viele nicht mehr provozieren, Partei und Staat nicht mehr verändern, sondern in Rückzugswelten leben wollten; dieser subversive Typus gilt in jeder Gesellschaft als besonders anstößig.[18] Schon diese Ausdifferenzierung von Haltungen und Reaktionen auf die gegebenen Verhältnisse sowie von Rollenmustern künstlerischer Existenz sollen deutlich machen, dass die einfache Zurechnung als sich in den Verhältnissen einrichtend oder kompromisslos gegen sie stehend empirisch nur in Grenzfällen aufgeht.

ABB 004 Christine Schlegel, Tanzperformance »Strukturen« mit Fine Kwiatkowski als Aktrice und Film »Strukturen I«, 8 mm, 1984

14 — Vgl. auch Karl-Siegbert Rehberg: Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzept des »Sozialistischen Realismus«. In: Ders., Paul Kaiser (Hg.): Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, Weimar 2003, S. 15–64.
15 — Vgl. z. B. Laszlo Glozer: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln in den Kölner Messehallen v. 30.5.–16.8.1981, Köln 1981, S. 178.
16 — Vgl. Arnold Gehlen: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei [zuerst 1960]. In: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 9. Hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt am Main 2012, S. 211 f.
17 — Vgl. zum umstrittenen Begriff des »Staatskünstlers«: Karl-Siegbert Rehberg: »Formalist«, Verbandspräsident, »Sündenbock«. Willi Sitte als »Staatskünstler« in der »Konsensdiktatur«. In: G. Ulrich Großmann (Hg.): Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2003, S. 76–93, bes. S. 85–89.
18 — Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: Vom Kulturfeudalismus zum Marktchaos? Funktionswandlungen der bildenden Künste nach dem Zusammenbruch des Staatssozialismus. In: Jürgen Schweinebraden Frhr. v. Wichmann-Eichhorn (Hg.): Blick zurück im Zorn? Die Gegenwart der Vergangenheit. Bd. 1, Niedenstein 1998, S. 195–223, bes. S. 217–221.

19 — Vgl. Rehberg/Kaiser, Bilderstreit (wie Anm. 2).
20 — Vgl. Baselitz in: Hecht, Meister (wie Anm. 12) sowie Leserbrief von Gerhard Richter in: art. Das Kunstmagazin 12 (1990), H. 7, S. 6.
21 — Vgl. Frank Schirrmacher: »Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten«. Auch eine Studie über den autoritären Charakter: Christa Wolfs Aufsätze, Reden und ihre jüngste Erzählung »Was bleibt«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 2.6.1990; Ulrich Greiner: Die Deutsche Gesinnungsästhetik. Noch einmal: Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit. In: Die Zeit, Nr. 45 v. 2.11.1990; Ders.: Keiner ist frei von Schuld. Deutscher Literatenstreit: Der Fall Christa Wolf und die Intellektuellen. In: Die Zeit, Nr. 31 v. 27.7.1990 sowie Thomas Anz (Hg.): »Es geht nicht um Christa Wolf«. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland, München 1991.
22 — Vgl. beispielsweise den Protest von Michael Morgner (»Unkunst besudelt Haus der Moderne«. In: Mitteldeutsche Zeitung v. 20.4.2011) gegen die geplante partielle Ausstellung von Werken aus der Kunstsammlung der früheren Sowjetisch-Deutschen Aktiengesellschaft Wismut im Haus der Archäologie (ehemaliges Kaufhaus Schocken) in Chemnitz sowie dazu: Die Hofmaler der Wismut. Interview mit Karl-Siegbert Rehberg zur Frage: Ist das Kunst – oder kann das weg? In: Freie Presse v. 29.4.2011.
23 — Vgl. Walter Hochreiter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914, Darmstadt 1994 und zu neueren Problemen und Tendenzen in der deutschen Museumslandschaft: Karl-Siegbert Rehberg: Hort der Materialität in einer virtualisierten Welt. Überlegungen zu Chancen und Miseren einer kulturellen Erfolgsinstitution. In: Bernhard Graf, Volker Rodekamp (Hg.): Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin 2012, S. 17–32.
24 — Vgl. zu diesem Begriff: Karl Mannheim: Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation [zuerst 1923]. In: Ders.: Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk. hg. v. Kurt H. Wolff, Berlin/Neuwied 1964, S. 91–154, bes. S. 104, wo drei »Sinnschichten« unterschieden werden, nämlich der »objektive Sinn« (bei Kunstwerken nochmals zu differenzieren in Bezug auf Sujet und Gestaltung), der »intendierte Ausdruckssinn« und der »Dokumentsinn«.
25 — Vgl. Eckhart Gillen: Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990, Berlin 2009.
26 — So der Dresdner Maler Eberhard Göschel in einem Brief an den Verfasser vom 16.4.2012.

3. Gab es »Kunst« in der DDR?

Der dritte Kritik-Topos dürfte – weil es um die Sakralisierung eines ganzen Handlungsfeldes geht (vgl. Abschn. III) – der fundamentalste und wirksamste sein, nämlich die Frage, ob es in der DDR überhaupt »Kunst« gegeben habe und was dieser dann zuzurechnen sei. Seit dem Beginn des Bilderstreits[19] durch die groben Worte von Georg Baselitz und die etwas höflichere, aber uneingeschränkte Zustimmung von Gerhard Richter[20] ist das (Vor-)Urteil weit verbreitet, in der DDR habe es »Kunst« nicht geben können. Das beruht auf der Gleichsetzung von Kunst mit »autonomer« Kunst und spricht diesen Ehrentitel – zumindest für die heutige Zeit – etwa auch jedweder Auftragskunst ab (aber doch wohl nur einer bestimmten Sorte von Auftraggebern, zum Beispiel Staatsfunktionären, will sagen, dass der Auftrag zur Ausgestaltung einer großen Installation oder Wandmalerei in einer Bank kaum in gleichem Maße als desavouierend angesehen würde). Nach dem Zusammenbruch der DDR hatte es eine vergleichbare Auseinandersetzung 1990 im Bereich der Literatur gegeben. Auch hier war nach dem überraschenden »Fall der Mauer« zuweilen mit enttäuschtem Erstaunen festgestellt worden, in welchem Maße selbst eine mutige Autorin wie Christa Wolf rückblickend doch als relativ angepasst und sogar privilegiert angesehen werden konnte.[21] Aber bei allen nachträglichen Vorwürfen und ›Entzauberungen‹ wurde im literarischen Feld – selbst wenn manche Autoren und Werke nun nicht mehr als so aufregend erschienen wie in Zeiten der deutschen Teilung – doch nie infrage gestellt, dass es sich um (schöne) Literatur handele. Demgegenüber ist es im Bilderstreit bis heute zum Klischee geworden, den Kunstcharakter vieler Werke aus der DDR zu bestreiten, ja sogar wieder von »Unkunst« zu sprechen.[22]

Damit stellt sich bei der Planung jeder Ausstellung sofort die Frage danach, ob sie – wenn sie die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Kunstwerke und ihrer Aneignung ausdrücklich thematisieren will – überhaupt als *Kunst*ausstellung möglich sei. Es scheint, als könnten nur die, nicht nur restauratorisch, sondern auch von jedweden geschichtlichen Kontexten gereinigten Werke legitim in die Musentempel gelangen, von denen man doch spätestens seit den 1960er Jahren gefordert hatte, dass sie (auch) »Lernorte« sein sollten.[23] Allenfalls sei es historischen oder kulturgeschichtlichen beziehungsweise -wissenschaftlichen Ausstellungen erlaubt, ihren »Dokumentsinn«[24] durch Bildmaterialien zu illustrieren, die zwar aus dem Zusammenhang der Künste genommen sein mögen, aber dann nicht mehr als Kunstwerk fungieren. Das ist jedoch eine zu schlichte Aufteilung.

Besonders in der Epoche ständiger künstlerischer Innovationszwänge lässt sich nicht einfach mehr unterscheiden, was letztlich »Kunst« genannt werden könne. Jedenfalls ist es merkwürdig genug, dass heute ›jeder‹ zu wissen meint, dass alles »Kunst« sei, was im Kunstmarktsystem oder in den Kunstinstitutionen gezeigt, diskutiert, gekauft oder verworfen wird. Demgegenüber müssen sich selbst traditionell gemalte Bilder, wie die von Werner Tübke **ABB 005**, sogar von Kennern die Frage gefallen lassen, ob es sich dabei denn tatsächlich um Kunstwerke handele oder bloß um Illustrationen nach Geschmack und Wunsch der Mächtigen (die, von den meisten Kunstfreunden unbeanstandet, immerhin für Jahrhunderte der künstlerischen Perspektivenvielfalt die Perspektive vorgegeben hatten).

Auch hier haben wir es mit einer Besonderheit der deutschen Situation zu tun. Alle diese mit Geltungsansprüchen verflochtenen Diskurse finden auf dem Kampfplatz (um mit Eckhart Gillen zu sprechen) »feindlicher Brüder«[25] statt und dies in zweifacher Frontstellung, nämlich einmal im Verhältnis zwischen West- und Ostdeutschland als einer ganz neuen Sicht auf die einstmaligen »Brüder und Schwestern«, zum anderen zwischen den aus der DDR stammenden nonkonformen Künstlern und jenen, die vorgeblich immer nur »Staatskitsch« erzeugt hätten.[26]

Plant man nun – besonders nach der Kette von ›Bilderstreit-Ausstellungen‹ – eine museale Präsentation, in der nicht nur die Einzigartigkeit jedes Werkes, sondern auch dessen Einbettung in die Kunstentwicklung in der DDR gezeigt werden soll, so treten alle diese Bedenken sofort und vehement auf den Plan. Von der Seite der unangepasst und renitent gewesenen Künstler kann sich das bis zu dem Kommentar steigern, man plane in Weimar im Jahre 2012 wohl die »XI. Kunstausstellung der DDR«,[27] während auf der anderen Seite sofort das Klischee bemüht wird, man könne ohnehin nicht ver-

ABB 005 Werner Tübke, *Europa*, 1958, Panorama Museum, Bad Frankenhausen

meiden, dass – zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung – wiederum die Erledigung eines gesamten Bildbestandes absichtsvoll inszeniert werde. Und schließlich fehlt dann auch nicht der Vorwurf, das Ganze diene der Affirmation des sozialistischen Staates, der als Kunstmäzen und Sinngenerator gegenüber den heutigen Verhältnissen positiv herausgestellt würde.

Was in der, im Staatssozialismus erzwungenermaßen eingeübten Konfrontationswahrnehmung zwischen offizieller und gegenkultureller Kunst habitualisiert wurde, setzt sich nicht selten unreflektiert fort. Dahinter steht der moralische Konflikt innerhalb der damals herrschenden Verhältnisse. Dort gezeigter Mut ebenso wie Beharrlichkeit gegenüber den rigiden Beschränkungen sollen nicht in Vergessenheit geraten. Auch sollen die einst hofierten Künstler nicht weiter allein im Lichte stehen, nachdem die Gesellschaft, in der sie ihre Erfolge erreicht hatten, längst untergegangen ist. Ebenso mischt sich in dieses Unbehagen gegenüber einer unverändert starken Präsenz in der DDR geschätzter (aber deshalb nicht schon schlechter) Bildwerke auch die ›tragische‹ Situation, dass Viele, die in der DDR an avantgardistischen, zumindest ›modernen‹ künstlerischen Formen unbeirrt festgehalten hatten und nach der Wiedervereinigung hoffen konnten, dass ihre Arbeit nun mit Beifall bedacht werden müsste, mit Bitterkeit erkannten, dass sie dem westlichen Kunstsystem etwas nachlieferten, was dort seit Jahrzehnten schon durchgesetzt und in seiner Geltung bereits relativiert worden war. Das macht verständlich, dass die damals in ihren Möglichkeiten begrenzten, nicht selten auch unterdrückten Künstler die offizielle Parole der SED-Funktionäre, avantgardistische Künste, gar Aktionsformen wie Performances oder Mediencollagen, könnten als »Kunst« ja wohl kaum anerkannt werden, jetzt umkehren: nun wird von ihnen das einstmals offiziell Geschätzte als Nicht-Kunst gebrandmarkt.

Versucht man einen, gegenüber den schwierigen Lebenssituationen in der Diktatur nicht ignorierenden und doch analytisch-distanzierenden Standpunkt einzunehmen, so zeigt sich, dass jede Idee und jeder Gegenstand unseres Handelns auf bestimmten Existenzbedingungen beruhen, also – wie der Wissenssoziologe Karl Mannheim das ausgedrückt hatte – »seinsgebunden« sind.[28] Daraus ergibt sich auch, dass eine Systembindung keineswegs nur für die Repräsentanten oder größten Nutznießer einer politischen oder gesellschaftlichen Lage, sondern auch für die Opponenten und die sich in eine Halbdistanz zu den sie umgebenden politischen Realitäten setzenden Menschen besteht. Das muss man sich vergegenwärtigen, wenn man ein realistisches Bild von den Kunstverhältnissen und, durch sie hindurch gesehen, den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen gewinnen will.

27 — Die wahrscheinlich für 1992/1993 geplante »XI.« wäre als Neuerung eine themenstrukturierte Regieausstellung geworden. Auch wurde in der im Mai 1988, also ein Jahr vor der Friedlichen Revolution eingesetzten Planungsgruppe diskutiert, wie die Interessen der regionalen Malerschulen und die Proporzansprüche der bislang vernachlässigten peripheren Bezirksverbände deutlicher einzubeziehen seien als in den zehn vorangegangenen Kunstausstellungen, in denen vor allem die sächsischen Akademiestädte und Berlin dominiert hatten. Bernd Lindner, damals Mitglied der Arbeitsgruppe »Planung der XI. Kunstausstellung«, hat mir dazu Materialien zur Verfügung gestellt; vgl. auch die im VBK-Archiv lagernden Unterlagen der Arbeitsgruppe (u.a. SAdK, VBK-Archiv, ZV, Sign. 5251) sowie Karl-Siegbert Rehberg: Künstlerische Leistungsschau und ästhetischer ›Vorschein‹. Die zehn Zentralen Kunstausstellungen der DDR in Dresden. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Berichte, Beiträge 2010 [Jubiläumsband zur 450-Jahrfeier], Dresden, Bd. 36 (2012), S. 214–225.

28 — Vgl. Karl Mannheim: Wissenssoziologie. In: Alfred Vierkandt (Hg.): Handwörterbuch der Soziologie, Stuttgart 1931, S. 659–680, S. 659.

Im Zusammenhang mit der Vorbereitung unserer Ausstellung wurde mir bei der Diskussion über die Ausleihe des zum bildhaften Leitmotiv der Ausstellung gewordenen Gemäldes *Sturz des Ikarus II*, die Frage gestellt, ob dessen Schöpfer Wolfgang Mattheuer überhaupt zur DDR gehört habe. Allerdings wurde gleich hinzugefügt, was für viele Menschen gelten mag, dass er und seine Frau (»aus Verantwortung«) nie erwogen hätten, den sozialistischen Staat zu verlassen. So gehörten also durchaus etablierte, aber kritische und sogar in radikaler Weise dissidentische Akteure sehr wohl zu den Verhältnissen, die sie verbessern oder verändern wollten und sind nachträglich nicht in einem luftleeren Raum bloßer Kunstverhältnisse anzusiedeln.

III. Kanonisierende ›Eigengeschichte‹[29] der Künste

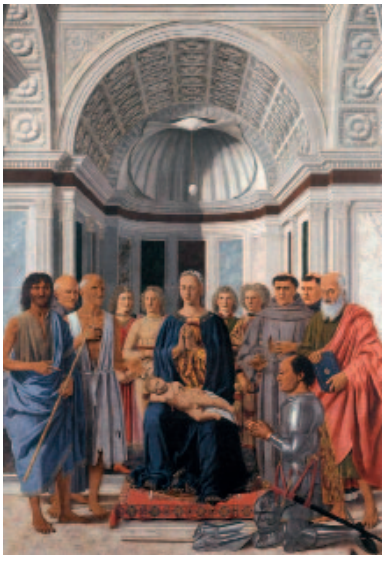


ABB 006 Piero della Francesca, *Madonna mit Heiligen und Federico da Montefeltro*, 1472–1474, Pinacoteca di Brera, Mailand

Das allerdings geschieht oft auch ohne den Zusammenbruch eines Gesellschaftssystems. Das kunsthistorische, mit den Autonomisierungsansprüchen ihres Gegenstandes verbundene Wissen über ein enormes Feld kanonischer Werke und der dazugehörigen Künstlerbiographien und Werkgenesen mit seinen reichhaltigen Vergleichs- und Verbindungskriterien und der analytischen Annäherung auch weit auseinanderliegender Artefakte begründet eine Verfügung über die ›Welt der Künste‹, die nicht selten auf einer ästhetisch-normativ konstruierten ›Eigengeschichte‹ zu beruhen scheint. Offenbar ist diese mit vielfältigen Rückprojektionen eines heutigen Verständnisses von »autonomer« Kunst verbunden und aus der Selbstbehauptung der Künstlerinnen und Künstler gegenüber institutionellen Zumutungen von außen und der damit verbundenen Ethisierung der Eigenständigkeit heraus durchaus verständlich. Auch ist der Aufstieg der bildenden Künste seit der Renaissance gegründet gewesen auf deren Theoretisierung, auf den Anspruch, sich über die Handwerker zu erheben und die eigene Tätigkeit den artes liberales zuzuordnen. Verbunden mit dem Einzigartigkeitsanspruch der auf einem *disegnio* beruhenden Schöpfungen, und durch den romantischen Geniemythos nochmals gesteigert, hat sich eine Aura des Besonderen, von der profanen Welt Abgehobenen entwickelt, die den ontologischen Bruch zwischen der Wirklichkeit und ihrer künstlerischen Sublimation radikalisiert. Es bestimmt dies auch philosophische Erörterungen über die Aufgaben und Möglichkeiten autonomer Kunst, etwa bei Theodor W. Adorno.[30]

Nicht ist zu bestreiten, dass es für jeden Bereich des menschlichen Lebens spezifische Kriterien, Normierungen und Kommunikationsformen gibt[31] und dass die Autonomisierung der Künste in Verbindung mit dem Marktsystem, aber auch der Garantie ihrer Freiheit in den rechtstaatlichen Verfassungstexten und -wirklichkeiten, dass also eine Verknüpfung von Autonomie und Kunst für uns alternativlos erscheint. Aber für eine historische Rekonstruktion, und betreffe sie auch die Zeitgeschichte, kann dies der einzige Leitfaden doch nicht sein.

Deswegen ist Skepsis geboten, wenn zum Kunstwerk nur werden soll, was von jeder Erdenschwere und den Belastungen der realen Herrschafts- und Kampfgeschichte der Menschheit befreit ist. Eine derart unhinterfragte Perspektive kann nicht nur für Ausstellungen mit Kunstwerken aus der DDR, sondern auch für Galeristen prekär werden, wenn beispielsweise einer von ihnen von einem berühmten deutschen Museumsdirektor zu hören bekam, dass er Bilder aus der untergegangenen DDR, solange er sie in öffentlichen Diskursen und Ausstellungen in ihren zeitgeschichtlich-politischen Zusammenhang gestellt sehe, für seine Sammlung nicht ankaufen werde, denn diese brauche »Kunst«.

So scheint Kunst erst zu erblühen, wenn die jeweilige Gegenwart lange vergangen oder nur noch legendenhaft verfügbar ist. Erst wenn wir von der realen Herrschaft und den Verbrechen etwa eines Federico da Montefeltre **ABB 006**, des Sforza-Herzogs von Mailand »Il Moro« oder Karl V. nur wenig noch wissen und das Wenige oft genug durch den Spiegel der Künste, könnten die Werke Piero della Francescas, Leonardos oder Tizians als purifizierte Kunstwerke genossen werden. Die Kontexte wandern dann in die Forschung und die Anmerkungsfriedhöfe der Spezialisten ab oder werden allenfalls für die kriminalistische Entschlüsselung von populären Bildern wieder herangezogen, jetzt aber selbst durch die Kunst geadelt: zum Beispiel in Carlo Ginzburgs Piero-›Ausgrabungen‹ oder Bernd Roecks ›Krimi‹ über den Herzog von Urbino.[32]

29 — Spezielle Konstruktionen der Geschichte gehören zu jedem Institutionalisierungsprozess, so auch in der Herausbildung wissenschaftlicher Disziplinen; vgl. zum Begriff »Eigengeschichte«: Karl-Siegbert Rehberg: Institutionelle Analyse als historische Komparatistik. Zusammenfassung der theoretischen und methodologischen Grundlagen und Hauptergebnisse des Sonderforschungsbereiches 537 »Institutionalität und Geschichtlichkeit«. In: Gert Melville, Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Dimensionen institutioneller Macht. Fallstudien von der Antike bis zur Gegenwart, Köln/Weimar/Wien 2012, S. 417–443, S. 433–436.

30 — Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Bd. 9: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970.

31 — Vgl. zu einer gesellschaftstheoretischen Deutung der künstlerischen Autonomie im Rahmen gesellschaftlicher Ausdifferenzierungsprozesse: Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1995, bes. S. 215–300.

32 — Vgl. Carlo Ginzburg: Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance. Mit einer Einf. v. Martin Warnke, Frankfurt am Main 1994 sowie Bernd Roeck: Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino, Berlin 2007.

Der historische Abstand ist also das Entscheidende, während die von Zeitzeugen und ihren Nachfahren noch erlebten Ereignisse und lebendig nachwirkenden Konflikte, Bedrohungen oder Ungerechtigkeiten (entsprechend Friedrich Nietzsches Wort: »Nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss«[33]) nicht frei sein können von moralischen Bewertungen. Häufig aber führt das zu vereinfachenden Dualismen, der scheinbar eindeutigen Trennlinie zwischen Tätern und Opfern, zwischen Nutznießern und Benachteiligten. Darin wirkt übrigens auch das Erbe des aufklärerischen Ästhetizismus mit seiner Gleichsetzung von »Gutem, Wahrem und Schönem« fort, das einst Programm der (Weimarer) bürgerlichen Neugestaltung der Welt gewesen war. Diese Haltung konnte in den kleinstaatlichen, überhaupt »kleinen Verhältnissen« im Deutschland des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (vielleicht vergleichbar den späteren in der sich abschließenden DDR) entwickelt werden, also im Gegensatz zu Gesellschaften, die geprägt waren von großer Weltpolitik, wie man von England, Frankreich, später auch den USA und – für viele erschreckend – schließlich sogar von Russland sagen kann. Aber der Gleichklang von Ästhetik und Moralität erweist sich wohl immer nur als eine idealisierende Verbindung von Vorzügen, die in der Wirklichkeit keineswegs zusammengehen müssen. Wenigstens haben uns die Schrecken des 20. Jahrhunderts wieder bewusst gemacht, was immer stimmte: Moralität, »Kultiviertheit«, Bildung etc. und Moral können weit auseinanderfallen – so weh das den Kulturprogrammatikern auch tun mag. Deshalb ist ›gute Kunst‹ noch kein Garant für moralische Integrität und umgekehrt, wenn auch der moralische Überlegenheitsgestus mancher der aus dem Osten gekommenen wichtigen Westkünstler, allen voran Georg Baselitz und dezenter Gerhard Richter, das immer neu suggeriert.

All das mag für die jüngere Generation, etwa die Arno Rink-Schülerinnen und -Schüler der von Judy Lybke genial promoteten »Neuen Leipziger Schule« **ABB 007** oder heutige Absolventen der Kunstakademien kein Problem mehr sein. Wenn man jedoch einen internationalen Star wie Neo Rauch dabei beobachtet, dass er Spuren zu verwischen sucht, die zurückverweisen auf Heisig oder Tübke und auf sein eigenes, vor 1990 geschaffenes Werk, dann ist die Gegenwärtigkeit des Vergangenen doch auch hier noch zu spüren.

Betrachtet man diese unterschiedlichen Motive einer Kunstbestreitung mit Bezug auf bestimmte politische Systeme, dann lassen sich daraus zwei Extrempositionen ableiten, die sich meines Erachtens jedoch gleichermaßen als falsch erweisen: Weder kann man mit dem Soziologen Arnold Gehlen sagen, »Kunst blüht nur in der Diktatur« (wobei dessen Aperçu nicht so zu verstehen ist, dass künstlerische Hochleistungen den totalitären Herrschern zu verdanken seien, vielmehr so, dass die untergründigen und oft lebensbedrohlichen Kämpfe um den zentralen Sinn die inneren Spannungsgrade der Kunstwerke erhöhen und sie zu einer existentiellen Angelegenheit machen). Aber ebenso wenig stimmt die heute gegenüber der Kunst aus der DDR unverdrossen wiederholte Behauptung, wonach es in Diktatur und autoritären Regimes ›Kunst‹ überhaupt nicht geben könne.

ABB 007 Meisterschülerklasse von Arno Rink an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig, 2005

IV. Die Antwort der Weimarer Ausstellung 2012

Die Kontextualisierung von Kunstwerken durch Einbeziehung der Bedingungen ihrer Entstehung und Rezeption bedeutet nicht, dass die gezeigten Objekte allein durch eine thematische Sortierung oder bestimmte politische Raster erschlossen würden, so als solle ihnen jeder kunstimmanente Sinn ausgetrieben werden. Die Ausstellung »Abschied von Ikarus« zeigt Werke der bildenden Künste nicht als bloße Illustration der historischen Verhältnisse. Vielmehr werden im Medium der Kunstwerke geschichtliche Zusammenhänge auf eine vertiefte Weise begreifbar, und dies gerade ihrer künstlerischen Eigenheit, Qualität und Aussagekraft wegen. Das ist es, was Theodor W. Adorno mit Georg Wilhelm Friedrich Hegel »Vermittlung« genannt hat, wonach jedes (auch das autonome) Kunstwerk – und dies nicht etwa notwendig thematisch oder in der Einstellung des Künstlers begründet – die bestimmenden Strukturen seiner Zeit in sich trage.[34] So handelt es sich also weder um eine reine Kunstausstellung noch um eine allein kulturgeschichtliche Exposition, vielmehr um den Versuch einer Synthese, durch welche Zeitgeschichte ohne einseitige Kausalitätsannahmen im Medium der Künste sichtbar werden kann.

33 — Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld« und »schlechtes Gewissen«, Verwandtes. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, München 1980, S. 291–337, S. 295.

34 — Vgl. Theodor W. Adorno: Thesen zur Kunstsoziologie. Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Hr. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1977, S. 367–374.

ABB 008 Bernhard Kretzschmar, *Eisenhüttenstadt (Stalinstadt)*, 1955, Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder)

ABB 009 Mark Lammert, *o.T. (Wartende)*, 1985, Privatbesitz, Berlin

Der Leitgedanke eines Abschieds von den hochfliegenden Plänen des sozialistischen Beginns und die Ermöglichung, aber auch restriktive Kontrolle künstlerischen Arbeitens im »Realsozialismus« werden schon im Eingangsraum an zwei Darstellungen DDR-spezifischer Produktionsorte gezeigt, nämlich in dem nach vorne weisenden *Eisenhüttenstadt (Stalinstadt)* von Bernhard Kretzschmar aus dem Jahre 1955 **ABB 008** und Wolfgang Mattheuers Abschiedsbild von der landschaftszerstörenden Braunkohleproduktion aus dem Jahre 1974. Dem folgen in dem Raum »Sozialistischer Realismus I« die Anfänge in den ersten Nachkriegsjahren, in denen – durchaus in unterschiedlicher Qualität – die Selbstentwürfe der neuen Gesellschaft sichtbar werden, Eindrücke von Enttrümmerung und Wiederaufbau (etwa in Gabriele Mucchis *Tragisches Berlin*, 1955) und erste Arbeiterbilder. Bis 1949 sich zeitlich parallel entwickelnd, wird auch eine ganz andere Ästhetik im Geiste der Überwindung des nationalsozialistischen Kunstzwanges gezeigt, nämlich die in Weimar (eingeschlossen die Bezüge zum Bauhaus) und Halle versuchten Begründungen einer sozialistischen Moderne durch Heinz Tröckes, Hanns Hoffmann-Lederer, Gerhard Altenbourg, Hermann Kirchberger, Ulrich Knispel, Hermann Bachmann, Herbert Kitzel, Kurt Bunge und auch den jungen Willi Sitte. Formexperimente künstlerischer Modernität wurden durch die politischen Beschränkungen in Rückzugsräume abgedrängt, wofür die bisher nie gezeigten, spielerisch-minimalistischen[35] Kleinskulpturen Hermann Glöckners aus den 1960er und 1970er Jahren stehen, der durchgängig einen informellen, aber prägenden Einfluss ausübte.

Mit »Sozialistischer Realismus II« wird dann die Verschiebung der Darstellungsformen von Arbeiterinnen und Arbeitern, besonders auch im gewünschten Kollektiv der Brigade, präsentiert, die vom stolzen Beginn bis zur liebenswürdig-ironischen De-Politisierung reichen.[36] Im Treppenhaus stehen Bildnisse des Aufstiegs und des Sturzes für die Entfaltung des mit dem Ausstellungstitel umschriebenen Trivialisierungsprozesses

des sozialistischen Projekts. Der nochmalige Höhepunkt nach vorne gerichteter Ideen zeigt sich im Raum »Technokratische Utopie«, welche der eilfertigen Übernahme der in der Sowjetunion mit einem nicht enden wollenden (zuweilen auch im Westen beobachtbaren) Planungsoptimismus verknüpften Kybernetik folgte. Man sieht affirmativ wirkende Bilder der neuen Prozesslogiken wie Lothar Zitzmanns schon 1960/61 gemalte *Kosmonauten*, Willi Sittes *Chemiearbeiter am Schaltpult* (1968) oder Josep Renaus, vom mexikanischen Muralismus inspirierten und etwa Halle-Neustadt mit Zukunftsvisionen ausstattende Wandbilder bis hin zu A.R. Pencks versponnenen Zeichensystemen, die sich durchaus an dieser Neuordnung der Welt orientiert haben oder einen Nachklang bei Wolfgang Smy.

Das aber war eng verwoben mit jenen, von Bertolt Brecht ohne zukunftsorientierten Überschwang angekündigten »Mühen der Ebene«,[37] sichtbar werdend in Alltagsbildern, deren hintergründiger Realismus (etwa in Uwe Pfeifers *Die Treppe I*, 1983, Horst Sakulowskis *Porträt nach Dienst*, 1976 oder auch in fotografischen Arbeiten von Ulrich Wüst und Claus Bach) gerade in der Suspendierung der großen Zukunftsgeste liegt.

Von geschichtsphilosophischer Selbstzufriedenheit, wie sie in der offiziellen Periodisierungssprache der Parteitage und Fachkonferenzen – für die Künste etwa in der offiziösen Darstellung »Kunst der DDR« von Ullrich Kuhirt[38] – formelhaft eingeschliffen war, ist in der Historienmalerei der Leipziger Schule nichts zu spüren, zeigen sich die Bilder doch eher als »Apotheose des Schreckens«,[39] wozu Wolfgang Mattheuer 1977 ein Sinnbild schuf und wie es sich in der qualvollen Geschichtsarbeit der Leipzig-Hallenser ›Künstlerfürsten‹, aber auch von Volker Stelzmann, Hartwig Ebersbach und Hubertus Giebe zeigt; Norbert Wagenbretts 1990, noch im Auftrag der Deutsch-Sowjetischen Freundschaftsgesellschaft gemalte, freche *Sozialistische Ikone* kann dieses Kapitel dann beschließen.

35 — Vgl. Paul Kaiser: Purposeful Alternative Routes. Hermann Glöckner – A lone modernist in the GDR art system. In: Renate Wiehager (Hg.): Minimalism in Germany. The Sixties/Minimalismus in Deutschland. Die 1960er Jahre [Daimler Art Collection], Ostfildern 2012, S. 117–125.
36 — Vgl. Paul Kaiser: »Bekenntniszwang und Melancholiegebot. Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne« im vorliegenden Katalog.
37 — Vgl. Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 15, Gedichte 5, 1993, S. 205.
38 — Vgl. Ullrich Kuhirt (Hg.): Kunst der DDR 1945–1959, Leipzig 1982 und Ders. (Hg.): Kunst der DDR 1960–1980, Leipzig 1983.
39 — Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: »Apotheose des Schreckens. Leipziger Geschichtsbilder« im vorliegenden Katalog.

Warum Ikarus? In dem Raum »Melancholische Antike«[40] verdichten sich die Bilder, die aus einer mythischen Erzähltradition nicht mehr das Selbstbewusstsein heroischer Zeiten, sondern eine reflexive Hintergründigkeit und nicht ohne Trauer erarbeitete kritische Distanz gewinnen. Wolfgang Mattheuer lässt 1972 Sisyphos vor seiner endlos quälenden Arbeit fliehen und Núria Quevedo hat den großen Klagemonolog von Christa Wolfs *Kassandra* mit Radierungen ausgestattet, die auf den Geschlechterkampf ebenso anspielen wie Angela Hampels *Penthesilea* (1987/88). Überhaupt wird die historisch erzeugte Bürde körperlich spürbar, etwa in Arno Rinks *Aeneas* (1986/87). Bernhard Heisig und Wolfgang Mattheuer stellen mögliche Szenarien des Ikarus-Todes dar und am Ende sind nur noch die Requisiten der Überschreitung des Menschenmöglichen zu sehen, wie in Hans-Hendrik Grimmlings *Ikarus zu hause* (1978). Spuren eines in den Gegenszenen der DDR-Kunst prominenten intermedialen Projektes von Lutz Dammbeck finden sich in dessen 1987 bis 1997 entstandenen *Herakles-Notizen*.[41]

Explizit werden Geschlechterrollen und die mit ihnen verbundenen Ansprüche und ambivalenten Verwirklichungsansätze weiblicher Emanzipation in dem Raum »Alter Adam, neue Eva« reflektiert.[42] Man sieht Paar-Konstellationen in Verschmelzung oder in der Unverbundenheit eines Nebeneinander (etwa Doris Zieglers *Ich bin Du*, 1983/84, Núria Quevedos *Das Paar*, 1976, oder Harald Metzkes Masaccio-Paraphrase von 1978). All das verweist auch auf den kraftvoll in Angela Hampels *Angela und Angelus I–V* dargestellten Kampf der Geschlechter, dessen Unterlaufung vielleicht in Gabriele Stötzers Transvestiten-Fotoserien geahnt werden kann oder sich in Annemirl Bauers heterosexuellen Beziehungsskizzen munter schon vollzogen hat.

Die letzte DDR-Generation der »Autonomen« wird in ›Menschenbildern‹ gezeigt, die den Funktionärsvorstellungen von diesem hehren Begriff wohl kaum mehr entsprechen konnten, etwa Clemens Gröszers 1987 gemaltes *Bildnis A.P.* **ABB 010** und *Anja mit purpurnem Handschuh* (1985) oder Hans-Peter Szyskas *Spinne* (1986). Stand die leuchtende Zukunft am Anfang, zeigt der Raum »Ausbruch und Zerfall«[43] Distanzbilder der Abwendung wie in Trak Wendischs *Mann mit Koffer* aus dem Jahr 1983 oder Wolfgang Peukers Mitte der 1980er Jahre gemalte Porträts seiner selbst wie auch seiner Frau *A.P. geboren 1949*. Beide sind vor die Symbole der Abriegelung durch den »antifaschistischen Schutzwall« gestellt, die Frau vor das Brandenburger Tor und der Maler vor eine Hintergrundlandschaft, die durch Mauer und Todesstreifen markiert, wenigstens ein nach Westen fliegendes Flugzeug zeigt. Aber auch Experimentelles ist in den Arbeiten von Thomas Florschuetz oder Cornelia Schleime zu sehen und man spürt das Warten auf ein noch nicht vorstellbares Ende in Mark Lammerts 1985 entstandene *Wartende* **ABB 009** oder Klaus Killischs *Mann vor Mauer* (1988/89). **ABB 399**

Die Vielfältigkeit der Bildwelten mag in dieser Skizze sich bereits abbilden; ergänzt werden sie durch Kabinettspräsentationen mit Arbeiten von Carlfriedrich Claus und Klaus Hähner-Springmühl. Gewiss sind das nur selektive Einblicke in das künstlerische Schaffen innerhalb der DDR, aber eben doch solche, die Zusammenhänge verstehbar machen, das Spannungsverhältnis von unüberwindlicher Stagnation und unabwehrbarem Wandel zeigen und was die Künste darin und dafür bedeutet haben. Insofern erweist sich, dass eine Ausstellung auch über diesen Teil der Kunst- und Gesellschaftsgeschichte eben doch möglich ist.

40 — Vgl. Karl-Siegbert Rehberg. »Melancholische Antike« im vorliegenden Katalog.
41 — Vgl. Kaiser, Bekenntniszwang (wie Anm. 35).
42 — Vgl. Ulrike Bestgen: »›Alter Adam‹ und ›Neue Eva‹. Tradierte Rollenzuweisungen auf dem Prüfstand« im vorliegenden Katalog.
43 — Vgl. Kaiser, Bekenntniszwang (wie Anm. 35).

ABB 010 Clemens Gröszer, *Bildnis A.P. III*, 1987, Brandenburgische Kulturstiftung Cottbus, KUNSTMUSEUM DIESELKRAFTWERK COTTBUS

Aufstieg und Fall des Ikarus

Kunst und Utopie in der DDR

Wolfgang Engler

Die ostdeutsche Moderne

Aufbruch und Abbruch eines partizipatorischen Gesellschaftsprojektes

1

Nur wenige Monate nach der Abriegelung der DDR im Jahre 1961 entschlossen sich die Machthaber zu einer Reihe aufeinander abgestimmter Reformen. Den Bürgern war der Weg nach draußen versperrt, was die Zahl der Unzufriedenen weiter erhöhte. Um auf mehr als nur repressive Weise zu regieren, erschienen Offerten nach innen vonnöten, Angebote an die Ostdeutschen, mitzutun, mitzugestalten. Den Anfang machte das »Frauenkommunique« vom Dezember 1961. Es zielte auf die umfassendere, möglichst vollständige Mobilisierung des weiblichen Arbeitsvermögens und benannte die dafür erforderlichen Voraussetzungen – Rationalisierung der Hausarbeit, Ausbau der staatlichen Kinderbetreuung, gezielte Qualifizierung und Weiterbildung von Frauen, geschlechtsneutrale Aufstiegschancen, gleicher Lohn bei gleicher Arbeit.

Dieser Maßnahmenkatalog war vorrangig ökonomisch motiviert, formuliert zugleich aber ein soziales Projekt, die effektive Gleichstellung der Geschlechter in Beruf, Familie und im Alltag. Obwohl nicht alle Früchte reiften – weibliche Führungskräfte blieben in der Minderheit und die oberen Einkommensgruppen eine männliche Domäne –, veränderten sich die Lebensgewohnheiten von Frauen und Männern in den Folgejahren ganz entscheidend. Sie begegneten sich hinfort auf der Grundlage wirtschaftlicher Unabhängigkeit und existentieller Sicherheit (eine Stelle im Erwerbssystem war jeder und jedem garantiert), zogen zusammen, weil man sich liebte, und trennten sich, wenn man sich nicht mehr liebte. Die Versorgungsehe löste sich als partnerschaftliches Modell im Handumdrehen auf und die Liebe emanzipierte sich von beziehungsfremden Vor- und Rücksichten: kein Heiratsdruck, kein Ehevertrag im Heiratsfall, keine Alimentierung nach der Scheidung und folglich (von Wohnungsnöten abgesehen) kein Verharren in einer emotional erloschenen Zweisamkeit. Diese Umgangsüblichkeiten formten den Kern der ostdeutschen Moderne und überlebten den Staat, der sie gefördert hatte.

2

Zu Beginn des Jahres 1963 berief Walter Ulbricht den wiederholt gemaßregelten »Forum«-Mann Kurt Turba[1] zum Vorsitzenden einer Jugendkommission. Der verschrieb sich der neuen Aufgabe mit großer Energie und gewann eine stattliche Anzahl sachlich kompetenter und geistig unabhängiger Personen als Mitarbeiter, darunter die Schriftstellerin Brigitte Reimann. Das auf Initiative dieses Kreises im Oktober 1963 verabschiedete Jugendkommunique las sich, zumindest abschnittsweise, als Plädoyer für einen aufgeschlosseneren, offeneren Umgang des Staates mit seinem kollektiven Nachwuchs. Es appellierte an die Leistungsbereitschaft, an das soziale und politische Engagement der Jugend, kritisierte aber auch Bevormundung und Gängelung der Jungen durch die Alten, ermahnte Tugendwächter und Geschmacksapostel zu mehr Toleranz. **ABB 011**

Ebenfalls 1963 erging ein Rechtspflegeerlass, der den Akzent auf Vorbeuge, Resozialisierung und schiedsgerichtliche Formen der Konfliktlösung setzte.

Die neu ins Leben gerufene Arbeiter- und Bauerninspektion sollte sich der »Bekämpfung und Ausmerzung von Bürokratismus, Schönfärberei, Berichtsfälschungen, der Vergeudung von gesellschaftlichem Eigentum (und) Amtsmissbrauch« widmen. Ein von der Volkskammer verabschiedetes Wahlgesetz ließ bei Kommunalwahlen formell die

1 — Zusammen mit dem monatlich erscheinenden Literaturjournal Sinn und Form bildete die Wochenzeitschrift Forum unter der Chefredaktion Turbas eine Plattform für die Verfechter eines demokratisch ausgerichteten Sozialismus in der DDR.

ABB 011 Modeaufnahme auf dem Flughafen Berlin-Schönefeld, 1968

Auswahl unter mehreren Kandidaten der Einheitsliste zu. Soziologie und empirische Sozialforschung sahen sich unversehens rehabilitiert und in den Dienst gesellschaftlicher Selbstbeobachtung gestellt. Institute für Jugend- und Marktforschung entstanden und erkundeten Jugendträume und Käuferwünsche.

3

ABB 012 Cover der einzigen beim DDR-Monopollabel Amiga erschienenen Beatles-LP, 1965

Im Mittelpunkt des Bemühens, beachtliche Teile der ostdeutschen Bevölkerung zur Mitwirkung am sozialistischen Vorhaben zu motivieren, stand das Ringen um eine effiziente Wirtschaft und wachsenden Wohlstand. Das zu erreichen war Sinn und Zweck der Wirtschaftsreform, die bereits im Juni 1963 mit einer Konferenz zur »Einführung des Neuen Ökonomischen Systems der Planung und Leitung« startete. Den Kühnsten unter ihren geistigen Urhebern schwebte eine Abkehr vom Dirigismus, eine Delegierung zentraler Kompetenzen an die Unternehmen vor, bewerkstelligt durch echten Wettbewerb sowie den Einbau von Marktmechanismen. Die Betriebe blieben in staatlicher Hand, erlangten jedoch (kurzzeitig) ein höheres Maß an planerischer Selbständigkeit sowie die weitreichende Verfügung über den von ihnen realisierten Gewinn. **ABB 012** Damit einher ging die Forderung, den Investitionsbedarf aus eigenen Mitteln zu bestreiten; die Zuständigkeit des Staatshaushalts war nur mehr für den Ausnahmefall vorgesehen.

Durchgreifender Erfolg war dieser Basisreform so wenig beschieden wie den Neuerungen auf rechtlichem, jugend- oder kulturpolitischem Terrain. Das Kahlschlag-Plenum von 1965 beendete den kurzen geistigen Frühling nach dem Mauerbau,[2] und nach dem Einmarsch der Warschauer Vertragsstaaten in die CSSR im Sommer 1968 versandete auch das »Neue Ökonomische System«, um alsbald einer Rezentralisierung des ökonomischen Lebensprozesses Platz zu machen. Die vagen Umrisse einer gesellschaftlichen Moderne in den Farben der DDR, die die Reformprozesse gezeichnet hatten, verschwammen wie eine Sandfigur am Meeresufer. Das klägliche Scheitern der Moderne von oben, die neuerliche Entdifferenzierung der gesellschaftlichen Teilbereiche unter herrschaftlicher Aufsicht im einzelnen darzutun ist hier nicht der Raum.[3]

Was blieb und nachwirkte, über die Zäsur von 1989/90 hinaus, hing in erster Linie mit den in den frühen 1960er Jahren einstudierten Freiheiten zusammen, die sich Frauen und Männer, Arbeitskollegen, Inhaber verschiedenster Professionen und Bildungsniveaus im Umgang miteinander herausnahmen. Die verbreitete Unbekümmertheit, die auf Herkommen, Status, Prestige und Nimbus pfiff, überzeugte die einen trotz, die anderen gerade aufgrund der ihr eigentümlichen Hemdsärmligkeit und gelegentlichen Formenphobie. **ABB 013**

4

Klarheit, strikte Funktionalität, gepaart mit Formbewusstsein – das wurde für einige Jahre zum selbsterteilten Auftrag jener, die die Lebensverhältnisse und Lebensweisen der Menschen ebenso grundlegend wie langfristig beeinflussen, von Städteplanern, Architekten und Designern. Worauf sie, landauf, landab, hinauswollten, demonstrierten sie exemplarisch im zweiten Bauabschnitt der Berliner Karl-Marx-Allee. Das Wesentliche ihres beeindruckenden Gesellenstücks ist noch heute zu besichtigen: breite Verkehrsmagistrale, straßenbegleitende Reihung von vielgeschossigen Wohnhäusern, Entflechtung von Wohnräumen und Geschäftslokalen, kulturelle und kommerzielle Einrichtungen von überörtlicher Bedeutung direkt an der Straße. **ABB 014**
Manches gelangte nicht zur Ausführung. Zwar wurden die Wohnhäuser wie geplant errichtet, doch fiel eine ganze Gruppe der ihnen vorgelagerten Pavillons Einsparungen zum Opfer. Das Ergebnis, das letztlich der Architekt Josef Kaiser (1910–1991) verantwortete, konnte sich nichtsdestoweniger sehen lassen: »Endlich trat neben die gewiss anerkannte Schaffung von Wohnungen nun auch jenes gewisse Extra, dieser sanfte Glanz von Glas, Eloxal und Leuchtreklamen – jener kleine Hauch von Luxus, mit dem man sich das Leben hinter der Mauer ein bisschen annehmlicher einrichten konnte«, schrieb der Architekturkritiker Wolfgang Kil in einem Aufsatz, in dem er sich auch seiner damaligen

ABB 013 ((x)), ((x))

Faszination für den neuen Stil erinnert – für den Stil der Moderne und ihr serielles Grundprinzip: »Mit Ausnahme des Kosmetiksalons hatten alle Pavillons die gleiche Baukörpergeometrie, gleiche Fassadengliederungen und die gleiche Verkleidung aus weißer bis gelber Spaltkeramik. Auch im Inneren waren sie alle gleichermaßen mit Emporen und PVC-Lichtdecken ausgestaltet. Sogar die Leuchtwerbung zeigte am stets die Traufkante umlaufenden Band eine durchgängige Typographie. Allein das Kino und das Restaurant »Moskau« behaupteten – funktionsbedingt – auffällige Sonderformen. Aber auch an ihnen wurden Zeichen serieller Begeisterung gesetzt [...]. Nach der prononcierten Gemütlichkeit der ›alten‹ Stalinallee waren die klaren und luftigen Bauten von Josef Kaiser und seinen Kollegen geradezu ein Fanal. Sie waren in der Tat stark genug, ihre Benutzer in ein völlig neues Lebensgefühl mitzureißen: Zukunft war doch machbar!«[4]

2 — Der unselige Kampf gegen den »Formalismus«, Dauerbegleiterscheinung der parteistaatlichen Kunst- und Literaturpolitik, entbrannte erneut, in aller Heftigkeit, mit dem Unterschied, dass diesmal die Fluchtwege für die Gemaßregelten verbaut waren.
3 — Siehe hierzu ausführlich: Wolfgang Engler: Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land, Berlin 1999.
4 — Wolfgang Kil: Idealtypische Verkörperungen der reinen Lehre. Zur Geschichte der gesellschaftlichen Einrichtungen an der »neuen« Karl-Marx-Allee, Manuskript, Berlin 1998.

5

Das Gefühl der Befreiung, das Wolfgang Kil und viele seiner Altersgenossen erfasste, war zunächst körperlich. Die Bewegungsfreiheit von Passanten, Käufern und Kulturkonsumenten erweiterte sich greifbar. Das Kino International **ABB 015** empfing seine Besucher mit weitläufigen Treppen und breiten Stufen; der Weg nach oben geriet zum Auftritt. Ungezwungen, ausgreifenden Schritts bewegte man sich auch in den Pavillons mit ihren übergroßen Scheiben, großzügigen Emporen und Galerien. Die Diskrepanz zwischen Raumüberfluss und eher bescheidenem Warenangebot wurde nicht kaschiert, sondern benutzt – Kaufen als (möglichst lustvoller) Nebenaspekt des Flanierens in gediegenem Dekor mit Böden aus Marmor, Wänden aus Esche oder Ahorn.

Dem physischen Befreiungsgefühl korrespondierte ein visuelles. Überall regierte der Grundsatz größtmöglicher Transparenz. Glasfassaden und Glasvitrinen boten dem Auge keinen Widerstand. Die Pavillons mit ihren extrem hochgezogenen Fensterfronten leugneten die Trennung, wechselseitige Abschottung von innen und außen. Das Foyer des Kinos eröffnete mit seinen raumhohen Glasscheiben ein Panorama, das die Straße zum Schauplatz, die Schauenden ihrerseits zu Angeschauten machte. Man sah und wurde gesehen und empfand genau das als angenehm.

Am stärksten muss das symbolische Befreiungsgefühl gewesen sein. Im Vergleich zu den Gebäuden der alten Stalinallee wirkten die Häuser und Pavillons der neuen

FOLGENDE DOPPELSEITE
ABB 014 Ostberlin, Straußberger Platz, 1959

ABB 015 Blick auf das Kino »International«

Karl-Marx-Allee wie muntere Fregatten auf großer Fahrt. Es war, als genössen sie ihre Freiheit, endlich voneinander losgekommen zu sein, in vollen Zügen. Die »unheilabwendende Architektur« der alten Wohnkomplexe, die die Historikerin Simone Hein so trefflich aus deren körperlichem Gestus herauslas,[5] gehörte der Vergangenheit an.

Anders als in Eisenhüttenstadt und Hoyerswerda, der ersten und zweiten »sozialistischen Stadt« der DDR, war die Schlichtheit im Berliner Osten ausgesucht statt ärmlich. Die Häuser strotzten gleichsam vor Bescheidenheit, sprachen den reinsten Dialekt der neuen Sprache. Sie glichen einander bis ins kleinste Detail. Wenn es überhaupt eine besondere Bewandtnis mit ihnen hatte, dann war es die der Lage, der Stelle, die sie in dem sich entwickelnden Ensemble innehatten. Jede Erweiterung der Anlage, jeder hinzukommende Bau veränderte diese Stellung und damit den Restcharakter, den sie noch besaßen. Da ihnen ihre Eigenart ansonsten nicht auf der Stirn geschrieben stand, machten sie wenig Aufhebens von derselben, und gerade dieses Understatement bezauberte. Individualität, so lautete ihre Botschaft, bekundet sich nicht dekorativ, sondern kombinatorisch; als das Vermögen, sich mit seinesgleichen zu beweglichen Ensembles statt starren Blöcken zusammenzufügen.

6

Es ist nicht leicht zu sagen, ob die Häuser und Straßen die Menschen von der neuen Wahrheit überzeugten oder ob davon schon Überzeugte nur auf entsprechende Angebote warteten. Als die Arbeiten in der Allee begannen, lag der Krieg fast 15, als sie abgeschlossen wurden, schon beinahe 20 Jahre zurück. In dieser Zeit war eine neue, persönlich unbelastete Generation herangewachsen, misstrauisch zwar, aber durchaus begeisterungsfähig. Sie begriff Glück sinnlich und konkret, Arbeit postheroisch, als möglichst befriedigendes Mittel zu einem erfüllten Leben, und beantwortete die Verzichtspredigten der Älteren mit kräftigen Anleihen bei der westeuropäischen Jugendkultur. Die neuen Häuser, Kinos, Cafés, Geschäfte, Leuchtreklamen reflektierten ihre Sehnsucht nach einem interessanteren Leben und banden sie zugleich. Die Mokka-Milch-Eisbar

neben dem Kino International wurde einer ihrer beliebtesten Treffpunkte und bald darauf zum Lieblingssujet von DEFA-Spielfilmen, die diesen Ort noch anziehender machten. Jürgen Böttcher kam diesem Glücks- und Echtheitsanspruch, dem Unwillen, sich im *juste milieu* einfach nur einzurichten, mit seinem 1965 fertig gestellten und kurz darauf verbotenen Film *Jahrgang 45* wohl am nächsten. Angehörige dieser Generation, Abiturienten, Lehrlinge, Studenten, Absolventen der neuen Fakultäten, junge Facharbeiter tendierten weit überwiegend und gleichsam spontan zur ostdeutschen Moderne von unten, bildeten deren soziale Unterstützerszene – sie wollten nicht nur *Aufbau*, sondern *Aufbruch*.

7

Neue Häuser und Wohnungen genügten nicht – das Leben in ihnen und mit den Dingen musste grundlegend verändert werden, die Dingwelt überhaupt. Und so geschah es: Innenarchitekten, Formgestalter, Ergonomen traten den Baufachleuten zur Seite und entwarfen Interieurs jenseits von Plüsch und Kitsch. Ein gelungenes Beispiel dieser Kooperation war das Montagemöbelprogramm Deutsche Werkstätten, kurz MDW. Es verhielt sich zu den neuen Häusern wie der kleine Baukasten zum großen und belieh stillschweigend die Bauhaus- und Werkbundtradition. Der Grundgedanke, in den 1920er Jahren ausgearbeitet, war einfach genug. Die Menschen sollten statt ein für allemal fertiger Möbel frei kombinierbare Elemente kaufen und nach ihrem Geschmack montieren beziehungsweise neu zusammenfügen können.

Die flexiblen Arrangements fügten sich organisch in die funktionale Wohnwelt ein und komplettierten diese Art der Häuslichkeit. In vielen Städten waren Musterwohnungen zu besichtigen, und die Besucher, die sich zahlreich einfanden, erhielten Ratschläge betreffend »Form und Zweck«[6] der Ausgestaltung. Eine Idee verwies auf die andere und alle gemeinsam warben sie dafür, diese (bewegliche) Jedermann-Welt nicht nur auszuhalten, sondern zu mögen. Die wendete kein Unheil ab und spendete auch keinen Trost. Gefühlsarm, wie sie war, musste man seiner eigenen Gefühle, insbesondere seines Selbstwertgefühls, desto gewisser sein.

Und das traf ganz offensichtlich für eine wachsende Zahl von Menschen zu. Mit größerer Selbstsicherheit ausgestattet, konnten sie sich direkter und sparsamer individualisieren, ikonographisch entspannter. Die Gleichheit verlor ihren Stachel; sie ins Persönliche zu wenden, bedurfte es nur weniger Handgriffe. Dieselben Handgriffe lösten die einmal gefundene Konfiguration auf und schufen eine neue. Alles war eine Frage des Arrangements, der eigensinnigen Formierung standardisierter Elemente. Die Individualisierung wanderte von der Anschauung in die Praxis aus, um, zur Anschauung zurückgekehrt, ihre Gegenstand und Raum gewordene Aktivität zu bejahen. Es schien, als könnten die ästhetischen Versprechen der klassischen Moderne nun erstmals und für alle praktisch wirksam werden.[7] Allerdings scheiterte der dazu erforderliche nächste Schritt – die Umkremplung des Mehrheitsgeschmacks durch die Auswilderung der Wohnmodelle – am mangelnden Output der Industrie. Die raumgreifende Umgestaltung der praktisch-ästhetischen Lebensverhältnisse blieb (erzeuger- wie nutzerseitig) das Projekt einer Minderheit.

8

Die »Jungen«, wie man die Protagonisten der ostdeutschen Moderne alsbald nannte, fanden sich vielerorts, auf vielen Ebenen, und sie fanden auch zusammen. Betriebs- und Fachdirektoren, die die Dreißig kaum überschritten hatten, waren zu Beginn der 1960er Jahre keine Seltenheit. Sie unterhielten rege Kontakte zu gleichaltrigen Ingenieuren, Wissenschaftlern, Architekten, Kulturhausleitern, Redakteuren und Journalisten. Letzteren war es zu danken, dass der unprätentiöse, sach- und gebrauchsorientierte Stil dieser informellen Kreise Eingang in die umfassendere Öffentlichkeit fand, die ihrerseits neue Töne anschlug. Der sogenannte »Forumstil« galt dabei als vorbildlich; auch andere Blätter wie der Sonntag oder die Wochenpost verschrieben sich der neuen Sachlichkeit.

5 — Simone Hain: Die Stalinallee im Kontext internationaler Ästhetikdebatten seit 1930, in: Helmut Engel, Wolfgang Ribbe (Hg.): Karl-Marx-Allee – Magistrale in Berlin, Berlin 1996.

6 — Form und Zweck hieß die im Jahr 1956 gegründeten Zeitschrift für industrielle Formgestaltung; der Titel spielte auf die in Werkbundkreisen legendäre Zeitschrift Form an.

7 — »Das bürgerliche Unbehagen gegenüber der Standardisierung individueller Lebensbedingungen äußert sich besonders in der Behauptung, hierdurch sei eine Desindividualisierung des Milieus der Menschen erzwungen. Obgleich auch in der sozialistischen Gesellschaft die Erfahrungen vieler Menschen das zu bestätigen scheinen, trifft dem Wesen und der Möglichkeit nach das Gegenteil zu. Auf der Grundlage moderner ästhetischer Gestaltungskonzeptionen können Wohnräume mit standardisierten Elementen und entsprechender Erscheinungsweise charakteristischer auf individuelle Bedürfnisse hin gebildet werden, als es in allen bisherigen kulturellen Perioden der Fall war.« Lothar Kühne: Gegenstand und Raum. Über die Historizität des Ästhetischen, Dresden 1981.

8 — Rainer Kirsch: Kopien nach Originalen, Leipzig 1978.
9 — So der Titel eines Films von Frank Beyer aus dem Jahr 1978.

Eine Zeitlang stand sogar die Gründung eines reinen Reportage- und Nachrichtenmagazins zur Debatte; unter dem Titel Profil konzipiert überlebte es die Nullnummer nicht.

Ein schönes Beispiel für das Selbstverständnis der Jungen gab ein Porträt, das der Schriftsteller Rainer Kirsch verfasste. Der Porträtierte war Direktor eines technologischen Forschungsinstituts und wie sein Gegenüber Mitte dreißig. Beide verstanden sich ohne viele Worte; der Praktiker hatte Respekt vor dem Ausdrucksvermögen des Autors, dieser wiederum bewunderte den zugleich nüchternen und effektiven Leitungsstil des Professors. Der duldete keine Phrasen und unterband sogar das Anbringen nichtssagender Wandtafeln und Transparente in den Institutsräumen. Betriebsvergnügen, falsche Vertraulichkeiten mochte er nicht, und politischen Pflichtveranstaltungen unterzog er sich höchst ungern. Dergleichen koste viel Zeit und bewirke in aller Regel wenig. Seine Mitarbeiter hielt er dazu an, öffentlich, vor allem aber knapp und faktenreich, über ihre Forschungsergebnisse zu berichten. Gerieten sie ins Schwadronieren, entzog ihnen der Chef das Wort.

Für die schönen Künste besaß er ein Organ, doch nicht genügend Zeit. Nur Kafka behagte ihm nicht; den empfand er als »zu niederdrückend«.[8] Kafka kam später – zusammen mit dem um sich greifenden Gefühl, in einer nicht nur nach außen, sondern auch nach innen »geschlossenen Gesellschaft«[9] zu leben.

9

Auch für den Anschluss der informellen Zirkel nach oben schien Sorge getragen. Die Verjüngungs- und Akademisierungswelle hatte weite Teile des Staats- und Parteiapparats bis hin zum Zentralkomitee der SED erfasst. Der 1961 neu eingesetzte Kulturminister hieß Hans Bentzien, war gerade 34 Jahre alt und durchaus kein Sonderfall. Mehrere seiner Amtskollegen hatten die Vierzig noch nicht überschritten; warum in ihnen keine Bündnispartner sehen? Der Tatendrang vieler Funktionsträger zehrte von Machbarkeitsträumen und Technikbegeisterung – das war zu kurz gedacht, wies aber doch über den Tag hinaus, und so wähnte man sich weiter unten vielfach unter Wahlverwandten und gesellschaftlich gesehen auf dem Vormarsch.

Konrad Wolf zählte gerade 39 Jahre, als er 1965 zum neuen Akademiepräsidenten gewählt wurde. Künstlerverbände, Hochschulen, Universitäten und wissenschaftliche Akademien schlossen sich der allgemeinen Wachablösung an. Dass die Nachrücker nicht immer die Kompetenteren waren, zeigte sich vor allem in den Geisteswissenschaften. Hier diente die Verjüngungskur häufig der Umprofilierung beziehungsweise stillschweigenden Abwicklung ungeliebter Forschungsrichtungen und Institute. Alles in allem verbanden sich Künstler und Wissenschaftler weitaus häufiger und enger als in der vorhergehenden Periode mit Praktikern und Experten. Der intensive Austausch färbte auf beide Seiten ab; die einen überwanden ihre Scheu vor der ungeschminkten Wirklichkeit, die anderen ihren allzu engen Fachhorizont. Die Generation der um 1930 bis 1940 Geborenen kommunizierte so regelmäßig und leidenschaftlich untereinander, wie es in der DDR weder davor noch danach auch nur annähernd der Fall war. Die Jungen glaubten, wenn sie ausreichend Kraft besäßen, die Karrieristen kaltzustellen und Teile der älteren Generation noch einmal wachzurütteln, hätten sie Energie genug, um die Regierenden vor sich herzutreiben.

10

Es kam zum Streit. Die Moderne von oben war kleinlich, ängstlich, zwängte genau die Ansichten und Gewohnheiten, die sie mit hervorgebracht hatte, in die Schranken des parteistaatlich Erlaubten und technokratisch Verwertbaren. Sie wollte moderne Verhältnisse ohne moderne Menschen – moderne Fabriken, verbesserte Technologien, höhere Arbeitsproduktivität sowie Erleichterungen des Alltagslebens, nur keine Alleingänge der Individuen. Gegen diese Inkonsequenz wandte sich die Moderne von unten und bestand auf der vollständigen Wahrheit, auf der Einheit von Prozess und Resultat. Beide Modernisierungsprojekte verhielten sich nicht nur widersprüchlich, sondern standen auch asymmetrisch zueinander.

Was in dem einen Projekt Mittel war, war in dem anderen Zweck und umgekehrt. Dort war alles auf die Pflichterfüllung ausgerichtet, hier grüßte das »Leben«; dort standen Effizienz und Leistung obenan, hier der Genuss; dort die Forderungen des erbitterten Systemwettstreits (der Arbeitsplatz als »Kampfplatz für den Frieden«), hier die für die Entfaltung der einzelnen unentbehrlichen Freiheiten. Die Moderne von oben vertröstete die Menschen auf die Zukunft (»Morgen gibt's Fasan!«, lautete der Titel eines ungarischen Spielfilms), die Moderne von unten proklamierte ein erfülltes Dasein im Hier und Jetzt.

Zwischen unten und oben, weder dem Machtpol eindeutig zuzurechnen noch den emanzipatorischen Bestrebungen, stand die vielschichtige Gruppe der Experten und füllte das Spektrum der Modernsierungsvarianten auf. Man begeht einen groben Fehler, wenn man die ostdeutsche Moderne auf das administrativ-technokratische Format reduziert, das sie auch besaß. Die Sache war umkämpft und der Ausgang schien offen, bis in die Mitte der 1960er Jahre. Dementsprechend groß waren die Anstrengungen, die der weiter treibende Flügel unternahm, um neue Anhänger zu gewinnen, breitere Trägerschichten zu rekrutieren.

11

Das geschah am konsequentesten in den Künsten und dort wieder im Film. **ABB 016** Die Filmgesellschaft der DDR, die DEFA, war den gesellschaftlichen Reformprozessen vorausgeeilt.[10] Es gab einen neuen Direktor, einen neuen Parteisekretär und obendrein noch einen neuen Filmminister. Die personelle Erneuerung stieß eine strukturelle an; sie dezentralisierte und demokratisierte den künstlerischen Produktionsprozess. Die Funktion des Chefdramaturgen wurde abgeschafft, die geistige und wirtschaftliche Selbständigkeit von Studios und Arbeitsgruppen entscheidend gestärkt. Die größere finanzielle Verantwortung der einzelnen Gruppen förderte das Interesse ihrer Mitglieder an der sparsamen und zweckdienlichen Verwendung der Mittel. Der kulturelle Wetteifer begünstigte die Differenzierung von Stilen und Handschriften.

Die Synthese aus ökonomischer Umsicht und geistigem Wagnis veränderte die Sprache der Filme schnell. Schon die beiden ersten Vorboten des Aufbruchs – *Auf der Sonnenseite und Beschreibung eines Sommers*, jeweils von Ralf Kirsten – entfalteten jenen spröden Reichtum, jenen (semi-)dokumentarischen Reiz, der später ganze Jahresproduktionen prägen sollte. Auch der Mut, heiße Eisen anzupacken, war hier am ausgeprägtesten. Wenn die Jungen jemals ganz zu sich kamen, in der Sache wie in der Form, politisch und ästhetisch, dann im Spielfilm der Jahre 1962–1966.[11]

Man sah Bilder von Menschen, die mit barer Münze zahlten, die weder auftrumpften noch blufften, die einander sagten und gaben, was sie zu sagen und zu geben hatten – aufgeschlossen, aber nicht naiv, abwartend, doch nicht misstrauisch, respektvoll, kaum je Respekt heischend. An solchen Synthesen von Echtheit und Würde, Direktheit und Zurückhaltung konnten sich Menschen versuchen, die vieles verband und wenig trennte, die sich rein menschlich taxierten statt als Charaktermasken sozioökonomischer Funktionen.

Helmuth Plessner, der berühmte Anthropologe, ließ fast das gesamte Repertoire gesellschaftlicher Verkehrsformen aus der Angst vor der eigenen Lächerlichkeit hervorgehen; die Avantgardisten der ostdeutschen Moderne hegten für einen kurzen Augenblick die Hoffnung, dass diese Angst mitsamt ihrer Cachés vergehen und dem Mut zur Echtheit weichen würde.

12

Der politische Aschermittwoch der ostdeutschen Moderne fiel auf den 21. August 1968, den Tag der militärischen Niederschlagung des Prager Frühlings. Letzte Zuckungen der Wirtschaftsreform übertünchten dieses beschämende Finale so wenig wie das Aufflackern künstlerischer Freiheiten zu Beginn der Ära Honecker. Der Kampf um eine Moderne von unten, um einen partizipatorischen, demokratischen Sozialismus, war verloren, das wussten die damals Jungen so gut wie alle späteren Jahrgänge. Im Herbst 1989

10 — Siehe hierzu: Klaus Wischnewski: Die zornigen jungen Männer von Babelsberg, in: Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED. Studien und Dokumente, Berlin 1991.

11 — Hier eine Auswahl: *Lots Weib* 1965 und *Wenn du groß bist, lieber Adam* 1965/66 von Egon Günther, *Karla* 1965 von Herrmann Zschoche, *Das Kaninchen bin ich* 1965 von Kurt Maetzig, *Denk bloß nicht, ich heule* 1965 von Frank Vogel u. *Spur der Steine* 1966 von Frank Beyer.

schien sich das Blatt noch einmal in diese Richtung zu wenden. Wie brüchig die Zuversicht, dass das gelingen könnte, inzwischen geworden war, zeigte sich im März des folgenden Jahres, als jegliche Vorstellungen eines eigenstaatlichen, »dritten Wegs« von der großen Mehrheit der Ostdeutschen abgewählt wurden.

Was folgte, war der Abbruch des Aufbruchs, und das in jeder Hinsicht. Die neuen Wohnquartiere, die seit der Mitte der 1970er Jahre entstanden, stachen die zuvor errichteten an Umfang und Bewohnerzahl bei weitem aus, wirkten im Vergleich mit diesen jedoch wie ein einfallsloser Abklatsch, je spätere Jahre man betrachtet, desto mehr. Mit dem rapiden Schrumpfen der Bevölkerung im Osten der Nachwendezeit konfrontiert entschlossen sich die Stadtregierungen folgerichtig zum Abriss der jeweils zuletzt aus dem Boden gestampften Quartiere. Die Wohnungen selbst, witz- und glanzlos wie die Häuser, vom Volksmund als »Fickzellen« abqualifiziert, boten keinerlei Raum, weder für Experimente im Rahmen der eigenen vier Wände noch für gemeinschaftliche Unternehmungen der Mieter. Allenthalben feierte das Ornament, diese Tünche der Uniformität, ein triumphierendes Revival.

13

Die einstigen Pioniere einer ästhetischen sowohl als gesellschaftlichen Moderne erholten sich nur langsam vom Schock der militärischen Machtdemonstration der Oberen, und agierten fortan als lose miteinander verbundene Einzelkämpfer, denen der Wind ins Gesicht blies. Im Dauerclinch mit der Zensur oder mit ökonomischen »Engpässen« konfrontiert, oder, wie im Verlagswesen, mit beidem zugleich, verloren viele die Lust am Weitermachen und kehrten (besonders nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns) dem Land den Rücken.

Wer blieb, wo er war, vergrub sich in seine Arbeit, knüpfte und pflegte Kontakte in den Westen, sorgte sich um seinen Reisepass, freute sich kurzer Ausfahrten in den anderen Teil der Welt, kam wieder heim, dachte, malte, schrieb und hoffte auf ein Wunder. Auf allen Gebieten, in allen Genres entstanden großartige, bleibende Werke, Zeugnisse des Widerstehens trotz aller entmutigender Prozesse und Signale. Die alte Angriffslust, Gunst des Naturells, war noch zu spüren – ab und an; der Grundton verriet eine andere Stimmung: die Zeit der Endspiele war angebrochen.

Die Gegenwart warf keinen Zukunftsschatten, wurde von dem, was da noch irgend kommen konnte, vielmehr selbst verschattet. Nicht länger Genosse seiner Zeit thematisierte man das eigenen Befinden mehr und mehr im Rückspiegel vergangener Zeiten. Müde Helden der Antike bevölkerten Leinwände und Bühnen, Reprisen der Romantik bildeten (nach dem Absturz der großen Erzählung) den Stoff literarischer Erzählungen, die vom Scheitern berichteten, von der Vergeblichkeit, gesellschaftlichen Grundriss und menschliche Natur je miteinander zu versöhnen.

Die Auswanderung von Weggefährten, globale Bedrohungen und Krisenphänomene, atomares Wettrüsten, Waldsterben, Umweltkatastrophen, verdüsterten die Stimmung zusätzlich und läuteten die letzte Phase, eine tief traurige Postmoderne, ein.

»Reformation, Revolution, Resignation«, so hießen drei Hörspiele, Dürer, Heine und Kleist gewidmet, aus der Feder Günter Kunerts. Das war 1976, und die Abfolge der Leitworte resümierte das ganze Ausmaß der kollektiven Frustration. Einzig die kulturellen Subkulturen in Berlin wie einigen anderen größeren Städten der DDR, Anziehungspunkte der erlebnishungrigen Jugendlichen und jungen Erwachsenen, fanden zum Spiel mit den Verhältnissen zurück und ihren Ehrgeiz darin, die Herrschenden zu düpieren und zu provozieren – eingedenk der Tatsache (und davon zugleich unbeeindruckt), Abgesandte der Macht jederzeit unter sich zu wissen.

ABB 016 Arno Fischer, Ostberlin, 1963, Archiv Arno Fischer

Karl-Siegbert Rehberg

Der ambivalente Staatsmäzen

I. Das Kunstsystem der DDR

1. Entwicklungsphasen und Legitimationsdefizit

Da die Ausstellung »Abschied von Ikarus« Bildwelten in der DDR exemplarisch und in thematischer Verdichtung zeigt und dies mit ausdrücklichem Bezug auf den gesellschaftlichen Zusammenhang, in dem sie entstanden sind und wirksam wurden, wird im Folgenden eine Skizze der Verhältnisse im ›Kunststaat DDR‹ gegeben.

Für alle staatssozialistischen Länder galt: die Künste waren von programmatischer Bedeutung, sollten Mittel der Veränderung des Menschen und seiner Lebensbedingungen, »humanistische« Medien im Dienste der Herstellung eines menschenwürdigen Lebens sein. Das war Grundlage ihrer staatsgeschützten relativen Maßgeblichkeit. **ABB 017** Es mag paradox erscheinen, dass es die großen bürgerlichen Kulturideale waren, die in der Arbeiterbewegung wirksam geblieben sind und im Konzept eines »sozialistischen Humanismus« und der schon im 19. Jahrhundert geborenen Idee einer »Kunst für alle« ihren Ausdruck fanden; so kam es zu einem sozusagen noch im Ostblock fortwirkenden »Weimar«.

Das beeinflusste auch das, mit der Staatsgründung der DDR programmatisch verbundene weit ausgreifende Gesellschaftsprojekt eines Kommunismus, dem der Staatssozialismus den Weg bereiten sollte, blieb als formelhafte Orientierung aber auch noch für die Stabilisierungsbemühungen der real-sozialistischen Verhältnisse im Rahmen der sowjetischen Hegemonie bedeutsam. Dabei können drei Phasen unterschieden werden: Am Anfang sollte die Kunst ein Medium der Erzeugung normativer Bilder des Zukünftigen sein, hatte sie eine erzieherische, utopisch-motivierend wirken sollende Aufgabe.[1] Dann wurde sie im Prozess der Verfestigung des spezifischen DDR-»Kulturfeudalismus«[2] vor allem zum Mittel der Repräsentation der bestehenden Staatlichkeit. Überdies erwiesen sich die Künste zunehmend auch als Integrationsmittel in Zeiten der gesellschaftlich-politischen Stagnation, sollten Ersatzöffentlichkeiten für die Thematisierung bestehender gesellschaftlicher Probleme kulturell ebenso erreicht werden wie eine Annäherung unterschiedlicher Milieus (unter Einschluss sogar des »Refugiumsbürgertums«[3]). Die Künste ermöglichten in der DDR einen Ersatzdiskurs in der abgeriegelten politischen Öffentlichkeit. Schließlich wünschten sich sogar die Kulturfunktionäre ›Problembilder‹,[4] damit die politisch und journalistisch legitim nicht thematisierbaren Spannungen überhaupt irgendwo diskursfähig würden. Durch diese mannigfaltigen Aufgaben waren die Künste auch einer besonderen Behandlung durch Partei- und Politbürobeschlüsse würdig.

Die daraus resultierende – noch in ängstlich-misstrauischer Kontrolle sichtbar werdende – Anerkennung, Herausgehobenheit, geschichtliche Gerechtfertigtheit der Kunst ließ die Künstler nicht unbeeindruckt, verlieh auch ihnen Bedeutung und Selbstbewusstsein. Noch in der hoffnungsvollen, sich gemäß der (Lenin zugeschriebenen) Devise auf Vertrauen aber nicht verlassen wollenden Beobachtung ihrer Tätigkeit, noch in mancher Ausschließung und Bedrohlichkeit äußerte sich die Wichtigkeit ihres Auftrages, die Sonderstellung ihrer »Berufung«. Das führte zu einem prekären Zusammenspiel von Subversion und einem, durch die Angst vor Kontrollverlust angetriebenen Mittunwollen sogar der Stasi (Sascha Anderson ist nur der spektakulärste Fall). Zwar waren die Staatsdoktrinen oft genug lästig, wurden die Funktionäre (kaum anders als in den westlichen Ländern) ein wenig verächtlich behandelt und gerne als Banausen beschimpft (wenngleich ebenso selbstverständlich für die eigene Sache eingespannt), litt man unter Materialengpässen, Abhängigkeiten, Engstirnigkeiten – aber eben immer vor dem Hintergrund der (zuweilen unfreiwillig) neu bestätigten Wichtigkeit der Künste für die gesellschaftliche Entwicklung, für ein Leben in Frieden und (vielleicht einmal) Wohlstand, in Gleichheit und Solidarität (wann immer diese kommen würde).

Für die Unterstützung bei der Entstehung dieses Textes danke ich Christian Heinisch, Sabine Barthold, Stefan Wagner, Michel Kusche, Claudia Petzold-Kaiser und Paul Kaiser.

1 — Vgl. auch Karl-Siegbert Rehberg: Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzept des »Sozialistischen Realismus«. In: Ders., Paul Kaiser (Hg.): Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, Weimar 2003, S. 15–64.

2 — »Kulturfeudalismus« meint das an der Kunstproduktion fürstlicher und großbürgerlicher Herkunft anknüpfende Protektionssystem in den staatssozialistischen Ländern mit ästhetischen Normvorgaben, einem spezifischen Akademismus und einer erwünschten Dominanz von Auftrags-Kunstwerken; vgl. dazu Karl-Siegbert Rehberg: Vom Kulturfeudalismus zum Marktchaos? Funktionswandlungen der bildenden Künste nach dem Zusammenbruch des Staatssozialismus. In: Jürgen Schweinebraden Frhr. v. Wichmann-Eichhorn (Hg.): Blick zurück im Zorn? Die Gegenwart der Vergangenheit. Bd. 1, Niedenstein 1998, S. 195–223.

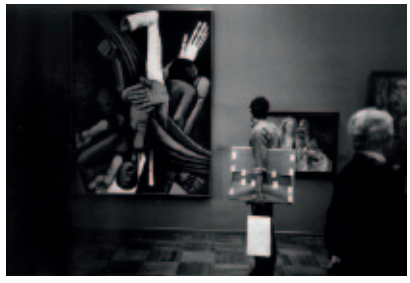


ABB 017 VII. Dresdner Kunstausstellung 1972. Besucher vor Werken von Hans Hendrik Grimmling (links) und Sighard Gille (rechts)

ABB 018 Werner Tübke, *Weihnachtsnacht 1524*, 1982, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Falsch wäre es, sich totalitäre oder autoritäre Regimes so vorzustellen, als sei alle Zustimmung nur erzwungen oder manipulativ erzeugt. Gleichwohl gab es ein fast durchgehendes Legitimationsdefizit, selbst wenn die Regierungspolitik im Auf und Ab der Versorgungslage oder der zugestandenen Erweiterung von Handlungsspielräumen zeitweise einen höheren Zustimmungsgrad erreichen konnte. Darauf war man im Staatssozialismus als einer entscheidenden Erhaltungsbedingung des Systems in viel höherem Maße angewiesen, als etwa in Militär- oder faschistischen Diktaturen (obwohl auch diese auf Massenzustimmung nicht verzichten können). Die dramatische Zunahme der Zustimmungsverweigerung als entscheidender Faktor des Zusammenbruchs des Ostblocksystems hat das belegt.

Allerdings waren die Herrschenden durch ihre eigene Zwangsstruktur und die damit verbundenen Zwanghaftigkeiten auf allen Ebenen selbst in einer Zwangslage: sie mussten die »richtige« Beteiligung herstellen, »solidarische Kritik« garantieren, geschichtsphilosophisch geforderte, also »objektiv notwendige«, Wahlergebnisse erzeugen etc. Da man gegen die Bevölkerung nicht regieren wollte und konnte, zugleich aber nicht glaubte, sich auf sie verlassen zu können, hätte man tun müssen, was Bertolt Brecht nach dem Aufstand des 17. Juni 1953 **ABB 019** spöttisch empfohlen hatte,[5] nämlich sich »ein anderes Volk wählen«.

Zum strukturellen »Absolutismus« der totalitären Regimes und ihrer »Veralltäglichung« gehört das Auftreten des Staates (das heißt seiner Führungsgruppen) als Großmäzen, kontrollierend und leutselig, ermutigend und drohend. Aufträge und Ausstellungen erhöhen die Sichtbarkeit der Herrschaft, erlauben Inszenierungen eines repräsentativen Öffentlichkeitsraumes – gerade auch im Kontrast zu weit verbreiteten Mangellagen. Jedenfalls trug die chronische Legitimationsschwäche der SED-Herrschaft, besonders in den 1980er Jahren, zu einer Vermehrung der Autonomiechancen und gerade auch in den Künsten zu einer Ausweitung produktiver Freiheitsgrade bei.

2. Auftragskunst

In der gesamten Geschichte staatssozialistischer Kunstpolitik spielte dabei die aus älteren »Gesellschaftsformationen« übernommene Auftragskunst eine entscheidende Rolle. Obwohl man heute dem Cliché begegnet, die damaligen Auftragswerke müssten künstlerisch schwach sein, war diese Form der Kunstprotektion doch keine Erfindung der real-sozialistischen Länder gewesen, und es ist überdies nicht ausgemacht, dass Qualitätsmaßstäbe dadurch berührt würden. Werner Tübke schrieb dazu (wohl auch an sich selbst denkend) lakonisch: »Man könnte die größten Namen nennen.«[6]

Allerdings ist der *direkte* Eingriff in die künstlerische Arbeit durch priesterliche und fürstliche oder Funktionärs-Patrone, nicht minder durch theologische und ästhetische Normverwalter bis hin zu staatlichen Kommissionen für »politisch-ideologische Zielstellungen« (wie eine für die Konzeption des von Werner Tübke ausgeführten Frankenhausener Panoramabildes ziemlich erfolglos eingesetzt worden war[7]) nicht selten qualitätsgefährdend. Jedoch mag im Marktsystem der mehr absatzorientierte Druck mächtiger Galeristen Ähnliches bewirken.

Das Anstößige der staatssozialistischen Auftragspolitik war es, diesen Typus der Kunsterzeugung erneuert und festgehalten zu haben in einer Zeit, in der eine kulturfeudalistische Form der mäzenatischen Bildvorgaben bereits anachronistisch geworden war – übrigens nicht zuletzt durch die Tatsache, dass es am Beginn des 20. Jahrhunderts eine weitgehend »links« gestimmte (im russischen Fall sogar revolutionäre) Avantgarde gegeben hatte. Nicht nur in der Sowjetunion waren allerdings bahnbrechende Aufträge im Dienst der Überwindung der ›Vorgeschichte‹ auszuführen gewesen, die von den mit dem Umsturz sich einig wissenden Künstlern damals durchaus bejaht wurden.[8] In den kapitalistischen Ländern waren die vom »Vaterland der Werktätigen« faszinierten Künstler allerdings zumeist gezwungen, ihre Überlebens- und Wirkungschancen im Rahmen des Kunstmarktes zu suchen, wobei weitsichtige Galeristen – man denke nur an Ambroise Vollard oder Daniel-Henry Kahnweiler – sich oft auch als Mäzene bewährten. Ideologisch korrespondierte das mit der Aufwertung des »autonomen« Künstlers. Unbestritten liegt darin ein Moment der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung der Künste und des produktiven Freiheitsgewinns, eben eine Dynamisierung durch Innovations-

3 — Gemeint sind die in der DDR, besonders in Städten wie Dresden, nicht einflusslosen bürgerlichen Restgruppen, denen literarisch in dem Roman *Der Turm* von Uwe Tellkamp 2008 ein Denkmal gesetzt wurde; vgl. Karl-Siegbert Rehberg: »Neue Bürgerlichkeit« zwischen Kanonsehnsucht und Unterschichtenabwehr. In: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung 6 (2009), H. 1, S. 126–140, bes. S. 133 ff.

4 — Ein Anzeichen für den Wunsch nach derartigen Problematisierungen findet sich darin, dass selbst der VBK-Präsident Willi Sitte gerügt wurde, weil er zu einer Problempräsenz in seinen Bildern nichts beitrage; vgl. den Bericht zum Treff mit IMS »Dr. Werner« [Prof. Dr. Karl Max Kober] am 15.6.1981 (BStU Leipzig, AIM 1011/88, Bd. II, Bl. 183 f.).

5 — Vgl. Bertolt Brecht: Die Lösung [Gedicht]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3, Berlin [DDR] 1973, S. 396 – es gab jedoch auch eine Glückwunschadresse an die SED von ihm.

6 — Stellungnahme von Werner Tübke in: Paul Kaiser, Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg 1999, S. 628 f.

7 — Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: Mäzene und Zwingherren. Kunstsoziologische Beobachtungen zu Auftragsbildern und »Organisationskunst«. In: ebd., S. 17–56, S. 48.

8 — Vgl. Boris Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988.

ABB 019 Demonstranten werfen am 17. Juni 1953 in der Leipziger Strasse in Ost-Berlin Steine auf einen russischen T-34 Panzer

steigerung, die nun allerdings ihrerseits zur ›Normalität‹ von ästhetischen Distinktionsstrategien werden konnte. Verbunden war das mit zumeist prekären Existenzbedingungen, die kompensiert wurden durch eine Mythisierung des Nachruhms.

So wären es also nicht Aufträge als solche, die den Eindruck von etwas Illegitimen und Fremdbestimmten erzeugt hätten. Vielmehr war es deren Verbindung mit der durch Stalin 1932 durchgesetzten Normkunst im Dienste einer propagandistisch eingefärbten Volksaufklärung, welche mit unsäglich steifen, kleinbürgerlich-konservativen Kunstdoktrinen verbunden wurde.

3. Bildgebote

Zwar schien es nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus für einen historischen Augenblick lang fraglos, dass Kunst und Kultur (wie auch die Wissenschaften) im besetzten Deutschland nun jene Freiheiten bekämen, die in den zwölf Jahren zuvor zerstört worden waren. Es schien dies auch eine Chance zu eröffnen für eine sozialistisch motivierte moderne Kunst, wie das etwa in Weimar oder in Halle versucht worden ist (vgl. die Räume »Weimar 1946–1949« und »Nagelprobe Moderne: Halle«).

Aber bereits 1948 wurden diese Hoffnungen zerstört, als sowjetische Kulturoffiziere in dem von ihnen ausgelösten »Formalismusstreit«[9] die Stalin'schen Kunstdoktrinen zum Maßstab für die Sowjetische Besatzungszone machten. Damit begann erneut die Verurteilung von »Künsteleien« und »Abirrungen« in der zeitgenössischen Kunst, vor allem der Maler, von denen Walter Ulbricht sagte, sie seien »am weitesten zurückgeblieben«: »Wir wollen in unseren Kunstschulen keine abstrakten Bilder mehr sehen [...] Die Grau-in-Grau-Malerei, die ein Ausdruck des kapitalistischen Niederganges ist, steht in schroffstem Widerspruch zum neuen Leben in der Deutschen Demokratischen Republik.«[10] Dem sollte als »Erziehungsmittel« eine Kunst entgegengesetzt werden, die zuerst »volkstümlich«, später »volksverbunden« genannt wurde.[11]

So wurde durch eine doktrinäre Weltsicht ideologisch präformiert, was zu sehen sein *soll*. Gefordert wurde ein teleologischer »Realismus«. Optimistisch mussten die Bilder sein, nach vorne weisend, farbig, Menschen im Kollektiv, in der Arbeitsbrigade, bei der Diskussion eines politischen Beschlusses froh und aktionsbereit zeigend. Tabuiert wurden Alter, Gebrechlichkeit, Trauer, Einsamkeit, auch überhaupt alle »existentiellen« Motive, zumal diese zumeist eine religiöse Mitbedeutung haben. Es ist nicht ohne Ironie, dass die westlichen Reklamewelten auf dieselbe Weise Jugendlichkeits- und Aktivitätszwänge propagieren.

9 — Vgl. Rehberg, Abstraktion (wie Anm. 1).
10 — Walter Ulbricht in: Neues Deutschland v. 1.11.1951.
11 — Max Grabowski: Zur bildenden Kunst der Gegenwart. In: Einheit 2 (1947), H. 10 [Oktober], S. 73.

4. Freiräume in der ›Konsensdiktatur‹[12]

Mit der Ablösung Ulbrichts durch Erich Honecker im Jahre 1971 wurden Losungen wie »schöpferische Suche nach neuen Formen« ausgegeben. Es ist ganz offenbar, dass die künstlerischen Freiheiten in der DDR in den 1980er Jahren entscheidend zugenommen hatten. Allerdings darf man nicht ganz vergessen, dass zuvor eine deutliche Grenze gegenüber denen gezogen worden war, welche die von Honecker versprochene »Weite und Vielfalt« (eine Formel des VIII. Parteitages der SED) allzu wörtlich genommen hatten. 1976 kam es zur Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann **ABB 020**, die unerwartete Debatten und große Unruhe auslöste, wenn auch nicht alle »Kulturschaffenden« so unbeirrbar und mutig waren wie Theo Balden, Fritz Cremer und Herbert Sandberg, die Erstunterzeichner eines Protestbriefes vom November 1976.[13] Dem folgten bis zum Ende der DDR Kontrollverschärfungen. Seit 1984 wurde die Lage durch eine vermehrte »Ausreise« (wie die Selbstexilierung verwaltungstechnisch hieß) von Künstlern und Intellektuellen verschärft, obwohl der Staat diese inzwischen oft genug förderte, weil er sich davon Ruhe und von der Bundesregierung für den Freikauf von Gefangenen eingesetzte Devisen versprach. Rückblickend kann man für diese Zeit eine merkwürdige Gleichzeitigkeit von ökonomischer Krisenverschärfung, der Zunahme von künstlerisch-lebensweltlichen Neben- und Gegenszenen[14] und der Konsolidierung des Systems durch eine gewohnheitsgestützte und die Apathie steigernde »Klinisierung« der Gesamtbevölkerung bei gleichbleibender Latenz der Unzufriedenheit feststellen. Am Ende war es allerdings der massenhafte Exodus vor allem junger Menschen, der im Rahmen der Liberalisierung und des Interventionsverzichts der Sowjetunion den DDR-Staat in der Friedlichen Revolution zusammenbrechen ließ.

ABB 020 Der Liedermacher Wolf Biermann gibt bei einer Pressekonferenz eine Stellungnahme zu seiner Ausbürgerung ab, 1976

5. Gegenszenen

Das waren die Rahmenbedingungen, in denen sich auch eine Vervielfältigung abweichender künstlerischer Ausdrucksformen und Arbeitsweisen vollzog. Wichtig ist es zu betonen, dass die Geschichte der ästhetischen Feindsetzungen ihrerseits nur eine – allerdings bestimmende – Seite der Kunstverhältnisse der DDR ausgemacht hat. Die andere betrifft die – allerdings stets umstrittenen und neu zu erkämpfenden – Freiräume. Die DDR ist, wie jedes Gesellschaftssystem, nur zu verstehen, wenn man die Spannungen zwischen den von Ordnungsmächten kontrollierten Regulierungen des Verhaltens und den möglichen Handlungsspielräumen in die Betrachtung einbezieht. Auch die späte DDR ist nicht allein durch die von den Funktionären oft resigniert akzeptierten Abweichungen gekennzeichnet gewesen. Zwar gab es die Vitalität von Gegen- und Nebenszenen. Aber sie waren so wenig »das Ganze« wie es allein der rechtsförmig organisierte Unrechtsstaat war. In den 1980er Jahren realisierte sich das Zusammenspiel beider in der Entwicklung neuer Möglichkeitsräume, die ergriffen, zugelassen – zunehmend aber auch kontrolliert wurden.

ABB 021 Christian Borchert, Max Uhlig im Atelier, aus der Reihe »Künstlerporträts«, 10. Januar 1983

Wenn die Skepsis den nicht-figurativen Künsten gegenüber auch nie ganz überwunden wurde, gab es doch immer auch hier Integrationsbemühungen, nachdem der alte Formalismusstreit niemanden mehr überzeugte. Das schloss moderate, Integrations- und Reforminteressen miteinander verknüpfende Forderungen nach einer Anerkennung auch der Abstraktion ein. Der an der Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED arbeitende Helmut Netzker formulierte einen (als »parteiinternes Material« zirkulierenden) Lagebericht »Zur Situation und Entwicklung der bildenden Kunst der DDR«, der die Einbeziehung der so lange ausgeschlossenen avantgardistischen Kunstformen zum Ziel hatte. Längst waren einzelne Abweichler durchaus integriert, wenngleich die Berichterstatter (neben Netzker auch Ingrid Beyer, Gerlinde Förster und Hermann Peters) zugeben mussten, dass es in der DDR an repräsentativen Ausstellungen der abstrakten Kunstrichtung fehle. Immerhin aber habe Hermann Glöckner 1987, kurz vor seinem Tode, den Nationalpreis erhalten und wurden Arbeiten von ihm bei der X. Kunstausstellung der DDR in Dresden gezeigt. Ebenso erlangten ästhetisch so unbestechliche Künstler wie Carlfriedrich Claus und Max Uhlig **ABB 021** Ehrungen durch die Akademie der Künste der DDR, und dem Werk Gerhard Altenbourgs wurde eine große Personalausstellung in Berlin gewidmet.[15]

Auch in diesem Bereich – wie später gegenüber den von Michael Gorbatschow angestoßen Reformprozessen in der Sowjetunion – lief man der Entwicklung hinterher. Zur Einbindung der immer schwerer erreichbaren künstlerischen Oppositionsszenen empfahl Netzker den Parteioberen sowohl die Lizenzierung des Graphikmarktes **ABB 022**, auf dem sich mit gestiegener künstlerischer Qualität »bei immer mehr Bürgern unseres Landes Bedürfnisse nach dem persönlichen Umgang und Besitz [...] auch [...] nichtrealistischer, vornehmlich raumschmückend-dekorativer Kunst« entwickelt hätten. Eine derartige Nachfrage sollte Anerkennung finden, da sie der Gestaltung einer »persönlichen, individuell unverwechselbaren Lebenssphäre« diene, die nun als »Bestandteil sozialistischer Lebensweisen anerkannt wird«. So gäbe es eine ständig wachsende Käufernachfrage, verbunden mit auch an die neue Kunst gerichteten »Erziehungs-, Bildungs- und Kommunikationserwartungen«. Deshalb wird in der Akademie-Stellungnahme empfohlen, auch auf subjektive Bedürfnisse einzugehen »bis hin zum vollen Ausspielen ihrer [der abstrakten Werke] Fähigkeiten, ästhetische Genüsse zu bereiten, Bedürfnisse nach Schönheit und Harmonie zu befriedigen, intime Räume zu schmücken und zu akzentuieren ohne zugleich gewichtige Inhalte zu artikulieren«.[16]

In Polen, der ČSSR oder Ungarn war all dies schon viel früher geschehen. Nie hatten die Regierenden dieser Länder eine so engstirnige Ästhetik durchzusetzen versucht wie die DDR in ihrem unmittelbaren Konkurrenz- und Abgrenzungsinteresse der BRD gegenüber. Anders als in diesen Ländern wurden die DDR-Szenen der non-figurativen und konstruktivistischen Kunst einem breiteren Publikum erst nach dem Zusammenbruch des Staatsozialismus sichtbar, nachdem die abstrakten Werke zuvor oft nur in den sprichwörtlichen »Nischen« zur Geltung gekommen waren. Kunst zur Verschönerung der Privatsphäre wäre dann auch dem »privaten« Geschmack anheimgegeben, während die repräsentative Staatskunst sich zu derlei Subjektivismen doch nicht herablassen wollte.

So handelt es sich bei der nicht-figurativen Kunst in der DDR um eine zwar ihrerseits »real existierende«, normativ jedoch nicht anerkannte Stilrichtung, stigmatisiertes Gegenstück zur politisch durchgesetzten Geltungskunst – aber gerade dadurch untergründig wirksam. Ihr Handlungs- und Wahrnehmungsrahmen blieb stets durch die hier dargestellten Feindsetzungen bestimmt. Für die non-figurativ arbeitenden Künstlerinnen und Künstler war das keine leichte Situation, selbst wenn man sich in den unterschiedlichen Vergemeinschaftungsformen Mut machen konnte, die auch eine intensive Teilöffentlichkeit erreichten und einbezogen. Der Idee vom Künstlerleben als Gegenentwurf zur bürgerlichen oder dann eben: funktionärshaften Etablierung mochte das sogar entgegenkommen. Andererseits waren Feindsetzungen oft dann doch zu bedrohlich, um rückblickend lediglich als Facette bohèmienhafter Nebenszenen und deren Selbststabilisierung dargestellt zu werden.

All das wird nachträglich gerne als »Liberalisierung« der parteilichen und staatlichen Kunstpolitik gedeutet. Und tatsächlich gab es das Interesse an mehr Freiheitsgraden bei manchen, die auf eine Verbesserung des Systems hofften und Reformen befördern wollten. Entscheidend jedoch war, dass die Inhaltslosigkeit der Programmrhetorik schließlich nicht nur die Hörer erschlug, sondern sogar die Sprecher. Somit handelte es sich weniger um eine konzeptionelle Erweiterung des Blicks, also um Liberalität, sondern um ein Verstummen der Kontrolleure, ein Austrocknen der schal gewordenen Normenphraseologie. Bald gab es auch neue Frontlinien: etwa die Aktionskunst. Man sieht: die lähmende Allgegenwart gegenseitiger Angstbindungen und Feindsetzungen blieb bis zuletzt.

Inakzeptabel blieben Aktionen von Künstlerinnen und Künstlern, die schon in ihren Veranstaltungsformen, also gleitenden Übergängen zwischen Kunstveranstaltung sowie gegen- und nebenkulturellen Lebensweisen, mit Künstlerfesten, Pleinairs oder »subversiven Festivals« und der Stilisierung all dessen zum Gesamt-Kunstwerk sich jeder kontrollierenden Definition entzogen. Zudem ging es keinesfalls nur um eine individuelle Expressivität, sondern um Gruppenerlebnisse, die nicht selten auch mit Reizthemen verbunden wurden, welche einem Thematisierungsverbot unterlagen. Der Kampf gegen Umweltverschmutzung als Gegenstand von *land art*-Happenings gehörte ebenso dazu wie provozierende Punk-Auftritte, etwa von Hans Scheuerecker **ABB 023** mit der Cottbuser Punk-Queen Harriett Böge (»Exe«) oder Lutz Dammbecks Performances mit Fine Kwiatowski. Die Dresdner Autoperforationsartisten trieben das dann ins Extrem einer

ABB 022 Werner Schmidt bei einer Graphik-Auktion in Dresden, Mai 1980

12 — Der Begriff meint die Zustimmungserzwingung zu Einschränkungen im Rahmen ungleicher und vor einem unbestimmten Drohhintergrund verlaufender Aushandlungen; vgl. Karl-Siegbert Rehberg: Sichtbarkeit und Invisibilisierung der Macht durch die Künste. Die DDR-»Konsensdiktatur« als Exemplum. In: Gert Melville (Hg.): Das Sichtbare und das Unsichtbare der Macht. Institutionelle Prozesse in Antike, Mittelalter und Neuzeit, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 355–382.

13 — Neues Deutschland v. 22.12.1976.

14 — Vgl. Christoph Tannert: »Nach Realistischer Einschätzung der Lage... Absage an Subkultur und Nischenexistenz in der DDR«. In: Matthias Flügge (Hg.): Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien, Ausst.-Kat. Martin-Grobius-Bau Berlin v. 26.11.1994–5.2.1995, Dresden/Berlin 1994, S. 41–48, S. 44, der den Begriff »Subkultur« für unzutreffend hält und lieber von »Zweiter Kultur«, von »Alternativer Kultur«, von »Untergrund« oder »Hintergrund« spricht.

15 — Helmut Netzker: Zur Situation und Entwicklung der bildenden Kunst der DDR. Ms. [parteiinternes Material], Berlin, Februar 1988 [Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Forschungsbereich Theorie des Sozialistischen Realismus].

16 — Ebd., S. 35.

ABB 023 Hans Scheuerecker, *Provokation des Ikarus*, Gewidmet dem 1. Todestag des Malerfreundes Günther Friedrich am 22. Mai 1987, Atelier Cottbus, Bahnhofstraße 75

riskanten Körperlichkeitskunst, die offizielle Stellen nur noch ratlos machen konnte.[17] Das passte zu dem mentalen Ausstieg der letzten Generation der DDR-Jugend, in dem sich gegen die gesellschaftliche Stagnation ›autonome‹ Existenzformen vielfältiger Art entwickelt haben. Dazu sagte die in Dresden ausgebildete Aktionskünstlerin Else Gabriel: »Das System hat uns überhaupt nicht interessiert, die DDR war für uns gar kein Thema mehr«.[18]

Jedenfalls verweist die Unzufriedenheit der Mächtigen mit den Künstlern und umgekehrt dieser mit den herrschenden Funktionären auf ein, während der gesamten 40-jährigen Geschichte der DDR bestehendes Spannungsverhältnis, das für den zunehmenden, aber autoritär für lange Zeit verzögerten und oft auch ambivalent wirkenden Veränderungsdruck nicht unerheblich war. Ohne die, zumeist unterschwellig und verdeckt gehaltenen Nichtangepasstheiten, ohne das Zusammenspiel von Nachgeben und Widerständigkeit, ist die Erweiterung der Freiheitsgrade im Bereich der Künste während der gesamten 1980er Jahre nicht zu verstehen. **ABB 024** Das gilt auch für die Gesellschaft als Ganze: Unzufriedenheit, zunehmender Legitimationsverlust auf der einen und Rückzüge auf der anderen Seite hatten Zugeständnisse bewirkt und waren schließlich nicht unwichtig dafür, dass in einer passenden historischen Konstellation der schließliche Kollaps des Systems möglich wurde. Das soll aber nicht heißen, dass die Künstler sich ihre Freiheiten stets »erkämpft« hätten – manche vielleicht, aber im ganzen war es ein

17 — Vgl. Paul Kaiser: Aktivisten der letzten Stunden. Zumutungen an eine sozialistische Akademie: Rainer Görss im Spannungsfeld zwischen Künstlerstatus, Selbstorganisation und Hochschulpolitik. In: Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik. Micha Brendel, Else Gabriel, Rainer Görss, Via Lewandowsky, Ausst.-Kat. Hochschule für Bildende Künste Dresden v. 7.4.–14.5.2006, Nürnberg 2006, S. 45–58 sowie Karl-Siegbert Rehberg: Verkörperungs-Konkurrenzen. Aktionskunst in der DDR zwischen Revolte und »Kristallisation«. In: Frank Eckhardt, Paul Kaiser (Hg.): Ohne uns! Kunst & alternative Kultur in Dresden vor und nach '89, Dresden 2009, S. 260–283.

komplizierter und in seinen Wirkungen kaum intendierter Prozess von Aushandlungen, Kompromissen und Forderungen, der den müde werdenden gerontokratischen Machthabern in den 1980er Jahren Änderungen abrang, wenngleich dies immer mit schwer abschätzbaren Risiken verbunden war.

II. Rückblickende Reflexion: Kunst als Medium der deutschen Doppelflucht aus der Geschichte

Der Zusammenbruch des sozialistischen Systems hat in den Neuen Bundesländern nach 1989 zu einem, wie im Zeitraffer sich vollziehenden gesellschaftlichen Wandel geführt, durch den nicht nur die materiellen Verhältnisse, sondern auch die Sinnhorizonte und Alltagspraktiken fundamental verändert wurden. Demgegenüber blieb das Leben der Bürger in der alten Bundesrepublik – sieht man vom (übrigens auch in den neuen Bundesländern zu entrichtenden) Solidaritätszuschlag und der zögerlichen Einführung des grünen Pfeils für Rechtsabbieger einmal ab – von alledem fast unberührt. Und insbesondere stand die eigene Geschichte durch die, selbstverständlich durchaus mit großer Emotionalität begleiteten Ereignisse in keiner Weise auf dem Prüfstand. Durch den Transformationsprozess hat sich, vor allem auf der Basis eines umfassenden Institutionentransfers vom Westen in den Osten, aber doch gezeigt, dass 1990 eben auch der westdeutsche Staat zu existieren aufgehört hatte. Eine der überraschenden Beobachtungen war die durch eine Gegensatzspannung erzeugte Entsprechung verschiedenster Entwicklungen in den beiden deutschen Staaten. Nun zeigten sich auch deutlicher die Folgen der ursprünglich gemeinsamen, dann durch die Systemkonflikte im Kalten Krieg verdrängten Ausgangslage nach 1945.

Die Sondersituation der Künste im geteilten Deutschland, die dazu führte, dass in Ost und West einander entgegengesetzte Stilausprägungen (Gegenständlichkeit vs. Abstraktion) absolut gesetzt wurden, war miterzeugt durch eine Doppelflucht beider deutscher Staaten und Gesellschaften aus der geschichtlichen Kontinuität.[19] Um der Unerträglichkeit der Staatsverbrechen während der NS-Herrschaft zu entgehen, suchte man in der BRD nach einer neuen Identität durch Orientierung an den westlichen Siegermächten des Zweiten Weltkrieges. Die Westbindung wurde zuerst von Konrad Adenauer politisch und militärisch durchgesetzt und dann kulturell oft gerade durch jene Kulturträger und Intellektuellengruppen ergänzt, die eher Gegner der Adenauerpolitik gewesen waren. In der DDR hingegen vollzog sich eine Flucht in die Geschichtsphilosophie, wähnte man, an der Seite der anderen Siegermacht, ein genuiner Teil der Emanzipationsgeschichte der Menschheit geworden zu sein. Allerdings war der Aufbau des »besseren Deutschlands« und der mit ihm verbundenen Zukunftsvision von Anfang an unterminiert durch die von Moskau befohlene kommunistische Besetzung aller Schlüsselpositionen in der SBZ, standen die emphatisch behaupteten Ziele und die rücksichtslose Durchsetzung der eigenen Machtansprüche stets in einem Widerspruch zum Glanz der utopischen Verheißung.

Aus der historischen Selbstverortung speiste sich auch die Bedeutung des zunehmend ausgeweiteten »kulturellen Erbes«. Kulturpolitik erschien als »Ausprägung lebendiger, schöpferischer Beziehungen zu progressiven, humanistischen und revolutionären Ideen, Werten und Kämpfen in der Geschichte«, weshalb mit großen Teilen der Überlieferung »radikal gebrochen« werden müsse.[20] Künstlerisch wurde (wie schon in der Romantik und im Nationalsozialismus) Albrecht Dürer zum deutschen Leitkünstler ausgerufen, immerhin zierte er 1953 das erste Heft der neuen Folge der VBK-Zeitschrift Bildende Kunst: »Wir haben ein Banner aufgepflanzt, das Banner heißt Dürer. Und dieses Banner muss wehen«.[21] Historische Vorbilder wurden auch den Malern empfohlen, vor allen Adolph Menzel seines berühmten *Eisenwalzwerks* von 1875 wegen, um dessen Interpretation als »Arbeiterbild« sich große Diskussionen rankten, obwohl es doch vor allem ein Hymnus auf die neuen technischen »Produktivkräfte« war.[22] Nicht zufällig konnte 1953 ein Bild des Leipziger Malers Hans Mayer-Foreyt unter dem doppeldeutigen Titel *Ehret die alten Meister* **ABB 138** bei der Dritten Deutschen Kunstausstellung in Dresden seines kunstpolitischen Aufforderungscharakters wegen herausstechen: In traditioneller Malweise wurde ein würdiger alter »Meister« aus der Arbeiterschaft gezeigt, der

ABB 024 Michael Morgner bei der Aktion »Steine legen« beim Pleinair in Gallentin, 1981, Archiv Paul Kaiser

18 — Else Gabriel in der von Susanne Kaufmann moderierten Rundfunk-Diskussion »Widerstand im Atelier. Die vergessenen Künstlerinnen der DDR«, gesendet am 12. 8.2011 in SWR2, an der des Weiteren die Direktorin der Mannheimer Kunsthalle, Ulrike Lorenz, und der Verfasser dieses Beitrages teilnahmen.

19 — Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den »Eigengeschichten« der beiden deutschen Nachkriegsstaaten. In: Gert Melville, Hans Vorländer (Hg.): Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 319–347.

20 — Autorenkollektiv der Akademie der Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED (Institut für Marxistisch-Leninistische Kultur- und Kunstwissenschaft): Die SED und das kulturelle Erbe. Orientierungen, Errungenschaften, Probleme, Berlin 1985; vgl. auch Walter Schmidt: Das Erbe- und Traditionsverständnis in der Geschichte der DDR. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR (Gesellschaftswissenschaften), Berlin 1986.

21 — Ernst Hoffmann: Dürer – nationales Vorbild [Beitrag zur »ersten Theoretischen Konferenz der bildenden Kunst« in der DDR 1952]. In: Neues Deutschland v. 23.20.1952 sowie Bildende Kunst 1 (1953), H. 1, bes. die Redaktionsvorbemerkung S. 15–22.

22 — Vgl. Konrad Kaiser: Adolf Menzels Eisenwalzwerk, Berlin 1953 und als Erwiderung Walter Besenbruch: Menzel, der realistische Beobachter der Wirklichkeit seiner Tage. In: Bildende Kunst 2 (1954), H. 4, S. 51–38.

ABB 025 Eingang zur dritten Deutschen Kunstausstellung, Dresden 1953

ABB 026 Blick in die documenta 2, 1959

die Skizze eines Kunststudenten, auf dessen Zeichenmappe das Wort »Menzel« steht, kritisch und mit scheinbarer Kennerschaft prüft (vgl. den Raum »Sozialistischer Realismus I«).[23]

Mit den großen Maltraditionen wurde insbesondere auch verbunden, dass es an erster Stelle um die künstlerische Herausarbeitung von »Menschenbildern« gehe. »Das Menschenbild in unserer Zeit« war aber auch das Motto des berühmten westdeutschen Kunst-Streites während des [ersten] *Darmstädter Gespräches* gewesen.[24] Hans Sedlmayr hatte schon in seinem 1948 erschienen Buch *Verlust der Mitte*[25] eine »Diagnose der Zeit« geben wollen und entwarf ein Panorama des Niedergangs, der Auflösung und Chaotisierung, die eine lange Vorgeschichte in der Autonomisierung der Künste gehabt hätten. Sedlmayr sah in seiner »Schmähschrift« (Werner Hofmann[26]) vor allem die mit der modernen Kunst verbundene »Primitivisierung« und »Herabsetzung des Menschen«, ein Fortstreben »vom Menschlichen und vom Maß«.[27]

Gegen derlei Thesen und zugleich jeden ethnozentrischen Naturalismus von »Heimat und Rasse« verwerfend, wurde im Westen die Faszinationsformel von der »Weltsprache der Abstraktion«[28] in Umlauf gebracht. Das suggerierte für lange Zeit, es habe in Westdeutschland nur Informel, Lichtkinetik, Monochromie, Lyrische Abstraktion, die Farbfeldmalerei der Konkreten etc. gegeben, während man im Osten eben nur gegenständlich gemalt habe. Stattdessen muss man die Differenz von künstlerischer Praxis und institutionell erzeugter und gestützter ›Geltungskunst‹ beachten. Auch im Westen gab es nach 1945 akademische Bildhauer und Maler alten Stils, waren die Weihnachtsausstellungen und die für kommunale Wettbewerbe und Aufträge geschaffenen Entwürfe und Arbeiten noch nicht einmal in ihrer Mehrheit »modern«. Und sehr wohl gab es, wie

gesagt, auf der anderen Seite auch in Ostdeutschland Fortsetzungen künstlerischer und architektonischer Modernität. Aber die Protektion, die öffentliche Aufmerksamkeit, die Ankäufe der Spitzenmuseen beziehungsweise die Übereignung von Kunstwerken an diese oder die in Orden und Ehrenzeichen oder in Marktpreisen sich ausdrückende Wertschätzung für national und international wahrgenommene Künstler überlagerten diese vielschichtigen Realitäten konkreter künstlerischer Arbeit und führten während der Zweiteilung der Welt zum Dualismus einander opponierender ästhetischer Vorschriften und der doktrinär an sie gebundenen Erwartungen.
Gemeinsam war in allen Besatzungszonen nach 1945 der Versuch einer Wiederentdeckung und Wiederherstellung der Präsenz jener Kunstwerke, die im NS-System verächtlich gemacht, unterdrückt oder vernichtet worden waren. Für die *beiden* ersten großen repräsentativen Bildpräsentationen – nämlich sehr früh die (erste) Allgemeine Deutsche Kunstausstellung in Dresden im Jahre 1946, wie auch neun Jahre später die (erste) documenta in Kassel – war dies ein Leitmotiv. Jedoch entwickelte sich daraus nur im Westen die Option für den »abstrakten« Stil als Geltungskunst.[29] Die Leitausstellungen mit einer unversöhnlichen Option für den teleologischen Realismus auf der einen und für die Abstraktion auf der anderen Seite waren die Dritte Deutschen Kunstausstellung in Dresden im Jahre 1953 **ABB 025** und die documenta 2 **ABB 026** im Jahre 1959: Das waren die kanonischen Kunstdemonstrationen in Ost und West. Und während im sowjetischen Einflussbereich von Anfang an die angeordnete Dominanz des sozialistischen Realismus bestimmend war, konnte Laszlo Glozer für die Bundesrepublik erst 1981 proklamieren, »dass die Moderne jetzt in die Geschichte ihrer öffentlichen Geltung« eingetreten sei.[30]

***

Diese schroffen Entgegensetzungen haben sich längst aufgelöst, wenngleich sowohl der deutsch-deutsche Bilderstreit als auch die in den neuen Bundesländern immer noch deutlich getrennten Publika bei Ausstellungseröffnungen, Kunstmessen oder den Künsten gewidmeten Vortragsreihen bis hin zur Mitgliedschaft in Freundesvereinen von Kulturinstitutionen belegen, dass die hier dargestellten Entwicklungslinien immer noch nachwirken. Das gilt – abhängig von der eigenen Herkunft – auch für die Deutung der geschichtlichen Entwicklung und des Prozesses der Wiedervereinigung. Zunehmend wird das Ende der internationalen und nationalen Gegensatzspannungen jedoch dazu führen, dass die unterschwellige Beziehungsgeschichte zwischen der BRD und der DDR dadurch deutlicher ins Bewusstsein tritt. Dadurch sollte eine Forschungsperspektive (wie sie hier ansatzweise versucht wurde) gestärkt werden, in der nicht nur der offenbar untergegangene Teil der 40-jährigen Zweistaatlichkeit auf seine geschichtlichen Bedingungen und Prozesse hin untersucht, sondern all dies auch für die ebenfalls nicht mehr existierende alte Bundesrepublik nachgeholt würde.

23 — Vgl. Hans Mayer-Foreyt: Wertvolle Vorbilder. In: Bildende Kunst 1 (1953), H. 2, S. 45 f.
24 — Vgl. Hans Gerhard Evers (Hg.): Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch 1950, Darmstadt o.J. [2. Aufl. 1951].
25 — Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit [zuerst 1948], Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1985.
26 — Werner Hofmann: Im Banne des Abgrunds. Der »Verlust der Mitte« und der Exorzismus der Moderne: Über den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr. In: Gerda Breuer (Hg.): Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel/Frankfurt am Main 1997, S. 43–54.
27 — Sedlmayr, Verlust (wie Anm. 25), S. 143.
28 — Vgl. z. B. Laszo Glozer: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln in den Kölner Messehallen v. 30.5.–16.8.1981, Köln 1981, S. 178.
29 — Vgl. Harald Kimpel, Karin Stengel: II. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 2000.
30 — Glozer, Westkunst (wie Anm. 28), S. 174.

Endstation

Eckhart Gillen

»Unser Ziel mag eine Utopie sein. Aber was wäre das Leben ohne Utopie?«[1]

Kunst und Leben in der DDR zwischen Utopieerwartung und Utopieermüdung

»Für mich war die DDR mein Leben. Von der ersten Stunde an habe ich am Aufbau dieser Republik mitgearbeitet, ein ganzes Leben dafür eingesetzt und insofern ist es eine Tragik, dass es dieses Land nicht mehr gibt. [...] Ich bin auch immer mehr der Meinung, dass wir da ein Korn in die Erde gelegt haben, da wird der Samen aufgehen. Es war nicht umsonst, dass die DDR existiert hat.«
MARGOT HONECKER, 2012[2]

Das Programm eines radikalen Neuanfangs, die ›Wiedergeburt‹ eines ›Neuen Deutschlands‹ duldete nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) keinen Aufschub, kein Innehalten und keine passive Melancholie. Wie in der 1948 erschienenen Antiutopie *1984* von George Orwell beschrieben, galt die Beschäftigung mit der Vergangenheit als subversiv. In der Fähigkeit, sich erinnern zu können, liegt ja eine emanzipatorische, aufklärerische Kraft, die von der Gedankenpolizei deshalb mit allen Mitteln bekämpft werden muss. Die Ausstellung »Abschied von Ikarus« thematisiert diesen voluntaristischen Ausbruch aus der Vergangenheit des Dritten Reichs und die sozialutopischen Wünsche und Hoffnungen, die einen Großteil der Kunst in der DDR inspiriert haben. Wer sich bereit erklärte, gerade »auferstanden aus Ruinen« sich bedingungslos der Zukunft zuzuwenden, wie es die Verse aus Johannes Bechers DDR-Hymne nach der Musik von Hanns Eisler versprachen, dem wurde jede Schuld und Verstrickung mit der NS-Zeit verziehen.

Es stellt sich die Frage nach den Bindekräften, die von der Idee dieser »konkreten Utopie«[3] ausgehen. Welche Energien, welche Erfahrungen, welche Zielsetzungen haben die Künstler motiviert, in die SBZ zu gehen beziehungsweise dort auszuharren? War es nur die Hoffnung auf ein »Modell DDR« als »kalkulierte Emanzipation«[4] oder war es, wie viele Remigranten, Künstler und Parteifunktionäre glaubten, nicht vielmehr die Aussicht auf die Verwirklichung eines Menschheitstraumes, die Utopie vom »Reich der Freiheit«, die als quasi religiöse Glaubensenergie über alle Rückschläge und Zwangsmaßnahmen hinweg, als »Prinzip Hoffnung« dazu beigetragen hat, das so viele Intellektuelle, Künstler, Philosophen, Architekten, Filmemacher über so viele Jahrzehnte am Projekt DDR festgehalten haben. Dies waren keine Einzelfälle, fast alle Emigranten aus den Bereichen der Kunst und Literatur, des Theaters und der Musik – die Liste reicht von Fritz Cremer, John Heartfield, Lea Grundig und Ernst Bloch über Hans Mayer, Bertolt Brecht, Anna Seghers bis hin zu Arnold Zweig, Paul Dessau, Hanns Eisler – entschieden sich nach 1945 für die SBZ/DDR. Darunter waren auch Künstler wie Gabriele Mucchi aus Mailand und der als spanischer Bürgerkriegsflüchtling über Mexiko 1956 in die DDR kommende Josep Renau, die sich auf Dauer in der DDR einrichteten, um dort zu lehren und künstlerisch tätig zu sein.

Bezeichnend dafür ist eine Szene aus dem Jahr 1945 zwischen dem Rückkehrer aus der Sowjetunion, dem Journalisten Rudolf Herrnstadt und dem späteren Verleger Helmut Kindler. Der eine machte als Politbüro- und ZK-Mitglied Karriere und wurde Ende Juli 1953 nach Auseinandersetzungen mit Ulbricht über den Kurs der Partei aus allen Ämtern entlassen, aus der Partei ausgeschlossen und als Historiker an die Zweigstelle des Deutschen Zentralarchives nach Merseburg in die Verbannung geschickt, was für

1 — Rudolf Herrnstadt zit. n. Helmut Kindler: Zum Abschied ein Fest: die Autobiographie eines deutschen Verlegers, München 1991, S. 321.
2 — Originalton im Film *Der Sturz* von Eric Friedler, NDR 2012.
3 — Peter Zudeick: Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch – Leben und Werk, Bühl-Moos 1985, S. 253.
4 — Rüdiger Thomas: Modell DDR. Die kalkulierte Emanzipation, München 1972.

ABB 027 Wolfgang Smy, *Endstation*, 1983, Leihgabe des Künstlers

den Lungenkranken in der chemieverseuchten Luft im Umfeld der Chemiewerke in Leuna und Buna einem Todesurteil gleich kam.[5] Der andere, der in der NS-Zeit von Herrnstadt als Kurier für eine Widerstands- und Spionagegruppe geworben worden war, wird von ihm 1945 an die neugegründete Berliner Zeitung berufen, entscheidet sich aber für den Westen und wird einer der erfolgreichsten Verleger von Zeitschriften und Lexikas in der Bundesrepublik.[6] Beide waren überzeugt, dass die Presse ein breites Meinungsspektrum vertreten soll. Beide stört daher die Zensur der SMAD und der Partei. Kindler stößt sich auch an der Diktatur des Proletariats, worauf Herrnstadt beschwichtigt, die Diktatur sei doch nur eine vorübergehende Notmaßnahme, das Ziel dagegen eine freie, kommunistische Gesellschaft. Das nennt Kindler eine Utopie. Herrnstadt beendet das Gespräch in der Erinnerung von Kindler mit den Worten: »Unser Ziel mag eine Utopie sein. Aber was wäre das Leben ohne Utopie?«[7]

Nur über diesen gemeinsam geteilten Glauben an die Utopie beziehungsweise den Glauben an den Sozialismus als wissenschaftliches Projekt erklären sich die zähen Familienbande, die zwischen Kritikern und Repräsentanten der DDR bis über ihr Ende hinaus bestanden. Marion Brasch beschreibt nüchtern und sachlich, wie sie als die ›kleine‹ Schwester ihre Brüder Thomas, Klaus und Peter Brasch erlebte, die alle drei vor ihrem Vater Horst Brasch starben.[8] Der katholische Jude, Emigrant und stellvertretende Kulturminister der DDR, liebte »mehr als seine Familie [...] seinen Glauben an das Himmelreich auf Erden, das er in dem Land errichten wollte, das ihn um seine Jugend gebracht hatte: Deutschland.«[9] Das ging so weit, dass der Vater Anzeige gegen seinen eigenen Sohn Thomas erstattet, weil er 1968 Flugblätter gegen den Einmarsch der Warschauer-Pakt-Staaten in Prag verteilt hatte. Dafür wird er zu zwei Jahren und drei Monaten Haft verurteilt und nach 77 Tagen auf Bewährung entlassen. Viele Jahre später, nach seiner Übersiedelung in den Westteil Berlins, liest der erfolgreiche Schriftsteller, Theaterautor und Filmregisseur Thomas Brasch der Schwester seinen Brief an den Vater vor, in dem stand, dass »die DDR seine Familie sei, auch wenn er sie verlassen habe. [...] Dass er meinem Vater gern vom Gefängnis erzählen würde, und dass es nichts Schlimmeres gebe, als im Gefängnis zu sein in einem Land, das man doch eigentlich liebe.«[10]

Es gab im offenen Widerspruch zu der rigiden Unterdrückung der Meinungsfreiheit einen von den oppositionellen und den ideologietreuen Künstlern sowie den Funktionären gemeinsam geteilten Glauben an eine sozial-utopische Transzendenz. Vor allem die Künstler aller Gattungen waren dafür zuständig, dass der Glutkern dieser Gläubigkeit nicht erlischt. Uwe Kolbe erinnert sich daran, dass sie »alle einmal im Sinne der sozialistischen Verheißung« gehofft hatten. »Viel wichtiger aber: Schweigen um die versoffene und abgesoffene Hoffnung, um die erwürgte Liebe, um unser utopisches Vineta.«[11]

In allen transzendenten und irdischen Religionssystemen gibt es einen paradiesischen Urzustand, den die Entdecker der Neuen Welt noch auf Erden vorgefunden zu haben glaubten, dann einen Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Darauf folgt das Warten und die Hoffnung auf die Wiederkehr paradiesischer Zustände durch die Ankunft des Messias, die Apokalypse, das Jüngste Gericht, die klassenlose Gesellschaft, das »Reich der Freiheit«, die den wie auch immer gearteten Sündenfall wieder rückgängig machen soll. Utopie bezeichnet in diesem Sinne den Traum von einer ›wahren‹ und vor allem gerechten Lebensordnung, während Ideologie nur der Schein des Traums ist. »Von Ideologie als wirklich ausgegeben, wird die Verwirklichung des Traums durch sie gerade verhindert. So ist aber selbst im Schein noch der Traum präsent, in Ideologie Utopisches wirksam, freilich umgebogen und entmündigt; und in dem Ideologie scheinhaft als wirklich vorstellt, was nur erst erträumt wird, erkennt sie die Wahrheit des Traums an.«[12]

Die Ideologen des Marxismus-Leninismus stellten unter der Losung »Von der Utopie zur Wissenschaft« dem utopisch-phantastischen Sozialismus den ›wissenschaftlichen Sozialismus‹ gegenüber. Deshalb musste ein kommunistischer Parteiführer nicht nur Politiker, sondern vor allem ein Theoretiker sein, der diese »wissenschaftliche Methode des Sozialismus [...] zu handhaben« versteht und die »historischen Gesetzmäßigkeiten« beim »gesetzmäßigen Übergang vom Kapitalismus zum Sozialismus« erkennt. Auf der Basis dieser Analyse musste er »die Linie und Kampfrichtung der Partei festlegen und nicht etwa pragmatisch als Reaktion auf ›Tagesereignisse‹. Er mußte darüber hinaus die Lehre des Marxismus auf allen Gebieten beherrschen und verteidigen können. Die Partei

5 — Vgl. Helmut Müller-Enbergs: Der Fall Rudolf Herrnstadt. Tauwetterpolitik vor dem 17. Juni, Berlin 1991, S. 262 ff.
6 — Rudolf Herrnstadt wird Chefredakteur der Berliner Zeitung, die erstmals am 21. Mai 1945 erscheint. Im Mai 1949 wird er Chefredakteur des Neuen Deutschland bis zu seiner Entlassung am 26. Juli 1953.
7 — Rudolf Herrnstadt, zit. n. Kindler, Abschied (wie Anm. 1), S. 321.
8 — Vgl. Thomas Brasch: Vor den Vätern sterben die Söhne, Berlin 1977.
9 — Marion Brasch: Ab jetzt ist Ruhe. Roman meiner fabelhaften Familie, Frankfurt am Main 2012.
10 — Ebd., S. 323 f.
11 — Uwe Kolbe: Noch einmal 1989. Rückwärtsgewandte Bemerkungen über Utopie und Literatur. In: Ders.: Vinetas Archive, Göttingen 2011, S. 35, 37, 39. In Eugen Ruges Roman *In Zeiten des abnehmenden Lichts* ist von einer Gaststätte Vineta die Rede: »An der Tür hing ein handgemaltes Schild: ›Wegen technischer Probleme geschlossen‹« (Reinbek 2011, S. 293).
12 — Arnhelm Neusüss (Hg.): Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen, Neuwied/Berlin 1968, S. 16.
13 — Jakob Moneta: Kommentar zum ›Kurzen Lehrgang der Geschichte der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bolschewiki)‹. Unter Redaktion einer Kommission des Zentralkomitees der KPdSU (B). Gebilligt vom Zentralkomitee der KPdSU (B) 1938, Berlin/DDR 1952, S. 98. Georg Orwell benutzte in seinem antiutopischen Roman *1984* den »Kurzen Lehrgang« als Muster einer Politik, welche die Geschichtsschreibung nach den jeweiligen Tagesbedürfnissen ›aktualisiert‹.
14 — »U-topia, Nirgend-wo heißt die Insel des Morus [...] Das Nirgendwo ist als postulativ gedacht für das Wo, in dem sich die Menschen wirklich befinden.« Campanellas ›Civitas solis‹ dagegen war eine » völlig obrigkeitliche, auch bürokratische Utopie [...]. Statt der Freiheit, wie bei Morus, klingt jetzt das Lied der Ordnung, mit Herr und Aufsicht. Statt eines Vorstehers der Utopier, im schlichten Franziskanermantel, mit Getreidekrone, erscheint ein Herrscher, ein Weltpapst.« (Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Band 2, Frankfurt am Main 1959, S. 598 f., S. 607).
15 — Hans Günther: Utopie nach der Revolution. In: Wilhelm Voßkamp (Hg.): Utopieforschung, Band 3, Frankfurt am Main 1985, S. 378 ff.
16 — Rudolf Bahro: Die Alternative. Zur Kritik des real existierenden Sozialismus, Frankfurt am Main 1979, S. 299. Guntolf Herzberg und Kurt Seifert schreiben in ihrer Biographie (Rudolf Bahro. Glaube an das Veränderbare, Berlin 2002, S. 181): »Wie die Rezeptionsgeschichte zeigt, wurde dieser III. Teil von Anfang an als ›utopisch‹, ›abgehoben‹, ›illusionär‹ angesehen bzw. abgelehnt und begründete dauerhaft Bahros Ruf als ›Spinner‹«.
17 — Vgl. Das Große Vorbild und der Sozialistische Realismus in der Architektur und in der Malerei. Vorträge von Dr. Kurt Liebknecht, Professor Kurt Magritz, zusammengestellt und herausgegeben vom Haus der Kultur der Sowjetunion, Berlin 1952. Die Vorträge wurden vom 2.–4.11.1951 gehalten auf der Kulturkonferenz der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft im Haus der Kultur der Sowjetunion.

war nicht einfach ein ›Machtapparat‹, sondern ein wissenschaftliches Gremium.« Stalin dagegen war ein Praktiker, der nicht in die Konzeption eines bolschewistischen Führers hineinpasste, darum musste der Theoretiker Stalin in Form seiner Gesammelten Werke erfunden werden.[13]

Als Folge der ›Verwissenschaftlichung‹ verschiebt sich die Raumutopie (Thomas Morus: *Vom besten Zustand des Staates oder von der neuen Insel Utopia* von 1516 und Campanellas *Sonnenstaat*, 1623[14]), die auf einem nach außen hermetisch abgeschlossenen Raum basiert, »zu der auf ›historische Notwendigkeit‹ gegründeten Zeitutopie, die nur die ›gesetzmäßigen‹ Geschichtsphasen fixiert und auf ein Ausmalen künftiger Idealzustände verzichtet.«[15] Die utopischen Zielsetzungen werden in der ›Übergangsgesellschaft‹ des ›realen Sozialismus‹ von der Technokratie der Planer und Leiter verdrängt. Diese läuft letztendlich auf eine Modernisierungspolitik hinaus, wie sie auch in westlichen Ländern betrieben wird. Die Folge ist eine Ernüchterung und Abnutzung utopischer Energien, die Rudolf Bahro mit seinem theoretischen Manifest *Die Alternative. Zur Kritik des real existierenden Sozialismus* (1977) überwinden wollte. Darin geht er auch auf das »Risiko des Utopismus« ein und konstatiert: »Die Marxisten haben eine Abwehrhaltung gegen Utopie. Es war so mühsam, sich davon loszumachen, seinerzeit. Aber Utopie gewinnt jetzt eine neue Notwendigkeit.«[16]

Die Situation nach 1945 in der DDR war paradox: Der Aufbau des Sozialismus mit dem Ziel einer kommunistischen Gesellschaft wurde von der Besatzungsmacht in einem Teil Deutschlands in einem historischen Moment begonnen, als das große Vorbild,[17] die Sowjetunion, die Errichtung der großen Utopie[18] bereits aufgegeben hat. Karl Schlögels Studie *Terror und Traum*, die ein grandioses historisches Panorama des Jahres 1937 in Moskau entfaltet, endet mit der Geschichte des Sowjetpalastes. Nach dem 1931 erfolgten Abriss der zwischen 1839 und 1883 als reaktionäres Siegesmonument für die Befreiung des Vaterlandes von Napoleon errichteten Christi-Erlöser-Kathedrale, wuchs aus der riesigen Baugrube jedoch mit dem Beginn des »Großen Vaterländischen Krieges« 1941 nicht mehr der kühne Turm des Sowjetplastes von Boris Iofan, Wladimir Schtschuko und Wladimir Gelfreich, der als Sockel in 340 Meter Höhe die 75 Meter hohe Leninstatue aus rostfreien Stahl tragen sollte. **ABB 028** Die schon errichteten Stahlgerüste und die Arbeitskräfte wurden für den Krieg gebraucht. Die Planungen gehen auf das Jahr 1931 inmitten des großen Sprungs des Ersten Fünfjahrplanes zurück. Schlögel resümiert: »Die Verwandlung der größten Baustelle der UdSSR und des Jahrhundertbaus in ein Freibad symbolisiert den Übergang von einer Gesellschaft, die ohne Jahrhundertbauten nicht leben konnte, in eine Gesellschaft, die es ertrug oder hinnehmen musste, mit einem banalen Bad im Zentrum zu leben. Das himmelstürmende Projekt war die Verkörperung einer in permanenter Mobilisation befindliche Gesellschaft. Seine Einstellung markiert den Übergang von einer utopiebedürftigen zu einer Formation, die gegenüber Utopien indifferent oder sogar resistent geworden war.«[19] Der Tod des Bauherrn und die auf dem XX. Parteitag 1956 mit Chruschtschows Geheimrede begonnene Entstalinisierung beendeten die im Krieg nur unterbrochene Projektierung für immer.[20] Die Vorgaben des 1957 begonnenen neuen Wettbewerbs distanzieren sich deutlich vom heroischen Stil der stalinistischen großen Utopie und sahen einen Flachbau vor, der sich bescheiden hinter die Kremlmauern zurückzieht. Gebaut wurde schließlich zwischen 1959 und 1961, dem Jahr des XXII. Parteitages, der Stalin aus dem Mausoleum verbannte, parallel zur nördlichen Kremlmauer ein Kongresspalast nach dem Entwurf von Alexander Wlassow. Das Bauvolumen dieses flachen Bauwerks ohne Höhenakzent aus Beton, Stahl und Glas liegt zur Hälfte unter der Erde. Heute erinnern an den Riesenturm als Basis des großen Führers einer zukünftigen revolutionären Weltregierung nur noch die sieben Turmhochhäuser, die kreisförmig am Rand des Zentrums von Moskau um das imaginäre Zentrum erbaut wurden.[21]

Gleichzeitig läuft zwischen 1950 und 1964 in Ostberlin, der Hauptstadt der DDR, die Zentrumsplanung einer sozialistischen Metropole auf Hochtouren. Nach der legendären »Reise nach Moskau« 1950, an der führende Architekten der DDR teilnahmen, orientiert sich die staatliche Planung am großen Plan zur Neugestaltung Moskaus von 1935. Gebaut wird gemäß den Normen des Sozialistischen Realismus eine Architektur, die dem Inhalt nach sozialistisch, der Form nach national sein soll.[22] Zwischen 1950 und 1964 plant die DDR im Zentrum Berlins ein »Zentralgebäude« als Hochhaus, das sich

ABB 028 Entwurf zum »Palast der Sowjets« von Boris Jofan, Wladimir Schtschuko und Wladimir Gelfreich, 1931

18 — Vgl. die Ausstellung »Die große Utopie – Russische Avantgarde 1915–1932«, die 1992 in der Kunsthalle Schirn, Frankfurt am Main und danach im Salomon R. Guggenheim Museum, New York, zu sehen war.
19 — Karl Schlögel: Terror und Traum. Moskau 1937, München 2008, S. 707.
20 — Inzwischen ist das zentrale Gotteshaus der Russisch-Orthodoxen Kirche in den 1990er Jahren wieder originalgetreu errichtet und im Jahr 2000 eingeweiht worden. Heute verkörpert es den restaurativen, autoritären Putinismus.
21 — Vgl. Karl Schlögel: Moskau lesen, Berlin 1984, S. 62 ff.
22 — Die 1950 formulierten »Sechzehn Grundsätze des Städtebaus« formulierten noch »Die Architektur muss dem Inhalt nach demokratisch und der Form nach national sein.« Die Forderung nach mehr Licht und Luft erinnern an die Reformarchitektur der 1920er Jahre.

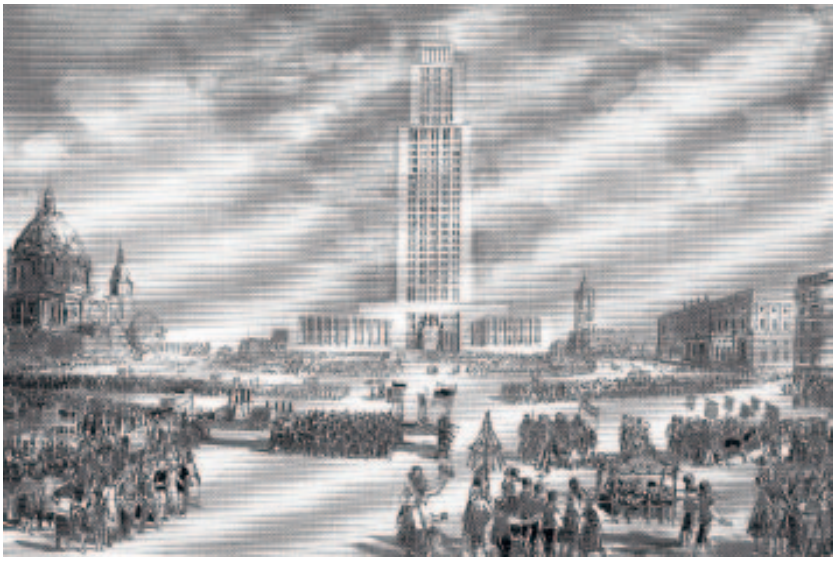


ABB 029 Entwurf für das Marx-Engels-Forum, o. J.

ABB 030 Hermann Henselmanns Entwurf des Ostberliner Stadtzentrums, 1959

am inzwischen aufgegebenen Sowjetpalast orientieren sollte.[23] Auch ohne Abriss des Schlosses umfasste die Fläche des historischen Zentrums östlich des Schlosses vor dem Roten Rathaus einschließlich des späteren Marx-Engels-Forums 100 000 Quadratmeter Grundfläche, mehr als das Doppelte des Roten Platzes in Moskau.[24] Auf dieser Fläche konkurrierten die unterschiedlichsten Turmhäuser von Richard Paulick, Hanns Hopp, Walter Franck, Gerhard Kosel (Marx-Engels-Forum) und Hermann Henselmann (Forum der Nation) um die Gunst Walter Ulbrichts. Wie im Sowjetpalast sollte die Regierung (Hochhaus) die Volkskammer (Flachbau) dominieren. Gleichzeitig sollte eine Tribüne und das Marx-Engels-Denkmal integriert und womöglich in Anspielung auf das Lenin-Mausoleum in Moskau die sterblichen Überreste von Marx vom Highgate-Friedhof in London nach Berlin überführt werden.[25] **ABB 029**

Die kleine DDR an der Peripherie des sozialistischen Lagers stellte sich selbstbewusst gegen Chruschtschows Kritik des Stalinismus auf dem XX. Parteitag, auf dem der Parteiführer am 14. Februar 1956 eine Geheimrede zu den Verbrechen Stalins hält, die nicht nur ein diktatorisches, terroristisches Herrschaftssystem enthüllt, sondern mit dem Stalin-Mythos die Verkörperung »einer universalistischen Utopie«[26] zerstört. Die Rede soll einen Schlussstrich unter die Stalin-Ära ziehen und Reformen ermöglichen. Die drängenden Fragen innerhalb der SED nach stalinistischen Methoden und einem Personenkult auch in der DDR ignorierte Ulbricht aus guten Gründen. Chruschtschow setzt die Politik der Entstalinisierung unbeirrt auf dem XXII. Parteitag der KPdSU fort. Stalins einbalsamierte Leiche wird aus dem Lenin-Mausoleum entfernt. Ulbricht beantwortet diese Entstalinisierung auf dem Moskauer XXII. Parteitag hingegen mit der kalten Feststellung: »Bei uns gibt es keinen Stalinismus, also auch keine ›Entstalinisierung‹.«[27] Klammheimlich verschwindet aber dennoch über Nacht am 13. November 1961 das Stalin-Denkmal auf der Stalinallee, die in Karl-Marx-Allee umbenannt wird. Auch alle anderen nach Stalin benannten Straßen, Plätze, Fabriken und Institutionen werden umgetauft, die Stalinporträts aus Amtsstuben und Parteibüros entfernt.

Während dieser Systemkrise in der Sowjetunion, die sich auch in der Zurücknahme des in die Wolken greifenden Sowjetpalastes hinter die Kremlmauern ausdrückt, entwirft Hermann Henselmann in seinem »außer Konkurrenz« eingereichten Entwurf zum »Ideenwettbewerb zur sozialistischen Umgestaltung des Zentrums der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin« 1959 einen optimistischen, ja euphori-

23 — Vgl. Peter Müller: Symbolsuche. Die Ost-Berliner Zentrumsplanung zwischen Repräsentation und Agitation, Berlin 2005, S. 59 f.
24 — Vgl. Ebd., S. 28.
25 — Vgl. Gerhard Kosel: Unternehmen Wissenschaft. Die Wiederentdeckung einer Idee. Erinnerungen, Berlin (DDR) 1989, S. 251 f., zit. n. Müller, Symbolsuche (wie Anm. 23), S. 117.
26 — François Furet: Das Ende der Illusion, München 1996, S. 457.
27 — Zit. n. Karl Wilhelm Fricke: Politik und Justiz in der DDR. Zur Geschichte der politischen Verfolgung 1945–1968, Köln 1979, S. 331.
28 — 1958 bereits findet sich in Hermann Henselmanns Entwurf einer Kuppelhalle als Volkskammer und »Pantheon der Deutschen« zum ersten Mal ein »Turm der Signale« als Stahlnadel. (Müller, Symbolsuche [wie Anm. 23], S. 154). Die Kombination einer runden, überwölbten Halle, Parlamentsgebäude und Turm erinnert an Boris Iofans Entwurf für den Plast der Sowjets aus der zweiten Runde des Wettbewerbs vom Dezember 1931, vgl. dazu Harald Bodenschatz, Christiane Post (Hg.): Städtebau im Schatten Stalins, Berlin 2003, S. 105.
29 — Einen Monat später, am 3.11.1957, einen Tag vor dem Einmarsch der sowjetischen Truppen in Ungarn und vier Tage vor dem 40. Jahrestag der Oktoberrevolution, gelang der Start eines weiteren Satelliten mit der Hündin Laika an Bord, die bereits wenige Stunden nach dem Start vermutlich an Überhitzung starb. Das tote Tier umkreiste die Erde bis zum 14.4.1958.

schen 300 Meter hohen Turm (der Sowjetpalast sollte mit der Leninstatue 415 Meter hoch sein), dessen Schaft sich dynamisch verjüngen und in einer den Sputnik symbolisierenden Kugel mit Antennenmast münden sollte.[28] **ABB 030** Henselmann spielt gezielt an auf den »Wettlauf ins All«, der als Wettlauf zwischen Ost und West um die Zukunft gesehen wurde, und den die Sowjetunion am 4. Oktober 1957 mit »Sputnik I« als ersten künstlichen Satelliten in der Erdumlaufbahn gewonnen zu haben schien, was im Westen bekanntlich den »Sputnikschock« ausgelöst hat. Das militärisch-technische Gleichgewicht schien in Gefahr geraten zu sein.[29] »Da unsere Generation den Griff in den Weltenraum wagt«, erläutert Henselmann, »wollte ich diesem himmelstürmenden Unternehmen des Menschen, das sich für mich mit den Ideen von Marx und Engels verbindet, gleichzeitig ein Denkmal setzen und durch die Architektur ausdrücken.«[30] Seinen »Turm der Signale« erklärt er zum wahren Marx-Engels-Denkmal, weil er baukünstlerisch das ausdrückt, »was das alte Arbeiterlied meint: ›Brüder, zur Sonne, zur Freiheit, Brüder, zum Lichte empor.‹ [...] Am Abend leuchtet die Kugel rot über der Stadt.«[31]

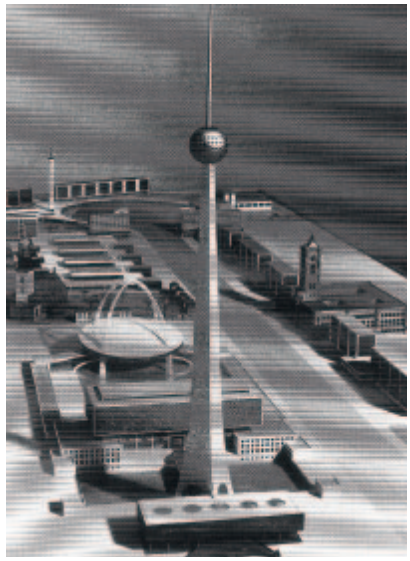
Gleichzeitig gibt Chruschtschow, beflügelt von den Erfolgen bei der Eroberung des Weltraums, auf dem XXII. Parteitag im Oktober 1961 ein letztes Mal einen Ausblick auf eine Art Zwanzigjahrplan, der zu dem Zustand kommunistischer Glückseligkeit (»Jedem nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen«) führen soll. Das Neue Deutschland zitiert am 20. Oktober 1961 auf seiner Titelseite aus dieser Parteitagsrede, in der die Schritte auf dieses Endziel hin beschrieben werden. »Zuerst würde es die Grundnahrungsmittel umsonst geben, dann würde man Miete und Strompreise und schließlich das Geld überhaupt abschaffen. Jeder könnte sich dann im Laden aus der Überfülle des Angebots soviel mitnehmen, wie er brauchte. Damit gehörten auch Verbrechen, Gerichte, Gefängnisse der Vergangenheit an. Der Unterschied zwischen körperlicher und geistiger Arbeit würde verschwinden. Die Arbeit sei dann nur noch Lebens- und Glückserfüllung. [...] All dies sollte bereits 1980 der Realität entsprechen. Der Beginn von Utopia war im Kalender angekreuzt.«[32]

Trotz der Abschaffung der Lebensmittelmarken 1958 und später der Kartoffelmarken, Butternummern und Apfelscheine und einer offiziellen Statistik, die ständige Steigerungen der Einzelhandelsbilanz versprach, scheiterten alle ambitionierten Planungen für das Zentrum der Hauptstadt schließlich an der ökonomischen Schwäche der DDR, die 1959 vergeblich in einer Planangleichung mit der Sowjetunion einen ersten und einzigen Siebenjahrplan aufgelegt hat. Trotzdem glaubte Ulbricht bis zu seinem Sturz am 3. Mai 1971 den Kommunismus aufbauen zu können und den Westen zu überholen, ohne ihn einzuholen. Gemeint ist mit dieser paradoxen Formulierung, dass der Westen nicht quantitativ, sondern qualitativ auf einer anderen sozialen Grundlage übertroffen werden sollte.

Doch wusste der Pragmatiker Ulbricht auch, wann er kürzer treten musste. Auf einer Sitzung des Politbüros vom 14. Juli 1964 erklärte er: »Die Henselmannsche Methode ist sehr ideenreich, aber zu teuer. [...] Deswegen: Wenn das Projekt erleuchteter Fernsehturm abgenommen wird, dann brauchen wir nicht das hohe, unrentable Regierungsgebäude und wir bauen ein rentables Verwaltungsgebäude der Regierung und der Volkskammer.«[33] Im Ergebnis wurde zwischen 1965 und 1969 der »Spreesputnik« gebaut und pünktlich zum 30. Gründungstag der DDR eröffnet. Kaum fertig gestellt, war mit der Mondlandung der amerikanischen »Apollo 11«-Mission der Vorsprung des sozialistischen Lagers im All schon dahin.

Auch die 1966 von dem spanischen Muralisten Josep Renau[34] für das rotierende Restaurant des Fernsehturms mit Tempera auf Aluminium übermalten Fotomontagen von im Weltall kreisenden Raumkapseln, die den Besuchern das Erlebnis einer Weltraumfahrt suggerieren sollte, wurden nicht mehr installiert. Schließlich fanden sie einen Platz an den Kantinenwänden des DDR-Fernsehens in Adlershof. **ABB 222**

1976 folgte schließlich das noch fehlende Regierungs- und Volkskammergebäude. Der »Palast der Republik« wurde im Sinne von Honeckers »Gefälligkeitsdiktatur« als zentrales Kulturhaus der DDR konzipiert, das einen großen Multifunktionssaal mit einem deutlich kleineren Volkskammersaal durch ein großes, öffentlich zugängliches Foyer kombiniert. Dieses Foyer verbindet wie eine Passage die historische Achse Unter den Linden mit der vom Fernsehturm verkörperten sozialistischen Zukunft. Der Palast des Volkes und der Fernsehturm wurden, obwohl räumlich getrennt, optisch verbunden



30 — Hermann Henselmann: Rede auf der Ersten Theoretischen Konferenz der Deutschen Bauakademie im Oktober 1960, zit. n. Müller, Symbolsuche (wie Anm. 23), S. 192.

31 — Hermann Henselmann: Die Gestaltung des Zentrums der Hauptstadt der DDR. Grundgedanken. In: Ders.: Gedanken, Ideen, Bauten, Projekte, Berlin 1978, S. 108 f. Die Popularität des Sputnikmotivs zeigt sich auf dem Flachdach des Café Moskau von Josef Kaiser und Werner Dutschke von 1961/64 an der neuen Stalinallee, die seit 1961 Karl-Marx-Allee genannt wurde, wo auf einer Stange das Modell eines Sputniks als Geschenk der Sowjetunion installiert war; vgl. Abb. in Müller, Symbolsuche (wie Anm. 23), S. 103.

32 — Stefan Wolle: Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989, Berlin 1999, S. 41.

33 — Wortprotokoll »Betr. Vorlage Komplexer Aufbau des Alexanderplatzes der Hauptstadt Berlin bis 1970«, zit. n. Müller, Symbolsuche (wie Anm. 23), S. 288.

34 — Der 1958 aus seinem mexikanischen Exil in die DDR berufen wurde; vgl. den Aufsatz von Oliver Sukrow in diesem Katalog.

zum Signet des Ostberliner Zentrums, das nach 25jähriger Planung jetzt sich so unutopisch und bescheiden gab wie der Moskauer Kongresspalast, in dem Touristen und Einheimische neben Parteitagen und Sitzungen des Obersten Sowjets auch »Schwanensee« erleben konnten. **ABB 031**

Der dramatische Schwund utopischen Potentials wird deutlich, wenn man das optimistische Pathos der Stachanowisten in ihren weißen Anzügen auf Alexander Deinekas Wandbild im sowjetischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1937 vergleicht mit dem Mosaik-Fries *Unser Leben* von Walter Womacka am Haus des Lehrers **ABB 033** 1968, das trotz seiner quantitativen Größe von 7 Meter Höhe und 125 Meter Länge eine kinderzimmergerechte heile Miniaturwelt entwirft, die von der ökonomischen Schwäche und den täglichen Unzulänglichkeiten der Planungsbürokratie ablenken sollte.

Der 1964 ausgeschriebene Wettbewerb für den Alexanderplatz demonstrierte mit verschwenderisch weiträumigen Flächen für die Fußgänger die Überwindung der Bodenspekulation. Die neuen Eigentümer konnten »auf freiem Grund« sich um die Weltzeituhr auf einem spiralförmig gemusterten Pflaster ziellos ins Weite bewegen. Allerdings enden noch heute die Versuche, den Alexanderplatz zu überqueren, »vor Gebotsschildern, die den Weg zu den Unterführungstunneln weisen. Mehrspurige Straßen halten die Passanten auf Distanz.«[35] Bereits 1960 sprach der Bildhauer Fritz Cremer, der die Architektengruppe Kaiser/Gericke/Schweizer beraten hatte, von einer Planung in der DDR ohne jeden »menschlichen Maßstab«, in der man nur als »verlorener Mensch« auf verlorenem Posten stehen könne.[36] Eugen Ruge beschreibt dieses Gefühl als Spaziergang von Vater und Sohn über den Alexanderplatz im Jahre 1979: »Sie passierten den Schacht zwischen dem großen Hotel und dem Warenhaus und gingen dann, ohne dass Kurt hätte sagen können, warum und wohin, quer über die Fläche, wo der Wind sie in Wirbeln und Stößen attackierte und ihnen Tränen in die Augen trieb. Kurt versuchte, die Augen mit der Hand zu schützen, stemmte sich gegen die Böen, wankte auf unebenem eisigen Grund blindlings voran [...] und stellte sich vor, wie er, wenn er nach Hause kam, würde eingestehen müssen, dass er Alexander auf dem Alexanderplatz verloren hatte, ausgerechnet, als sei es absehbar gewesen, dass dieser Platz ihn verschlingen, dass Sascha sich hier in Luft auflösen oder im Erdboden versinken würde [...]. Sie standen jetzt vor der Weltzeituhr.« Sie »war ein beliebter Treffpunkt [...] als spürte man hier etwas von der großen weiten Welt.«[37]

ABB 031 Blick auf den Palast der Republik und den Fernsehturm am Alexanderplatz, Ostberlin, Ende 1970er Jahre

Analog zum Titel *In Zeiten des abnehmenden Lichts* dieser Geschichte von vier Generationen einer Familie von Remigranten aus Mexiko und der Sowjetunion in die DDR, aus der hier zitiert wurde, könnte man ab Ende der 1960er und vor allem in den 1970er Jahren von einer sich ausbreitenden »Utopieermüdung« in der DDR sprechen. Utopieermüdung ist die Folge des ständigen Hinausschiebens des erwarteten kommunistischen Zustandes, dessen absehbares Bevorstehen Chruschtschow 1961 noch einmal zu prophezeien wagte. Die zeitliche Überdehnung der utopischen Potentiale muss notwendigerweise zu einer Abnutzung utopischer Energien führen.

Wolfgang Smys in den 1980er Jahren entstandenen Zeichnungen mit Tusche und Deckfarbe auf Papier sind lakonische und bizarre Aufzeichnungen einer ausgestorbenen, erstarrten industriellen Kulissenlandschaft, in der ausnahmsweise einmal schemenhaft eine Figur die Kelle hebt, wie im riesigen unterirdischen Bahnhof von Halle-Neustadt, in dem der Kurzzug unwirklich am Bahnsteig steht. **ABB 027, 032**

Nicht allein Geld- und Ressourcenmangel sind für das Scheitern der sozialistischen Utopie verantwortlich. Es ist vor allem die gnadenlose Ignoranz der Erfinder des Neuen Menschen angesichts anthropologischer Konstanten menschlicher Evolution, die sie scheitern ließen. Der Mensch soll sich bessern, aber er will nicht ein besserer Mensch werden. In diesem Sinne brachte Brigadier Werner Schiffner vom Wismut-Bergbau das Bitterfelder Programm pragmatisch auf den Punkt: »man sollte nicht mehr so viel saufen und ein bißchen kultivierter leben«.[38]

Im Konflikt zwischen utopischen Zielsetzungen und technokratischer Modernisierung ergriffen die Künstler, beispielsweise Wolfgang Mattheuer mit seinen zahlreichen Varianten zum Ikarus wie das Gemälde *Sturz des Ikarus II*, 1978, das eine Raumkapsel mit Flügeln und Kosmonautenkopf vor einer düsteren nachtblauen Landschaftskulisse zeigt **ABB 366**, Partei für das menschliche Maß. Sie begehrten gegen das menschenverachtende Fortschrittsparadigma auf, indem sie die Werte individuellen Schicksals, die

35 — Hiltrud Ebert: Virtuelle Reisen am Alexanderplatz. In: Petra Reichensperger (Hg.): The Making of Alex. Berlin Alexanderplatz. Urban Art Stories, Berlin 2005.
36 — Fritz Cremer, zit. n. Müller, Symbolsuche (wie Anm. 23), S. 220.
37 — Eugen Ruge: In Zeiten des abnehmenden Lichts, Reinbek 2011, S. 303 f.
38 — Lutz Dammbeck: Interview mit Werner Schiffner für den Film *Dürers Erben* (1995/96, WDR/Arte).
39 — Hans Günther: Utopie nach der Revolution. In: Voßkamp, Utopieforschung (wie Anm. 15), Frankfurt am Main 1985, S. 380.
40 — Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12.1976, Nachlass Karl Max Kober, Tonband Nr. 27.
41 — Weltall, Erde, Mensch, Berlin 1964, S. 432.

ABB 032 Wolfgang Smy, *Wasserturm und Öltank II*, 1985, Leihgabe des Künstlers

Anerkennung von Empathie, Leiden, Krankheit und Tod, die in einer auf das Wir des Kollektivs geeichten Gesellschaft keinen Platz mehr hatten, einforderten. Da die utopische Gesellschaft konfliktfrei funktionieren soll und in ihr »das eudämonische Ideal realisiert ist«, darf es in ihr »weder Leiden noch Tragik, weder Schmerz noch Angst« geben.[39] In einem nicht veröffentlichten Gespräch mit ›seinem Eckermann‹ und Stasi-IM Karl Max Kober, dem Kunsthistoriker, Professor und Vizepräsidenten des VBK-DDR, erklärt Bernhard Heisig: »Wenn ich alles nur auf die Ökonomie abstelle, auf Produktionsprozesse, auf Brigadiers, erhalte ich keine Bilder. [...] 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.«[40]

Sein Schüler an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, Neo Rauch, malt 1996 das Bild *Der Auftrag*. **ABB 232** Die Figur des Piloten mit Kopfhörer, der formatfüllend die Bildfläche teilt, hat offensichtlich ein Holzbein und ist kurzsichtig. Den Auftragszettel, den er sich dicht vor Augen hält, kann er kaum entziffern, geschweige denn ausführen. Seine eigene Hinfälligkeit korrespondiert mit dem Torso einer Flugmaschine im Hintergrund, die mit einem seltsamen Gegenstand beladen wird, aber nicht fliegen kann. Die kalkigen Farben und der großflächige Stil dieser merkwürdig entrückten Modellbaulandschaft aus Balsaholz erinnert an die Ausklapptafeln mit den Visionen einer sozialistischen Landschaft im Sammelwerk *Weltall Erde Mensch*, das alle Jugendlichen der DDR »zur Erinnerung an die Jugendweihe« überreicht bekamen. In der Landschaft der Zukunft[41] **ABB 034** verbindet beispielsweise eine Einschienenbahn Stadtzentrum, Trabantenstadt und Industriebezirk mit einem Sanatoriums- und Freizeitkomplex. Dort erwarten ein heizbares Freibad unter Kunststoffdach, ein kleiner Park mit tropischer Flora, Sportschule, Bade-, Wassersport- und Hotelinseln natürlich in einem großen Stausee mit Talsperre und Großkraftwerk die Erholung suchenden sozialistischen Menschen. Dieses Modell einer ökonomisierten und zugleich ästhetisierten Natur geht auf die Idee des aufgeklärt pädagogischen Gartenreichs von Wörlitz zurück. Nach der

ABB 033 Das »Haus des Lehrers« von Hermann Henselmann mit dem Wandbild »Unser Leben« von Walter Womacka, 1965

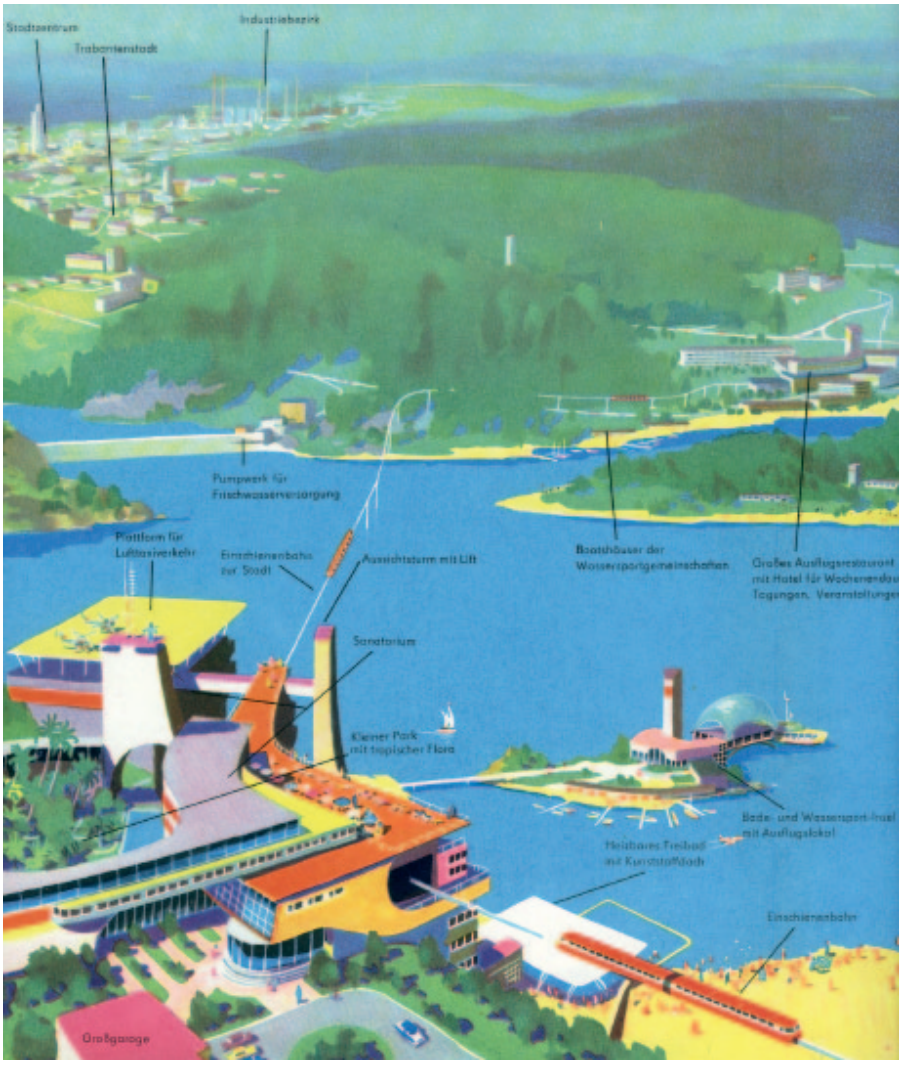


ABB 034 Grafik »Landschaft der Zukunft«, Detail, Reproduktion aus: »Weltall, Erde, Mensch«, Berlin 1964, o. S. (Bildteil)

populären Losung »Dieser Garten voller Glück – Das ist unsere Republik« ist hier alles »zweckmäßig und schön« gestaltet, »produktive und konsumtive Nutzung« befinden sich im Gleichgewicht.

Bei Neo Rauch ist dieses Gleichgewicht gestört, seine utopischen Landschaften vom Reißbrett zeigen unverhüllt ihre Künstlichkeit und Zerbrechlichkeit. Zu seinen wie gedrechselt wirkenden Veteranen einer gescheiterten Utopie sagt er: »Ich glaube, es gibt bei mir ein großes, sehr sehr tiefgreifendes Mitgefühl mit den seelisch Deformierten der zurückliegenden Jahrzehnte [...] was ist den Leuten eigentlich zugemutet und angetan worden.«[42]

Das totalitäre 20. Jahrhundert verfolgte, so der polnische Soziologe Zygmunt Bauman, zwei Versuchsreihen: »Während der Plan der Nationalsozialisten vorsah, Menschen für das zu ermorden, was sie waren, und dafür, dass sie anders nicht sein konnten, sah das Modell der Kommunisten zur Errichtung einer neuen Ordnung vor, Menschen dafür zu ermorden, dass man ihrer Ergebenheit gegenüber der Parteilinie oder der Logik der Geschichte – was ihrer Meinung nach auf dasselbe hinauslief – nicht glauben konnte, und zwar wegen ihres tatsächlichen, vermeintlichen oder wahrscheinlichen Handelns oder Denkens, was wiederum auf dasselbe hinauslief. Beide Systeme jedoch gingen von derselben Annahme aus: Einige Menschen verdienen es zu leben, und andere nicht, und auch darin waren sie sich einig, dass der Unterschied zwischen diesen beiden Kategorien in der Eignung oder Nichteignung für die neu zu errichtende Welt bestehe.«[43]

Diese von Zygmunt Bauman formulierte Grundkonstellation des 20. Jahrhunderts hat bereits 1830 Georg Büchner St. Just in seinem Drama *Dantons Tod* formulieren lassen: »Einige allgemeine Betrachtungen mögen sie überzeugen, dass wir nicht grausamer sind als die Natur und als die Zeit. Die Natur folgt ruhig und unwiderstehlich ihren Gesetzen; der Mensch wird vernichtet, wo er mit ihnen in Konflikt kommt. [...] Ich frage nun: soll die geistige Natur in ihren Revolutionen mehr Rücksicht nehmen als die physische? Soll eine Idee nicht ebenso gut wie ein Gesetz der Physik vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt? [...] Was liegt daran, ob sie an einer Seuche oder an der Revolution sterben? [...] Das Gelangen zu den einfachsten Erfindungen und Grundsätzen hat Millionen das Leben gekostet, die auf dem Wege starben.«[44]

Jede Vorstellung einer immer weiter voranschreitenden Perfektion des Menschen und seiner Lebenswelt ist totalitär, weil auf dem Weg dahin alle Widersprüche, alle Unterschiede, Individualismen, Differenzierungen gewaltsam aufgehoben werden müssen und am Ende ein Paradies haben, das einem erstarrtem Bild gleicht. Kann die vollständige Umerziehung nicht durchgeführt werden, so bleibt dem Erzieher nur die Liquidierung. Leo Trotzkij war überzeugt, dass die Revolution nur mit »Gewalt, Ausrottung und Zerstörung« die Voraussetzungen für die neue Gesellschaft schaffen kann. »Der Umsturz rettet die Gesellschaft und die Kultur, aber mit den Methoden der grausamsten Chirurgie. [...] alles, was stört, wird mitleidlos niedergetrampelt.«[45]

Heute aber droht die Gefahr nicht mehr von der Unterdrückung des Individuums im Kollektiv. Heute, so Zygmunt Bauman, ist es »höchste Zeit, die Erosion der zwischenmenschlichen Beziehungen zu stoppen und sie wieder auf eine sichere Basis zu stellen. Robert Musil sprach seinerzeit vom ›Mann ohne Eigenschaften‹, ich spreche mittlerweile vom ›Mann ohne Verwandtschaften‹.«[46]

20 Jahre nach dem Ende des Kalten Krieges ist nicht nur das linke Paradigma, das sich auf die Geschichte und die historische Notwendigkeit berufen hat, zusammengebrochen (ich erinnere dabei nur an den Satz von Albert Camus: »Die Verantwortung vor der Geschichte entbindet von der Verantwortung gegenüber den Menschen«), sondern auch die konservative Überzeugung, Deregulierung, Freiheit der Märkte und Rückzug des Staates seien Garanten für stetig wachsenden Wohlstand und individuelles Glücksstreben. Nach der fast geräuschlosen Implosion des östlichen Systems des realen Sozialismus 1989, erleben wir mehr als 20 Jahre später eine tiefgreifende Krise der Werte, des westlichen Systems der Marktwirtschaft und des Wirtschaftsliberalismus. Nicht nur die ehemalige Sowjetunion als Vormacht und Vorbild der ehemaligen DDR für das Ideal der Gleichheit im Kollektiv ist gescheitert, auch die Vereinigten Staaten von Amerika als Vormund und Vorbild der Bundesrepublik Deutschland und ihrer Verbündeten für die (wirtschaftsliberale) Freiheit des Individuums sind in einer tiefen Sinnkrise. »Könnte es sein«, fragt der Kulturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht, »dass ein entsprechendes Risiko (oder Schicksal) des Zusammenbruchs aus einer grenzenlosen, ekstatischen Beschleunigung in eine immer offenere Zukunft nun bald die kapitalistische Seite erreicht? Könnte die Finanzkrise, in der wir leben und von der niemand weiß, wie sie zu beheben ist, außer dadurch, dass wir sie noch schlimmer machen, indem wir mehr Geld aus der Zukunft leihen, könnte also diese Krise der überhitzten Beschleunigung das kapitalistische Pendant der in den 1980er Jahren beginnenden sozialistischen Stagnation sein?«[47] In seinem Zeitgefühl, das er »Chronotop« nennt, wird, so Gumbrecht, »die Zukunft nicht mehr als offener Horizont der Möglichkeiten erlebt werden, aus denen wir wählen können, sondern als eine Fülle von Bedrohungen, die auf uns zukommen.«[48]

Vor diesem Hintergrund können uns die Bilder einer vergangenen Utopieerwartung in der DDR neue Einsichten und Aufschlüsse darüber geben, wie wir mit mehr Demut und Einsicht in die Beschränktheit unserer Natur und unserer Möglichkeiten das Überleben in unserer Biosphäre gestalten können.

42 — »Mein Verstand kommt vollständig zum Erliegen, wenn ich vor einem guten Bild stehe«. Neo Rauch im Gespräch mit Hubertus Gassner. In: Müde Helden, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2012, S. 63.
43 — Jochen Rack. Leben und Konsum. Gespräch mit Zygmunt Bauman. In: Sinn und Form 63 (2011), H. 4, Juli/August, S. 617 f.
44 — Georg Büchner: Dantons Tod. In: Ders.: Werke und Briefe, München 1965, S. 37. Ähnliches formuliert Fjodor M. Dostojewski 1871 in seinem Roman Die Dämonen.
45 — Leo Trotzkij: Literatur und Revolution, Berlin 1968, S. 161.
46 — Rack, Bauman (wie Anm. 43), S. 539.
47 — Hans Ulrich Gumbrecht: Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart, Berlin 2012, S. 316 f.
48 — Ebd., S. 303.

Paul Kaiser

Bekenntniszwang und Melancholiegebot

Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne

»Ich war nicht mit allem zufrieden,
aber doch grundsätzlich
einverstanden.«[1]
JENS BISKY

»wir waren nie ein land
und wir waren nie ein wir«[2]
JOHANNES JANSEN

Utopia steht bekanntlich unter rigidem Melancholieverbot. Das galt schon für die frühen Sozialutopien, etwa bei Thomas Morus (*Utopia*, 1516) und Tommaso Campanella (*Der Sonnenstaat*, 1623), dies bestätigte sich im Fortschrittsglauben des italienischen Futurismus, und jenes Verdikt fand schließlich in den totalitären Diktaturen des 20. Jahrhunderts seine schrecklichste Praxisform.[3] Trotz des lange Zeit offensiv behaupteten und später latent wirkenden »Melancholieverbots« vollzog sich in der DDR die Einwanderung der Melancholie als Einsickern der Wirklichkeit in die Ideologie, als Einbruch des Zweifels in die Weltbetrachtung wie auch als Vorahnung des Scheiterns des »großen Projekts«.

Der für die DDR-Kultur insgesamt prägende Gegensatz von Offizialkultur und künstlerischer Gegenkultur entsprach die Mentalitätsdifferenz zwischen dem »Prinzip Einverständnis« und dem (in seinen kulturell-künstlerischen Ausdrucksformen oft melancholisch gedämpften) »Prinzip [der] Verweigerung«.[4] Es ist oft beobachtet worden, dass die Erscheinungswelt einer dissidentischen Kultur in der DDR, für den ich den Begriff der Boheme benutze,[5] trotz ihrer vitalen, hedonistischen und aktionalen Dominanz, weitgehend durch eine charakteristische Melancholie bestimmt blieb **ABB 035**, an die sich etwa der Leipziger Maler Neo Rauch wie folgt erinnert: »Ich denke, dass während der DDR-Zeit tatsächlich so eine zarte Bitternis in alles reinspielte, auch in das Schöne. [...] Allerdings wäre es fatal, wenn man vergessen würde, dass es in der DDR neben dieser Tristesse auch eine wild aufschäumende Vitalität gab. Unter den repressiven Rahmenbedingungen brodelte das Leben.«[6]

Erklärbar ist die Wiedereinwanderung der Melancholie in ein Staatsareal des Melancholieverbots mit dem paradoxen Zustand einer als zur »real existierenden« Utopie verklärten Gesellschaft. Die sich im Laufe der DDR-Geschichte stetig weiter öffnende Schere zwischen Anspruch und Wirklichkeit des kommunistischen Projektes produzierte Gründe und Stoffe für jene einst als »saturnische Krankheit«[7] bezeichnete melancholische Selbstbezüglichkeit, welche Wolfgang Emmerich als »die seelische Verfassung des unbehausten, ent-täuschten, heillosen, vom Scheitern gezeichneten Menschen« bezeichnet hat[8] und dabei für die Prägung der kritischen Kulturintelligenz in der DDR insgesamt einen »Furor melancholicus«[9] diagnostizierte.

Man kann Mentalität somit als »geistig-seelische Disposition«, als Haltung, Lebensrichtung, quasi als soziale »Haut« definieren.[10] Die mentalitätsprägende Dimensionalität einer »Schöntrauer« (Bohumil Hrabal) in den Szenen der künstlerischen Gegenkultur lag in erster Linie im stupenden Fortschrittsoptimismus einer Gesellschaft begründet,

1 — Jens Bisky: Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich, Berlin 2004, S. 107.
2 — Johannes Jansen: Ausflocken. Ein Abwasch. In: Johannes Jansen: Splittergraben, Frankfurt am Main 1993, S. 9–35, S. 10.
3 — Vgl. Wolf Lepenies: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie [Neue Einleitung]. In: Wolf Lepenies: Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1998 [zuerst 1969], S. VII–XXVIII.
4 — Vgl. dazu aus kulturhistorischer Perspektive: Reginald Földy, Clemens Heidack (Hg.): Die Kultur der Verweigerung. Das konstruktive Nein, Wien u.a. 1999.
5 — Vgl. umfassend Paul Kaiser: Boheme im »Arbeiter-und-Bauern-Staat«. Offizialkultur und künstlerische Gegenkultur in der DDR, Berlin 2012 [i.E.]
6 — »Zeit der zarten Bitternis«. Spiegel-Gespräch mit Neo Rauch. In: Der Spiegel, (2006), H. 38 v. 18.8.2006, S. 192–196, S. 196.
7 — Zur Melancholie vgl. Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais v. 10.10.2005–16.1.2006, später in Berlin, Ostfildern-Ruit 2006, bes. die Aufsätze von Yves Bonnefoy (S. 14–23) u. jene zum Thema »Melancholie und Moderne« von Jean Clair (S. 434–495).
8 — Wolfgang Emmerich: Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Literatur in der DDR. Rückblicke [Text+Kritik, Sonderband], München 1991, S. 232–245, S. 232.
9 — Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR, erw. Neuausgabe, Leipzig 1996, S. 460.

ABB 035 Harald Schulze, *Melancholie III*, 1986, Meininger Museen

ABB 036 Axel Wunsch, *Im Atelier*, 1975, Neue Sächsische Galerie Chemnitz

ABB 037 Peter Herrmann, *Meine Freunde*, 1976, Brandenburgische Kulturstiftung Cottbus, KUNSTMUSEUM DIESELKRAFTWERK COTTBUS

welche die diskursiven Figurationen von Skepsis, Zweifel und Kritik genauso selbstverständlich ausschloss wie eine selbstbestimmte Rückgewinnung des Ich aus dem repressiven Klammergriff der suggestiven Wir-Fiktionen des ostdeutschen Staatssozialismus. **ABB 036** Gegen die (zuletzt gegen alle realistischen Wahrnehmungen) postulierte systemische »Überlegenheit« des Staatssozialismus gegenüber den pluralistischen Gesellschaften des Westens, flüchteten sich viele Menschen (längst nicht nur die Szenen und Netzwerke der Boheme) in die facettenreichen Formen einer Teilhabe- und Aktivitätsverweigerung, welche vielleicht nicht, wie Charles S. Maier meinte, »das Ende der DDR auslöste[n]«,[11] die aber dem SED-Staat zunehmend seiner personal-kreativen Grundlagen beraubten. Das bekentnnishafte Leitmotiv der Verweigerung – als einer Krankheit zum Tode, an der, wie der Dichter Durs Grünbein attestierte, das DDR-System dauerhaft laborierte und letztlich »zugrunde ging«[12] – findet sich in idealtypischer Zuspitzung beim 1980 ausgebürgerten Dresdner Maler A.R. Penck: »Ich habe nach reiflicher Überlegung und gründlicher Analyse meiner Situation den Entschluss gefasst, mein Berufsziel ›bildender Künstler‹ fallen zu lassen. Die Intensität mit der ich dieses Ziel angestrebt habe, hat mich in den Augen meiner Mitbürger und Kollegen zum Narren, Wahnsinnigen, ja zum Feind des Staates werden lassen. Das bedauere ich sehr. Dennoch ist es meine Hoffnung, dass Sie würdigen, wie nahe ich diesem Ziel gekommen bin. Aber jetzt gebe ich es auf. Ich gebe es allen anderen auf das Ideal menschheitsbewegender Kunst zu verwirklichen. Sie haben die Aufgabe, die politisch-moralisch-ideologische Einheit zu festigen und geistig-praktisch in volkstümlichen Kunstwerken von höchstem Niveau und stärkster intellektueller und emotionaler Ausstrahlungskraft im Stil des Sozialistischen Realismus zu verwirklichen. Ich bin frei davon.«[13]

Dieses Dokument einer Generalverweigerung basierte auf der Eigenerfahrung einer umfassenden Desillusionierung. Die Geschichte einer Loslösung von den Utopieformeln und Verheißungsstereotypen in Gestalt mannigfaltiger Geschichten individueller Enttäuschung und Entideologisierung durchdringt die gesamte Gegenkultur der DDR, wenn auch zugleich eingeräumt werden muss, dass die Inkubationszeiten für das Melancholie erzeugende »Leiden am System« im Verlauf der Generationenfolge kürzer und die persönlichen Therapieerfolge größer wurden. Was jedoch schwerer als die individuellen Motive der Abstoßung wog, war, dass die künstlerisch imprägnierten Ich-Proklamationen der Gegenkultur über das »sozialmoralische (Eigen-)Milieu« der Boheme **ABB 037** und die eng gesteckten Zirkel ästhetischer Spezialerfahrung wahrnehmbar wurden.

Ihnen kam somit eine generelle formative Bedeutung für die Ausbreitung widerständigen Verhaltens in der DDR-Gesellschaft zu. Erst die Existenz einer (anfänglich Rückzugsmomente und -räume offerierenden und später aktional auch in öffentlichen Gesellschaftsbereichen wirksam werdenden) Gegenkultur ermöglichte seit Ende der 1960er und in forcierter Weise ab Anfang der 1970er Jahre die lebensweltliche Grundlage, auf dem sich dann in der späten DDR politische Initiativen, Gruppen und Programme auszudifferenzieren vermochten. Es ist eine bittere Pointe der DDR-Oppositionsgeschichte, dass nach »1989« kaum noch an diesen Zusammenhang erinnert wird – Ausnahmen stellen die 1997 vom Autor zusammen mit Claudia Petzold kuratierte Ausstellung *Boheme und Diktatur in der DDR* **ABB 039** im Deutschen Historischen Museum in Berlin dar, die erstmals das Phänomen einer Gegenkultur im Staatssozialismus beleuchtete, und zuletzt die 2009 in Berlin und in anderen Städten gezeigte und von einstigen Akteuren der Gegenkultur organisierte Wanderausstellung *Poesie des Untergrunds*. **ABB 038** Dabei liegt auf der Hand, dass zentrale Akteure der (zum Ende des SED-Staates zumindest Züge einer politischen Opposition annehmenden) DDR-Bürgerbewegung innerhalb der Gegenkultur Aktionsräume fanden, bevor sie selbst politische Rollen im gesellschaftlichen Umbruchsprozess übernehmen konnten.[14]

Anders als in der »großen Weigerung« (Herbert Marcuse) der »68er« im Westen kam es aber in der DDR nicht zu einer Verkoppelung von gegenkulturellen *und* politischen Oppositionsträgern und -formen. Das weitgehende Ausbleiben einer sozialen Protestbewegung lag in den repressiven Rahmenbedingungen, in der Effizienz des geheimdienstlichen Kontrollapparates wie auch in der generellen Politisierung jedweder kulturellen Abweichung begründet, die gegenkulturelle Artikulationen auch ohne explizite politische Intentionalität auf grundsätzliche Weise betraf. Der zwangspolitisierte Handlungsrahmen wird augenscheinlich, wenn man die staatlichen Feindsetzungskonzepte

10 — Theodor Geiger: Die soziale Schichtung des deutschen Volkes (=Soziologische Gegenwartsfragen; Bd. 1), zit. n. Ulrich Raulff: Mentalitäten-Geschichte. Vorwort. In: Ulrich Raulff (Hg.): Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse, Berlin 1987, S. 7–17, S. 12.
11 — Charles S. Maier: Das Verschwinden der DDR und der Untergang des Kommunismus, Frankfurt 2000, S. 30.
12 — Durs Grünbein: Im Namen der Füchse. Gibt es eine neue literarische Zensur? In: Peter Böthig, Klaus Michael (Hg.): MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg, Leipzig 1993, S. 325–329, S. 328.
13 — Ralf Winkler (A.R. Penck): Letzter Brief / An Verband Bildender Künstler / Bekenntnis [undat., ca. 1969], Faksimile veröffentlicht in: »Oh welch Dunkel hier!« Zwei Dokumente, die Biographie A.R. Pencks betreffend. In: neue bildende kunst, 3 (1992), H. 5, S. 73–75, S. 75.

ABB 038 Blick in die Ausstellung »Poesie des Untergrunds«, Berlin, Prenzlauer-Berg-Museum, 2009

ABB 039 Blick in die Ausstellung »Boheme und Diktatur in der DDR«, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1997/98

betrachtet: Im operativen Verständnis des Ministeriums für Staatssicherheit wurde die als »staatsfeindliche Gruppenbildung« eingestufte Vergemeinschaftung von Boheme-Akteuren als eine prinzipielle Abkehr vom »dekretierten Ich«[15] des SED-Staates penibel registriert und nicht selten in völliger Verzeichnung der subkulturellen Intentionen als Vorstufe zu »Konterrevolution«[16] bewertet.

Ein weiterer Grund für die Fehlstelle einer synthetisierenden Protestkultur in der DDR war zweifellos die Tatsache, dass die ostdeutsche Boheme – trotz ihrer formativen Rolle für die Etablierung und Ausbreitung abweichender Lebensformen – weitgehend auf das institutionelle Feld der (in der DDR privilegierten[17]) Künste beschränkt blieb. In dieser Fixierung offenbarten sich tragende Parallelen zwischen Offizial- *und* Gegenkultur: Beide Kulturfelder behaupteten die überlegene Sonderstellung des Kunstsystems gegenüber anderen gesellschaftlichen Bereichen und beide zeichneten sich durch einen Rückgriff auf historische Mittel und Künstlerrollen aus. Hatte die SED ein mit dem Begriff des »Kulturfeudalismus« (Karl-Siegbert Rehberg) beschreibbares Patronage- und Privilegiensystem errichtet, um die Künste als Ersatzforen der ansonsten nicht zugelassenen politischen Kommunikation zu instrumentalisieren, so nutzte die Boheme jene Aufwertung des Kunstsystems zur Besetzung und Erweiterung von sozialen Freiräumen, welche ansonsten in einer *verregelten* und *verriegelten* Welt nicht erreichbar gewesen wären. Diese Verkoppelung des gegenkulturellen Entwurfes mit dem offizialkulturellen Dogma basierte in einer Paradoxie des kommunistischen Projektes im Teilbereich der Künste – der Zerstörung der Tradition mit traditionalistischen Mitteln.[18]

In der DDR galt von Anbeginn ein antimoderner, kritikferner und apologetischer Sozialistischer Realismus als konzeptionelle Leitmarke. Das vollends auf die Arbeiterklasse abgehobene Kunstkonzept benötigte in den Augen der Machthaber einen populistisch-antimodernen Stil, der in vergröbernder und einseitiger Rezeption aus dem Realismus des 19. Jahrhunderts generiert wurde. Die Künstler, formal auf die Kunstsprachen eines vergangenen Jahrhunderts verpflichtet, sollten in ihren Werken vor allem die »neuen Menschen« des Kommunismus zeigen (anfangs in heroisierter Gestalt, später vornehmlich in Genremotiven und Alltagssujets) – Arbeiter und Bauern, Brigadiere und Arbeitskollektive, »Aktivisten«, »Neuerer« und die »Helden der sozialistischen Arbeit«.[19]

Entscheidend verstärkt wurde diese Programmatik durch die rigorose Abkoppelung von der internationalen Kunstentwicklung durch den Mauerbau 1961. Der »eiserne Vorhang« riegelte fortan den ostdeutschen Kunstraum vom Innovationszwang des westlichen Kunstbetriebs erfolgreich und nachhaltig ab. Seither galt in der DDR nicht mehr,

14 — Als Beispiele dafür können gelten die Malerin und wohl bekannteste DDR-Oppositionelle Bärbel Bohley, der Dokumentarfilmer und spätere Bundestagsabgeordnete Konrad Weiss, der nach dem Systemumbruch zum Minister für Abrüstung und Verteidigung im letzten DDR-Kabinett aufsteigende »Bluesmessen«-Veranstalter Rainer Eppelmann oder der Dada-Aktionist und heutige Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung, Thomas Krüger.

15 — Ulrich M. Schmid: Das dekretierte Ich. Eine Studie zur Identität stalinistischer Parteikader (Rez. zu Brigitte Studer, Berthold Unfried: Der stalinistische Parteikader. Identitätsstiftende Praktiken und Diskurs in der Sowjetunion der dreißiger Jahre, Köln/Weimar/Wien 2001). In: Neue Zürcher Zeitung v. 15.5.2002.

16 — So etwa der Leiter der HA XX der MfS-BV Gera, der seinen Genossen dringend anempfahl, die sozialen und künstlerischen Aktivitäten der »Künstlergemeinschaft Mecklenburg« im Zusammenhang »mit den konterrevolutionären Aktivitäten in der VR Polen« zu sehen, da auch in der VR Polen »der Einfluss auf die Arbeiterklasse durch negativ-feindliche Personen erreicht« worden sei, deren Zielstellung letztlich darin liege, einen »gewaltlosen Aufstand« gegen das SED-Regime durchzuführen; BStU – Ast. Gera; Reg.-Nr.: X 166/81 [Archiv-Nr.: 215/82], OV »Künstlergemeinschaft«, Protokoll über die Beratung in der HA XX/7 zum operativen Material »Künstlergemeinschaft« v. 9.2.1981, S. 43 f., S. 43.

17 — Vgl. Kap. 4.1. u. 4.3.

18 — Karl-Siegbert Rehberg: Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzept des »Sozialistischen Realismus«. In: Karl-Siegbert Rehberg, Paul Kaiser (Hg.): Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, Weimar 2003, S. 15–70, S. 18.

19 — Vgl. dazu meinen Aufsatz zum Arbeiterbild in diesem Katalog.

20 — Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt am Main 32004, S. 10.
21 — Gerhard Richter: Text. Schriften und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt am Main/Leipzig 1993, S. 9.
22 — Vgl. Martin Warnke: Gibt es den DDR-Künstler? Anmerkungen zu einem Künstlertypus. In: Monika Flacke (Hg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1994, S. 40–46.

ABB 040 Werner Tübke, *Selbstbildnis mit roter Kappe*, 1988, Tübke Stiftung Leipzig

was Boris Groys für die permanente Produktion des »Neuen« in der Kunst der Moderne als unabdingbare Grundlage ansah, nämlich dass dort in prinzipieller Weise »die moderne kulturelle Entwicklung unter einem außerideologischen Innovationszwang«[20] erfolge. Vielmehr gerieten experimentelle Kunstformen in der DDR unter Dauerverdacht und wurden mit repressiven Methoden aus dem Kanon des Sozialistischen Realismus verwiesen. Angesichts dieser Verhältnisse erschien etwa für den Maler Gerhard Richter, welcher vor dem Mauerbau in den Westen übersiedeln konnte, der Sozialistische *Realismus* als Spielart eines »verbrecherischen *Idealismus*«.[21]

In der Folge dieser Fixierung auf historische Muster wurde die DDR zu einem Staat des repressiven Historismus. Die Verdammung der klassischen Moderne und ihrer Avantgarden – wie auch die Feindsetzung gegenüber der zeitgenössischen westlichen Nachkriegsmoderne – erschien der SED-Kulturpolitik dabei als entscheidendes Handlungsregulativ. Dieses Verdikt wirkte im deutschen Arbeiter-und-Bauern-Staat ungleich schärfer als in anderen Gesellschaften des Ostblocks: Während in Polen, Ungarn oder der Tschechoslowakei neben den Spielarten des Sozialistischen Realismus ebenso Kunstformen der Moderne (etwa auch die Rezeption der in der DDR verfemten zeitgenössischen Westkunst) nachweisbar sind, kam es im Osten Deutschlands in der Ära des SED-Chefs Walter Ulbricht zur Ausprägung eines fast vollends machtgesteuerten Kunstsystems und einer effizienten Inkriminierung experimenteller Kunstformen.

Die »Brandherde« der Moderne waren jedoch nie vollends zu löschen und flackerten immer wieder auf. Für die Wiedereinwanderung der verfemten Moderne wurde die Etablierung einer künstlerischen Gegenkultur zu Beginn der 1970er Jahre wesentlich, deren expansive Ausbreitung dafür sorgte, dass es in der Ära Honecker zur sukzessiven Auflösung zumindest der Feindsetzung gegenüber der klassischen Moderne kam, während die zeitgenössische Westkunst bis zuletzt als weitgehend unvereinbar mit dem Kanon des Sozialistischen Realismus galt. Mit der Ausbreitung einer nonkonformen (und zumindest ansatzweise auch inoffiziellen) Kunstszene entstand durch die partielle Akzeptanz moderner Formsprachen und Künstlerrollen ein innerostdeutscher Konflikt – ein Konflikt zwischen den an der Moderne orientierten Künstlern der Gegenkultur und ihren antimodernen Gegenspielern des Sozialistischen Realismus. **ABB 041, 042** Diese Opposition kann als zentrale Gegensatzspannung der Kunstverhältnisse in der mittleren und späten DDR der 1970er und 1980er Jahre angesehen werden.

Es erscheint nun nahe liegend, dass der verordnete Stilhistorismus des Sozialistischen Realismus innerhalb der Offizialkultur auch ein historistisches Künstlermodell nach sich zog. Die typische Synthese von realistischen Gestaltungsmustern des 19. Jahrhunderts mit Stoffen aus einem Motivkatalog des »neuen Menschen« blieb somit nur *eine* Facette dieses Kunstprogrammes, dass nicht nur ein ästhetisches Orientierungs- und Ordnungssystem darstellte, sondern, stärker noch, als ein soziales Verhaltensprogramm Wirkung entfaltete. Wenn aber das zentrale Kunstprogramm seine ideologische Hebelkraft nicht so sehr über ästhetische Stilmuster, sondern vielmehr über Verhaltensrollen definierte, dann erscheint die Ausprägung eines spezifischen Künstlertums nicht als Frage individueller Künstlerstilisierung, sondern vornehmlich als eine Frage der Machtsicherung und Normdurchsetzung. Die aus westlicher Perspektive anachronistisch anmutende Künstlerstilisierung in der DDR vollzog sich in vor- und antimodernen Rollenbildern. Der von Martin Warnke eingeführte Begriff des Hofkünstlers **ABB 040** bündelte dabei die von vielen Beobachtern der Kunstentwicklung festgestellten Mentalitäts-, Stil- und Positionsdifferenzen zu ihren Kollegen im anderen Deutschland.[22]

Die Herausbildung eines offizialisierten Künstlertypus in der DDR, der bei seinen Spitzen Züge eines neuen Hofkünstlertums annahm und in der Breite die Verabschiedung des historischen Autonomieanspruches der Künstlerschaft bedeutete, betraf aber auch die *andere* Seite – die Seite der opponierenden Boheme. Die der Gegenkultur zugehörigen Künstler entwickelten ihre abweichenden Lebens- und Kunstmodelle nicht losgelöst vom zentralen Kunstkanon und seiner Künstlerrolle, sondern in steter Reibung mit diesen Normativen, immer auf der Suche nach »Bruchpforten« für die Einwanderung in den nobiltierten Kunstraum der Offizialkultur. Der exzeptionelle Zugriff auf die Moderne blieb in den gegenkulturellen Kreisen und Netzwerken somit zumeist ebenfalls *historistisch* geprägt, so dass an dieser Stelle von einem »Parallel-Historismus« die Rede sein kann. In diesem Zusammenhang wurde für die künstlerische Gegenkultur in

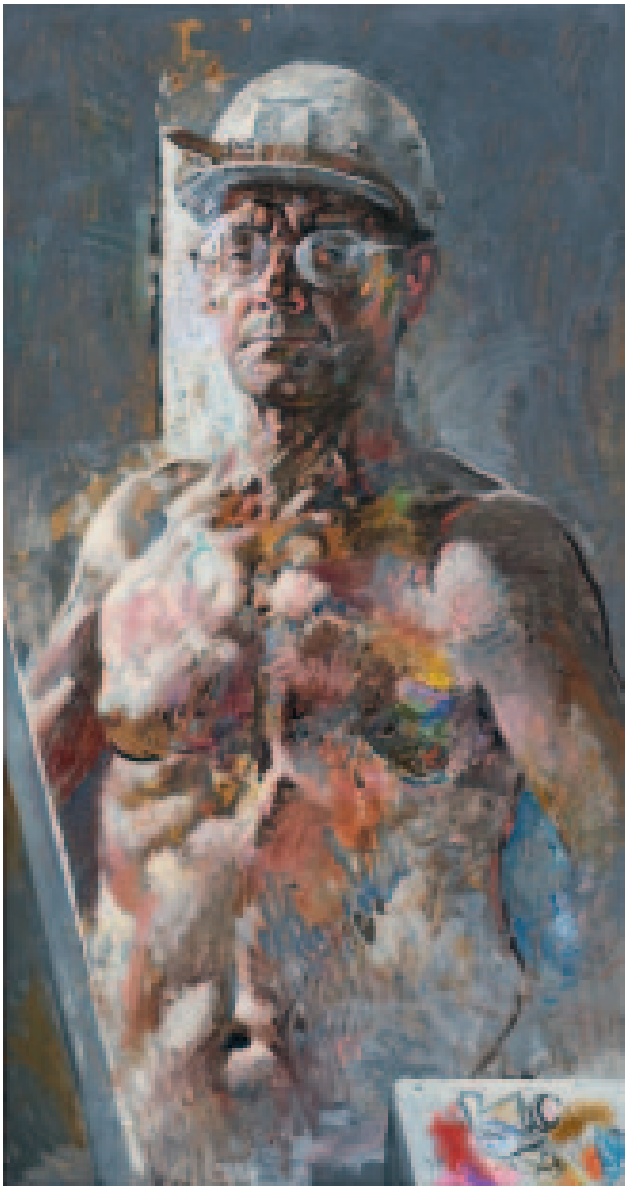


ABB 041 Willi Sitte, *Selbst mit Tube und Helm*, 1986, Besitz des Künstlers

ABB 042 Peter Graf, *Erinnerungen an die Zeit bei Agrotechnik*, 1986, Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder)

der DDR der Sozialistische Realismus nicht nur zu einer Feindsetzungsformel, sondern eben auch zur Negativfolie der eigenen Existenz. »Kunst« erschien in ihr zugleich als ein ästhetisches und soziales Programm; wie ja auf der anderen Seite der Macht die Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus ebenfalls die Einbindung eines sozialen Verhaltensprogramms in die Sphären der künstlerischen Produktion nachgerade zur zentralen Grundsatzfrage erklärte.

Angesichts der Hermetik des ostdeutschen Kunstraumes wird nachvollziehbar, dass die Kunstkonzeption der Boheme keine Rücksicht auf die historische Verbrauchtheit künstlerischer Mittel nehmen musste. In einer bilder- und ereignisarmen Gesellschaft geriet bereits die Aneignungspose zur originären Kunstleistung, wie dies etwa in der Dadaismus-Rezeption zu Tage tritt. Die von der ostdeutschen Boheme aus dem Fundus der Kunstgeschichte entnommenen künstlerischen Formenrepertoires konnten deshalb in der DDR als Innovationen gelten, während sie im westlichen Kunstbetrieb oftmals als verspätete Kopien unzeitgemäßer Originale interpretiert wurden.

ABB 043 A.R. Penck, *Standart*, 1973, Sprengel Museum Hannover

Aus diesem Spannungszusammenhang erwuchs ein spezifisches Kunstkonzept der DDR-Boheme, in dessen Zentrum keine von allen außerkünstlerischen Verpflichtungen bereinigte autonome Sphäre des Ästhetischen stand. Das Konzept einer reinen, freien und selbstreferentiellen Kunst, so wie es nach 1945 in Westeuropa und Nordamerika angesichts eines oft genug postulierten »Endes der Kunst« zu einem internationalisierten Marktzusammenhang fand, traf hier auf keine wirkungsmächtige Resonanz. Nicht so sehr die auf Immanenz verpflichtete Kunst stand im Vordergrund bohemischer Selbstartikulation in der DDR, ihren Akteuren ging es vielmehr um den Zugewinn von Freiheitsgraden und die mittels einer Symbolrevolte mögliche Differenzanzeige zu den Normen des SED-Staates.

In dieser Mischung von ästhetischen und sozialen Fermenten entsprach die Kunst der Gegenkultur den ihr durch SED, Mauer und den Normenkanon des Sozialistischen Realismus aufgezwungenen Rahmenbedingungen: »Die bildnerische Produktion dieses durchaus schätzenswerten künstlerischen Mittelstandes«, argumentiert Eugen Blume, »rettete auf Sparflamme den Geist der Klassischen Moderne über die DDR hinweg. In dieser Haltung war sie, bezogen auf die DDR, durchaus eine zeitgenössische Moderne, die sich von den anachronistischen Konstrukten eines Sozialistischen Realismus absetzte. Sie akkumulierte in sich und in ihrem Publikum ein sensibles ästhetisches Bewusstsein und ersetzte in gewisser Weise die aus der DDR vertriebenen kulturellen Gemeinschaften des Bürgertums. Eine verkehrte Welt: Die Künstler hielten bürgerliche Werte gegenüber einer kleinbürgerlichen Funktionärskaste aufrecht, während auf der anderen, der westlichen Seite sich die jüngere Generation anschickte, die angeblich positive Kontinuität bürgerlicher Gesinnung in Frage zu stellen. In der DDR herrschte ein anderes Zeitmaß.«[23]

Es gab nur wenige Künstler der Gegenkultur, die einen eigenen Weg in die zeitgenössische Moderne einschlugen. Eine singuläre Rolle bei der erneuten Etablierung der Moderne im ostdeutschen Kunstraum spielte dabei der Dresdner Maler A.R. Penck **ABB 043**, der als stärkster Opponent des in der DDR in kulturfeudalistischer Weise auflebenden »Staatskünstlertums« gelten kann. Die SED-Kulturfunktionäre reagierten brüskiert auf das von ihnen unverstandene Ansinnen A.R. Pencks, mit Hilfe des egalitären Standart-Konzeptes aktiver Teilhaber am sozialistischen Projekt zu werden. Wegen dieser von ihm zunächst als temporär empfundenen Zurückweisung durch den DDR-Staat sah A.R. Penck fortan nur die Möglichkeit, seine Arbeit im »Untergrund« fortzusetzen, wobei »Untergrund« bei Penck ein transitorischer, aus Mangel an Alternativen bezogener Experimentierraum zur Erprobung eines Kunstkonzeptes erschien. Das Standart-Konzept scheiterte nach seiner Einschätzung vor allem deshalb, da die neuen Machthaber statt innovativer Kunstformen vornehmlich die alten Ästhetiken des 19. Jahrhunderts präferierten. Diese Kostümierung im Fundus der Tradition empfand Penck als den entscheidenden »Kardinalfehler«.[24] Trotz (oder gerade wegen) dieser Zurückweisung durch den SED-Staat hatte A.R. Pencks Wirken bis zu seiner Übersiedlung in den Westen 1980 eine formative Bedeutung für die Wiedereinwanderung der Moderne **ABB 044** in den Kunstraum der DDR.

Der eingangs als charakteristisch für die künstlerischen Gegenszenen in der DDR angesprochene *halbierte* Modernetransfer – mit seinem Fokus auf die historischen Avantgarden unter Abschottung der internationalen Nachkriegsmoderne – änderte sich erst, als zum Ende der 1970er und mit Beginn der 1980er Jahre, unter günstigeren politischen Rahmenbedingungen, eine vernetzte und teilweise institutionalisierte gegenkulturelle Infrastruktur in verschiedenen Großstädten der DDR entstand. In den in der DDR ruinös verfallenden großstädtischen Stadtquartieren aus der Gründerzeit des späten 19. Jahrhunderts – man denke etwa an die Stadtareale Leipzig-Connewitz, Dresden-Neustadt oder den später legendär werdenden Ostberliner Bezirk Prenzlauer Berg – etablierten sich Netzwerke eigensinniger Sozialität abseits der Reichweite staatssozialistischer Normative.

Jene städtischen Infrastrukturen boten nun auf ganz neue Weise Optionen für die Verstetigung gegenkultureller Lebenswelten und für einen offensiveren Modernetransfer zwischen West und Ost. **ABB 045** Die Spannbreite des hier verankerten Gegenprogramms reichte von künstlerischen Zeitschriften- und Buchprojekten, Lesereihen, inoffiziellen Privatgalerien über Atelierausstellungen, Werkstätten und Festivals bis hin zu einer

ABB 044 Peter Makolies (li.) und Ralf Winkler (A.R. Penck) 1959 vor dem Atelier in der Löbauer Straße in Dresden, Archiv Peter Makolies

ABB 045 Hinterhofszenerie im Prenzlauer Berg, 1980er Jahre, Archiv Uwe Warnke

Topographie illegal »besetzter« Häuser und Rückzugsräume. Selbst in Quartieren abgelegener Industriestädte ohne künstlerische Traditionsbildung gründeten sich in dieser Zeit gegenkulturelle Enklaven aus – etwa in der sächsischen Industriestadt Karl-Marx-Stadt (Chemnitz), wo Künstler wie der Fotograf Thomas Florschuetz, der Maler Wolfram Adalbert Scheffler oder der Maler und Performer Klaus Hähner-Springmühl nach Formen einer »westlichen Anbindung«[25] ihrer Kunstkonzepte suchten.

Eine Betrachtung der ab Ende der 1970er Jahre zunehmenden Freiräume und Wirkungschancen für die vom Kanon des Sozialistischen Realismus abweichende Kunst darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die neuartigen Transferchancen nur einen Aspekt der Kunstverhältnisse darstellten. Die andere, janusköpfige Seite dieses Prozesses wurde durch die gleichzeitig erhöhte Kontrolldichte durch die Geheimpolizei des SED-Staates, dem Ministerium für Staatssicherheit (MfS), bestimmt. Die strategische Verkoppelung von Momenten scheinliberaler Lockerung mit einer perfiden Politik geheimdienstlicher »Zersetzung« ist etwa bei der inoffiziellen Künstlergruppe und Galerie *Clara Mosch* in Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) auf prägnante Weise zu studieren.

Das in den Kunstkonzepten der Gegenkultur anschaulich werdende und für die künstlerische Ausrichtung der DDR-Boheme insgesamt typische *cross over* verschiedener Gattungen, Stile und Programmatiken erwies sich an die wirkungsästhetischen Prämissen der gegenkulturellen Kunstproduktion gekoppelt. Das Zusammenspiel verschiedener Akteure half neben der Generierung gemeinschaftlicher Effekte zugleich auch den künstlerischen Resonanzraum für die symbolischen Aggressionsformen zu erhöhen. Das betraf beispielsweise die originalgrafischen Untergrundzeitschriften **ABB 046, 047** und Künstlerbücher. Diese waren zumeist nur als Kleinst- und Kleinauflagen von 15 bis 50 Exemplaren intendiert und können schon deshalb nur schwer in den Geltungszusammenhang des osteuropäischen »Samizdat« eingeordnet werden.[26]

Neben der illegalen Herausgabe von gemeinschaftlich produzierten Editionen kam es zu einer Vielzahl von gattungs- und genreübergreifenden Kunstprojekten und künstlerischen Mischformen. Ein singuläres Beispiel für die neuartigen und im wahrsten Wortsinne grenzüberschreitenden Intentionen einer bohemischen Kunstproduktion stellt zweifellos der Maler, Graphiker und Filmemacher Lutz Dammbeck dar. Der an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig ausgebildete Künstler gehörte zum Freundeskreis um den *1. Leipziger Herbstsalon*, sein Werk ging freilich nicht in deren Aktionen auf und hielt intellektuell-analytisch Distanz zu den korporativen Gesellungsstrukturen der Boheme. Lutz Dammbeck war zweifellos »der wichtigste Autor einer neuen Intermedialität«.[27] Wegen des von ihm genutzten Medium des Films, der – mit Ausnahme des in der Gegenkultur alternativ eingesetzten 8mm-Schmalfilms – in der DDR grundsätzlich nur in staatlichen Institutionen produziert werden konnte, war dafür

23 — Eugen Blume: In freier Luft. Die Künstlergruppe Clara Mosch und ihre Pleinairs. In: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel (Hg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990, Köln 1996, S. 728–741, S. 738.
24 — A.R. Penck: End. Das Ende des Untergrundes (1974). In: Andreas Koziol, Rainer Schedlinski (Hg.): Abriss der Ariadnefabrik, Berlin 1990, S. 57–78, S. 63.
25 — Eugen Blume: In freier Luft. Die Künstlergruppe Clara Mosch und ihre Pleinairs. In: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel (Hg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990, Köln 1996, S. 728–741, S. 734.
26 — Zum osteuropäischen Gesamtphänomen und zur Spezifik des DDR-Phänomens vgl. Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen (Hg.): Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre, Bremen 2000.
27 — Karl-Siegbert Rehberg: Verkörperungs-Konkurrenzen. Aktionskunst in der DDR zwischen Revolte und »Kristallisation«. In: Christian Janecke (Hg.): Performance und Bild. Performance als Bild, Dresden 2004, S. 115–161, S. 124.

ABB 046 Originalgraphische Künstlerzeitschrift »Entwerter/Oder«, Archiv Uwe Warnke

ABB 047 Originalgraphische Künstlerzeitschrift »Schaden«, Archiv Uwe Warnke

zunächst ein stetig neu auszubalancierender Grenzgang zwischen den offiziellen Produktionsbedingungen und den ästhetischen Eigenkonzepten des Künstlers notwendig. Einerseits gelang Lutz Dammbeck auf diese Weise in den 1970er und frühen 1980er Jahren die Produktion von Animations- und Experimentalfilmen in den staatlichen DEFA-Studios,[28] andererseits schuf er avancierte Rauminszenierungen und Mediencollagen aus Film, Tanz, Skulptur, Musik, Sprache und Bild-Aufbauten außerhalb der kulturpolitischen Institutionen.

Wegweisend für die Kunstentwicklung in der DDR wurde Lutz Dammbecks »Herakles-Projekt«.[29] Es basierte auf einem 1982 fertig gestellten Szenarium für einen 35mm-Experimentalfilm, das, nach der endgültigen Ablehnung durch die DEFA im Jahre 1984, zur Grundlage wurde für multimediale Rauminszenierungen, die er unter wechselnden Titeln in mehreren Städten aufführte, so etwa beim Gegenkultur-Festival »intermedia I« 1985 in Coswig. Während die mythische Figur des Herakles in den offiziellen Deutungen der SED-Kulturgeschichte als eine heraldische Ausnahmegestalt im Dienste des Fortschritts erschien – mancher DDR-Philosoph setzte Herakles gar synonym mit dem Projekt der Arbeiterklasse[30] –, machte Lutz Dammbeck, bei seinen Live-Inszenierungen unterstützt von der Tänzerin Fine Kwiatkowski, auf sublime Weise das Weiterleben der »braunen Vergangenheit« des Faschismus im Herrschaftsalltag der SED-Diktatur sichtbar. Hierzu symbolisierte er in seinen Mediencollagen einerseits das repressive Machtsystem deutscher Geschichte und setzte als Figur des Widerstands die aktuellen Facetten des »eigensinnigen Kinds« (entlehnt aus dem gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm) dagegen.

Diese Verschaltung von Zeitgeschichte und antikem Mythos verdeutlichte den autoritäts- und machtbezogenen Verhaltenskodex einer in der DDR weithin verbreiteten Lebensstrategie des grundsätzlichen Einverständnisses, geprägt vom Irrglauben, dass »ein Gefühl von Ruhe und Ganzheit nur in der Nähe der Macht zu entwickeln in der Lage ist.«[31] Diese radikale Geschichtsaktualisierung musste in einem Staat, der einen postulierten Antifaschismus geradezu als unantastbaren Gründungsmythos begriff, als unverhohlene Kampfansage erscheinen, in deren Folge Lutz Dammbeck 1986 die DDR verließ und seine Arbeit am Herakles-Projekt in Hamburg fortsetzte.[32]

Solche experimentellen Strategien waren im Gegensatz zu den starren und statischen Leitbildern des Sozialistischen Realismus auf »offene Formen«, auf »Überschreitung der traditionellen Kunstgattungen und auf eine starke Rückkopplung von Kunst und Lebenspraxis« orientiert.[33] Dieser Mix entsprach dem sozialen Mikrokosmos der Boheme, den man sich als Patchwork aus höchst unterschiedlichen Teilszenen, Aktivitäten und Gruppenbildungen vorstellen kann: »Was die einen mit den anderen verband«, beschreibt Uta Grundmann am Beispiel der Leipziger Bohemeszene treffend den Lebenskonsens jener Generation, »war das Zugehörigkeitsgefühl zu einer losen Solidargemeinschaft,

28 — Vgl. dazu Angelika Weißbach: FilmKunst. In: Eugen Blume, Roland März (Hg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin v. 25.7.–26.10.2003, später in Bonn, Berlin 2003, S. 288.
29 — Lutz Dammbeck, Herakles-Konzept, Amsterdam/Dresden 1997.
30 — Vgl. Irene Dölling: Individuum und Kultur. Ein Beitrag zur Diskussion, Berlin 1986.
31 — Christoph Tannert: Von Vortönern und Erdferkeln. Die Filme der Bildermacher. In: Karin Fritzsche, Claus Löser (Hg.): Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1976–1989, Berlin 1996, S. 25–60, S. 44.
32 — Vgl. Christoph Tannerts Anmerkungen zu Lutz Dammbeck. In: Ebd., S. 42–50.
33 — Peter Böthig: Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren, Berlin 1997, S. 266.

die die Weigerung, gesellschaftliche Konventionen anzuerkennen, durch den Lebensstil von Bohemiens demonstrierte. Ihre Weltanschauung war insofern politisch zu verstehen, als sie einem transitorischen Zustand entsprach: Eindeutigkeit wurde als Falle enttarnt, perspektivisch ergab eigenes Handeln *sowohl als auch* einen Sinn. Das heißt: Spielerische Experimente und überspannte Kunstaktionen *standen für* politisches Bekenntnis und kritisches Engagement, kultivierte Subjektivität und reine Kunst *assoziierten* Kommunikation und Solidarität; Unterhaltung *mischte* sich mit Provokation, und Kunst entstand mit Emphase *und* im Nebenbei.«[34]

In dieses kulturelle Feld legten Akteure einer Generation ihre Spuren, die nicht mehr auf sozialistische Reformhoffnungen setzten. **ABB 048** Diese Künstler folgten nur noch ihrer eigenen, ihrer »inneren Empirie«[35] und hatten aufgegeben, den offizialkulturellen Kanon listenreich zu unterlaufen. Sie propagierten hingegen eine Generaldistanz, die sich nicht mehr um die Erweiterung eines künstlerischen Vokabulars, sondern um eine gänzlich neue Semantik bemühte. In ihrem Kern zielte dieses »Konzept der Entkoppelung«[36] auf die Etablierung eines Wirkungsraumes, der sich nicht mehr durch das Verhältnis zum Sozialistischen Realismus bestimmte. Durch die modellhafte Inbesitznahme und aktionale Erweiterung von alternativen Lebens- und Freiräumen trug die Boheme auf ihre Weise zur innenpolitischen Destabilisierung des Arbeiter-und-Bauern-Staates bei, in dem sie Möglichkeiten eröffnete, die der Hallenser Maler, Punkmusiker und Herausgeber Moritz Götze einmal treffend als »Ausstieg aus der DDR in den Grenzen der DDR«[37] bezeichnet hat.

ABB 048 Die Fotografen Robert Paris (li.) und Sven Marquardt in Ostberlin, Mitte der 1980er Jahre

Die DDR bot der Gegenkultur in den 1980er Jahren zwar erweiterte Gestaltungsräume, dennoch kollidierten ihre Akteure zunehmend mit den Normen, Werten und Grenzen des SED-Staates. Die historische Anti-These zwischen Boheme und Bürgertum reproduzierte und konfigurierte sich in der posttotalitären Phase des DDR-Staatssozialismus in der Konfrontation zwischen der künstlerischen Gegenkultur und einer Wertewelt, welche vornehmlich durch die neuen Mittelschichten des DDR-Sozialismus, vor allem durch die »neue sozialistische Intelligenz«, sozioökonomisch getragen und symbolisch verkörpert wurde. Dass die Konfrontation zwischen der Boheme und der staatstragenden Mittelschicht – die als das zentrale Herkunftsmilieu der intellektuellen Gegenkultur in der Ära Honecker angesehen werden kann – dabei auch als eine familiale Auseinandersetzung erschien, erhärtet nur die These Helmut Kreuzers, welcher von der Boheme immer auch als von einem Korrektivphänomen zur staatstragenden Mittelschicht gesprochen hatte, aus deren Umklammerung nur ein radikaler »Bruch mit den Vätern« in die Selbstbestimmung führen könne.[38]

Nicht nur die Kontrollverschärfung durch das Ministerium für Staatssicherheit trug zu einer umfassenden Desillusionierung über die Möglichkeiten einer reformierten Kunstentwicklung bei. Es war vor allem ein in diesen Jahren stetig zunehmender »Sog in den Westen«, der die gegenkulturellen Szenen entleerte und aushöhlte. Als »Transit- und Transmissionsraum« (Frank Castorf) für die aus dem Arbeiter-und-Bauern-Staat in den 1980er Jahren verstärkt entfliehende Boheme fungierte der Ost-Berliner Stadtbezirk Prenzlauer Berg. **ABB 049** Es ist auffallend, wie die Akteure der Gegenkultur aus Karl-Marx-Stadt, Leipzig, Dresden oder Thüringen, in logischer Konsequenz ihrer Biografie zunächst nach Berlin übersiedelten und später – entweder per Ausreiseantrag, mittels Scheinehe oder durch Flucht – die DDR verließen. Vor allem in einer, von den Akteuren der Boheme retrospektiv selbst als »Ausreisewelle« in der DDR-Geschichte empfundenen Aktion, welche vom 21. Januar bis zum 28. April 1984 dauerte, wurde versucht, die soziale Dynamik einer zunehmenden gesellschaftlichen Verweigerung sowie die Entstehung autonomer Gestaltungsräume durch die Ermöglichung einer massenhaften Ausreise der Exponenten dieser Gegenbewegung abzuschwächen. Innerhalb des genannten Zeitraumes verließen mehr als 21 000 »Feinde, kriminelle Elemente u.a. Unverbesserliche«[39] die DDR. Darunter waren (neben den Akteuren der Jugendsubkulturen, vor allem aus der Punkszene) viele Bohemiens, die in zahlreichen Fällen von MfS-Mitarbeitern zu einer ständigen Ausreise in die BRD gedrängt worden waren.

Wenige Jahre vor der Implosion des Regimes im Herbst 1989 erlangte eine Dresdner Performancegruppe – zu der Micha Brendel, Else Gabriel, Rainer Görss und Via Lewandowsky gehörten – den Nimbus einer sich auch im Osten Deutschlands festsetzenden Post-Avantgarde. Mit der am 20. Mai 1985 in der Dresdner Kunstakademie aufgeführten

34 — Uta Grundmann zit. n. Uta Grundmann, Klaus Michael, Susanne Seufert (Hg.): Die Einübung der Außenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971–1990, Leipzig 1996, S. 87.
35 — So der Kunsthistoriker Peter Guth über den Leipziger Maler Hartwig Ebersbach – Peter Guth: Kasparland. Der Maler Hartwig Ebersbach. In: Bildende Kunst, 37 (1990), H. 5, S. 17–20, S. 19.
36 — Peter Böthig: Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren, Berlin 1997, S. 14.
37 — Interview Moritz Götze mit Paul Kaiser, Halle, 12.5.2009.
38 — Vgl. Helmut Kreuzer: Die Boheme: Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart 1968, etwa S. V–VII.
39 — Bernd Eisenfeld: Flucht und Ausreise – Macht und Ohnmacht. In: Eberhard Kuhrt, Hannsjörg F. Buck, Gunter Holzweißig (Hg.): Opposition in der DDR von den 70er Jahren bis zum Zusammenbruch der SED-Herrschaft, Opladen 1999, S. 381–419, S. 389.

ABB 049 Clemens Gröszer, *1034 B., Pappel 136, 5. E. VH. (für Diller)*, 1987/93, Privatsammlung, Frankfurt am Main

Performance *Langsam nässen*, in der Via Lewandowsky nackt in einer mit Rosen bedruckten Folie bis zu einer imaginierten Mauer kroch und Else Gabriel den Namen der Performance mit brennenden Zuckerwürfeln auf dem Boden »buchstabierte« **ABB 050**, begann ein bemerkenswertes (Schluss-)Kapitel der Aktionskunst in der DDR. Die sich nicht als institutionalisierte Künstlergruppe, sondern als lose Kooperation eigenständiger Künstler verstehende Assoziation, nannte ihre Arbeit wenig später »Auto-Perforations-Artistik« – interpretierbar als die programmatisch zur Kunst erhobene Selbstverletzung (»Perforation«) –, um sich ganz bewusst vom westlichen Begriffsverständnis von Performance und Performance Art abzusetzen, deren Originalaktionen die Gruppenmitglieder allenfalls vom Hörensagen und aus Katalogen kannten. Mit ihren zwischen 1985 und 1989 zirka 15 gemeinsam durchgeführten Performances – neben einer Vielzahl an Soloprojekten und anderweitigen Aktionen –, die anfangs im Schutze der jährlichen Faschingsfeste an der Kunstakademie stattfanden, radikalisierten die vier am Fachbereich Bühnenbild an der Dresdner Hochschule für Bildende Künste unter der Obhut des Dozenten Günther Hornig studierenden Studenten jene in den 1970er Jahren von Künstlergruppen wie *Lücke* oder *Clara Mosch* vorangetriebenen Lösungsversuche vom Prägedruck der staatssozialistischen Kunstverhältnisse.

Die Performances der *Autoperforationsartisten* realisierten sich in einem Ereignisraum, welcher sich vor direkten Einflüssen westlicher Aktionskunst bis Mitte der 1980er Jahre fast in totaler Weise abzuschotten vermochte. Sie können, wie der mit Gruppe partnerschaftlich verbundene Dichter Durs Grünbein formulierte, als eine »Mischform aus Fluxus, theatralischem Verabredungsspiel, Gruppenkonzert, szenischer Lesung und angewandter, aktionistischer Kunst im eher zufälligen Sinne von Neo-Dada, Body-Art, Offenem Theater oder belebter Installation«[40] vorgestellt werden. Der Einsatz der ästhetischen Mittel und Materialien war infolge des theatralischen Rahmens der Aufführungen weit gespannt. Er reichte von der Verwendung von Teig, Fleisch und Blut – etwa in der im Februar 1986 während des Faschings an der Dresdner Kunstakademie aufgeführten Performance *Spitze des Eisbergs*, in der Else Gabriel, mit langem Kleid und einer Tierlunge im Dekolleté, ein totes Huhn trocken föhnte – bis hin zu herkömmlichen Theaterrequisiten. An die am 28. und 29. Oktober 1988 ebenfalls in der Dresdner Kunsthochschule durchgeführte Performance *Panem et circenses* erinnert ein Chronist dieser Aktion wie folgt: »Extreme Härte einer 10-Stunden-Aktion. Alle Formen der Verausgabung durchexerziert. Tanz bis zur Erschöpfung, Rasuren, Fußboden gescheuert, Verwüstung des Terrains. Ghetto-Knast-Exhibitionismus-Situation simuliert bis zum Kampf untereinander zur Ausschaltung der Kreativität des Gegenüber.«[41]

Ganz nebenher unterliefen die Bühnenbildstudenten bei ihren bohemischen Endspielen jene bis dahin als sakrosankt geltenden Regelstatuten der sozialistischen Kunsthochschule; die bis dahin als »Nadelöhr« einer auch von der Boheme nachgesuchten Offizialisierung des Künstlerstatus fungierte. So wurde die gemeinschaftliche Diplomarbeit von Micha Brendel, Else Gabriel und Via Lewandowsky am 3. Juli 1987 in Form der Performance *Herz Horn Haut Schrein*, bei der die Gruppe erstmals den Titel *Autoperforationsartisten* gebrauchte, akzeptiert, auch wenn die ratlose Hochschulleitung sich nicht in der Lage sah, diese, »aus Mangel an Kriterien für diese Kunstform«,[42] zu benoten. Zwei Jahre später, am 28. Juni 1989, folgte Rainer Görss mit seiner (vom Rektor der Hochschule ebenso tolerierten und als »Werkstatt« angekündigten) Diplomarbeit *Midgard – Heldenhalden und Schaltkreismythologien*. **ABB 051** Dabei handelte es sich um eine begehbare Rauminstallation, an die sich der Galerist Gerd Harry Lybke – der den *Autoperforationsartisten* 1988 seine inoffizielle Galerie eigen+art in Leipzig für deren Joseph Beuys-Hommage *Allez! Arrest*« zur Verfügung stellte – wie folgt erinnert: »Anstelle des Ablaufs üblicher Diplomverteidigungen trat Rainer Görss, gewappnet mit einem Koffer elektrischer Lichtschlangen und einer weit ausladenden, gegen alle Windmühlen stakenden Eisenstange in die Arena.«[43]

Prozessorientierte, performative und mit der Unmittelbarkeit der Körperpräsenz umgehende Alternativkünste konnten jedoch weder im offiziellen DDR-Kunstbetrieb – wo sie auf radikale Abwehr, etwa durch den VBK-Präsidenten und Hallenser Maler Willi Sitte, stießen – noch in den Binnenszenen der Gegenkultur – wo diese wegen des fehlenden Wissens um die Zusammenhänge oft pures Unverständnis evozierten – auf eine ambitionierte Rezeptionskultur hoffen. So wurden die Dimensionen von Schock, Ekel

ABB 050 Performance »Langsam Nässen« der Autoperforationsartisten in der Hochschule für bildende Kunst Dresden, 20. Mai 1985, Archiv Micha Brendel

und kalkulierter Körperverletzung, mit denen die Aktionen der Gruppe imprägniert waren, bisweilen kurzschlüssig als protestierende Tabuverletzungen interpretiert, obwohl der SED-Staat für diese Künstler nicht mehr als elementare Reiz- und Reibungsfläche, sondern allenfalls als eine langsam implodierende Staats-»Vakuole«[44] existierte.

Der rebellische Aktionismus sowie die in den 1980er Jahren auch in den Gegenöffentlichkeiten bewusst ausgestellten Bezugnahmen auf zeitgenössische internationale Entwicklungen in Ästhetik, Philosophie, Soziologie und Kunstwissenschaft – unter anderen mit Bezügen zur Nomadologie von Gilles Deleuze und Félix Guattari, zum französischen Poststrukturalismus, zu Michel Focaults Diskurs- und Machtanalytik wie auch zu den französischen Meisterdenkern der Postmoderne um Jean-Francois Lyotard – haben bei manchen westlichen Beobachtern in dieser Zeit geradewegs zu »einem exzentrischen Kult um die jungen Sub-Kulturen«[45] in der DDR geführt. Die Rezeption eines sich den Verlockungen des Marktes wie des staatssozialistischen Prestiges gleichermaßen verweigernden Kunst- und Lebensprogramms ließen selbst bei kritischen Beobachtern den Eindruck wachsen, es handele sich bei der (vor allem am Topos Prenzlauer Berg verhandelten) Gegenkultur um eine aus sich selbst schöpfende originäre Produktion auf der Höhe der internationalen Kunst- und Theorieentwicklung.

In dieser Rezeption wurde der Prenzlauer Berg gleichsam zum mythischen Ort stilisiert, bevor mit dem Fall der Mauer die Haltlosigkeit dieses »sozialromantischen Klischees« (Gerrit-Jan Berendse) offen zu Tage trat. In einer als »Kasernenwelt«[46] erfahrenen Gesellschaft, in welcher die attestierte »Kollektivunfähigkeit«[47] bereits einen disziplinarischen Versagensgrund darstellte, musste die sich nicht zu einer sozialen Bewegung formieren könnende künstlerische Gegenkultur bald schon an ihre Grenzen gelangen. Dieser Prozess vollzog sich vor allem in den 1980er Jahren, in der die sich anbietenden großflächigen Frei- und Gestaltungsräume, vor allem in den verfallenden Altbauvierteln in verschiedenen DDR-Großstädten, nicht zur Herausbildung einer belastungsfähigen, diskursermöglichenden und milieuprägenden Zusammenhangsstruktur genutzt werden konnten. Zwar kam es Anfang der 1980er Jahre zu einer Vernetzung von Szenen, Gruppen und Teilmilieus – zu einer »Gegengesellschaft« wie im Westen der späten 1960er Jahre addierten sich diese Fermente jedoch nicht, eher könnte man mit Gerrit-Jan Berendse davon sprechen, dass die vom Staat zwanghaft vorgegebene kollektive Lebensweise in der Gegenkultur durch selbstgewählte *ingroups* ersetzt wurde.[48]

Für diese institutionelle Selbstbeschränkung war nicht nur die in den 1980er Jahren eskalierende Abwanderung in den Westen verantwortlich, auch nicht der »Sog der Integration«, mit der ein abgewirtschafteter Staat sich über die Künstlerverbände und den Staatsjugendverband FDJ den einstigen Opponenten kurz vor dem Zusammenbruch des Regimes mit hilflos erscheinenden Integrationsangeboten zuwandte; hauptsächlich blieben die radikalemanzipatorischen Chancen der Gegenkultur deshalb ungenutzt, da das

40 — Durs Grünbein: Protestantische Rituale. Zur Arbeit der Autoperforationsartisten. In: Eckhart Gillen, Rainer Haarmann (Hg.): Kunst in der DDR, Köln 1990, S. 309–318, S. 309.
41 — »Ereignisgeschichte« [der Auto-Perforations-Artistik]. In: Christoph Tannert (Hg.): Autoperforationsartistik, Begleitpublikation zur Ausstellung »Bemerke den Unterschied«, Kunsthalle Nürnberg, v. 11.4.–5.5.1991, Nürnberg 1991, S. 8–14, S. 11.
42 — Ebd., S. 9.
43 — Gerd-Harry Lybke: Midgard. Diplom und Werkstatt von Rainer Görss an der HfBK Dresden 1989. In: Bildende Kunst, 36 (1989), H. 10, S. 14.
44 — Else Gabriel in Gesprächen mit André Meier am 1.11.1989 u. 19.12.1990, in: Bemerke den Unterschied. Micha Brendel, Peter Dittmer, Else Gabriel, Rainer Görss, Jörg Herold, Via Lewandowsky und Durs Grünbein, Ausst.-Kat. Kunsthalle Nürnberg v. 11.4.–5.5.1991, Nürnberg 1991, S. 10–13, S. 12.
45 — Antonia Grunenberg: »Vogel oder Käfig sein«. Zur »zweiten« Kultur und zu den inoffiziellen Zeitschriften in der DDR. In: Forschungsstelle Osteuropa (Hg.): Eigenart und Eigensinn. Alternative Kulturszenen in der DDR (1980–1990), Bremen 1993, S. 75–93, S. 77.
46 — Renatus Deckert: Die innerste Zelle. Die Kasernenwelt der DDR wartet auf einen Erzähler. In: Merkur, 58 (2004), H. 12, S. 1131–1135.
47 — Katrin Dorn: Die Geschichte von der blauen Jacke: Roland Koch (Hg.): Der wilde Osten. Neueste deutsche Literatur, Frankfurt am Main ²2003, S. 89–91, S. 91.
48 — Gerrit-Jan Berendse: Grenz-Fallstudien. Essays zum Topos Prenzlauer Berg in der DDR-Literatur (=Philologische Studien und Quellen; 156), Berlin 1999, S. 20.

ABB 051 Rainer Görß, Plastische Gruppe »Thronfolgefolgen« aus dem »Midgard«-Projekt, 1988, Leihgabe des Künstlers

Fehlen einer kritischen Binnenkommunikation die subkulturellen Szenen fragmentierte und einen Austausch über die eng gesteckten Zirkel hinaus schon im Ansatz verhinderte. So stieg zwar der »Zellinnendruck« (Christoph Tannert) in den wie monadische Einheiten voneinander abgeschotteten Gruppen, der gesamtgesellschaftliche Wirkungsgrad sank hingegen seit Mitte der 1980er Jahre zunehmend ab. Der Verlust an Aktionspotential ging so weit, dass die Boheme selbst in den Augen der auf Omnipräsenz bedachten Staatssicherheit – welche noch wenige Jahre zuvor die künstlerische Gegenkultur zu den exponierten Protestmilieus gerechnet hatte – zum Ende des Regimes nicht mehr als ernst zu nehmender Gegner erschien, allenfalls noch als Objekt eines lückenlosen Registraturwahns herzuhalten vermochte. Der »leise Ausflug des Subjekts in seine Subjektivität«, so beschrieb der Dichter Kurt Drawert die bohemische Folgenlosigkeit am Vorabend des Zusammenbruchs, »blieb allemal ohne soziales und politisches Modell.«[49]

Es hatte sich bald abgezeichnet, dass die in der Boheme eingeübte rigorose Abstandshaltung zum sozialistischen Kaderstaat eine soziale Indifferenz gegenüber den Belangen der Normalgesellschaft erzeugte und dass der Radikalgestus sich erprobender Selbstbestimmung nicht frei von Zügen der Fremdbestimmung blieb; schon alleine deshalb, da die in der Boheme praktizierten Sozialmuster und Symbolformen aus einem historisch verbrauchten Arsenal entnommen waren und ein produktiver Bezug zur zeitgenössischen Moderne im Westen weitgehend unterblieb, wie auch die moderneadaptiven Bemühungen in Polen und der Tschechoslowakei nur eine geringe Faszinationskraft für die künstlerischen Gegenszenen in der DDR ausübten. Für Heiner Müller lag der sich daraus entwickelnde und oft angeführte Second-hand-Charakter der ostdeutschen Gegenkultur in dieser in schutzgemeinschaftliche Innenwelten führenden (Total)-Verweigerung begründet: »Die DDR hat für diese Generation nicht existiert, aber etwas

anderes kannten sie auch nicht. Das ist so wie bei diesen holländischen Tomaten, die ohne Boden wachsen, nur mit Luftwurzeln. Das merkst du den Texten an, dünnes Gebäck. Ihre Existenz in der DDR war eine Scheinexistenz. Es gibt natürlich Ausnahmen, wie in jeder Generation. Genies treten nicht in Rudeln auf. Das Ganze war als Bewegung wichtig, als Boden für die Ausnahmen. Mein Problem mit den Texten der Jüngeren in der DDR war, dass sie keinen Gegenstand hatten. Die Wirklichkeit der DDR konnte es nicht sein, weil sie die nicht auf etwas anderes beziehen konnten. Die Voraussetzung für Kunst ist Einverständnis, und die Jungen hatten nichts, womit sie einverstanden sein konnten.«[50]

Trotz dieser Beschränkungen blieb das zentrale Normativ der Gegenkulturen die Abkehr von der Macht und eine symbolisch herausgestellte Distanz zur Prägekraft der sozialistischen Zwangskollektive. Vermochten sich diese Impulse einer gegenkulturellen Verweigerung – beschreibbar vor allem in der Eigennorm eines programmatischen Individualismus – in der Ulbricht-Ära zunächst allenfalls in »ganz minimalen Veränderungen des Erscheinungsbildes«[51] auszudrücken, waren sie doch bereits Ausdruck einer langfristig wirkenden Strategie erst defensiven dann offensiven Raumgewinns, mittels derer sich schließlich in der Honecker-Ära »eine Bohème eigenster Art mitten im realen Sozialismus«[52] etablieren konnte, von der etwa der Dichter Peter Geist rückblickend wie folgt berichtet: »Die im Sinne der Freund-Feind, Ost-West, Überbau-Untergrund-Dialektik apolitische Verweigerungshaltung vieler junger Künstler basierte auf der Lebenseinstellung, sich auf die simplen Machtdiskurse der Ausschließung nicht länger einzulassen und statt dessen eine quertreiberische Kreativität freizusetzen [...].«[53]
Auch wenn die gegenkulturellen Symbolisierungen eines alternativen Lebensentwurfes in der DDR kontrastschwächer und ereignisärmer als die Originalformen des Westens ausfallen mussten, da sie sich weitgehend ohne Verstärkung einer medialen Öffentlichkeit und mit gehörigem Zeitverzug vollzogen, so waren diese Artikulationen doch prinzipiell von derselben Wirkrichtung getragen. Entgegen aller exotischen Verortung der ostdeutschen Gegenkultur in das Geflecht mittelosteuropäischer Dissidenzkulturen war der West-Ost-Transfer für die Boheme der DDR letztlich von entscheidender Bedeutung, wenngleich die im Osten entstehenden Amalgame höchst heterogene Stilmuster und Verlaufsformen hervorbrachten.

Solange die SED gegenkulturelle Artikulationsformen repressiv behandelte, verstärkte dies die Geltungskraft der Boheme. Als sich aber die Grenzen zwischen Offizial- und Gegenkultur im Zuge der Konsenspolitik in der Honecker-Ära verschoben und ein die staatlichen Kulturinstitutionen erreichender Reformdiskurs erweiterte Spielräume des Kulturellen (wie auch eine damit verbundene Rezeption der klassischen Moderne und ihrer Avantgarden im offizialkulturellen Raum) nach sich zogen, zeigte sich das Selbstverständnis des bohemischen Gegenentwurfes massiv erschüttert und führte zu einer Sinnkrise, deren depressives Großsymbol das kollektive Warten auf die »genehmigte Ausreise aus der DDR« werden sollte. Diese Einschätzung mag in Differenz zu den Eigengeschichten so mancher Akteure stehen, die sich, wie etwa Aljoscha Rompe, Gründer der Berliner Punkband *Feeling B*, an die bohemische Lebenswelt gerade der 1980er Jahre als einem »subkulturellen Paradies«[54] erinnerten, aber sie basiert auf der nicht in Frage stehenden Auflösung bohemischer Gegenstrukturen *vor* dem Zusammenbruch jenes Staates, an dessen Existenz die künstlerische Gegenkultur der DDR auf so charakteristische Weise gebunden blieb.

49 — Kurt Drawert: Die Unaufgeklärtheit der Revolutionen. In: Kurt Drawert: Haus ohne Menschen. Zeitmitschriften, Frankfurt 1993, S. 61.
50 — Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln 1992, S. 288 f.
51 — Jörg Foth: Meine Töchter hatten hier ihren Mittelpunkt, aber jetzt ist es vorbei. In: Barbara Felsmann, Annett Gröschner: Durchgangszimmer Prenzlauer Berg. Eine Berliner Künstlersozialgeschichte in Selbstauskünften, Berlin 1999, S. 92–112, S. 98.
52 — Heinrich Mohr: Mein Blick auf die Literatur der DDR. In: Aus Politik und Zeitgeschehen, B 10 (1994), S. 12–22, S. 21.
53 — Peter Geist: Lyrik aus der Lychener Straße, Karl-Chemnitz-Stadt und NiemandsLand. Weniger ein Rückblick. In: Karl Deiritz, Hannes Krauss (Hg.): Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur, Berlin 1993, S. 233–254, S. 236.
54 — Interview Aljoscha Rompe mit Paul Kaiser, Berlin, 25.6.1997.

WG*
1
2
3

Peter Arlt

Ikarus' Abschied und Willkommen

Zum mythologischen Hauptthema in der bildenden Kunst der DDR

Es schlug mein Herz, geschwind, könnte, dem jugendlichen Helden Goethes gleich, auch der mythische Ikarus emphatisch erzählen, als er sich mit leisen Flügeln in die Winde schwang und stieg – es war getan, fast eh gedacht – immer höher in die Nacht des Alls, die tausend Ungeheuer schuf. Doch frisch und fröhlich war sein Mut: In seinen Adern, welches Feuer; in seinem Herzen, welche Glut! Der Sonne Glut zu nahe gekommen, lösten sich die Federn aus den Schwingen, und Ikarus stürzte in die Tiefe. Noch im tödlichen Sturz rief er uns zu: Doch fliegen, Götter, welch ein Glück![1]

Mit ähnlicher Leidenschaft wie der aufwärtsstrebende Heroe stürmte der Liebhaber in Goethes Gedicht *Willkommen und Abschied* los. Für verschiedene und doch vergleichbare Lebenssituationen finden sich bildhafte Deutungsmuster in unterschiedlichen Überlieferungen, oft in der Bibel, ebenso in der antiken Mythologie. Sie sind reich an menschheitlichen Grundmodellen von Schöpfung und Geburt bis zu Tod und Auferstehung, nehmen Bezug zu allen Lebensfragen, Tugenden und Laster, führen oftmals zu Streit, ob sich hinter einer Handlung Gutes oder Schlechtes verbirgt. Bei den Künstlern Europas sind mythologische Gestalten seit frühen Zeiten bis heute als Urbilder des Menschen willkommen.[2] Als europäische Denk- und Wahrnehmungsgewohnheit prägen sie im Wandel der Zeit die wechselnden Zeichensituationen; und ihre Rezeption kann für geschichtliche Zäsuren geltend gemacht werden.[3] Namentlich in der Kunstentwicklung der DDR ist auffällig, dass Künstler wie ihre Dichterkollegen[4] antike Mythen ungewöhnlich häufig, wenn auch in den einzelnen Zeitabschnitten mit unterschiedlicher Intensität, auf deren aktuelle Bedeutung hinterfragten.[5] Diese Besonderheit verweist wiederum selbst auf »ikarische« Ursachen, weil die insuläre Lage der DDR ihrer Kunst einerseits einen selbstreferentiellen Charakter verlieh, und diese andererseits daran ging, sich aus den Niederungen des abbildhaften Sozialistischen Realismus zu prägnanter, sinnschichtenreicher Bildhaftigkeit zu erheben.

Also zum Exempel Ikarus. Über ihn erzählt der römische Dichter Publius Ovidius Naso, der in der Zeit des Kaisers Augustus gelebt hat (43 v. u. Z.–18 v. u. Z.) in den *Metamorphosen*.[6] Darin hat er aus den mythologischen Überlieferungen wohl sämtliche Motive der Verwandlung zusammengetragen, wo Götter und Menschen die Gestalt von Bergen, Bächen, Tieren, Bäumen, Blumen annehmen, nicht sterben, sondern durch Verwandlung in eine neue Existenz übergehen als Bestandteile einer universellen Kontinuität. Auch der Aufflug des Ikaros (Ikarus) wurde erst durch eine Verwandlung möglich, wie Ovid dort im 8. Buch, Verse 183–261, erklärt. Denn der auf Kreta gefangengehaltene Baumeister und Erfinder Daidalos (Dädalus) »ändert [...] schlau die Natur« (189) und baute für sich und seinen Sohn Flügel, um aus dem Labyrinth und von der Insel zu fliehen. Er ermahnte Ikarus, weder zu tief, noch zu hoch zu fliegen. Aber nachdem sie vogelgleich aufgestiegen waren, begeisterte sich Ikarus so sehr am Fliegen, dass er entgegen der Anweisung seines Vaters die sichere mittlere Flugbahn verließ, der Sonne zu nahe kam, so dass deren Hitze das Wachs verflüssigte und sich die Federn aus den Flügeln lösten. Nunmehr mit bloßen Händen in die Luft greifend, stürzte Ikarus ab. Während die Verwandlung beziehungsweise notwendige Ausstattung dem Ikarus das schwelgende Glück des Fliegens ermöglichte, folgte mit dem Flügelverlust die Rückverwandlung und der tragische Sturz. Während Dädalus sein Metier meisterte, indem er auf dem »goldenen« Mittelweg blieb, scheiterte sein Sohn, weil er, obschon seinen Vater übertreffend, über den bekömmlichen Weg hinausflog.

1 — Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Willkommen und Abschied. In: Goethes Werke in Auswahl, hg. v. Paul Wiegler, Bd. 1, Berlin 1949, S. 208 f. Das Verständnis des jugendlichen Liebhabers aus diesem Gedicht als ikarische Gestalt deutet an, wie sich Themen zu Grundthemen oder Topoi zusammenschließen lassen.

2 — So Prometheus, der den Menschen formte, welcher aber mit seinem Feuer brandschatzt, oder Odysseus, der gleichfalls sein Schicksal selbst, unabhängig vom Willen der Götter oder jenen, die sich dafür halten, bestimmen wollte und in der Welt umherirrte; des weiteren der in sich selbst verliebte, selbstsüchtig waltende Narziss; die Leidensfigur Marsyas, dem vom Herrschenden allein wegen des Antastens der Macht das Fell über die Ohren gezogen wird; die vergebliche Warnerin Kassandra; der sich quälende Sisyphos, dessen Stein wieder einmal zu Tale gerollt und zum Grund zurückgekehrt ist, aus dem seine Bemühungen neu hervorgehen müssen, da seine Aufgabe weiterhin besteht. Und schließlich die Alternative: Flugvater Dädalus, der in sicherer Höhe fliegt, oder der kühn auffliegende, doch abstürzende Ikarus.

3 — Alle historischen Perioden, insbesondere die der Neuzeit, brachten antike Mythen als Deutungsmuster künstlerisch in Beziehung zur Lebenswirklichkeit, weniger den Mythos insgesamt, sondern ausgewählte Mytheme, Sinneinheiten eines Mythos, die als Stoffgrundlage eines Themas oder Motivs dienen. Als Material bildhaften Denkens genutzt, bringt die schöpferische Phantasie die Mytheme durch Analogie mit unterschiedlichen Merkmalen von realen Situationen in semantische Relation. Dabei gibt es in verschiedenen Mythen verwandte Mytheme, wie bei Ikarus, Phaeton oder Bellerophon, die sich unter Aufstieg und Sturz subsumieren lassen. Darüber hinaus ergeben sich Themenverwandtschaften, weil die Überlieferungen verschiedener Kulturen Vergleichbares enthalten und es in dieser Hinsicht zwischen griechischer und biblischer, germanischer und anderer Mythologie keinen wesentlichen Unterschied gibt, auch nicht zu der Ikonographie der Alltagswelt. Alle Themen lassen sich zu Grundthemen oder Topoi zusammenschließen (s. Anm. 1). Mythenrezeption als Merkmal kunsthistorischer Perioden, vgl. Peter Arlt: Die Flucht des Sisyphos. Griechischer Mythos und Kunst. Eine europäische Bildtradition, ihre Aktualität in der DDR und heute, Gotha 2008.

ABB 052 Wasja Götze, *Anlaß (A) und Ursache (B) für Aufstieg und Fall des Herrn Ikarus,* 1984, Leihgabe des Künstlers

ABB 053 Willi Sitte, *Ikarus*, 1957/58, Staatliche Textil- und Gobelinmanufaktur, Dokumentationsstelle für Kulturgut des Landes Sachsen-Anhalt

ABB 054 Willi Sitte, *Vorzeichnung zum Gobelin »Ikarus«*, 1958, Willi-Sitte-Stiftung für Realistische Kunst

Fortan dominierte das Vorbild Dädalus, wogegen Ikarus und sein Scheitern in der christlichen Morallehre mit dem Sturz des Luzifers verglichen und als Sinnbild des Ehrgeizes wie des Stolzes gesehen wurde, als warnendes Beispiel für jene, welche Gottes ewigen Ratschluss enthüllen wollen. Naturgemäß blieb Ikarus in der patriarchalischen Gesellschaft lange Zeit eine Allegorie der Hoffahrt und *imprudentia* (Torheit), der übermütigen Verletzung des Maßvollen und der Selbstüberschätzung, Symbol für Zuhochgestiegene, Bankrotteure und Tieffallende; jedoch in Zeiten gewaltiger Veränderung, vor allem im 20. Jahrhundert, fiel Dädalus fast dem Vergessen anheim, während nunmehr Ikarus zum Sinnbild kühnen Erforschens von Geheimnissen wie technischen und gesellschaftlichen Fortschrittes aufstieg.[7]

Die ikonographische Potenz von Ikarus liegt darin, dass er als Nebengestalt im Dädalus-Mythos eine kleine Biographie und einfache Grundstruktur besitzt, die sich als hochgeeignet erwiesen hat, die Grundformen der Mythosrezeption auszudifferenzieren.[8] Wenn bei der oft spontanen und subjektiven Themenbearbeitung die literarischen und bildkünstlerischen Überlieferungen zwar geringe Verbindlichkeit besaßen, sind dennoch Spuren der Mytheme, die Ovid überlieferte, zahlreicher als vermutet in den Bildern nachweisbar.[9] Die bestimmenden Motive des Auffluges und Absturzes bringen die Widersprüche von Steigen und Stürzen, von Glück und tragischem Untergang zur Geltung, in denen dialektische oder ambivalente, progressive und regressive oder irrationale Momente vereint sind. Ikarus' Schicksal kann sowohl für optimistische Hochphasen als auch für krisenhafte persönliche wie gesellschaftliche Situationen paradigmatisch erscheinen.

Ikarus als die beliebteste mythologische Figur der Kunst in der DDR,[10] im Zeitabschnitt bis 1949 noch nicht vertreten, startete in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre seinen Flug, kräftigte ihn ab 1965 und setzte sich an die Spitze aller in der Kunst behandelten mythologischen Themen. Deutlich gewann er in der ersten Hälfte der 1970er Jahre an Höhe und stieg mit verdreifachten Beispielen in der zweiten Hälfte steil auf, wobei Ikarus den höchsten Punkt 1980 erreichte,[11] in dem Jahr, das sich im entscheidenden Maße wegen dieses Themas mit großem Abstand als das Jahr mit den meisten mythosbezogenen Werken präsentierte. Somit besaß die bildkünstlerische Gestaltung des Ikarus-Themas in der DDR gleichsam selbst ein »Ikarus-Schicksal«, mit dem Unterschied, dass in der Themenbearbeitung kein jäher Absturz, nur ein Abgleiten folgte und der steile Aufflug des Themas vor allem der Darstellung des Absturzes und verhinderten Auffluges Ikarus' geschuldet war, Anzeichen eines potentiellen Paradigmenwechsels.[12]

4 — Volker Riedel: Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik, Akademiepublikation der Diss. B, Berlin 1984.
5 — Peter Arlt: Antikerezeption in der bildenden Kunst der DDR, Habilschrift, PH Erfurt/Mühlhausen 1987, 2 Bände, hier Bd. 2, S. 50.
6 — Ovids Werke, 3. Bd., Metamorphosen von R. Suchier, Berlin-Schöneberg o. J., 69. Bd. der Langenscheidtschen Bibliothek sämtlicher griechischen und römischen Klassiker, Berlin und Stuttgart 1855–1914, hier vor allem S. 78–81.
7 — Vgl. Herwarth Röttgen: Daedalus und Ikarus. Zwischen Kunst und Technik, Mythos und Seele. In: Kritische Berichte 12 (1984), H. 2, S. 5–35 u. H. 3, S. 5–26.
8 — Bekannte Mythen, wie Ikarus, bieten zum aktualisierenden Verändern, Umwandeln, Erweitern, Zuspitzen und Problematisieren des mythologischen Bildmediums vielfältigere Möglichkeiten als weniger bekannte. Drei in sich differenzierte Grundformen der Mythosrezeption lassen sich ausmachen, die als repräsentativ für die Rezeption der Mythen in der Kunst der DDR gelten können, wobei dieselben Künstler oft von Fall zu Fall verschiedene Formen benutzten: 1. Direkte Übernahme eines Mythems ohne besondere eigene Deutung (illustrative Tendenz). 2. Partielle, variierte, kombinierte oder assoziative Mythemaufnahme, wie Ikarus als Insekt oder fossiliert, auf einem Gummivogel, im Fadenkreuz, mit Kassandra oder dem Proportionsschema Leonardos; oft in kurzschlüssigen Verknüpfungen, naiven Ironisierungen, Persiflagen und Trivialisierungen, womit eine gewisse Inflationierung des Mythosbezuges eintrat. 3. Direkte oder variierte Umkehrung bzw. Aufhebung des Mytheminhalts als Form, den Mythos als Wirklichkeitsmodell kritisch zu reflektieren, wie mit dem gefesselten, flugunfähigen oder sich verweigernden Ikarus.

Ikarus als kosmischer Flugpionier

Eines der frühesten Beispiele, nach der Plastik Max Lachnits von 1956/57, schuf Willi Sitte mit seinem Gobelin *Ikarus* von 1958. **ABB 053** Den jungen Künstler überzeugte keineswegs, dass der propagierte Realismus, welcher Kunst mit naturalistisch simulierter Präsenz eines als vorbildlich vor Augen geführten Gegenstandes gleichsetzt, die fortschrittliche Gesellschaft zu repräsentieren vermag, die auch von ihm erstrebt wurde. Die Lust seines halleschen Freundeskreises an artifiziellen Erprobungen führte auch zur Auseinandersetzung mit Picassos Formsprache und mit dem antiken Mythos, spürbar in Sittes Gobelin-Entwurf **ABB 054**, auf dem ein schon farbig ausgearbeiteter Ikarus über dem Erdglobus kollektiv und jubelnd aufsteigt und auf der anderen Bildhälfte abstürzt. Wie im Gobelin bewegen sich die Arme des Stürzenden zwar hilflos, aber verblieben die Flügel schön und »wiederverwendungsfähig« an seinen Schultern. Nach der allgemeinen, mythopoetischen Themenauffassung des Entwurfes erweiterte Sitte beim Wandteppich die antike Szenerie um zwei weitere historische Epochen mit einem Ballonfahrer, der, um aufzusteigen, Ballast abwirft, und einem Konstrukteur aus der Weltraumforschung, welcher mit Blick auf Ikarus, dem Flugpionier und warnenden Beispiel, raketenähnliche Flugzeuge entwirft. Zuvor schon mit Harpyien und anderen mythologischen Themen gestaltend vertraut, erkannte Willi Sitte als einer der ersten Künstler in der DDR griechische Mythen als Sinnstrukturen. Trug der Gobelin als »dekadentes Machwerk« dem Künstler auch Kritik ein und wurde sein Ikarus als »brauner Kackarsch« verhöhnt,[13] so trafen bereits wenige Jahre später Malereien von Künstlern aus Berlin, Frankfurt/Oder und Halle, in denen mit Ikarus die technische Erfindungsgabe gefeiert wird, auf einen anderen Zeitgeist. Denn das Wandbild *Mensch und Kosmos*, gemeinsam von Dieter Gantz, Konrad Knebel und Rolf Schubert gestaltet, sowie Erich Enges Triptychon *Von Ikarus bis Gagarin*, gleichfalls 1964, sind vom ersten gelungenen Weltraumflug eines Menschen, 1961, inspiriert und in das Thema der Entwicklung des Flugwesens eingebettet wie auch noch das 1978 von Erich Enge geschaffene Tripytchon *Der Flug des Menschen ins All*. Mit dem Glauben an die Überlegenheit der Realität gegenüber dem Mythos wird die Ikarus-Vision von Kosmonauten erfüllt und übertroffen. Darüber hinaus erblüht in ihnen die Hoffnung auf einen unbegrenzt anmutenden menschlichen Höhenflug, wie ihn die sozialistische Perspektive ermöglichen könnte.

Das führende mythologische Thema Ikarus wird in der ersten Hälfte der DDR-Geschichte in allen Kunstarten gestaltet, meist reduziert auf den Aufflug und ohne geschärftem Sinn für den Zusammenhang mit Sturz- und Gefährdungsmotiven. Auffälligerweise trat es mehrfach in der baugebundenen Kunst Berlins in Erscheinung, so in Werner Richters zwischen 1967 und 1969 geschaffenen Skulptur *Dädalus und Ikarus* (ursprünglich *Emporsteigen und Stürzen*) – eine fast elf Meter hohe Metallnadel, daran zwei große Ringe mit vollplastischen Durchbruchreliefs; sie zeigen Menschen mit Flügeln, die »das Streben in den unendlichen Raum«, wie der Künstler schrieb, bekräftigen sollten.[14] **ABB 055** In Richters Bronzereliefs sah man damals mit der Erwartung der optimistischen 1960er Jahre das »kühne Auffliegen« des Ikarus' und das »zur Erde Zurückschweben« des Dädalus',[15] als stelle die Kunst nach dem Motto »Immer weiter, höher, schneller« gleichsam das märchenhafte Gelingen dar, wo doch der Mythos kein Happy-End kennt.[16] Tatsächlich sind aber bei Richter neben dem gelingenden Aufflug (Dädalus) auch der Absturz (Ikarus) dargestellt. Somit bestimmt das mythische Bild, das den Widerspruch nicht verleugnet,[17] realitätsnäher und zeitübergreifender die Intention des Bildhauers, der schrieb: »Die Reife und das Wissen des Dädalus [...] konträr zur mangelnden Einsicht und Unreife des jugendlichen Ikarus, bezogen auf die Problematik der menschlichen Gesellschaft. Das ständige Auf und Ab, das Streben nach Vollendung, aber keine Entwicklung ohne Rückschläge = die Dialektik unseres Daseins«.[18] Das greift über das damalige landläufige Verständnis hinaus, Ikarus sei nur das Sinnbild des jahrtausendealten Wunsches, in den Luftraum und ins All zu fliegen. Doch selbst für die technische Utopie habe »heute, im Zeitalter der Düsenflugzeuge und Raumschiffe [das] mythologische Bild des Vogelmenschen [...] seine inspirierende ›Fragwürdigkeit‹ eingebüßt«.[19]

Eine moderne Faszination demonstrieren Bilder ohne Mythosbezug, wie *Kosmonauten* (1958) von Lothar Zitzmann **ABB 216** und *Die Eroberung des Kosmos* (1966) von Josep Renau. **ABB 222** Freilich bedarf es ebenso keiner mythologisch aufgeladenen Figur, um

ABB 055 Werner Richter, *Dädalus und Ikarus*, Berlin, Schule Buschallee, 1967–1969

9 — Zum Begriff Mythem vgl. Anm. 3. Folgende Mytheme bzw. Motive aus Ovids Metamorphosen (8, 183–261) sind in Werken der DDR-Kunst nachweisbar: Motiv 1: Die Gefangenhaltung (183–185) reflektieren einige Arbeiten indirekt, dagegen offen die Graphiken von Werner Tübke, 1978, und Siegfried Wagner, 1980. Motiv 2: Die Zurüstung zum Abflug (188–195), die Ovid ausführlich schilderte, fand kein Interesse (mit Ausnahme Klaus Ensikats). Motiv 3: Die Fluganweisung des Daedalus' an Ikarus (203–209) gaben 1980 Gerhard Geyer und Dietrich Fröhner wieder. Motiv 4: Der gelingende Abflug (212–216) wurde selten gestaltet (Helga Borisch, 1980). Motiv 5: Der Flug an sich (217–224) wird nicht häufig und als Paar-Flug wohl nur bei Manfred Pietsch, 1980, gezeigt. Motiv 6: Reaktionen von Zuschauern, wie Angler, Hirten und Pflüger (217–220), tauchen kaum auf, aber Heinrich Apel, 1976, gestaltete sie eindrucksvoll. Motiv 7: Den toten Punkt zwischen Aufflug und Sturz (227–228) wählten mehrere, wie Jürgen Schieferdecker, 1971, und Bernhard Heisig, 1978/79. Motiv 8: Der Sturz des Ikarus (228–230) stand besonders im Zeitabschnitt nach 1978 im Blickpunkt der Künstler, so bei Heinrich Apel, 1976, oder im Panoramabild von Werner Tübke, 1979/81. Motiv 9: Den abgestürzten Ikarus (219–230) gestalteten sehr viele Künstler als tragischen Schlusspunkt, so Dieter Goltzsche und Klaus Magnus, beide 1980. Motiv 10: Treibende Federn auf dem Meer (233), wurden selten dargestellt, mehrfach herausragend von Wolfgang Mattheuer, 1980. Motiv 11: Die Suche des Vaters nach Ikarus (232) ist noch seltener, wohl allein Roland Berger, 1985. Motiv 12: Die Bestattung des Ikarus (236), ebenso wohl allein Roland Berger, 1985. Motiv 13: Das spottend krähende Rebhuhn, Dädalus' verwandelter Neffe Perdix (237), war nicht zu finden.

das komplizierte historische Auf und Ab mit Hoffnung und Enttäuschung zu versinnbildlichen, sondern kann es die Kunst leibbezogen, *ad hominem*, am Menschen demonstrieren. Wie die menschliche Figur für sich, mit ihren Ausdruckswerten und mit dem künstlerischen Formeninventar, im Topos des Stürzenden eine berührende Mitteilung zu machen vermag, zeigen **ABB 284, 287** Wieland Försters *Torso eines Stürzenden* (1974), Waldemar Grzimeks *Stürzender* (1962) oder Fritz Cremers *Studie zum Aufsteigenden* (1966/67). Zumal, wenn die dialektische Figur Cremers in den Streckungen und Brechungen, im Zurücksinken, Hochgreifen und Standhalten der menschlichen Figur Welterfahrung ausspricht. Ein frühes Sinnbild vom Zusammengehören von kämpfen, siegen und unterliegen.

Ikarus im Schussfeld

Bereits zwischen 1965 und 1977 verliehen problematisierende Ikarus-Variationen dem Thema Würze. Eine ungewöhnliche Variation von hohem Verallgemeinerungsgrad schuf der Berliner Robert Rehfeldt, Absolvent der Kunsthochschule Berlin-Charlottenburg, mit dem *Großen Ikarus* (1970), in dem er eine Assemblage mit Ölmalerei, das Materialbild mit dem Tafelbild mit bezwingender Sinngebung kombiniert. **ABB 056** Das aufgeklebte, bräunlich eingefärbte Tuch bildet eine abriegelnde Form, die aus dem Boden gewachsen scheint und einen Großteil des Himmels verdeckt – bis auf einen blauen Spalt, den eine schlanke Figur in die überspannende Fläche stemmt und sie dabei sprengt. Die ausgebreiteten Arme der Gestalt und ihre Tat, die das Gesetz des Realen durchbricht und einen freien Blick ermöglicht, assoziieren die mythologische Figur des Ikarus. Der politische Kontext, die Berliner Mauer, deren Motiv der Künstler in Graphiken integriert hat, ist naheliegend, jedoch ein vielschichtigerer Sinn denkbar.

Ein exemplarischer Fall für die verzweifelte Lage Andersdenkender in der DDR ist Roger Loewig.[20] Der in Berlin-Köpenick als Lehrer tätige Autodidakt bekam die verflochtene diktatorische Machtstruktur zu spüren und musste 1963 wegen »Hetze gegen die Grenzsicherung der DDR« in Haft. Freigekauft, übersiedelte er 1972 nach Westberlin. Roger Loewig identifizierte seine Künstlerexistenz mit der Gestalt des Ikarus, die ganz mit seiner Person und seinen Lebensumständen in Berlin verschmolz. Die Stadt glich einem Labyrinth und einer Insel, von Grenzanlagen umgeben, die Ikarus überwinden wollte. In seinen Zeichnungen einer surrealen mythischen Welt als Sinnbild realen Geschehens segeln ikarische Wesen, meist schwanengleiche Vögel, über tödliche Drahtzaunlandschaften. Ikonographisch greifbarer ist Ikarus in der Lithographie *brennend Stürzende* (1968), die ein grausames Ikarus-Ende zeigt. **ABB 057** Drei menschliche Gestalten, die mit ihren flügelbedeckten Armen nicht mehr fliegen können und deren Köpfe abgeschossen scheinen, stürzen und ziehen ihren Leib im brennenden Schweif nach sich. Für Loewig war Ikarus von 1966 bis 1979 »zentrales Motiv seines Schaffens«, wie Helmut Börsch-Supan feststellt und ein Paradoxon darin entdeckt, dass Loewig einerseits »egozentrisch erscheint«, aber andererseits glaubt, mit seiner Kunst »eine Art Heilmittel für die Allgemeinheit bereitzustellen«.[21] Damit verweist er auf ein Phänomen, dass allgemeiner als *Ikarus-Paradoxon* bezeichnet werden kann, welches die paradoxe Spannung zwischen Eigensinn und Gemeinnutz benennt.

Zuweilen ergibt sich ein künstlerisches Thema stärker aus einem Formtopos als aus dem Inhalt, der dem Thema zugrunde liegt. Philip Oeser, mit seiner Vorliebe für schwingende, sich drehende und verzweigende Linienbündel, verwandelte Vogelfedern zu Vergänglichkeitssymbolen, später in Varianten zu mythologischen Motiven. Das von zarten Farbabstufungen bestimmte Bild *Ikarus im Schußfeld II* (1982) des Weimarer Künstlers erscheint ebenfalls als ein Reflex auf das Fluchtland DDR und sein Grenzregime **ABB 058** Denn Ikarus ist ins Schussfeld geraten, und es ereignet sich sein Abschuss. Der Sage nach versuchte Minos, die Flucht zu vereiteln – hier geschieht das mit modernen Waffen und tödlicher Folge. Jedoch deutet der Künstler selbst auf den weitergreifenden Sinn seiner Darstellung: »Die Begriffe ›Ikarus‹ und ›Fadenkreuz‹ stehen für zwei Pole der Möglichkeiten menschlichen Geistes. ›Ikarus‹, der positive Pol: die Erfindung des kunstfertigen Dädalus, der Drang nach Freiheit und der Wagemut des Ikarus, von jeher Symbole für den Höhenflug des Menschen oder doch seiner Sehnsucht danach, hier: für schöpferische

10 — Dieser Umstand ist im Westen vielen verborgen geblieben, wie die Ikarus-Studie Herwarth Röttgens (vgl. Anm. 7) mit der Abwesenheit von Beispielen aus der DDR belegt. Dagegen integrierte eine Ausstellung 1985/86 in Westberlin auch Kunst der DDR; vgl. Ikarus. Mythos als Realismus, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, v. 13.12.1985–31.1.1986, Berlin (West) 1985. Zur Dominanz der Ikarus-Figur in der Kunst der DDR vgl. die Tabelle der Verteilung der antik-mythologischen Themen und Motive in den ermittelten Kunstphasen auf S. 85.

11 — Mitentscheidend für die Konjunktur des Themas war die 100. Ausstellung, »Ikarus«, des Kurators Jörg-Heiko Bruns, 1980/81, in Magdeburg, an der sich mehr als 60 Künstler mit über 60 Arbeiten beteiligten, wobei die willkürliche Zuordnung zum Thema beachtlich war. Vgl. Freundeskreis Bildende Kunst, Kulturbund der DDR, Stadtleitung Magdeburg (Hg.): Ikarus, Ausst.-Kat. zur gleichnamigen Ausstellung v. 22.11.1980–17.1.1981 Klubgalerie, später Erfurt, Magdeburg 1981.

12 — Vgl. Peter Arlt: Die Ausgezeichnete, Mutter des Sisyphos – Aufbruch der Kunst zu einem Paradigmenwechsel in der DDR. In: Siegfried Prokop (Hg.): Der versäumte Paradigmenwechsel. Schriften der Rosa-Luxemburg-Stiftung Brandenburg e.V., Bd. 2, Schkeuditz 2008, S. 200–225 (mit Ausführungen zur Periodisierung der Kunst der DDR).

13 — Das zeigt, wie fremd ein »herabstürzender Ikarus« in dieser frühen real-sozialistischen Zeit einer freilich aufgestachelten Arbeiterdelegation war; vgl. Gisela Schirmer: Willi Sitte. Farben und Folgen. Eine Autographie, Leipzig 2003, S. 86.

14 — Werner Richter in einem Brief vom 20.2.1967 an den VEB Berlin-Projekt.

15 — Helmut Netzker: Bildkunst an unseren Schulneubauten, In: Bildende Kunst, 16 (1969) H. 10, S. 522.

16 — Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: Franz Fühmann. Essays, Gespräche, Aufsätze. 1964–1981, Rostock 1983, S. 128.

ABB 056 Robert Rehfeldt, *Großer Ikarus*, 1970, Privatbesitz

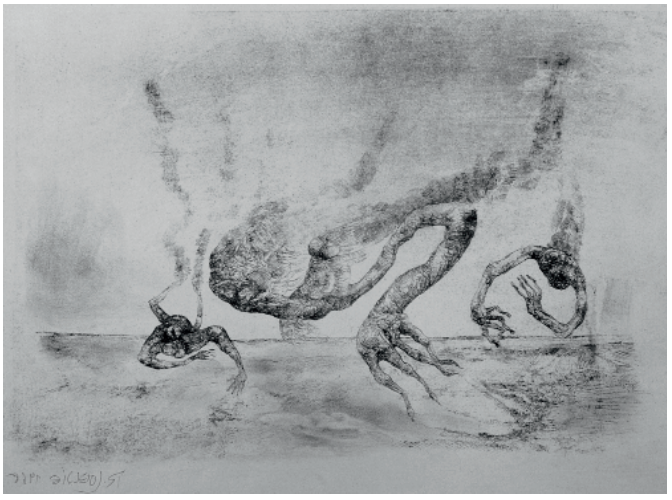


ABB 057 Roger Loewig, *brennend Stürzende*, 1968, Angermuseum Erfurt, Sammlung Rudolf und Ilse Franke

Humanität schlechthin. Das Fadenkreuz vor dem Zielfernrohr, auf Ikarus gerichtet – auf dem Bild ist der Schuss schon gefallen –: die Perversion von Kunstfertigkeit und Erfindergeist (der ›Höhenflug‹ moderner Waffentechnik); Wagemut ist durch Anonymität ersetzt. Das Bild läßt den sensiblen Betrachter aus der Anonymität herausfallen: er selbst hält die Waffe. Auch der Begriff der Freiheit ist pervertierbar: Freiheit um den Preis der Vernichtung.«[22]

Warnung des Ikarus

Ikarus in der DDR verbindet sich vor allem mit einem Namen: Bernhard Heisig. In der ersten Fassung des großformatigen Simultanbildes *Die Söhne des Ikarus* von 1968 arbeitete sich der Leipziger Maler gleichfalls über die Geschichte der Luftfahrt an das große Sinnbild heran. Neben Ikarus erscheinen hier bereits die Kommentarfigur eines Bischofs und der Turm zu Babylon. Diese Motive kehren als Sinnbildträger in einer Vielzahl späterer Gemälde des bedeutendsten Ikarus-Meisters wieder, darunter das Gemälde von 1975/76 im Palast der Republik, für dessen Galerie der auf Epochenbilder zielende Grundgedanke von Fritz Cremer »Dürfen Kommunisten träumen?« vorgegeben war. Sollte mit Bernhard Heisigs Bild *Ikarus* das durch die Flure wandelnde Volk auf den Höhenflug eingeschworen werden?[23] Die »Signalfigur« des aufgestiegenen, noch fliegenden Ikarus, bildet in der hellen, zarten Gestalt eines nackten Jünglings und dem Flügelpaar an den Armen mit dem schwarzen Flieger, der hinter ihm aus einem Doppeldecker stürzt, den Hauptkontrast des Bildes. Aufstieg und Sturz weisen auf die Ambivalenz der Erfindung des Fliegens, die zwar einen menschheitlichen Traum erfüllt, aber im Krieg zugleich menschheitsfeindlich verwertet wird. Indem Heisig diesen Doppelcharakter jeglicher Erfindung durch weitere Beispiele menschlichen Forscherdranges und dessen Missbrauchs verdeutlicht, verstärkt er die menschheitsgeschichtliche Dimension des Themas. Er verstärkt dies noch dadurch, dass er aus der christlichen Ikonographie das Motiv des Turmes von Babylon beifügt, ein altes Symbol für die technisch-rationale

17 — Vgl. ebd., S. 95.
18 — Werner Richter in einem Brief vom 16.6. 1987 an den Autor.
19 — Günther K. Lehmann: Phantasie und künstlerische Arbeit, Berlin u. Weimar 1966, S. 103.
20 — Ursula Feist: Leid-Erfahrung. Der Dichter und Bildkünstler Roger Loewig. Eine Collage. In: Günter Feist, Eckardt Gillen, Beatrice Vierneisel (Hg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990. Aufsätze, Berichte, Materialien, Köln 1996, S. 639–653.
21 — Helmut Börsch-Supan: Roger Loewig – Selbstbildnis als Ikarus. In: Max Kunze (Hg.): Ost-Westlicher Ikarus. Ein Mythos im geteilten Deutschland, Ausst.-Kat. zur gleichnamigen Ausstellung v. 4.7.–20.9.2004 Winckelmann-Museum Stendal, später in Gotha, Duisburg und Wasserburg, Stendal 2004, S. 46.
22 — Philip Oeser: Januar 1985/zum Gemälde »Ikarus im Fadenkreuz«. In: Kunstsammlungen zu Weimar (Hg.): Philip Oeser, Ausst.-Kat. zur gleichnamigen Ausstellung v. 27.4.–4.6.1989 Kunsthalle am Theaterplatz, Weimar 1989, S. 9.
23 — »[...] es gibt ein Menschenrecht auf unauffälliges Leben! Bereits sehr früh dachte ich mit Lust darüber nach, dass man ein abendländisches Leitbild verändern müsste: Vom Ikaros, der den Höhenflug riskiert, der Sonne zu nahe kommt und abstürzt, sollten wir uns dem Dädalos zuwenden, der das Fliegen erfindet, es aber auf bekömmlicher Höhe betreibt. Menschenmaß – dies ist etwas, was die Kommunisten leider nie begriffen, sie wollten unbedingt Ikaros sein, sie betrieben die Ausbeutung des kleinen Mannes, indem sie ihn auf den Höhenflug einschworen, und sie sind gestürzt«; Günter Gaus im Interview. In: Neues Deutschland v. 17./18.7.1993.

ABB 058 Philip Oeser, *Ikarus im Schussfeld II*, 1982, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen

ABB 059 Bernhard Heisig, *Der Tod des Ikarus (Der sterbende Ikarus)*, 1978/79, Museum am Dom, Würzburg

»Vermessenheit« des Menschen, Gott erreichen zu wollen. Dazu zeigt er die Kräfte, die sich den Entdeckungen und Veränderungen entgegenstellen, sie missbrauchen oder verketzern, wie der Bischof.

Als wäre Jesus nicht in wohl jeder Zeit ein Ikarus – vor allem würdigt das Bild ikarische Leistungen, so von Kolumbus, der westwärts segelte, um sein östliches Ziel zu erreichen, von Montgolfier, Lilienthal bis Gagarin, von Spartacus. Ein Kommunarde von 1871 weist auf Ikarus, als wolle er sagen: Eine neue menschliche Gemeinschaft aufzubauen, ist das Ziel, ihr müsst es anders erreichen! Diesen Mut benötigt ihr, aber ein Scheitern ist möglich. Manche konfrontierten Heisig mit Dädalus, dem Erfinder und erfolgreich Fliegenden. Indes brachte Heisig seine Bedenken gegen solche wirkungsmächtigen Überlegungen mit einem Zitat von George Bernhard Shaw vor: »Der Vernünftige passt sich an, der Unvernünftige will, daß man sich ihm anpasst. Eben deswegen hängt aller Fortschritt von den Unvernünftigen ab«.[24] Damit gab Bernhard Heisig für die zu dieser Zeit aufgekommene Ikarus-Konjunktur eine plausible und politisch wichtige Erklärung.

Das tragische Schicksal des Helden, das Scheitern als Konsequenz seiner Unerschrockenheit, aber auch als Zeichen von »Utopieermüdung« und Sterben der »Utopieerwartung«,[25] rückte um 1980 in den Blickpunkt vieler Künstler. Der *Tod des Ikarus*, den Bernhard Heisig 1978/79 und später mehrfach malte, zeigt einen eben noch glückserfüllten jetzt sterbenden Ikarus. **ABB 059** Werner Tübkes Nachdenken über Ikarus lässt sich auch in seinem Hauptwerk *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland* (1979/81) erkennen. An herausragender Stelle, unter der erhabenen Form des Regenbogens wie über der Schlacht mit Thomas Müntzer stürzt in einer Gloriole Ikarus wie ein gefallener Engel, ein Symbol der ikarischen Bauernerhebung, aber auch ihrer Hybris.

Den tödlichen Sturz von Ikarus gestaltete gleichfalls der Magdeburger Bildhauer Heinrich Apel in dem 1976 entstandenen Relief *Ikarus*, begleitet von Zuschauerreaktionen, wie sensationslüsterne Neugier, Erschrecken und anrührendes Mitgefühl, doch vornehmlich vom trauervollen Entsetzen einer Frau, die die Mutter des Ikarus sein mag. Diese ist in der ovidschen Quelle wie in der Bildtradition so deutlich abwesend, dass sie der empfindungsreiche Künstler Apel beschwören musste. Denn ihr mütterlicher Schmerz bringt die Betroffenheit über das Schicksal des Sohnes am überzeugendsten zum Ausdruck und verleiht dem Thema eine zutiefst menschliche Dimension, die bei der Abwägung Held oder Hoffärtiger unbeachtet bleibt.

24 — Shaw-Zitat in: Bernhard Heisig: Der Wirklichkeit stellen, mitverändern. Referat von der 8. Tagung des Zentralvorstandes des Verbandes Bildender Künstler der DDR. In: Bildende Kunst, 25 (1981) H. 6, S. 263.
25 — Vgl. den Essay von Eckhart Gillen in diesem Katalog.

ABB 060 Alfred Traugott Mörstedt, *Roter Ikarus*, 1976, Winckelmann-Museum Stendal

ABB 061 Winfried Wolk, *Kleine Flugschule für Anfänger I*, 1986, Privatbesitz

Ver- und behinderte Ikarusse

Der Konflikt der Epoche glich in den 1980er Jahren einem Gefangensein in einem Labyrinth. International war die Selbstsicherheit, Probleme rational beherrschen zu können, dem Zweifel am »Fortschritt« gewichen. Mit elektronischen Schaltkreisen und Antennen und größerer Reichweite der Gedanken den Kosmos zu durchdringen, erweist sich auch im *Immerwährender Traum* (1980) des Mattheuer-Schülers Heinz Plank als trügerisch und imperfekt. In der abgesperrten DDR legte sich der Verfall von Wirtschaft, Städten und Moral bleiern übers Land. Auf die Frage, was unsere mythologische Gestalt für so viele Künstler in der DDR interessant gemacht hat, antwortete der Magdeburger Graphiker Siegfried Wagner 1984: »Ikarus in der DDR, eigentlich ist das ja schon ein Teil der Antwort« und nannte neben Ikarus auch Schlehmil »bescheidene Ventile«; und Wasja Götze malte im selben Jahr in Pop-Art-Manier *Anlaß (A) und Ursache (B) für Aufstieg und Fall des Herrn Ikarus* **ABB 052** und sagte: »[...] für mich und mein Befassen mit diesem Thema zählt nur dessen Direktheit und Unmissverständlichkeit. Es geht also für mich um das wichtigste Thema überhaupt, nämlich das der FREIHEIT.«[26] Mit politischem Witz schuf schon 1976 der Erfurter Alfred Traugott Mörstedt das Kabinettstück eines *Roten Ikaros*. **ABB 060** Der flatternde rote, am Boden klebende Dickling erweist sich in seiner Flugunfähigkeit als Metapher für die Unfähigkeit der politischen Klasse, ihre hochgesteckten Ziele zu erreichen.

Dem alltäglichen Schicksal von verhinderten und vorgeblichen, eher unpotentiellen Ikarussen, die dem resignierenden Sisyphos und gleichgültigen Prometheus ähneln, ist immer häufiger zu begegnen. Da sitzt ein modern beflügelter *Ikarus* (1980) des Berliner Künstlers und Dozenten Roland Berger an einen Stuhl gefesselt im Innenraum. In Winfried Wolks Bildfolge zu Ikarus[27] konterkariert sein Gemälde *Dennoch breite die Arme aus* (1979) die Forderung aus Günther Kunerts Gedicht Ikarus 64, denn die Flügel sind durch Geld und Orden klamm geworden. Noch sarkastischer klafft der Abstand zum heldischen Ikarus in Wolks Radierung von 1986 *Kleine Flugschule für Anfänger I* **ABB 061**, denn ein *Werdender Ikarus in angestrengter Flughaltung*, so der Titel der im selben Jahr entstehenden vorbereitenden Zeichnung, verbindet eine angedeutete Flughaltung mit realem Duckmäusertum, welches im moralischen Sturz den persönlichen Aufstieg garantieren soll.

26 — Sabine Liebscher: Ikarus – und seine Bedeutung in der Gegenwart. Die Sagengestalt Ikarus in der bildenden Kunst der DDR, Diplomarbeit, Karl-Marx-Univ., Sekt. Kultur- und Kunstwiss., Leipzig 1984, hier: Anhang (Künstlerbriefe).
27 — Günter Blutke: Die Ikarus-Bilder von Wolk. In: Bildende Kunst, 30 (1982) H. 5, S. 228–229.

In einer Serie von Vogel- und Ikarus-Bildern forderte der Mattheuer-Schüler Hans-Hendrik Grimmling von 1977 bis 1981 vehement persönliche Freiheit ein, so mit der ironischen Metapher von der absurden *umerziehung der vögel* (1978) und der bitterbösen Installation mit popartistischem Titel *ikarus zu hause oder ein vorschlag, wie man sich's gemütlich machen kann* **ABB 367**, mit der Grimmling 1979 zornig auf seinen abgewiesenen Reiseantrag nach Frankreich reagiert hat. Später beantragte Grimmling die Ausreise und landete 1986 in West-Berlin.

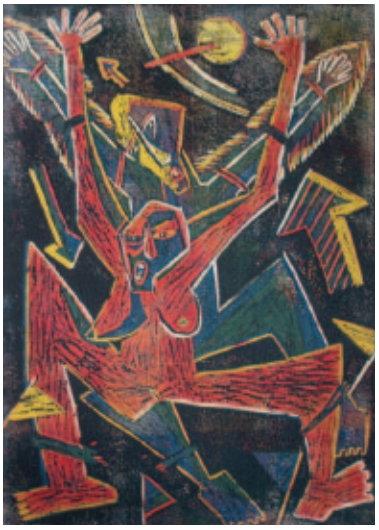


ABB 062 Klaus Süß, *Ikarus und Kassandra*, 1986, Privatbesitz

Die jüngeren Künstlergenerationen strebten nach gestalterischer Dichte und Dynamik, sie vermieden klar bestimmte Themen. Ähnlich wie in der Romantik brach eine neue stark subjektive Ikonographie der Stimmung und des Ausdrucks auf.[28] Wenn sich aber mythisches Thema und sinnlich-leibbezogene Erlebnis in einer verallgemeinerten, expressiven Formensprache verschmelzen ließen, treffen wir bei jüngeren Künstlern weiterhin auf den Mythosbezug. Überraschend ließ Klaus Süß 1986 in einem Linolfarbdruck mit *Ikarus und Kassandra* zwei Gestalten zusammentreffen, die sich mythisch nie begegneten. **ABB 062** In atavistisch anmutender Bildsprache bezieht er vergleichbare Schicksale aufeinander und erschafft mit neuen »Mythemen« ausgeprägtere Kunstgestalten. Während sich Ikarus bemüht, mit an die Arme befestigten Flügeln aufzufliegen – farbige Fähnchen signalisieren die Überschreitung von Grenzen –, hängt die rote, erregte Kassandra an ihm und schreit die Voraussage seines Sturzes heraus. Ihr wird nicht geglaubt und sie versucht, Ikarus' Schicksal aktiv zu verhindern. Nach oben und unten weisende Pfeile bekräftigen die entgegengesetzten Willen. Ihrer beider Schicksal ist aneinandergekettet; beide scheitern, der Kühne und die Weissagende.

Insulärer Ikarus

Ungewöhnliche Popularität gewannen Wolfgang Mattheuers Bilder durch die Ikonographie seines kritischen Denkens und der überraschenden, innovativen Verwendung von Mythen, die er daraufhin überprüfte, »welche Bedeutung sie noch für uns haben, wie sie uns helfen können als Träger von durchaus noch nicht gelösten Problemen und Konflikten [...], als Träger von Bildideen«.[29] Ikarus als potente, einfallsreich variierte mythologische Figur ist seit 1975 auch in seinem Werk zu erleben. **ABB 064** Dem am Christusbild gemessenen Himmelsstürmer galt Mattheuers Sympathie, auf dessen welthistorische Bedeutung er immer pochte. Gleichwohl richteten sich seine Warnungen ebenso gegen den linksradikalen, pseudoikarischen Versuch in der BRD (Ulrike Meinhof). *Was nun?* fragen wiederum in einem Gemälde von 1980 einige Frauen und Männer, die den zerschmetterten Ikarus umstehen, der wie ein Gekreuzigter mit ausgebreiteten Armen am Boden liegt. In tiefes Nachsinnen, Trauer, Lethargie versunken, suchen sie in entgegengesetzten Richtungen Antworten. Die Insel dient als Modell für Unfreiheit, aus der man sich befreien möchte, was schon wiederholt gescheitert ist. Trotzdem rettet nur ikarisches Handeln, an das die Ikarus-Vision mit einer über dem Meer schwebenden Flügelpaar-Hieroglyphe erinnert. Zum ermutigenden Zeichen, dass die Idee, den ungewöhnlichen Weg zu wählen, weiterleben wird, setzt eine junge Frau ein Bäumchen neben Ikarus. Auch der nächste fliegt mit der Hoffnung, es könnte gelingen. Wie bei A. R. Pencks Siebdruck *o. T.* (1968/79) erschafft Ikarus als Avantgardist eine Stufe für die bereits in den Himmel führende Treppe, die von seinen Vorläufern angelegt und den Nachfolgern ausgebaut werden wird. Ikarus ist keine absurde Gestalt!

28 — Vgl. Jan Białostocki: Stil und Ikonographie. Studie zur Kunstwissenschaft (= Fundus-Bücher, Bd. 18), Dresden 1966, S. 177 u. S. 162 (Romantische Ikonographie).
29 — Wolfgang Mattheuer zit. in: Lothar Lang: Wolfgang Mattheuer, Berlin 1975, S. 42.

Ikarus, verabschiedet und willkommengeheißen

In den späten 1980er Jahren zeigten sich viele junge Künstler von den gängigen Bildsprachen und der sich gewöhnenden Kunstbetrachtung angeödet und lieferten aus dem Underground kritische Sichten auf den DDR-Sozialismus. So die Autoperforationsartisten mit Via Lewandowski, der, ähnlich Max Ernst, aus illustrierten Medizinbüchern anatomische Anomalien extrahierte. Wie aus einem Lehrbuch des Missverhaltens führt ironisch das Acrylbild *Ikarus oder Übermut tut selten gut* (1988) einen befremdlichen »Ahnen im Aus« vor, so auch der Titel seiner Ausstellung von 1988. **ABB 368**

ABB 063 Moritz Götze, *Ikarus*, 2012, Besitz des Künstlers

ABB 064 Wolfgang Mattheuer, *Der Nachbar, der will fliegen*, 1984, Museum für zeitgenössische Kunst – Ludwig Museum Budapest

ABB 065 Wolfgang Mattheuer, *Ikarus erhebt sich*, 1989, Privatbesitz

Sein gutes Recht. Das stößt aber nicht die Wahrheit vom Sockel, dass im Herbst 1989, als sich in Leipzig die Menschen zu den Montagsdemonstrationen zusammenfanden und Gesicht zeigten, eine »Zeit für Ikarus« begann.[30] Und Mattheuer hieß ihn erneut willkommen. Mit dem 1989 entstandenen Linolschnitt *Ikarus erhebt sich* **ABB 065** und der späteren Plastik stellte er unter Beweis, dass er »trotz aller Zweifel (und tiefsitzender Skepsis) ein Mensch mit Hoffnung, mit Zukunftsglaube«[31] geblieben ist und dass seine Bilder historisch konkrete Ereignisse und zeitgeschichtliche Haltungen zum Ausgangspunkt haben. Denn mit diesem Ikarus schuf er gleichsam die kulturell-symbolische Form der »friedlichen Revolution«, einen ungebrochenen Ikarus, der sich, wie aus Schlaf oder Resignation erwachend, mit bloßen Armen aufstützt, bei sich die Flügel, die vollkommen und schön wiedererstanden sind. Das lockende Ziel, die Sonne, steht über ihm.[32]

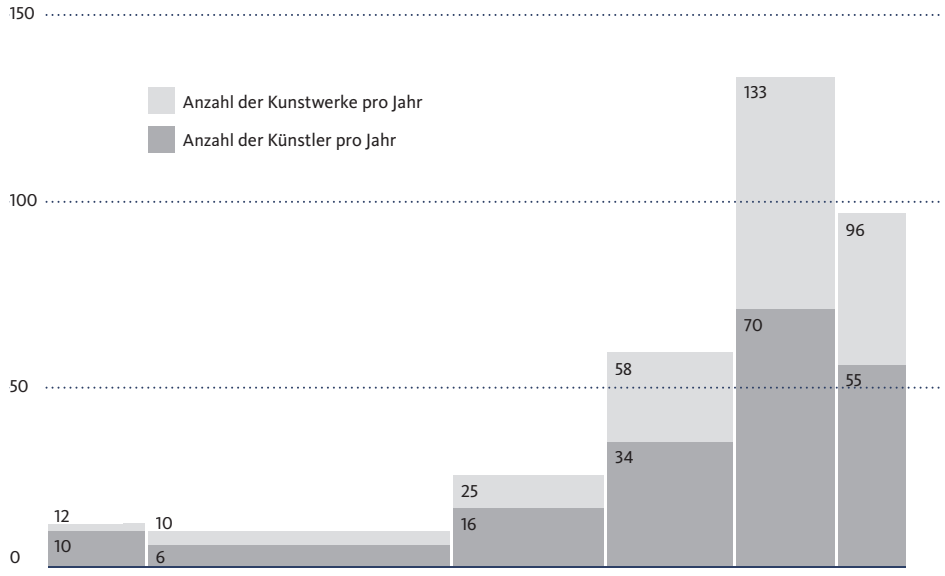
In dieser Situation, in der die einen andere Sozialismus-Modelle entwarfen und andere, wie Mattheuer, vor neuerlichen Sozialismus-Experimenten warnten, reiften nicht alle Blütenträume. Anfang 1990 breitete *Ikarus vor der Wahl*, eine Trauergestalt mit zerfetzten Flügelresten, hilfeheischend die Arme aus. Im satirischem Holzstich des Berliner Graphiker Harald Larisch halten hinter einer niedrigen Mauer vier Leute schöne, intakte, vielleicht sogar funktionierende Flügel empor, reichen sie herüber, bieten sie an, empfehlen sie oder zeigen sie bloß, denn sie wünschen bestenfalls einen Ikarus von ihren Gnaden, also einen Nicht-Ikarus.[33]

In der Kunst der DDR wurde Ikarus zu einem Symbol für Flüchtende aus den Widerwärtigkeiten, für den grenzüberschreitenden und auf Freisein von Fremdbestimmung drängenden Menschen wie auch für menschlichen Forscherdrang und dessen Missbrauch. Die bildkünstlerisch adaptierte und gesellschaftlich transformierte Figur des Ikarus diente sowohl zur idealisierenden Ausprägung der Gesellschaftsutopie als auch zu deren ironischen Brechung bis hin zur Travestie. Oft stand deren Verwendung im Kontext problembewusster Gesellschaftskritik, die offen oder in den Formen einer »Sklavensprache« vorgetragen wurde, in der sich aber keine Flucht in melancholische Versunkenheit oder eine Fantasiewelt ausdrückte, sondern vornehmlich ein Produktivmachen der Kritikpotenz des Ur-Bildes. Die »Kontextualisierung« mit gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen ist zwar erhellend, aber Kunst erschließt sich nicht einzig und abschließend mit dem Umfeld, sondern bleibt auch unter anderen Verhältnissen, die oft durch ihre Ähnlichkeit verblüffen, offen für neue Rezeption, in der Gegenwart und in der Zukunft.

Das Leitbild Ikarus hat über den Systemwandel hinaus Bestand: Das beweisen aus neuerer Zeit die Sturzgestalten Bernd Göbels oder bei Ronald Paris ein Ikarus, der Sisyphos begegnet, und nach dem verbrauchten Ikarus von Bernhard Heisig malte dieser später den fliegenden mit roter Büßerkappe wie auch Moritz Götze, Sohn des bereits erwähnten Pop-art-Malers Wasja Götze, die Ikarus-Rezeption in eine neue Künstlergeneration überführt. **ABB 063** Es zeigt sich: Ikarus bleibt die Verneinung der Gewohnheit und Hinterfragung des Bewährten, das Verwünschen der Realität und Träumen des Unfasslichen sowie der Mut, Unmögliches zu wagen. Der negative Verlauf der Flugversuche des Ikarus kritisiert die Umstände als alternativbedürftig und fordert ein Festhalten am Verhaltensmuster des Subversiven, das für die Entwicklung der Gesellschaft wie für die des Individuums notwendig ist. Ikarus, die kritische und innovative Kraft der Menschheit, bleibt willkommen. Denn fliegen, Götter, welch ein Glück!

30 — Die Überschrift der Titelseite der Wochenzeitung Wochenpost, (1989), Nr. 46, lautete »Zeit für Ikarus«.
31 — Ursula Mattheuer-Neustädt: Bilder als Botschaft – Die Botschaft der Bilder. Am Beispiel Wolfgang Mattheuer – ein Essay in zwei Teilen, Leipzig 1997, S. 80.
32 — Eine frühere Zeichnung des Motivs beweist, dass Mattheuer den Herbst 1989 antizipierte.
33 — Der Holzstich *Ikarus vor der Wahl* erschien nach der am 18.3.1990 stattgefundenen Wahl zur Volkskammer in der Zeitung Junge Welt v. 23.3.1990 als letztes Blatt der Graphikaktion der Junge Welt.

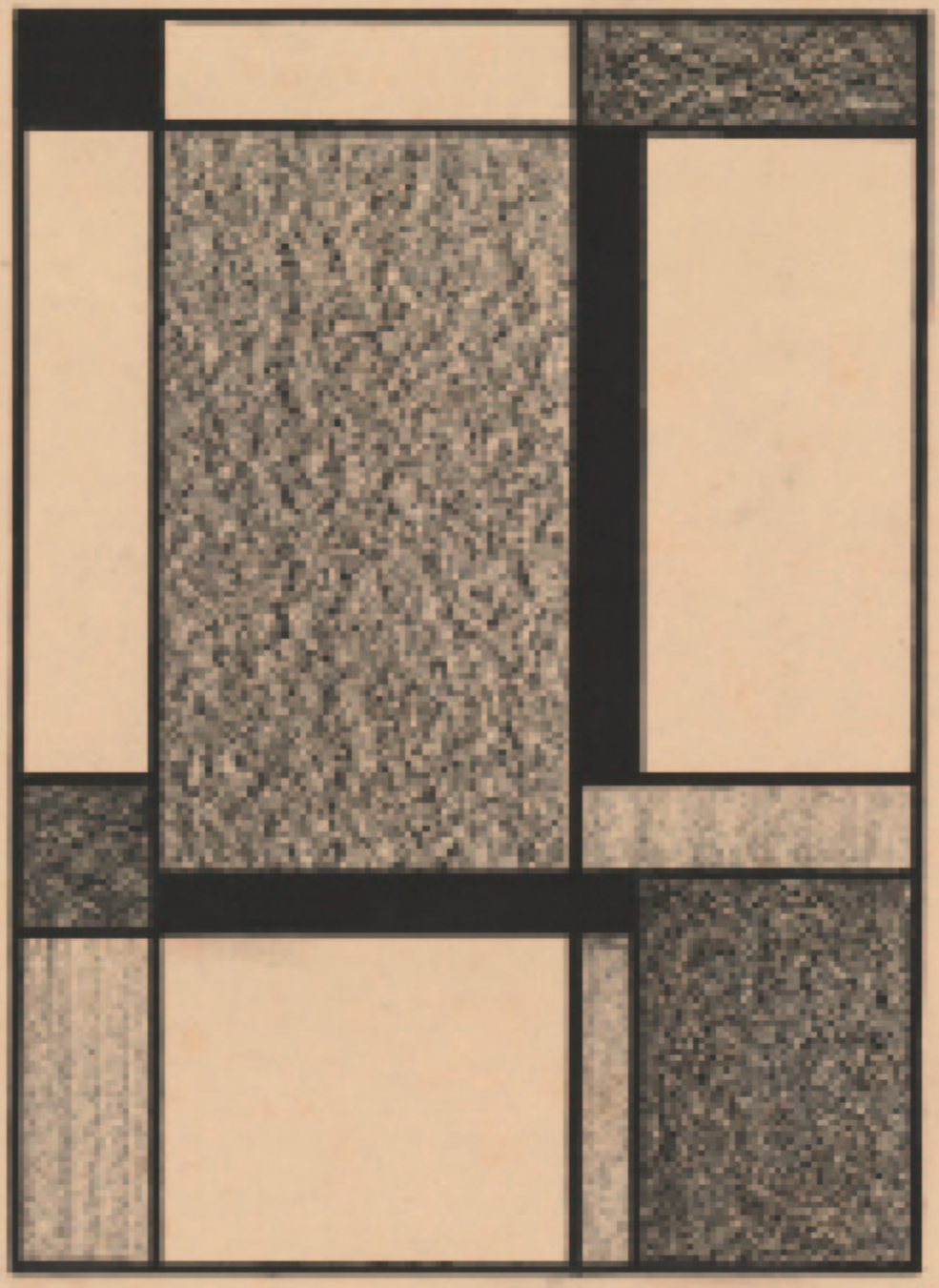
Diagramm der Entwicklung mythosbezogener Kunst der DDR mit Verteilung der Themen und Motive



Themen und Motive	1945		1950		1965		1972		1978		1983		1985	Gesamt	
1. Ikarus	0	0	5	5	12	21	24	53	67	156	14	24		98	259
2. Parisurteil	2	2	14	20	12	17	14	17	29	37	36	92		88	185
3. Aphrodite	2	2	3	6	5	8	14	23	15	17	8	16		38	72
4. Prometheus	2	2	2	2	4	4	5	7	21	42	6	6		38	63
5. Pan o. ä.	2	2	3	4	5	6	11	14	13	16	6	6		36	48
6. Leda	1	1	4	4	6	7	7	9	15	27	8	9		33	57
7. Musen	2	2	0	0	3	3	12	13	9	12	5	7		25	37
8. Pegasus	3	3	1	1	5	8	10	16	4	7	4	4		21	39
9. Ares	0	0	2	6	7	10	8	9	4	4	4	5		21	34
10. Kassandra	0	0	1	1	0	0	1	1	6	62	4	5		10	69
11. Kentaur	1	1	3	3	4	6	5	9	8	9	0	0		20	28
12. Orpheus	2	2	1	1	4	4	6	7	6	6	3	3		21	23
13. Nike	0	0	1	1	1	1	4	4	8	18	6	6		18	30
14. Eros	0	0	4	8	4	6	3	4	5	5	1	1		16	24
15. Europa	1	1	3	6	3	4	4	7	5	6	2	2		14	26
16. Odysseus	1	1	3	11	2	2	3	8	7	9	1	1		12	32
17. Sirenen	1	1	2	2	3	3	3	8	3	5	5	7		13	26
18. Herakles	0	0	2	2	3	3	2	2	9	10	1	1		15	18
19. Janus	1	1	2	3	2	2	5	6	3	3	2	2		14	17
20. Trojanisches Pferd	0	0	2	2	1	1	2	9	4	6	4	5		12	23
21. Daphne	0	0	0	0	1	2	4	9	8	12	0	0		12	23
22. Flora	1	2	2	2	2	3	5	8	6	6	1	1		12	22
23. Laokoon	0	0	0	0	2	2	3	6	7	13	1	1		10	22
24. Grazien	1	1	5	6	1	1	0	0	3	3	4	4		12	15
25. Apollon	0	0	0	0	3	3	0	0	5	25	0	0		8	28
26. Zeus	2	2	0	0	1	2	3	4	6	7	2	2		11	17
27. Nymphe	1	1	1	1	0	0	7	7	3	3	1	1		12	13
...															
35. Sisyphos	0	0	0	0	2	2	2	10	2	2	0	0		6	14

Neu erstanden aus Ruinen

Moderne vs. »Sozialistischer Realismus« in der SBZ und frühen DDR



Sigrid Hofer

Ein sozialistisches Bauhaus?

Die Staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Kunst in Weimar zwischen 1946 und 1951 als Laboratorium der Moderne

Walter Wolf, Leiter des Landesamtes für Volksbildung in Thüringen und mit der Reorganisation des Schul- und Hochschulwesens betraut, beabsichtigte schon bald nach Kriegsende, die Weimarer Kunstschule als »ein neues Bauhaus«[1] erstehen zu lassen. Mit einem solchen Ansinnen stand er keineswegs allein: Gerade in den Jahren 1945–1949 lässt sich ein Aufgreifen progressiver künstlerischer Strömungen wiederholt beobachten. Die Fortführung der Errungenschaften der klassischen Moderne in ästhetischer wie weltanschaulicher Hinsicht verband sich vielversprechend mit einer kulturellen Aufbruchsstimmung, die weite Kreise der Intellektuellen erfasste. Von der SMAD waren zunächst keine strikten kulturprogrammatischen Vorgaben ergangen, vielmehr schien es vorstellbar, sowohl kommunistische als auch bürgerliche Bestrebungen zu berücksichtigen und diese in ein Konzept der Erneuerung der deutschen Kultur zusammenzuführen.[2]

Mit dem Rückbezug auf das Bauhaus war die Wertschätzung einer Kunst, die als autonomer Ausdruck einer demokratischen Staatsverfassung galt, untrennbar verbunden. Doch war es nicht in erster Linie die avantgardistische Ästhetik des Bauhauses, die die Hochschulplaner in der SBZ überzeugte, sondern vielmehr Walter Gropius' Reformprojekt in seiner gesamtgesellschaftlichen Dimension. Dieses basierte entscheidend auf Überlegungen, die nicht allein die Ausbildung der individuellen Künstlerpersönlichkeit zum Ziel hatte, sondern auf die soziale Verantwortung aller Kulturschaffenden setzte, welche sich in fächerübergreifenden Kooperationen an der Lösung der anstehenden Zukunftsaufgaben beteiligen sollten.

Die Bauhausrezeption war damit in erster Linie auf die soziale Dimension ausgerichtet. Diese Schwerpunktsetzung sollte Auswirkungen auf die Lehre und die praktische Arbeit an der Weimarer Hochschule haben. Sie war – so die hier vertretene These – dafür verantwortlich, dass sich die Weimarer Institution letztendlich nie als Apologetin einer entschieden avantgardistischen Ästhetik profilierte, sondern ein breites Spektrum an Gestaltungsmöglichkeiten akzeptierte, welche sich schließlich den Forderungen der SED fügen sollten.

Personalpolitik zwischen Überzeugung und Pragmatismus

Um die Umstrukturierung der Weimarer Hochschule im Sinne des Bauhauses sicher zu stellen, sollte diese in die Hände von Persönlichkeiten gelegt werden, die durch ihre Biographie selbst mit diesem verbunden waren. Die Fakten sind bekannt.[3] Walter Wolfs erste Wahl fiel auf Ernst Neufert, der unter Otto Bartning bis 1930 stellvertretender Direktor in Weimar gewesen war und nunmehr an der TH Darmstadt wirkte.[4] Nachdem dieser die ihm angebotene Position ausgeschlagen hatte,[5] konnte Hermann Henselmann gewonnen werden.[6] Dieser war zwar selbst kein Bauhäusler, seine Entwürfe aus den frühen 1930er Jahren **ABB 067** belegten aber eine intensive Auseinandersetzung mit den Gestaltungsprinzipien des Neuen Bauens.[7] In seinem autobiographischen Rückblick *Drei Reisen nach Berlin* präsentierte sich Henselmann als überzeugter Verfechter der klassischen Avantgarde. Er identifizierte sich mit den Ideen, mit denen van de Velde und später Walter Gropius und dessen Stab in Weimar angetreten waren, da diese, wie er schrieb, »die künstlerische Gestaltung der Umwelt zu ihrer Aufgabe« gemacht hatten, um schließlich »die Einheit der Künste lehrend und experimentell herzustellen.«[8]

1 — Karl-Heinz Hüter: Das Bauhaus in der DDR. Schwierigkeiten einer Rezeption. In: Eckhart Gillen, Reiner Haarmann (Hg.): Kunst in der DDR, Berlin 1990, S. 434–439, S. 434.
2 — Vgl. Andreas Schätzke: Zwischen Bauhaus und Stalinallee. Architekturdiskussion im östlichen Deutschland 1945–1955, Berlin 1991, S. 20.
3 — Vgl. Klaus-Jürgen Winkler (Hg.): neubeginn. Die Weimarer Bauhochschule nach dem Zweiten Weltkrieg und Hermann Henselmann, Weimar 2005. Zur Rezeption des Bauhauses während der DDR vgl. Norbert Korrek: Zur Bauhaus-Rezeption an der Weimarer Hochschule von 1945–1979. In: Frank Simon-Ritz, Hans-Jürgen Winkler, Gerd Zimmermann: Wir sind, wir wollen und wir schaffen. Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar 1860–2010, Bd. II, Weimar 2012, S. 177–226.
4 — Ulrich Wieler: Die Weimarer Hochschule von 1945–1954. Betriebsames Abwarten, die Gründung der DDR und der Weg in eine wissenschaftliche Hochschule. In: Simon-Ritz/Winkler/Zimmermann (wie Anm. 3), S. 13–38, S. 14 f.
5 — Bartning gab familiäre Gründe an, die ihn daran hinderten, nach Weimar überzusiedeln.
6 — Zwischenzeitlich hatten noch Gespräche mit Denis Boniver stattgefunden, dessen Vorstellungen liefen aber auf eine Fortführung der Hochschule wie sie in der Nazi-Zeit bestanden hatte hinaus, so dass von einer Übertragung der Leitungsfunktion an ihn abgesehen wurde. Vgl. hierzu Norbert Korrek: Für den Aufbau der Städte und Dörfer. Diplomarbeiten an der Abteilung Baukunst zwischen 1945 und 1950. In: Winkler, neubeginn (wie Anm. 3), S. 41–66, S. 42.
7 — Achim Preiß: Hochschulen in Weimar. In: Achim Preiß, Klaus-Jürgen Winkler: Weimarer Konzepte. Die Kunst- und Bauhochschule 1860–1995, Weimar 1996, S. 13–54, S. 44.
8 — Hermann Henselmann: Drei Reisen nach Berlin, Berlin (Ost) 1981, S. 278.

ABB 066 Alfred T. Mörstedt, *Kompositionsübung*, ca. 1950, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne

ABB 067 Hermann Henselmann, Wohnhaus an der Weinmeisterhöhe bei Berlin, Ansicht von Südosten mit Steingarten, 1934, Archiv Sigrid Hofer

Die Einheit der Künste sollte auch bei Henselmann das Fundament der Lehre bilden. In einem ersten Reorganisationsplan der künftigen »Hochschule für Baukunst und das gestaltete Hand- und Maschinenwerk«, welchen Henselmann am 18. August 1945 aufstellte, führte er unter »Ziele« explizit die »Einordnung in den Wiederaufbau« an.[9] Damit waren die Prioritäten und der Zweck der Schule klar bestimmt. Hinsichtlich der Ausrichtung wurde in dem Papier auch der Bezug auf das Bauhaus explizit formuliert: »Die Hochschule wird wieder auf den Charakter eines Bauhauses abgestellt, wie vor der Nazizeit«.[10] Dies bedeutete im Hinblick auf die Lehre, dass all jene Veränderungen, die Paul Schultze-Naumburg als strammes NSDAP-Mitglied[11] in seiner Direktorenzeit (1930–1940) vorgenommen hatte, aufgehoben werden mussten. Davon betroffen waren beispielsweise die Werkstätten, einst Herzstück der Bauhaus-Pädagogik, die unter Schultze-Naumburg von der künstlerischen Ausbildung abgekoppelt und zu rein handwerklich orientierten Kursen rückgeführt wurden.[12] In Henselmanns praxisorientiertem Strukturplan sollten sie erneut eine wichtige Rolle spielen. Auch die schon von Gropius forcierte Kooperation mit der Industrie wollte Henselmann wieder beleben.[13] In dieses Zusammenspiel hatte sich auch die bildende Kunst einzufügen; als l' Art pour l' Art war sie nicht geduldet, vielmehr reduzierte Henselmann ihre Bedeutung, indem er sie als eine »Erweiterung der Werkstätten für Hand- und Maschinenwerk« angesiedelt sehen wollte.[14] »Keine Arbeit für Museen!« schrieb er daher kategorisch in den Reorganisationsplan.[15]

Das freie künstlerische Experiment hatte damit keinen Platz an der Hochschule in Weimar. Schon dieses frühe Konzept, das im Übrigen nicht realisiert wurde,[16] hob stattdessen die gesellschaftspolitische Aufgabenstellung heraus. Hierzu gehörte die soziale Durchlässigkeit der Schule, durch die eine »Akademikerisolierung« vermieden und das gemeinsame Lernen von »Industriearbeitern, Handwerksgesellen und Hochschülern« ermöglicht werden sollte.[17] Henselmann kam in seinem Reorganisationsplan auch auf die politisch-ideologische Ausrichtung der Schule zu sprechen, die er unter Punkt III »Einschaltung in den antifaschistischen Massenkampf« erläuterte.[18] Auch vor diesem Hintergrund erhielten schöngeistige Fächer wie Kunst- und Baugeschichte im Lehrplan weniger Gewicht, wohingegen weltanschauliche und sozialkritische Vorlesungen und Seminare den Entwurfsprozessen vorausgehen beziehungsweise diese begleiten sollten.

Hermann Henselmann konzipierte damit eine Schule, die den politischen Idealen einer sozialistischen Gesellschaftsordnung und (trotz seiner Zentrierung auf den Pragmatismus des Wiederaufbaus) zugleich den historischen Zielen des Bauhauses verpflichtet war.

Zwar wurde das Konzept nicht in Gänze umgesetzt, dennoch fanden eine Reihe von Überlegungen Eingang in das letztendlich 1946 verabschiedete Schulprogramm. Dieses sah eine Untergliederung in zwei Abteilungen vor, in die Abteilungen Baukunst und Bildende Kunst.[19] Henselmann bezog sich in allen essentiellen Punkten dabei auf Gropius: Hatte Gropius 1923 eine einschlägige Publikation »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses« genannt,[20] so wählte Henselmann für seine Ansprache anlässlich der Eröffnung der Hochschule am 25. September 1946 den Titel »Idee und Aufbau der Staatlichen Hochschule für Baukunst und Bildende Künste«.[21] Die weitreichenden Übereinstimmungen zwischen beiden Schulleitern hat Grohn ausführlich dargelegt.[22] Auch in den Tageszeitungen wurde über den Rückgriff auf das Bauhaus wiederholt berichtet: So meldeten 1946 die Tägliche Rundschau in Weimar »Bauhaus wird wieder Bauhaus« und das Thüringer Volk »Bauhaus und neue Kunsthochschule«.[23]

Entscheidend für den Erfolg dieses Konzepts war die Zusammensetzung des Lehrkörpers. Da das »Thüringer Reinigungsgesetz« vorsah, ehemalige NSDAP-Mitglieder und andere Personen, die mit der NSDAP sympathisiert hatten, zu entlassen,[24] hatte Henselmann weitgehend freie Hand. Er entschied sich daher vor allem für Dozenten, die selbst in der Bauhaustradition standen, so für Gustav Hassenpflug (Städtebau), Hanns Hoffmann-Lederer (Vorlehre) **ABB 068**, Peter Keler (Vorlehre), Emanuel Lindner (Werklehre) und Rudolf Ortner (Werklehre).[25] Henselmanns Blick für das Pragmatische ließ ihn jedoch auch zweifelhafte Kompromisse eingehen, die gerade vor dem Hintergrund seiner politischen Überzeugungen Befremden hervorrufen.

So glaubte er offensichtlich, weder auf Gerhard Offenberg, der die Hochschule ab 1942 geleitet hatte, noch auf Denis Boniver, der bis 1942 Ländliches Bauern, Entwerfen

9 — Ders.: Reorganisationsplan für die Staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Künste in Weimar vom 18.8.1945. In: Preiß/Winkler, Weimarer Konzepte (wie Anm. 7), S. 205.
10 — Ebenda.
11 — Paul Schultze-Naumburg war schon 1926 in den nationalsozialistischen Kampfbund für deutsche Kultur eingetreten.
12 — Zu Schultze-Naumburgs Direktorenschaft und Lehrvorstellungen an der Hochschule, die ab 1930 als »Staatliche Hochschule für Baukunst, Bildende Künste und Handwerk« geführt wurde, vgl. Sigrid Hofer: Die Hochschule unter Paul Schultze-Naumburg. Kulturpolitische Programmatik und traditionsverpflichtete Architektenausbildung. In: Simon-Ritz/Winkler/ Zimmermann, Wir sind (wie Anm. 3) S. 321–348.
13 — Carolyn Graf: Das real existierende Erbe. Das Bauhaus in der DDR als Denkmal und Ideologieträger. In: Andreas Haus (Hg.): Bauhaus-Ideen 1919–1994. Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens, Berlin 1994, S. 102–115, S. 104.
14 — Henselmann, Reorganisationsplan (wie Anm. 9), S. 205.
15 — Ebenda. Zur geplanten Hochschulstruktur vgl. auch Christian Schädlich: Der Neubeginn an der Staatlichen Hochschule für Baukunst und Bildende Künste Weimar im Jahr 1946. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 13 (1966), H. 5, S. 505–520, S. 510 u. Christian Grohn: Die Bauhaus-Idee. Entwurf, Weiterführung, Rezeption. Neue Bauhausbücher. Neue Folge, Berlin 1991, S. 42.

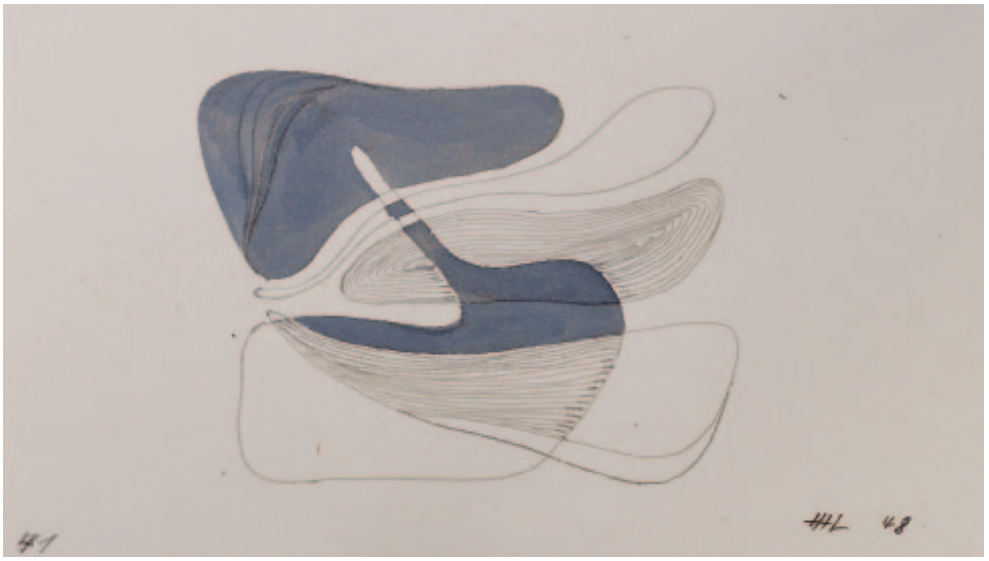


ABB 068 Hanns Hoffman-Lederer, *o. T. (Studie)*, 1948, Privatbesitz, Hannover

und Baugeschichte lehrte,[26] verzichten zu können. Deren Erfahrung in Fragen der Lehrplangestaltung erschien ihm so unentbehrlich, dass er sich an das zuständige Ministerium wandte, um eine Ausnahmeregelung für ihre Weiterbeschäftigung zu erwirken.[27] Mit diesen Berufungen hatte sich Henselmann von Anfang an auch reaktionäre Denker und Verfechter einer konservativen Baukunst ins Haus geholt. Zwar konnten sowohl Offenberg als auch Boniver nicht an der Hochschule verbleiben,[28] doch muss Henselmanns Ansinnen als ein durch und durch verstörender Umstand bezeichnet werden, denn die beiden architektonischen Lager – die Protagonisten des Neuen Bauens und jene der so genannten Reformarchitektur – waren seit den 1920er Jahren in mitunter feindliche Auseinandersetzungen verstrickt gewesen.

Henselmanns janusköpfiger Modernebegriff

Henselmann versuchte, seine ambivalente Berufungspolitik zu kaschieren, indem er sich einen dehnbaren Begriff von Moderne zu eigen machte. Danach waren für ihn weniger formale Kriterien ausschlaggebend als die Gesinnung. Christian Schädlich hat in seiner Vorlesungsmitschrift vom 8. April 1948 dessen Lehrprinzipien folgendermaßen festgehalten: »Moderne Baukunst wird bestimmt durch Freiheit, Anmut, Heiterkeit, Ineinanderfließen der Räume, Verbindung mit der Natur.«[29] Die Frage der Dachform etwa, einer der prominentesten Streitpunkte zwischen modernen und konservativen Architekten in den 1920er Jahren, war nach Henselmann als Bewertungsmaßstab völlig ungeeignet.[30] Auf diese Weise und unter Missachtung der historischen Gegebenheiten inkorporierte er selbst vorsätzliche Gegenspieler der Avantgarde. In Schädlichs Aufzeichnungen **ABB 069** liest sich dieser Sachverhalt so: »[Es] ist in der modernen Baukunst noch genügend Spielraum für verschiedene Temperamente. Es ist auch eine konservative Haltung möglich (Schmitthenner). Die Gestaltung ist nicht so kühn, die modernen Ideen fließen nur langsam ein, sind aber im Grundsätzlichen doch vorhanden.«[31]

Diese ambivalente Personalpolitik sowie die Ausrichtung des Lehrplans auf den Wiederaufbau entkräfteten damit einen möglichen experimentellen Charakter, wie er einer Nachfolgeinstitution des Bauhauses angestanden hätte. Aber selbst viele der Studierenden zeigten wenig Interesse an der Ausbildung kreativ-avantgardistischer Positionen, sie forderten vielmehr früh ein praxisnahes Studium mit allem Nachdruck ein.

16 — Kossel vermutet, dass die politischen Stellen einer Hochschule in der Tradition des Bauhauses einen effizienten Wiederaufbau nicht zutrauten. Vgl. Elmar Kossel: Hermann Henselmann und die Modernerezeption in der frühen Sowjetischen Besatzungszone/DDR. Weimar und Berlin. Zwei Versuche des Wiederanknüpfens an die Moderne. In: Winkler, neubeginn (wie Anm. 3), S. 107–119, S. 108.
17 — Henselmann, Reorganisationsplan (wie Anm. 9), S. 205.
18 — Ebd., S. 206.
19 — Kossel, Henselmann (wie Anm. 16), S. 108.
20 — Walter Gropius: Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses Weimar, München 1923.
21 — Das Redemanuskript Henselmanns abgedruckt in Grohn, Bauhaus-Idee (wie Anm. 15) S. 101–103.
22 — Ebd., bes. S. 43–45.
23 — Zitiert in ebd., S. 42.
24 — vgl. Korrek, Aufbau (wie Anm. 6), S. 42.
25 — Petra Eisele: Ist Geschmack Glückssache? Horst Michel und das Weimarer Institut für Innengestaltung. In: Petra Eisele, Siegfried Gronert: Horst Michel – DDR-Design. Eine Tagung der Fakultät Gestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar, Weimar 2004, S. 22–73, S. 64.
26 —Achim Preiß, Klaus-Jürgen Winkler: Übersicht der Lehrstühle. In: Preiß/Winkler (wie Anm. 7), S. 281–298, S. 288.
27 — Vgl. Korrek, Aufbau (wie Anm. 6), S. 42.
28 — Beide verließen 1946 Weimar und gingen in den Westen.
29 — Die Vorlesungsmitschrift abgedruckt bei: Christian Schädlich 2005, S. 34, Archiv der Moderne, BU Weimar, Sig. N/55/65.1.
30 — Ebenda.
31 — Ebenda.

ABB 069 Christian Schädlich, *Studienarbeit*, Vorlehre, 1948, Teilvorlass Schädlich, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne

Doch werfen wir zunächst einen ausführlicheren Blick auf die beiden grundlegenden Veranstaltungsarten, die Vor- und die Werklehre. Hatte Gropius seinerzeit als Kernstück des Lehrplans die so genannte Vorlehre installiert, um fachübergreifend elementare Gestaltungsfragen zu diskutieren, so machte Henselmann diese Veranstaltung, wie ehedem am Bauhaus, für alle Studierenden obligatorisch.[32] Peter Keler orientierte seine Unterrichtsgestaltung beispielsweise an seinem Lehrer Johannes Itten, von dem er sogar das gymnastische Training am Beginn jeder Stunde übernahm.[33] Die Vorlehre war als eine grundlegende Übung in Form- und Gestaltungsfragen gedacht, die den Umgang mit Farben sowie die zeichnerische Umsetzung von Materialarten betraf, aber auch abstrakte, zwei- und dreidimensionale Kompositionen umfasste, um die Begabungen der Studierenden im Hinblick auf die spätere Wahl der Fachklassen zu eruieren und zu fördern.

Nachlässe und Studienarbeiten, die heute im Archiv der Moderne der Bauhaus-Universität Weimar verwahrt werden, erlauben einen Einblick in die an der Hochschule vermittelten Stilrichtungen und Fertigkeiten. Aufgrund des zahlenmäßig noch relativ geringen Bestandes kann ein Anspruch auf Repräsentativität nicht erhoben werden, doch spiegeln die Blätter die verbindlichen Übungen in den einzelnen Kursen wider. Quantitativ gesehen überwogen in den Jahren 1946–1951 abstrakte Kompositions- und Farbübungen, rhythmische Studien sowie Studien zu Hell-Dunkel-Kontrasten, die bei Martin Domke und bei Hanns Hoffmann-Lederer erarbeitet wurden (so zum Beispiel von Philip Oeser, Alfred T. Mörstedt **ABB 066**, Joachim Klos, Karl Holfeld, Gerhard Gottschall oder Holger Runge).[34] Daneben spielten Natur- und Materialstudien eine große Rolle, wie sie aus den Klassen von Peter Keler[35] oder Albert Schaefer-Ast (Graphik) überliefert sind. Neben Studien zu Materialien traten bei Peter Keler auch Übungen zu Körpern und zum Raum, die umständehalber zwar einfachste Versuche in der räumlichen Anordnung darstellten, im Formalen jedoch deutliche Bezüge zum Suprematismus anklingen ließen.[36]

Bemerkenswert ist, dass abstrakte Arbeiten bis in das Jahr 1951 vorliegen, zu einer Zeit, in der die Formalismuskampagne erneut eskalierte. Dass dies möglich war, ist wohl dem Charakter der Arbeiten zu verdanken, die als propädeutische Fingerübungen nicht jedoch als eigenständige Werke zu werten waren. Die Studierenden meldeten schon bald Kritik an dieser Art von Vorlehre an. Ein studentischer Arbeitsrat verfasste im April 1948 eine Resolution gegen die Lehrmethoden Kelers und forderte ihn zu einer Korrektur auf.[37] Aber nicht nur Keler, auch Hoffmann-Lederer sah sich mit Vorwürfen konfrontiert, die offenbar selbst von Henselmann geteilt wurden. Schon am 24. Mai 1946 hatte

32 — Im ersten Reorganisationsplan vom 18.8.1945 war sie noch nicht vorgesehen; vgl. hierzu Klaus-Jürgen Winkler: Schon die Einführung sollte eine Herausforderung sein. Vorlehre und Werklehre der Abteilung Baukunst an der Weimarer Hochschule 1946–1951. In: Winkler, neubeginn (wie Anm. 3), S. 17–40, S. 18.
33 — Grohn, Bauhaus-Idee (wie Anm. 15), S. 43. Ausführlicher zu Kelers und Hoffmann-Lederers Vorlehre vgl. Anne Hoormann: Von der Bauhaus-Idee zur Formalismus-Debatte. Kunstausbildung an der Staatlichen Hochschule für Baukunst und bildende Künste (1946–1951). In: Simon-Ritz/Winkler/Zimmermann, Wir sind (wie Anm. 3), S. 39–59, S. 45–47.
34 — Die Angaben sind entnommen der Werkdatenbank der Bauhaus-Universität, Archiv der Moderne. Für die Einsichtnahme, die mir freundlicherweise gewährt wurde, danke ich sehr herzlich Dr. Christiane Wolf.
35 — Vgl. die Materialstudien in: Abteilung Baukunst. Vorlehre. Studien zu Material, Körper und Raum. 1946–1947. Betreuer: Peter Kehler, Archiv der Moderne, BU/01/79.3.
36 — Abteilung Baukunst. Vorlehre. Studien zu Material, Körper und Raum. 1946–1947. Betreuer: Peter Kehler, Archiv der Moderne. BU/01/79.3.
37 — Vgl. Winkler, Vorlehre (wie Anm. 32), S. 22 f.

ABB 070 Georg Brückner, *Sommerhaus*, 1948, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne

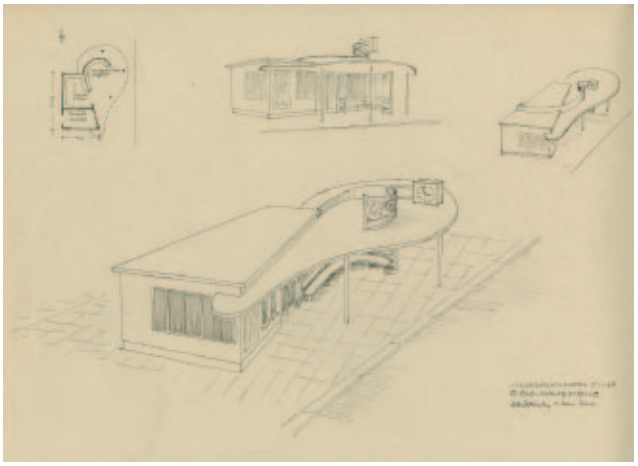


ABB 071 Christian Schädlich, *O-Bus-Haltestelle*, Stegreifentwurf, 1948/49, Teilvorlass Schädlich, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne

dieser in einer offiziellen Stellungnahme seiner Befürchtung Ausdruck verliehen, Hoffmann-Lederers Unterricht könne eine »Abtötung des praktischen, schöpferischen Denkens« befördern.[38] Damit hatte sich Henselmann nicht nur von zweien seiner Dozenten, sondern auch vom kunstpädagogischen Prinzip der Bauhaus-Vorlehre distanziert. Die Diskussion über die Struktur, die Inhalte und die personelle Besetzung der Vorlehre sollte in den folgenden Semestern nicht abreißen. Modifizierte Modelle wurden erprobt und ab dem Wintersemester 1949–1950 unter Roland Kiemlen schließlich stärker auf den architektonischen Entwurf, das räumliche Vorstellungsvermögen sowie die Wirkung von Farben im Raumzusammenhang ausgerichtet.[39]

Das Pendant zur Vorlehre bildete die so genannte Werklehre, welche ebenfalls einen Vorläufer im Bauhaus hatte und »die Grundlagen des Entwerfens unter gleichzeitiger Klärung der Grundbegriffe der einfachen Baukonstruktion« vermitteln sollte.[40] Bei der Besetzung der Werklehre ließ sich über längere Zeit hinweg keine dauerhafte Lösung finden. Zudem führte Henselmanns Personalpolitik zu studentischen Entwurfsergebnissen, die ausgesprochen disparat waren und das Erscheinungsbild der Hochschule nach außen hin alles andere als einheitlich kennzeichneten.

War zunächst Rudolf Ortner, der noch bei Mies van der Rohe studiert und schließlich in Weimar unter Schultze-Naumburg abgeschlossen hatte, für die Werklehre berufen worden, so übernahm Henselmann im Frühling 1947 diese Lehrveranstaltung vorübergehend selbst,[41] um die Vermittlung der klassischen Avantgarde stärker in den Unterricht einzubinden. Entwürfe, die unter seiner Anleitung entstanden und Entwürfe für ein Kleinhaus beziehungsweise ein Sommerhaus zur Aufgabe hatten, berücksichtigten den fließenden Grundriss, das Flachdach und die großen Fensterflächen.[42] Doch schon im Sommersemester 1948 präsentierte sich auch Ortners Werklehre neu; Georg Brückner erarbeitete nunmehr ein »Sommerhaus« **ABB 070**, das er ebenfalls als modernen, eingeschossigen Flachdachbau mit einer großen Fensterfront gestaltete.[43] Stegreifentwürfe, die Christian Schädlich in seinem 3. Semester (1948–1949) erarbeitete – eine Bushaltestelle **ABB 071**, ein Ausstellungsstand oder ein Reklamezelt – sind ebenfalls von den Prinzipien der Klassischen Moderne inspiriert.[44] Auch im Nachlass von Martin Wimmer sind mehrere Entwürfe überliefert, welche sich deutlich Walter Gropius' Gestaltungsvorstellungen zu Eigen machten. Davon zeugen etwa ein so genanntes »Wohnhaus« (5. Semester, 1948), das Wimmer mit einem Dachgarten und einem überstehenden Dach am Eingang plante oder auch der »Entwurf des eigenen Hauses« (1948).[45] Beachtenswert

38 — Zitiert in ebd., S. 39.
39 — Ebd., S. 24 f.
40 — So formuliert im Vorlesungsverzeichnis des Wintersemesters 1947/48.
41 — Ortners Unterricht war Henselmann offenbar zu konservativ, da dieser den Entwurf an traditionellen Satteldachhäusern üben ließ.
42 — Abbildungen hierzu in Winkler, Vorlehre (wie Anm. 32), S. 29, 32.
43 — Vgl. Inga Brückner 1946–1951, Werklehre, Blatt 44, BU Weimar, Archiv der Moderne, Sig. 4/28.
44 — Vgl. Christian Schädlich 1947–52 b, Stegreifarbeiten, Blatt 2–4, BU Weimar, Archiv der Moderne, Sig. 4/29.
45 — Vgl. Martin Wimmer 1946–50, S. 42 u. S. 56, BU Weimar, Archiv der Moderne, Sig. 4/34.

ABB 072 Großfurra bei Sondershausen, o. J., Bauhaus-Universität Weimar, Fotoarchiv

ist in diesem Zusammenhang auch der Plan für »Das wachsende Wohnhaus« (1949), dessen Konzept sich wohl dem Haus am Horn in Weimar verdankt, welches 1923 anlässlich der ersten Bauhausausstellung errichtet worden war.[46] Dass es auch 1950 noch möglich war, modern zu entwerfen, belegt die Diplomarbeit von Peter Heicke. Seine Idee von einem Kunstmuseum für Weimar ließ drei kubische Trakte unterschiedlicher Proportionen miteinander korrespondieren, achtete auf einen asymmetrischen Gesamteindruck, betonte die Horizontale und arbeitete mit Fensterbändern.[47]

Diese der Ästhetik der Moderne verpflichteten Entwürfe sollten schon bald wieder von konservativen Vorstellungen konterkariert werden. Als Henselmann zum Sommer 1948 Heinrich Rettig berief,[48] holte er einen Absolventen von Paul Schmitthenner an die Hochschule. Schmitthenner und die Stuttgarter Schule hatten in den 1920er Jahren die konservative Architekturposition in Deutschland vertreten und waren in offenem Dissens zur Lehre des Neuen Bauens gestanden. Henselmann hatte seine Institution so der traditionalistischen Ästhetik der Stuttgarter Schule, den erklärten Gegenspielern des Neuen Bauens, geöffnet.

Rettigs Entwurfsaufgaben spiegeln den Gesinnungswandel, der in die Hochschule Einzug hielt, unumwunden wider. Lieferte Brückner, wie gezeigt, unter Ortners Anleitung einen modernen Baukörper, so war sein »Einfamilienhaus« vom Sommer 1949 ein unverkennbares Derivat der Schmitthenner-Schule und ein Paradebeispiel dessen, was als das »deutsche Haus« in die Architekturdebatte der 1920er und 1930er Jahre eingegangen war: Zweigeschossigkeit, Satteldach, Lochfassade, Fenster mit Sprossen, hölzerne Klappläden.[49] Nahezu identisch hiermit war die Lösung, zu der Christian Schädlich zwangsweise kommen musste, als Rettig im Wintersemester 1948–1949 »Das große Haus« als Aufgabe stellte. Gemäß des Bedeutungsanspruches brachte Schädlich als zusätzliches Gestaltungselement noch eine Pergola im Erdgeschoss ein, welche die Eingangstür mit umschloss.[50] Auch Leopold Wiel, der nach Rettigs Ausscheiden im März 1950 die Werklehre fortführte,[51] bekannte sich zur Tradition der Stuttgarter Schule, so dass die Vermittlung einer modernen Architektursprache auf eine sehr kurze Phase und einen kleinen Bereich beschränkt blieb.

Doch schon vor den Amtsantritten von Rettig und Wiel waren die Weichen zugunsten eines traditionsverhafteten Formverständnisses gestellt worden. In den Monaten zwischen der ursprünglich geplanten Wiedereröffnung der Hochschule zum Wintersemester 1945–1946 und der tatsächlichen Aufnahme des Lehrbetriebs zum Sommersemester 1946, führte Henselmann die angehenden Dozenten und Studierenden im »Planungsverband Hochschule Weimar« zusammen, um Fragen des Wiederaufbaus zu diskutieren. Dieser »Planungsverband« nahm seine Arbeit am 23. Oktober 1945 auf.[52]

46 — Nachlass Martin Wimmer, BU Weimar, Archiv der Moderne, Sig. N51/70.14.
47 — Vgl. Heicke 1946–1952, Vorlehre, Blatt 4–9 (wohl falsch bezeichnet), BU Weimar, Archiv der Moderne, Sig. 4/27.
48 — Preiß/Winkler, Lehrstühle (wie Anm. 26), S. 289.
49 — Vgl. Inga Brückner 1946–1951, Werklehre, Blatt 50, BU Weimar, Archiv der Moderne, Sig. 4/28.
50 — Der Entwurf abgebildet bei Winkler, Vorlehre (wie Anm. 32), S. 36.
51 — Ebd., S. 36.
52 — Kossel, Henselmann (wie Anm. 16), S. 109.

Drei große Kernbereiche hatte Henselmann vorgesehen, die besonders vordringlich zu bearbeiten waren. Diese betrafen den Wiederaufbau der zerstörten Orte, die Versorgung der Flüchtlinge mit Wohnraum und die Errichtung von Bauernhöfen, wie dies durch die Bodenreform festgeschrieben war,[53] welche die Thüringische Landesverwaltung am 10. September 1945 beschlossen hatte. Der Planungsverband wurde später in die Hochschule inkorporiert.[54]

Die Typenhäuser für die Neubauerndörfer wurden nun nicht über Diplomarbeiten ermittelt, sondern von Toni Miller und der »Arbeitsgemeinschaft Ländliches Bau- und Siedlungswesen« konzipiert.[55] Als das erste Neubauerndorf in der SBZ **ABB 072**, das auch in der Literatur vielfach vorgestellt wird, gilt Großfurra-Neuheide (Kreis Sondershausen, Planung ab 1946[56]). Miller errichtete dieses Dorf in Lehmbauweise, einer Technik worüber er zusammen mit Kollegen eine ausführliche technische Anleitung für Laien verfasste, die so genannte Lehmbaufibel.[57] Millers baukünstlerische Ausrichtung gründete sich auf ein Studium bei Paul Bonatz an der TH in Stuttgart. In den Jahren 1939–1944 hatte er am Lehrstuhl für Raumordnung, Ostkolonisation und ländliches Siedlungswesen der TH Danzig gewirkt,[58] womit bereits vor dem offiziellen Start der Hochschule ein Architekt in verantwortlicher Position tätig war, der nicht die Grundsätze der Moderne, sondern jene der Reformarchitektur vertrat. Auch dieser Sachverhalt belegt ein weiteres Mal, dass Henselmann die Rezeption der Avantgarde nicht konsequent verfolgte.[59]

Diese unentschiedene Haltung betraf nicht allein die Architektur, sie muss vielmehr als symptomatisch für den Weimarer Neuanfang nach 1945 verstanden werden. So führte auch Horst Michel, der die Klasse Industrielle Formgebung im Bereich Bildende Kunst leitete, nicht das avantgardistische Bauhaus-Design der Dessauer Zeit weiter, sondern vertrat eine gemäßigte Moderne, die auf den Deutschen Werkbund zurück verwies. Seine Gestaltungsvorstellungen orientierten sich an Henry van de Velde, Peter Behrens, Richard Riemerschmid und Bruno Paul, mit dem er kooperiert hatte.[60]

Im Sog der Formalismusdebatte

Nur ein einziges Mal ist die Hochschule mit einem expressiv modernen Entwurf an die breite Öffentlichkeit getreten, der allerdings bald in die Maschinerie der Formalismusdebatte geriet und zeigt, wie sehr die Hochschule unter Parteieinfluss stand, so dass sie ihr ohnehin mit wenig Stringenz betriebenes Modernekonzept den politischen Anforderungen opferte. Die Rede ist von Hermann Kirchbergers Wandbild,[61] das dieser anlässlich der Wiedereröffnung des Deutschen Nationaltheaters[62] in Weimar (27. August 1948) geschaffen hatte **ABB 073, 074**. Der von den öffentlichen Medien ausgetragene und ab Herbst 1949 rasch eskalierende Konflikt war offensichtlich von der Partei gesteuert. Diese hatte es geschickt verstanden, über Volksbefragungen eine aufgeheizte Stimmung zu erzeugen, die schließlich in der lautstarken Forderung nach Entfernung des Wandbildes kulminierte.[63] Im Nachhinein mutet es wie ein Exempel an, welches die SED statuierte, um ihre kompromisslose Haltung in kulturpolitischen Fragen mit allem Nachdruck zu dokumentieren.

Den Auseinandersetzungen vorausgegangen war eine Ausschreibung. Eine »Art Fachausschuss, der sich aus Architekten, dem Generalintendanten Bordtfeldt, Schauspielern, sowie Vertretern des Ministeriums zusammen setzte,«[64] hatte Kirchbergers Entwurf zur Ausführung bestimmt. Da das Theater keine Spezialbühne war, sondern Schauspiel, Oper, Operette und Lustspiel gleichermaßen darbot, hatte sich Kirchberger nach eigenen Angaben dazu entschlossen, sinnbildliche Figuren zu schaffen, in welchen die aufgeführten Stücke »nachklingen« konnten. Dies zog eine bewusste Reduzierung des Realitätsgrades nach sich, denn nur so schien es ihm möglich, die vielen unterschiedlichen Temperamente der Bühne einzubeziehen. Zudem war er davon überzeugt, dass »ein Wandbild [...] einen Bestandteil der Architektur« bilde, weshalb diesem eine sekundäre Bedeutung zukomme. Dies rechtfertige es, ein Wandbild anders als ein Tafelbild, welches im Sinne der Kulturpolitik einer thematischen Verpflichtung unterliege, zu behandeln. Primäre Beachtung, so Kirchberger, verdienten infolgedessen jene Gesetze, welche »die Architektur aufzwing(e)«, das heißt die Wirkung der Wände durfte durch die Präsenz der Malerei nicht gestört werden.[65] Eine erste Fassung hatte Kirchberger durch eine

53 — Ebenda.
54 — Wieler, Hochschule (wie Anm. 4), S. 17.
55 — Korrek, Aufbau (wie Anm. 6), S. 58.
56 — Wieler, Hochschule (wie Anm. 4), S. 25.
57 — Toni Miller/E. Grigutsch/Konrad Werner Schulze: Lehmbaufibel. Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaften Hochschule/ Weimar, hg. v. Hermann Henselmann, H. 3, Weimar 1947.
58 — Kossel, Henselmann (wie Anm. 16), S. 109.
59 — Auch die Weiterbeschäftigung von Offenberg und Boniver hinterließ in stilistischer Hinsicht ihre Spuren. So folgten die ersten Diplomarbeiten, die nach dem Krieg angefertigt wurden, einem traditionalistisch gestimmten Bauschaffen wie es während der NS-Zeit vermittelt wurde; Ziergiebel, Sprossenfenstern, Risalite, steile Dächer, Gauben und architektonischer Zierrat, also gemäßigt historisierende Elemente, wurden präferiert.
60 — Anita Bach: Horst Michel und die Weimarer Architekturlehre. Rückblick. In: Eisele/Gronert, Michel (wie Anm. 25), S. 132–150, S. 136.
61 — Nach dem Krieg war Kirchberger an Henselmann mit dem Vorschlag herangetreten, »ein Atelier für monumentale Wand- und Glasmalerei und Mosaik« einzurichten und brachte sich selbst als dessen Leiter ins Spiel. Henselmann regierte hierauf positiv, so dass Kirchberger am 20.12. 1946 schließlich zum Professor in Weimar berufen wurde. Martin Schönfeld: Hermann Kirchberger. Ein Künstler der verschollenen Generation, Berlin 1996, s.p., vgl. den Absatz »Neubeginn«.
62 — Das Nationaltheater in Weimar (bis 1948 mit neuer Innenraumgestaltung wiederhergestellt) gehörte zu den Bauten, die als nationale Kulturdenkmäler deutscher Geistesgrößen angesehen wurden und daher rasch wieder aufgebaut wurden.
63 — Die öffentlichen Auseinandersetzungen quellengestützt beschrieben bei Schönfeld, Kirchberger (wie Anm. 61).
64 — Protokollauszüge zur Diskussion vor dem Wandbild Hermann Kirchbergers im Deutschen Nationaltheater am 21.6.1950, Kopie aus dem Nachlass Kirchbergers, Archiv Philip Oeser, s.p., 1.
65 — Ebd., 1 f.

ABB 073 Hermann Kirchberger, *Entwurf zum Wandbild im Deutschen Nationaltheater Weimar*, 1948, Privatbesitz, Schweiz

ABB 074 Hermann Kirchberger, *Wandbild im Deutschen Nationaltheater Weimar*, 2. Fassung, 1948

zweite korrigiert, welche deutlich konstruktivistisch geprägt war und bei der Wiedereröffnung des Theaters vor die anfängliche Ausführung gehängt wurde.[66]

Bei einem Ortstermin am 21. Juni 1950 war es über Kirchbergers Interpretation zum wiederholten Mal zu einem heftigen Disput zwischen dem Künstler und diversen Funktionären gekommen,[67] die sein Bild »als reaktionäres Machwerk«[68] diffamierten. Kollegen, die Kirchbergers freie Figurenauffassung verteidigten, wie Otto Herbig und Albert Kapr,[69] konnten letztlich nichts ausrichten.[70] Kirchberger musste es hinnehmen, dass beide Fassungen im Juli 1950 entfernt wurden.[71] An der Hochschule hatten sich Stimmen durchgesetzt, die als Apologeten des Sozialistischen Realismus auftraten. So befand Siegfried Tschiersky, Parteisekretär der Hochschule, am 5. April 1951, dass Kirchberger »nicht mehr tragbar« sei, da er sich in der zurück liegenden Zeit offenbar nicht um eine »Veränderung seiner Einstellung« bemüht habe.[72]

Der Formalismusvorwurf, der Kirchberger so unnachgiebig traf, ging einher mit Plänen zur Umstrukturierung der gesamten Hochschullandschaft in der DDR. Die Bildende Kunst in Weimar war bereits von Anfang an in ihrer Eigenständigkeit derart beschnitten, dass ein freies künstlerisches Experimentieren nicht möglich war; die beiden surrealistisch inspirierten Künstler Heinz Trökes und Mac Zimmermann gaben daher nach nur kurzen Intermezzi ihre Lehrtätigkeit 1948 wieder auf.[73] Nachdem Gerhard Strauss im Auftrag der Zentralverwaltung für Volksbildung in Berlin die Hochschule im Sommer 1948 evaluiert und an »formalistischen Spielereien« Anstoß genommen hatte wurde Siegfried Tschiersky, der vor 1945 immerhin der SA angehört hatte,[74] mit der Leitung der Abteilung Bildende Kunst betraut. Unter ihm schlug die Abteilung die Wendung hin zum Sozialistischen Realismus und zur propagandistischen Pflicht der Kunst ein.[75] Verbunden damit war eine Änderung der Studienschwerpunkte, die sich nun auf das Wandbild, die Monumentalplastik und die Gebrauchsgraphik konzentrierten und an Stelle des individuellen den kollektiven Gestaltungsprozess forderten.[76]

Die Entwicklungen in Weimar hatten gravierende Folgen nach sich gezogen. Hatte man dort zunächst die weitere Verbreitung freier Kunstrichtungen, die mit der Staatsdoktrin nicht vereinbar waren, unterbunden, waren in den folgenden Jahren selbst die angewandten Künste von derartigen Maßnahmen betroffen. 1953 wurden die »Thüringer Meisterschule für Handwerk und angewandte Kunst« in Weimar und 1955 die »Fachschule für angewandte Kunst« in Erfurt aufgelöst.[77] Damit gab es außer der Pädagogischen Hochschule in Erfurt, in deren Zuständigkeitsbereich unter anderem die Kunsterziehung fiel, im Raum Weimar-Erfurt keinerlei künstlerische Ausbildungsstätte mehr. Rüdiger hat die verheerenden Folgen dieser Beschlüsse für die künstlerische Pro-

66 — Die beiden Fassungen abgebildet bei Schönfeld, Kirchberger (wie Anm. 61).
67 — Wer zu dem Termin eingeladen hatte und welcher Personenkreis im einzelnen vertreten war, geht aus den Protokollauszügen nicht hervor. Identifiziert sind allein die dort anwesenden Mitglieder der Hochschule.
68 — Protokollauszüge, Kirchberger (wie Anm. 64), s.p., 2.
69 — Otto Herbig war u.a. Lehrer von Philip Oeser, Albert Kapr war Dozent für Schriftgestaltung. Philip Oeser im Gespräch mit Sigrid Hofer am 3.2.2007 in Weimar-Taubach.
70 — Protokollauszüge, Kirchberger (wie Anm. 64), s.p., 2 f.
71 — Kirchberger selbst kehrte 1951 nach Berlin zurück. Ulrike Rüdiger: InnenSichten. Kunst in Thüringen 1945 bis heute, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Gera 1999, Gera 1999, S. 27.
72 — Zitiert in Schönfeld, Kirchberger (wie Anm. 61).
73 — Mit Schreiben vom 1.4.1948 an Henselmann kündigten Trökes und Zimmermann.
74 — Hoormann, Bauhaus-Idee (wie Anm. 33), S. 47.
75 — Ebd., S. 51.
76 — Ebd., S. 51–52.

duktion im Raum Thüringen folgendermaßen resümiert: »Die traditionsreiche Kunstlandschaft konnte in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts weder eine entwicklungsgeschichtliche Spezifik noch überregionale Ausstrahlung entfalten. Unter der Kuratel einer totalitären Ideologie erlebte sie ihre administrative Zersplitterung und den Verlust ihrer wesentlichen Potenzen, die institutionelle und geistige Verödung ihres Zentrums Weimar, eine personelle Auszehrung und die Einebnung lokaler Besonderheiten.«[78]

Endzeit der Bauhaus-Moderne in Weimar

Der hochschulpolitische Umbau der DDR war bereits mit ihrer Gründung eingeleitet worden, als sich Aktionen mehrten, die kulturelle Landschaft zentral zu steuern. Neugründungen von Instituten, verwaltungstechnische Neuordnungen und Erlasse sorgten für eine kulturpolitische Weichenstellung. So war die Weimarer Hochschule zum 1. August 1950 in die Zuständigkeit des Ministeriums für Aufbau der Republik übergegangen. Die kurz zuvor beschlossenen »Sechzehn Grundsätze des Städtebaus« und das Gesetz zum Aufbau der Städte in der DDR und der Hauptstadt Deutschlands, Berlin, legten die neuen Gestaltungsgrundsätze fest, die sich an sowjetischen Vorbildern orientierten.[79] Die Weimarer Hochschule hatte nun in erster Linie die Architekten für dieses große Wiederaufbauprogramm auszubilden, während auch die anderen Hochschulen einer fachlichen Spezialisierung zugeführt wurden. In diesen Zusammenhang gehören der Ausbau der Weimarer Hochschule zur reinen Architektenstätte, die Fritz Dähn und Siegfried Tschierschky betrieben sowie das Schicksal der Abteilung Bildende Kunst, die zunächst beim Volksbildungsministerium verblieb, im Juli 1951 aber ganz aufgelöst wurde.[80]

Verbunden mit diesen Umstrukturierungen war Henselmann am 5. Dezember 1949 von seinen Dienstpflichten in Weimar entbunden[81] und an das Institut für Bauwesen in Berlin berufen worden. Dort stieg er im Zuge des Nationalen Aufbauprogramms – wenn auch unter internen Kämpfen[82] – schnell zum Protagonisten **ABB 075** der neuen sozialistischen Architektur auf.[83] Diese Architektur fand ihren spezifischen Ausdrucksgehalt nun gerade nicht in einer Fortführung des Programms der Moderne. Hatte das Forum – ab 1949 Organ der FDJ – noch im August 1947 das Bauhaus als »wirkliche sozialistische Arbeitsgemeinschaft«[84] gewürdigt, so wurde es in der Öffentlichkeit nun mit den Vokabeln Kosmopolitismus und Amerikanismus diskreditiert. Für die künftige Architektur der DDR war ein dezidierter Rückbezug auf die eigenen Traditionen vorgesehen, sie hatte »sozialistisch im Inhalt und national in der Form« zu sein.[85]

In Weimar fanden unterdessen mehrere Wechsel in der Leitung statt. Hatte zunächst der Maler Fritz Dähn die kommissarische Leitung der Hochschule übernommen[86] und sich schon wenig später gegen die Maximen des Bauhauses ausgesprochen,[87] so folgte nach dessen Fortgang nach Dresden Mitte 1950 Friedrich August Finger, der ebenfalls nur kurze Zeit wirkte. Mit Otto Engelberger vollzog die Hochschule – die seit der Abspaltung der Bildenden Kunst »Hochschule für Architektur« hieß[88] – 1951 schließlich die endgültige Abkehr von der Moderne, und spätestens mit der Gründung der Deutschen Bauakademie im Dezember 1951 war die neue Richtung in der Architektur, die die DDR eingeschlagen hatte, regierungsamtlich geworden.

77 — Mühlhäuser Museen (Hg.): Kunst im Gegenwind. Die Erfurter Ateliergemeinschaft 1963–1974, Erfurt 1998, S. 14.
78 — Rüdiger, InnenSichten (wie Anm. 71), S. 9.
79 — Mit dem »Aufbaugesetz« verlor auch das Institut für Bauwesen an der Deutschen Akademie der Wissenschaften, das Hans Scharoun leitete, seine Bedeutung; an seine Stelle trat die Deutsche Bauakademie.
80 — Hoormann, Bauhaus-Idee (wie An. 33), S. 55.
81 — Wieler, Hochschule (wie Anm. 4), S. 20.
82 — Zu den Konflikten über die neue deutsche Architektur und die Vorbildfunktion der Sowjetunion vgl. Bruno Flierl: Hermann Henselmann. Architekt und Architektur in der DDR. In: Hermann Henselmann: Gedanken, Ideen, Bauten, Projekte, Berlin (Ost) 1978, S. 26–52, S. 29 f.
83 — Ebd., S. 26.
84 — Noch im August 1947 hatte das Forum – ab 1949 immerhin Organ der FDJ – das Bauhaus auf der Titelseite gezeigt und als »wirkliche sozialistische Arbeitsgemeinschaft« gewürdigt. Zitiert in Schätzke, Bauhaus (wie Anm. 2), S. 31.
85 — Hüter, Bauhaus (wie Anm. 1), S. 436.
86 — Klaus-Jürgen Winkler: Chronik der Hochschulgeschichte 1945–1951. Abteilung Baukunst. In: Winkler, neubeginn (wie Anm. 3), S. 9–16, S. 12.
87 — Hoormann, Bauhaus-Idee (wie Anm. 42), S. 55.
88 — Winkler, Hochschulgeschichte (wie Anm. 86), S. 13.

ABB 075 Hermann Henselmann präsentiert SED- und Staatschef Walter Ulbricht seine Planungen zum Ostberliner Zentrum, 17. Mai 1957

ABB 076 Mac Zimmermann, *Narrenspiele*, 1948, Angermuseum Erfurt

ABB 077 Heinz Trökes, *Am Mars*, 1948, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar

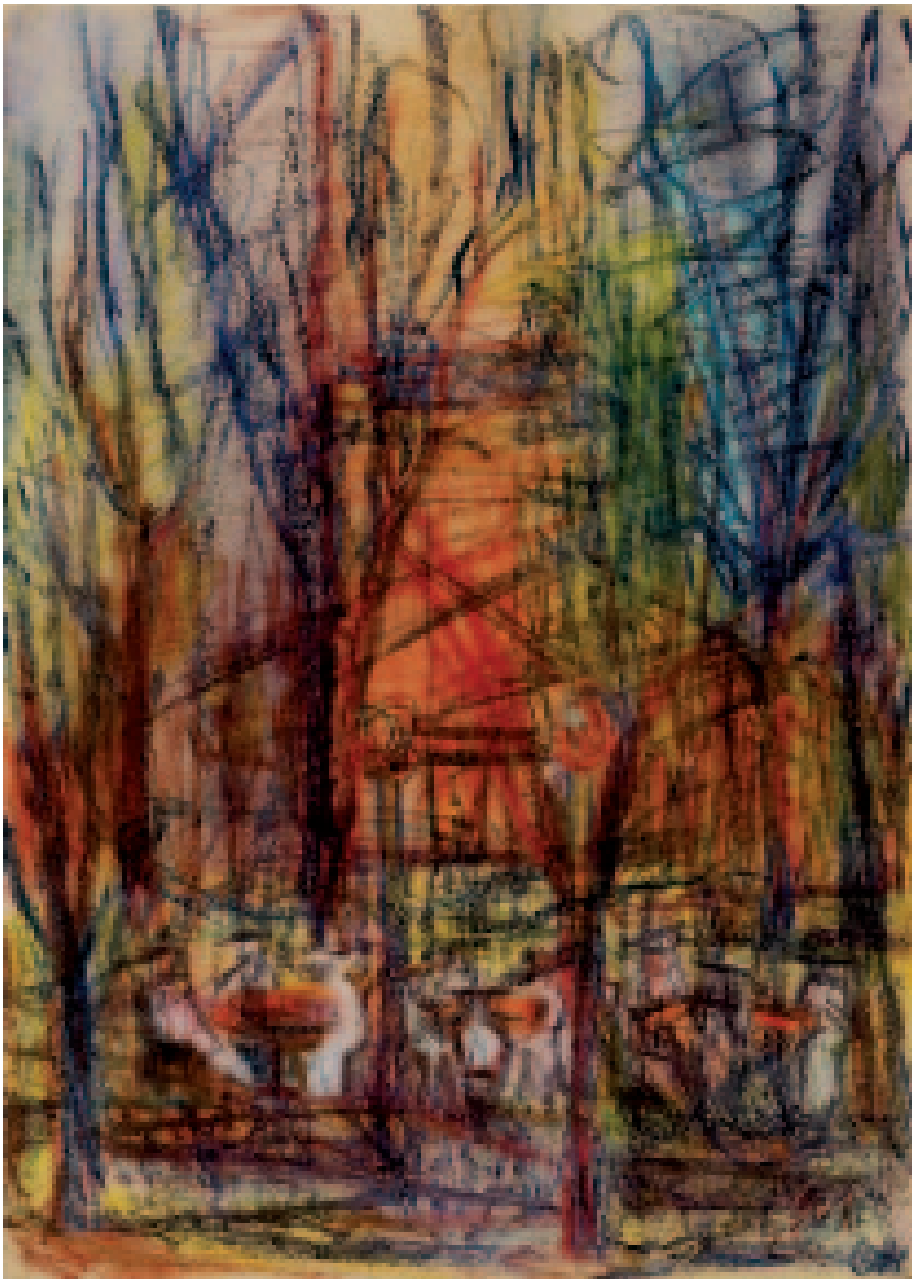


ABB 078 Gerhard Altenbourg, *Verglühendes, erwartet wird*, 1948,
Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen

ABB 079 Hanns Hoffman-Lederer, *o. T. (Studie)*, 1948,
Privatbesitz, Hannover

ABB 080 Kurt W. Streubel, *Musen des Friedens (Legende)*, 1952, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar

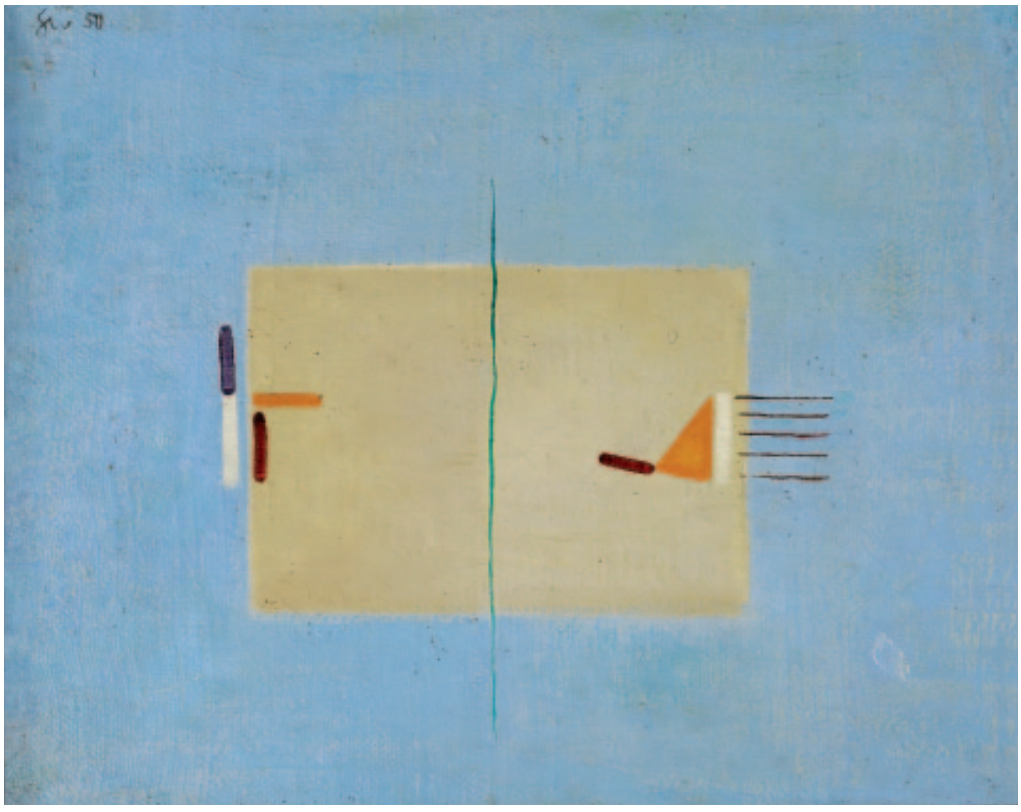


ABB 081 Kurt W. Streubel, *Konstrukiv – Polar, 1. Fassung*, 1950,
Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar

Dorit Litt

Mohn vor der Reife

Künstlerische Selbstbehauptung in der DDR am Beispiel der halleschen Malerei in den Nachkriegsjahren

Vorbemerkung

Im Jahre 1959 erschien ein offiziöser Bildband über die Kunstentwicklung der DDR mit einer Einführung des staatsnahen Kunstwissenschaftlers Ullrich Kuhirt.[1] Der illustrierte Rechenschaftsbericht entstand unter Mitarbeit des Ministeriums für Kultur und sollte Auskunft geben über den seit 1945 zurückgelegten Weg der bildenden Kunst im Sinne der sozialistischen Kulturpolitik, deren oberstes Ziel die »Einheit von Kunst und Volk« war. Bemerkenswert im Zusammenhang mit der halleschen Malerei der Nachkriegszeit sind die Fehlstellen in diesem repräsentativ angelegten Werk. Beispielgebend für die in Halle wirkende ältere Generation galten der Maler Conrad Felixmüller und der Bildhauer Gustav Weidanz, der bis zu seiner Pensionierung 1958 an der Kunstschule Burg Giebichenstein gelehrt hatte. Die jüngere Generation von Malern, die in den Nachkriegsjahren an der traditionsreichen Burg Giebichenstein in Halle studiert hatten, waren in Kuhirts Buch durch die Realisten Karl Erich Müller und Willi Neubert vertreten. Einer der späteren Repräsentanten der DDR-Kunstpolitik, Willi Sitte, blieb dagegen noch unerwähnt, obwohl er schon damals zu den ausgezeichneten jüngeren Malern des Landes gehörte. Als überzeugter Kommunist hatte er in den 1950er Jahren politische Bekenntnis- und Historienbilder wie *Marx liest vor* und *Szenen von der Völkerschlacht in Leipzig 1813* geschaffen, für die er 1953 und 1954 Kunstpreise der Stadt Halle erhielt.[2] In seiner Formensuche orientierte er sich aber nicht nur am geforderten Realismus, sondern auch an der westlichen Moderne, unter anderen an Picasso, Léger und Guttuso. Damit geriet er in die dogmatische Kunstkritik der SED, die Kuhirt in persona vertrat.

Unerwähnt in Kuhirts Betrachtungen blieb auch Kurt Bunge, der seit 1950 an der Burg Giebichenstein gelehrt hatte und 1958 noch Mitglied im Komitee der Vierten Deutschen Kunstausstellung Dresden gewesen war,[3] bevor er zum Jahreswechsel die DDR verließ. Damit folgte er einer Reihe seiner Malerfreunde, zu denen Charles Crodel, Ulrich Knispel, Hermann Bachmann und Herbert Kitzel gehörten. Gemeinsam hatten sie der halleschen Nachkriegsmalerei zum Ansehen verholfen, nicht zuletzt durch regelmäßige Teilnahme an Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes seit 1952. Im eigenen Lande galten sie indes bald als dem Klassenfeind dienende Formalisten.

Zu den »unverbesserlichen« Individualisten, die sich nicht dem Diktat der SED beugen wollten und ebenso im offiziösen »Kuhirt« fehlten, gehörten ebenso die Altmeister Erwin Hahs **ABB 082** und Karl Völker, die ihre einst revolutionären Ideale der Vorkriegszeit verloren hatten und der restriktiven Kulturpolitik in der DDR nicht mehr zur Verfügung standen. So bedauerte 1954 ein Rezensent der Bezirkskunstausstellung in Halle, dass es nicht gelungen sei, »solche Kollegen wie Professor Haß [Hahs], um einen Namen zu nennen, in unsere Entwicklung mit einzubeziehen«.[4]

Die gewichtige Gruppe nonkonformer Maler aus Halle bestrafte die SED-Politik zunächst mit autoritärer Zurechtweisung und Ablehnung, Ende der 1950er Jahre auch mit übler Nachrede oder Ignoranz. In gleicher Weise prägte die tendenziöse Kunstwissenschaft der DDR den Rückblick auf die Geschichtsschreibung der Nachkriegsjahre. Der Kunsthistoriker Wolfgang Hütt bemerkte 1962, dass sich zwar viele Künstler aus Halle, insbesondere solche aus der Burg Giebichenstein, zunächst nicht auf die kulturellen Ansprüche der Arbeiterklasse verpflichten ließen, was zu heftigen Auseinandersetzungen

1 — Ullrich Kuhirt (Hg.): Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik. Plastik, Malerei, Grafik 1949–1959. Unter Mitwirkung des Ministeriums für Kultur der DDR, Einführung Ullrich Kuhirt, Bibliographie und Verzeichnisse Christine Hoffmeister, Dresden 1959.
2 — k.m. [Kurt Marholz]: Unser Künstlerporträt: Der Maler Willi Sitte. In: Freiheit, Halle (Saale), v. 17.10.1953; Reinhard Vahlen: Die Arbeit des Malers Willi Sitte – ein hervorragender Beitrag für die Entwicklung eines neuen Historienbildes. In: Freiheit v. 25.2.1955.
3 — Vierte Deutsche Kunstausstellung Dresden 1958, Ausst.-Kat. Albertinum Dresden v. 28.9.1958–25.1.1959, hg. v. VBKD, Dresden 1958, S. V [Liste der Komiteemitglieder].
4 — Burchardt Thaler: Bezirkskunstausstellung in Halle 1954. In: Bildende Kunst, 2 (1954), H. 2, S. 13–19, S. 14.

ABB 082 Erwin Hahs, *An Aristide Maillol*, 1933, Privatbesitz

ABB 083 Hermann Bachmann, *Mann im Gerüst (Aufbruch)*, 1948, Privatbesitz, Berlin

ABB 084 Plakat zur Ausstellung »Carl Crodel« im Angermuseum Erfurt, 1948, Angermuseum Erfurt

in den 1950er Jahren führte. Daraus ging aber »die Schar parteilicher Künstler siegreich und innerlich gefestigt« hervor, welche »die Mehrheit der Künstlerschaft durch ihren Elan mit sich riss.«[5] Folglich entstand das heute befremdlich wirkende Bild von der halleschen Malerei, die durch eine »enge Bindung an die führende Arbeiterklasse«, durch eine »offenbarte Parteilichkeit« und »optische Geschlossenheit« gekennzeichnet war, für die exemplarisch Sitte und Neubert standen.[6] Mit diesem neuen, staatskonformen Halle-Image wurde zugleich die Tradition der bürgerlichen Moderne und damit verbunden die ehemalige Vielfalt in der lokalen Malerei für Jahrzehnte aus dem öffentlichen Bewusstsein verbannt.

Hallesche Malerei der Nachkriegsjahre

Im Folgenden soll an die Blüte der halleschen Malerei in den Nachkriegsjahren erinnert werden, die dem Dresdner Kunsthistoriker Fritz Löffler 1949 besonders hervorhebenswert erschien. In seiner Besprechung der Zweiten Deutschen Kunstausstellung in Dresden bezeichnete er Halle als »vitalste Stadt [...] in der ostzonalen Malerei«. Namentlich erwähnte er Lehrer und erfolgreiche Schüler der Kunstschule Burg Giebichenstein, die unter dem Kürzel »Burg« neben dem »Bauhaus« schon vor 1933 als ein Markenzeichen bekannt geworden war. »Crodel als Schulhaupt ist eine dekorative Begabung, der einen großen Reichtum an Phantasie sein eigen nennt. Bunge verfügt über eine umfassende Palette und neigt zur flächenhaften Gestaltung der Matisse-Nachfolge. [...] Als Dritter ist hier Knispel zu nennen [...]. Von Hash [Hahs] ist besonders dieser formverfestigende Einfluß ausgegangen [...]. Heuer ist von Dresden nach Halle übergewechselt.«[7]

Das Wirken der »Burg«-Maler wurde wesentlich unterstützt durch persönliche Kontakte mit profilierten Kunsthistorikern, engagierten Museumsdirektoren und Privatgaleristen, mit Sammlern und Förderern aus Politik, Wirtschaft, Wissenschaft und Medizin, durch Verbindungen zur Universität, zum städtischen Kunstmuseum in der Moritzburg und zu anderen wichtigen Institutionen auch weit über Halles Stadtgrenzen hinaus. Die Vernetzung beförderte die schnelle Wiederbelebung eines regen geistig-kulturellen Lebens, wie es für Halle vor Machtantritt der Nationalsozialisten bereits charakteristisch gewesen war. Schon damals sorgte die Malerei aus Halle für Aufsehen: So traten die »Burg«-Werkstätten, die sich bislang auf kunsthandwerklichem Gebiet einen Namen gemacht hatten, zum Jahresanfang 1931 mit Werken der bildenden Kunst an die Öffentlichkeit. In einer Ausstellung mit Bildern von Erwin Hahs und seinen Schülern im Stadthaus erkannte der an der Universität lehrende Kunsthistoriker Kurt Gerstenberg sogar eine »neue hallische Kunst« entstehen, die durch die »örtlich bedingten Imponderabilien, die scheinbar unmerklich, aber doch stetig, dem Gesicht der Kunst einer Stadt ihre Züge eingraben«, gekennzeichnet war.[8] Ebenso schulbildend wirkte vor 1933 Charles Crodel. Eine Ausstellung seiner Fachklasse 1932 innerhalb der Burg Giebichenstein demonstrierte das breite Ausbildungsprogramm – von der Zeichnung, Malerei und Druckgraphik bis zum Wandbild,[9] letzteres gehörte zu Crodels damaligem Spezialgebiet.

Obwohl Crodel und Hahs durchaus unterschiedliche Auffassungen in der Kunst und Lehre vertraten, wurden sie gleichermaßen von den Nationalsozialisten als »entartete Künstler« verfemt und 1933 aus dem Schuldienst entlassen. Beide Maler wurden nach Ende des Zweiten Weltkrieges durch ihre erneute Berufung an die »Burg« rehabilitiert, wodurch der Weg für eine Wiederbelebung und Weiterentwicklung der modernen Malerei in Halle geebnet war. Dadurch fühlten sich aber jene antifaschistischen Künstler brüskiert, die sich als legitime »Vertreter eines neuen demokratischen Deutschlands« verstanden. Sie verlangten aufgrund der völlig veränderten gesellschaftlichen Strukturen Lehrkräfte mit neuen Visionen. Die alten Vorstellungen vor 1933 von Hahs und Crodel sowie ihre »intellektuelle Schöngeistigkeit, um nicht zu sagen Snobismus«, würden der Kunstschule indes nur schaden.[10] Dass sich die Stadt Halle dennoch Ende 1945 für Crodel sowie 1946 für Hahs und damit für die bewährte Schultradition der Vornazizeit entschied, war den für die Reorganisation der Schule verantwortlichen Direktoren zu verdanken.[11]

Das tiefe Verständnis von Hahs und Crodel für die moderne Kunstentwicklung erweiterte nach 1945 erneut das Spektrum an möglichen Aufgaben und Ausdrucks-

5 — Wolfgang Hütt: Fortschritte und Widersprüche in der hallischen Kunst. In: Bildende Kunst, 10 (1962), H. 10, S. 524–531, S. 524.
6 — Ders.: Was ist das Ziel unserer Kunst? Gedanken zu einigen Werken der jüngsten Hallenser Bezirksausstellung. In: Bildende Kunst, 14 (1966), H. 2, S. 66–72, S. 67.
7 — Fritz Löffler: Die 2. Deutsche Kunstausstellung in Dresden und die westdeutsche Malerei. In: Zeitschrift für Kunst, 3 (1949), H. 4, S. 277–288, S. 280.
8 — Burgarchiv, Faltblatt zur Ausstellung »Hass und sein Kreis« 1931, zitiert nach Angela Dolgner: Die Ausstellung »Hass und sein Kreis« 1931. In: Erwin Hahs, Doris Keetmann. Die frühen Jahre, Ausst.-Kat. Kunstverein »Talstrasse« e.V., Halle, v. 8.12.2005–15.1.2006, später in Potsdam und Wuppertal, Halle (Saale) 2006, S. 46–49, S. 46.
9 — Angela Dolgner: Kurt Bunge an der Kunstschule Burg Giebichenstein. Ausbildung und Lehrtätigkeit. In: Kurt Bunge, Malerei, hg. v. Matthias Rataiczyk und Christin Müller-Wenzel, Ausst.-Kat. Kunstverein »Talstrasse« e.V. v. 1.9.–16.10.2011, Halle (Saale) 2011, S. 36–42, S. 38.
10 — LHA Magdeburg K MVb 1403, S. 295–297, Schreiben von Richard Horn an den Oberbürgermeister der Stadt Halle v. 12.3.1946 (Abschrift). Vgl. dazu auch: Dorit Litt: Rückbesinnung und Neubeginn. Die Burg Giebichenstein zwischen 1945–1958. In: Burg Giebichenstein. Die hallesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart, Ausst.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle v. 20.3.–13.7.1993, später in Karlsruhe, Halle (Saale)/Karlsruhe 1993, S. 53–64, S. 54 f.

ABB 085 Charles Crodel, *Laternenfest in Halle (Am Vorabend des 1. Mai)*, nach 27. April 1946, Kulturhistorisches Museum Magdeburg

formen der Malerei **ABB 084**, das durch die Einstellung jüngerer Lehrkräfte wie Ulrich Knispel und Willi Sitte noch wuchs. Durch sie gelangten formale Experimente im Sinne der Bauhauslehre in das hallesche Schulprogramm, was von den älteren Malern unterstützt wurde. »Ich bin für den lebendigen Versuch, fürs Probieren, fürs Wagen, gerade weil die Konservenbüchse so bequem ist«, versicherte der humorvolle Crodel 1949.[12]

Innovative Impulse gingen außerdem von einer Reihe freischaffender Maler in Halle aus, die sich mit ihren individuellen Erfahrungen, Ansprüchen und Handschriften behaupten konnten. Unterstützung fanden auch sie durch das dichte Netz intellektueller Kunstliebhaber in einem noch politisch liberalen Klima. Dafür traten an prominenten Stellen die Kunsthistoriker Wilhelm Worringer an der Universität und Gerhard Händler im Städtischen Museum in der Moritzburg ein. Daneben bot Eduard Henning mit der Gründung einer Privatgalerie beispielhaft einen Freiraum für eigenwillige, zeitgenössische Kunst. So gesehen war zunächst noch vieles möglich: Die Spannbreite künstlerischer Äußerungen reichte von existentiellen Fragestellungen der Kriegs- und Nachkriegsgenerationen über utopische Gedanken an eine bessere Welt bis zum spielerisch experimentellen Umgang mit rein künstlerischen Mitteln, was zu unterschiedlichsten zeitgemäßen Formsprachen führte. In ersten, juryfreien Ausstellungen wurde sogar der Laienmalerei ein Platz geboten. Alles hatte zunächst seine Berechtigung, bis die ideologische Bevormundung seitens der Sowjetischen Besatzungsmacht und der SED einsetzte.

11 — Direktoren der »Burg« in den unmittelbaren Nachkriegsjahren waren der Jurist Ludwig Redlobs (1945–1946) und der Architekt Hanns Hopp (1946–1949). 1946 übernahm der Buchgestalter Wilhelm Nauhaus kommissarisch das Amt. Vgl. dazu Katharina Heider: Vom Kunstgewerbe zum Industriedesign. Die Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle (Saale) von 1945 bis 1958, Weimar 2010, S. 31 ff.

12 — Charles Crodel anlässlich der Ausstellung »Carl Crodel, Josef Hegenbarth, Hans Theo Richter« in der Galerie Bellak Dresden. In: Leipziger Volkszeitung v. 20.7.1949, zitiert nach Cornelius Steckner (Hg.): Ch. Crodel. Kunst, Handwerk, Industrie, Hannover/Hamburg 1983, S. 143.

Formalismusdiskussion

Gelegenheiten für ideologiefreie Kunstpräsentationen boten sich in Halle seit 1946. Genau ein Jahr nach der Kapitulation, am 9. Mai, wurde die erste große Kunstausstellung der damaligen Provinz Sachsen im Städtischen Museum in der Moritzburg eröffnet. Ihr folgte ein Jahr später die erste Kunstausstellung des neu gegründeten Landes Sachsen-Anhalt. Nach Jahren der Verfemung und Verdrängung war das Verständnis für moderne Kunstäußerungen allerdings nahezu verloren gegangen, was ihre Rezeption unter der Bevölkerung wesentlich erschwerte. Das weit verbreitete Unverständnis äußerte sich schon bald in erneuter Missachtung und Intoleranz. Wieder traf es die noch vor kurzem verfemten Künstler, die sich abermals verteidigen mussten.

Relativ harmlos wirkte zunächst noch die Kritik an einem Gemälde von Charles Crodel auf der ersten Landeskunstausstellung Sachsen-Anhalts. Seine Darstellung vom Laternenfest unter dem Titel *Vorabend des 1. Mai* **ABB 085** bringe nicht die rechte Würde

des Maifeiergedankens zum Ausdruck, hieß es in einer Rezension der halleschen Tageszeitung Freiheit im Juni 1947.[13] Crodels ausgeprägte Phantasie, seine poetisch überhöhte Heiterkeit wie auch seine flüchtige, dem momentanen Eindruck verpflichtende Formsprache standen den bereits einsetzenden Forderungen nach einem Realismus sowjetischer Prägung und dem Pathos vom neuen, sozialistischen Menschenbild entgegen.

Im November 1948 formulierte der sowjetische Kulturoffizier Alexander Dymschitz in der SMAD-Tageszeitung Tägliche Rundschau seine Vorstellungen von einer zeitgenössischen Kunst und verband damit eine harsche Kritik an der modernen Malerei, die in einer tiefen Krise stecke: »Auf keinem anderen Gebiet der deutschen Kunst der Gegenwart herrschen antirealistische Tendenzen in einem solchen Grade wie gerade in der Malerei.«[14] In der »zügellosen Willkür der Phantasie«, im »Spiel mit leeren Formen und künstlerischen Konstruktionen« der Expressionisten, Surrealisten und der Abstrakten sah er Zeichen reaktionärer Weltanschauungen voller Subjektivismus, Antihumanismus und Dekadenz. Vor diesem »formalistischen Hokuspokus« müsse die fortschrittliche, dem Volke dienende, realistische Kunsttradition gerettet werden. Die Konvergenz zur Nazirhetorik im Zusammenhang mit der »entarteten Kunst« ist hier nicht zu überhören.

Nach diesem ersten Generalangriff auf die bürgerliche Moderne verstärkten sich die Debatten vor allem um die erzieherische Rolle der Kunst und ihre Bedeutung für die gesellschaftliche Entwicklung. Eine zentrale Bedeutung wurde dabei den Kunstschulen beigemessen, da sie die Hauptverantwortung für den künstlerischen Nachwuchs tragen. Von staatlicher Seite geprüft und kontrolliert, erhielten sie konkrete Vorgaben für die Ausbildungsinhalte entsprechend der SED-Programme. Vor allem wurde in jene Kunstschulen hineindirigiert, die unter dem vermeintlichen Einfluss des Formalismus standen.

Unter der Schlagzeile »Wege und Irrwege der modernen Kunst« griff N. Orlow in der Täglichen Rundschau im Januar 1951 vornehmlich Maler und Graphiker der Kunstschulen in Halle und Berlin-Weißensee an.[15] Ihren Werken wurde unterstellt, dass sie objektiv »auf die Zerstörung der Malerei in der DDR, auf ihre Liquidierung gerichtet« wären. Stellvertretend für die »Burg«-Maler wurde Charles Crodel bezichtigt, an der Realität vorbeizugehen. »Crodel behauptet ganz offen, die Kunst dürfe keine gesellschaftlichen Ideen ausdrücken, sie gebe ohne Ziel und Sinn das Spiel der Phantasie des Künstlers wieder.« Darauf reagierte Crodel in einem Brief an den Rektor der »Burg«, Walter Funkat: »Die erwähnte Äußerung tat ich nie. Bin ich als so töricht bekannt? Die Kunst gehört zur Gesellschaft wie die Haare auf den Kopf. [...] Mein Strandpunkt hat sich seit 1945 nicht verändert (genauer seit 1933, wo die Nazis 5 große Wandmalereien von mir zerstörten):«[16] Sein Gemälde *Märchenerzähler*, das später die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München erwarb, diente im Orlow-Artikel als Bildbeispiel.

Das Motiv vom Märchenerzähler **ABB 086** als Gleichnis für die freie Fabulierkunst fand Crodel während einer »Pilgerfahrt« zu Munch im Jahre 1935.[17] Es beschäftigte ihn bis in die unmittelbaren Nachkriegsjahre, in denen er das Motiv noch in einer Farblithographie erweitert hat. Einen der ersten Abzüge erwarb 1948 der Direktor des Angermuseums in Erfurt, Herbert Kunze, aus der von ihm kuratierten Crodel-Ausstellung.[18] 1951 war die Lithographie neben weiteren Blättern von Charles Crodel und seinen halleschen Malerfreunden Kurt Bunge, Ulrich Knispel und Karl Rödel in der ersten Ausstellung »Farbige Graphik« der Kestner-Gesellschaft Hannover vertreten.[19] Die Ausstellung wurde im September gleichzeitig an sieben Stellen eröffnet und ab Oktober weitergereicht. Während sie in insgesamt 27 Städten der Bundesrepublik erfolgreich lief, stand der nonkonforme Malerkreis in Halle unter anhaltender Kritik.

ABB 086 Charles Crodel, *Märchenerzähler*, 1948, Angermuseum Erfurt

Schulreform

Nach den öffentlichen Vorwürfen, dass an den Kunsthochschulen »antidemokratische« Kunstauffassungen herrschen würden, begann das Ministerium für Volksbildung der DDR mit durchgreifenden Strukturreformen. Im April 1951 wurde der Beschluss gefasst, die Ausbildungsprofile der einzelnen Kunstschulen zu schärfen. Die Weimarer Hochschule war prädestiniert für die Ausbildung in der Architektur, Dresden in den bildenden Künsten, Leipzig in der Graphik sowie Buchkunst und Halle in der Werkkunst. Den Studierenden der freien Künste und Architektur an der »Burg« legte man folglich einen

13 — P. W. Eisold: Kunst und Kultur: Das Spiegelbild vielfältigen Kunstschaffens. Die Kunstausstellung 1947 Sachsen-Anhalt in Halle (Fortsetzung einer Rezension v. Vortag, 17.6.1947), Freiheit v. 18.6.1947, S. 2. Crodels Bild *Vorabend des 1. Mai*, nach 27.4.1946, Öl auf Leinwand, 97 × 130 cm, befindet sich heute im Kulturhistorischen Museum Magdeburg.
14 — Alexander Dymschitz: Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei. Bemerkungen eines Außenstehenden. Tägliche Rundschau v. 19.11.1948, Beilage, S. II (Fortsetzung 24.11.1948, Beilage, S. II).
15 — N. Orlow: Wege und Irrwege der modernen Kunst. In: Tägliche Rundschau v. 20.1.1951, S. 4 (Fortsetzung 21.1.1951, S. 4). Unter dem Pseudonym »N. Orlow« publizierte der Chef der SMAD Wlademir S. Semjonow. Es wird vermutet, dass ihm der damals an der Leipziger HGBK lehrende Kurt Magritz zugearbeitet hatte. Magritz war u. a. auch redaktioneller Mitarbeiter der Täglichen Rundschau. Vgl. dazu: Wolfgang Hütt: Schattenlicht. Ein Leben im geteilten Deutschland, Halle (Saale) 1999, S. 121 u. Eckhart Gillen: Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik, Köln 2005, S. 37, S. 64, Anm. 63.
16 — Privatbesitz, Brief von Charles Crodel an Walter Funkat v. 12.2.1951, zitiert nach Erika Lehmann: Graphik, Malerei und Kunsthandwerk von Charles Crodel. Umfeld, Leben und Werk. Unveröffentlichte Diss., Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Bd. I, S. 218.

ABB 087 Ulrich Knispel, *o. T. (Abstrakte Komposition)*, 1951, Privatbesitz

ABB 088 Plakat zur Ausstellung des Grundsemesters unter Leitung von Ulrich Knispel in der Bunten Stube in Ahrenshoop 1951, Archiv der Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design, Halle (Saale)

Hochschulwechsel nahe. In der angewandten Malerei und in den Restaurierungstechniken sah man im Kontext mit der Werkkunst dagegen noch eine Zukunft. Das ursprüngliche künstlerische Anliegen der halleschen Schule, allumfassend und fächerübergreifend zu wirken, wurde damit aber wesentlich eingeschränkt – wie es schon einmal 1933 geschehen war. Crodel nahm daraufhin einen Lehrauftrag für Malerei an der Akademie der bildenden Künste in München an und verabschiedete sich Ende August 1951 endgültig von seiner langjährigen Wirkungsstätte in Halle. Zuvor widmete ihm der Galerist Henning noch eine würdige Abschiedsausstellung.[20]

Zur äußerst angespannten Situation innerhalb der »Burg«-Mauern trug die anhaltende Formalismusdebatte bei, die fast alle »Burg«-Künstler berührte. Besonders hart traf es im Sommer 1951 den ehemaligen Hahs-Schüler Ulrich Knispel, der 1948 die Leitung des Grundsemesters an der »Burg« übernommen hatte. Eine Studienfahrt des Grundsemesters nach Ahrenshoop in Knispels Begleitung endete mit einem folgenschweren Eklat. Als die Studenten vor Ort in der »Bunten Stube« ihre Arbeitsergebnisse öffentlich präsentierten **ABB 088**, waren Besucher, darunter prominente Urlaubsgäste des Ostseebades, entsetzt. Sie sahen tote und verweste Fische, verfaulten Seetang, von Maden befallene Muscheln, vom Rost zerfressene Schiffsanker und ähnliches mehr – alles »mit wirren Linien oder in düsteren, schmutzigen verlaufenden Farben aufs Papier gekleckst«.[21] Wilhelm Girnus, Mitarbeiter des Neuen Deutschland, beschwerte sich in einem dort veröffentlichten »Ferienbrief aus Ahrenshoop« über den Formalismus in den ausgestellten Studienblättern und über das antiautoritäre Auftreten der Studenten, in denen er eine »lebensfeindliche Kunstdiktatur« an der Burg Giebichenstein zu erkennen glaubte.[22]

Der »Fall Ahrenshoop« wurde in allen Ebenen – von der Hochschulleitung bis zur Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten in Berlin – verhandelt. Währenddessen entließ man Ulrich Knispel fristlos **ABB 087**, der nach Westberlin floh, obwohl er von den meisten »Burg«-Lehrern und Schülern akzeptiert worden war. Nur wenige stellten

17 — Cornelius Steckner: Hedwig Bollhagen – Charles Crodel. Briefe und Zeichnungen, Großpösna 2003, S. 134.
18 — Die Autorin dankt Cornelia Nowak, Kustodin Grafische Sammlung, Angermuseum Erfurt, für die Information.
19 — Farbige Graphik 1951, hg. von der Kestner-Gesellschaft, Ausst.-Kat. zur gleichnamigen Ausstellung in insgesamt 27 Städten der BRD, Hannover 1951, Kat.-Nr. 13–16 (Bunge), 18–20 (Crodel), 57–62 (Knispel), 91–97 (Rödel). Vgl. auch: Wieland Schmied (Hg.): Wegbereiter zur modernen Kunst. 50 Jahre Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966, S. 84 (Text v. Alfred Hentzen) und S. 265.
20 — Carl Crodel, Ausst.-Kat. Galerie Henning, Halle (Saale), Juli 1951, Halle (Saale) 1951. Dr. [Hermann] Goern: Carl Crodel zum Abschied: Ausstellung in der Galerie Henning. In: Der Neue Weg v. 7.7.1951.
21 — Agnes Nelken: Tote Fische aus Giebichenstein. Kunststudenten auf Abwegen / Kongreß junger Künstler unbekannt. In: Junge Welt v. 10.7.1951. Vgl. dazu Dorit Litt: Ulrich Knispel. Der Fall Ahrenshoop. Eine Dokumentation, Halle (Saale)/Berlin 1994.
22 — Wilhelm Girnus: Lebensfeindliche Kunstdiktatur in »Giebichenstein«. Ein Ferienbrief aus Ahrenshoop. In: Neues Deutschland v. 6.7.1951.

sich gegen ihn wie der durch die SED instrumentalisierte Student Friedemann Röhr, der unter der Überschrift »Verhältnisse in Giebichenstein noch ungeklärt« am 23. September 1951 im Neuen Deutschland den Zustand an der Kunstschule diskreditierte. Röhr war seit Anfang September an die Hochschule für Architektur in Weimar gewechselt, wo er »besser studieren« konnte »als [zuvor] im Institut für künstlerische Werkgestaltung in Halle«.[23]

An der Weimarer Hochschule war die politische Machtfrage mit der Schließung der Abteilung freie Kunst bereits geklärt.[24] Hans Hoffmann-Lederer und der als »Formalist« eingestufte Hermann Kirchberger verließen daraufhin die DDR. Der ehemalige Rektor in Weimar, Fritz Dähn, übernahm 1950 die Leitung der neu ausgerichteten Hochschule für Bildende Künste Dresden, wo er als Vertreter des Sozialistischen Realismus zur weiteren Indoktrinierung der Schule beitrug. Sein Nachfolger in Weimar wurde Siegfried Tschierschky, der die Kunstpolitik der DDR konsequent vertrat und kaum noch individuelle Freiräume zuließ.

ABB 089 Willi Sitte, *Volkmar im Faschingskostüm*, 1954, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar

Wie die Beispiele Weimar und Dresden zeigen, hatte es der SED-Staat inzwischen geschafft, die bildende Kunst in sein Propagandagetriebe einzuordnen. Im Gegensatz dazu regte sich in Halle unter den an der »Burg« verbliebenen nonkonformen Künstlern ein massiver Widerstand gegen jegliche Bevormundung. Dem Rektor Walter Funkat, ein ehemaliger Bauhäusler, wurde vorgeworfen, dass er seine Schule nicht in den Griff bekäme. Die an der »Burg« praktizierten »verderblichen Methoden« der »Vertreter der lebensfeindlichen Richtung des Formalismus« würden die Studierenden weiterhin falsch erziehen. Dabei wurde auch Willi Sitte angegriffen. **ABB 089** Seine Lehre basierte auf den Vorbildern der Klassischen Moderne wie Kandinsky, Baumeister, Ernst, Chagall, Léger, Klee, was ihm im Oktober 1951 eine scharfe Pressekritik des damaligen Chefredakteurs der Freiheit, Horst Sindermann, einbrachte.[25] Ebenso wurde Erwin Hahs beschuldigt, der sich durch staatliche Vorgaben in seiner künstlerischen Haltung nicht beirren ließ. Vielmehr beharrte er konsequent auf Selbstbestimmung bezüglich der Zusammensetzung und der Programmatik seiner Malklasse. Seine Ablehnung einer parteikonformen Arbeiterstudentin, nicht zuletzt wegen ihrer unfairen Beschuldigung Knispels, brachte Hahs in einen »gefährlichen Zustand«, den er mit der Situation vor 1933 verglich.[26]

Umso hoffnungsloser erschien es, wenn politische Vertreter der neuen Diktatur von der »lebensfeindlichen Kunstdiktatur« an der »Burg« sprachen. An dem ungeheuren Vorwurf und den darauf folgenden Disziplinarmaßnahmen verzweifelte selbst der einst von der utopischen Idee des Kommunismus überzeugte Altmeister Hahs, der ein begeisterter Anhänger der Oktoberrevolution in Russland war.[27] Die wenigen Jahre der harten politischen Schulung in der »Ostzone – durch Zeitung, Verordnungen und Entwicklung an der Burg« – brachte ihm die klare Erkenntnis: »Der Kommunismus hat, wie die meisten Ideologien, in sich selber keinen Bestand. Er ist ebenso ein Relationsbegriff wie zeitbedingte Erscheinungen es sind.«[28]

Der weiteren Entwicklung an der Kunstschule stand Hahs grundsätzlich ablehnend gegenüber. Beim Zusehen, wie die »Burg« langsam und sicher in »plumpe amusische Hände« geriet, überkam ihn sogar eine »ohnmächtige Wut«.[29] Nachdem er die politisch gewollte Umstrukturierung des Lehrprogramms offen kritisiert hatte, wurde auch er in seine Grenzen verwiesen. Im Oktober 1952 musste er gezwungenermaßen sein Atelier verlassen. Obwohl die Umstände nicht so demütigend wie 1933 waren, hatte er sich seinen Abgang von der »Burg« anders gewünscht.[30] Desillusioniert zog er sich 1956 aus Halle nach Zernsdorf südlich von Berlin zurück. Die einst fruchtbare Zeit der »Burg«-Malerei war mit seinem Weggang vorbei. Nur wenigen wie Kurt Bunge und seinen Schülern Otto Möhwald und Hannes H. Wagner gelangen noch malerische Glanzpunkte im Sinne der halleschen Schule.

Kurt Bunge hatte 1951 die Schüler seines ehemaligen Lehrers Crodel übernommen, ein Jahr später auch die von Hahs. Die Ausbildung in seiner Fachklasse für angewandte Malerei konzentrierte sich auf die Gebiete Wandgestaltung, Glasbild, Mosaik, Restaurierung und darin eingeschlossen alte Maltechniken. Inoffiziell wurde die freie Malerei weiter gepflegt, allerdings hinter verschlossener Ateliertür und mit besonderen Vorsichtsmaßnahmen. Wenn ein Kontrollbesuch der SED, der Staatlichen Kommission für Kulturangelegenheiten und ab 1954 des Ministeriums für Kultur drohte, wurden die

Studienarbeiten auf den Staffeleien schnell gegen restaurierungsbedürftige Bilder aus der Staatlichen Galerie Moritzburg ausgetauscht.[31] So absurd das Doppelleben in den »Burg«-Werkstätten heute erscheinen mag, half es dennoch vielen Malern, eine Künstlerexistenz in der DDR aufzubauen. Denn dekorative baubezogene und kunsthandwerkliche Arbeiten galten neben Restaurierungsaufträgen als vertretbare Alternativen zur staatstragenden Auftragskunst, die das »thematische Bild« propagierte. Gemeint waren damit engagierte Auseinandersetzungen mit dem Leben der Werktätigen im Sozialismus und der Geschichte der Arbeiterbewegung. Gegen die parteipolitische Auffassung, dass allein das »thematische Bild« das Kunstwerk der Zeit sei, sprach sich Kurt Bunge 1955 in der Zeitschrift Bildende Kunst aus. Zugleich forderte er die Akzeptanz von Spezialbegabungen, die es zu jeder Zeit gab, wie »die besonderen Fähigkeiten zum Porträt, zum Landschaftsbild oder auch zum zeitgenössischen Stilleben«.[32] Ebenso versuchte Sitte noch Anfang 1957 nach einer Italienreise eine Lanze für freie Kunstäußerungen zu brechen: »Gerade das Gebiet der Malerei muss in Zukunft die Walstatt leidenschaftlicher Auseinandersetzungen um die Lösung künstlerischer Probleme werden, die uns den Mut zu bildkünstlerischen Experimenten wiederfinden lassen.«[33]

Nach einer kurzen »Tauwetterperiode« in der DDR-Politik seit Stalins Tod wurde im Oktober 1957 eine neue Offensive gegen die Formalisten auf der Kulturkonferenz der SED beschlossen. Damit sollte die zeitweilige »Periode des Zurückweichens vor dem Druck der bürgerlichen Ideologie« beendet und die Wende im Kunstschaffen der DDR eingeleitet werden.[34] Davon war in der Kunstausstellung der Bezirke Halle und Magdeburg Ende 1957 aber noch wenig zu spüren, weshalb die Formalismuskritik neue Wellen schlug. Viele Werke der bildenden Kunst stießen bei den Besuchern auf Unverständnis und Ablehnung. Nach Kuhirt zeigte die Ausstellung »nichts von dem neuen Leben, das an allen Ecken und Enden des großen Industriebezirks stürmisch emporwuchs, spiegelte nichts von dem Schwung, von dem die Arbeiterklasse in ihrem großen Aufbauwerk beseelt ist, sondern sie stellte mit wenigen Ausnahmen ein Sammelsurium von belanglosen, nichtigen Sachen, spießbürgerlichen Sujets und formalistischen Experimenten dar, farblos, kraftlos, kunstlos gestaltet«.[35] Der Vorwurf traf exemplarisch Kurt Bunge, der die formalen Mittel in allen Abstraktionsstufen beherrschte. So warf ihm Kuhirt vor, »das Menschenantlitz bis zum Extrem« zu versimpeln und zu verflachen, wodurch »das Menschliche ausgelöscht« wird.[36] Die vernichtende Polemik bezog sich konkret auf ein Bild, indem eine Strandlandschaft mit einem Stillleben motivisch verknüpft ist.

Es erinnert an die zahlreichen Strandbilder hallescher Maler, die nach Aufenthalten an der Ostsee entstanden sind. Speziell in Ahrenshoop, zwischen Bodden und offener See, fanden sie bevorzugte Motive, in denen sie ihre Sehnsucht nach Freiheit, Ferne und Selbstbestimmung symbolisch überhöhten. Die große Anzahl von Strandbildern weckte bei einem Rezensenten früher Kunstausstellungen sogar die groteske Vorstellung, dass »Halle ein Vorort von Ahrenhoop« sei, denn die typische Industrielandschaft des Bezirkes Halle wurde trotz einiger Versuche vermisst.[37] Dieser Eindruck verlor sich zwar nach dem Weggang von Ulrich Knispel, Hermann Bachmann und Jochen Seidel, die über die spezielle Bildgattung zu neuen Formsprachen fanden. Die Affinität der halleschen Malerei für das Strandmotiv als Bühne experimenteller Versuche aber blieb.[38]

Mit geschäftlicher Umtriebigkeit verbrachte auch der Galerist Henning wiederholt seinen Sommerurlaub in Ahrenshoop, wo er in der mittlerweile legendären »Bunten Stube« von Fritz Wegscheider Ausstellungen aus eigenen Beständen bestückte und seine Druckerzeugnisse anbot.[39]

Galerie Henning

Eduard Henning kam im Frühjahr 1945 gemeinsam mit seiner Frau Christel und Sohn Peter aus Königsberg nach Halle. Sein kaufmännisches Geschick und seine Liebe zur Kunst bewegten ihn dazu, als Kunsthändler tätig zu werden. Nach Erhalt der amtlichen Zulassung im Oktober 1945 wurde er Mitglied in der Kammer der Kunstschaffenden, Fachschaft Bildende Künste. Bald darauf gründete er einen eigenen Verlag. Ein erster wichtiger Auftrag für den Kunstverlag Henning war der Druck des Kataloges zur Kunstausstellung 1946 der Provinz Sachsen im Städtischen Museum der Moritzburg.

23 — Friedemann Röhr: Verhältnisse in Giebichenstein noch ungeklärt. Die Landesleitung Sachsen-Anhalt der SED schweigt sich aus. In: Neues Deutschland v. 23.9.1951.
24 — Anne Hoormann: Von der Bauhaus-Idee zur Formalismus-Debatte. Kunstausbildung an der Staatlichen Hochschule für Baukunst und Bildende Kunst (1946–1951). In: Rolf Bothe, Thomas Föhl (Hg.): Aufstieg und Fall der Moderne, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar v. 9.5.–1.8.1999 im Schlossmuseum und v. 9.5.–9.11.1999 in der Mehrzweckhalle in Weimar, Ostfilden-Ruit 1999, S. 422–435.
25 — Horst Sindermann: Warum sich der Kunstmaler Sitte mehr und mehr im Gestrüpp des Formalismus verirrt. In: Freiheit v. 2.10.1951.
26 — Erwin Hahs: Das Buch meiner Seele. Auszüge aus den Tagebüchern 1945–1952, Textauswahl Gunda Graewe, Dorit Litt, Gabriele Winter, Edition der Burg Giebichenstein, Halle (Saale) 1995, o.p. (Eintrag v. 25.9.1951).
27 — Ebd., o.p. (Eintrag v. 4.9.1949).
28 — Ebd.. o.p. (Eintrag v. 16.11.1951).
29 — Ebd., o.p. (Eintrag v. 10.5.1951).
30 — Nachlass Erwin Hahs, Abschrift der unveröffentlichten Tagebücher (Eintrag v. 13.11.1952).
31 — Hannes H. Wagner: Geburtstagsgruß. In: Kurt Bunge. Zum 80. Geburtstag, hg. von der Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design und dem Bundesverband Bildender Künstler, Regionalverband Kassel-Nordhessen e.V., Halle (Saale)/Kassel 1991, S. 26.
32 — Kurt Bunge: Auf die Mitarbeit der Künstler wird gewartet. In: Bildende Kunst, 3 (1955), H. 6, S. 466.
33 — Willi Sitte: Gedanken nach einer Italienreise. In: Bildende Kunst, 5 (1957), H. 1, S. 53.
34 — Kuhirt, Kunst (wie Anm. 1), S. 48.
35 — Ebd., S. 50.
36 — Ullrich Kuhirt: Probleme einer Ausstellung. In: Bildende Kunst, 6 (1958), H. 3, S. 158–164, S. 158, Abb. dazu S. 163.
37 — Thaler, Bezirkskunstausstellung (wie Anm. 4), S. 14.
38 — Strandbilder. Mythos Hallesche Malerei, bearbeitet v. Dorit Litt, Ausst.-Kat. Kunstforum Halle v. 23.3.–18.4.2010, Halle (Saale) 2010.
39 — Die Autorin dankt Marie-Christine Henning für detaillierte Auskünfte zur Galeriearbeit von Eduard Henning.

ABB 090 Blick in die Räume der Galerie Henning am ersten Standort, Archiv Dorit Litt

Noch bevor Henning eine eigene Galerie eröffnen konnte, schloss er mit einzelnen Künstlern Verträge ab. Zu seinen ersten Vertragspartnern gehörten der in Halle freischaffende Maler Hermann Bachmann **ABB 083** und seine zukünftige Ehefrau, die Bildhauerin Gisela Ruffert.[40] Seitdem bemühte er sich intensiv um die Förderung von Hermann Bachmann, dem er 1948 und 1950 zwei Einzelausstellungen widmete, jeweils begleitet von einem Katalog.[41]

Eduard Henning eröffnete seine Galerie am 6. Mai 1947 in der Albert-Dehne-Straße 2 (heute Gustav-Anlauf-Straße), wenige Meter vom Marktplatz entfernt. **ABB 090** Damit schloss er in den unmittelbaren Nachkriegsjahren eine deutliche Lücke auf dem Gebiet der modernen Kunstvermittlung. Die Rehabilitierung der durch die Nationalsozialisten als »entartet« verfemten Künstler stand zunächst im Mittelpunkt der Galeriearbeit. Gleich in seiner ersten Ausstellung zeigte er neben anderen Werke von Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Heinrich Ehmsen, Karl Hofer und Max Kaus. Aber schon ein Jahr später wurde Henning mit ersten Schwierigkeiten konfrontiert. Als die Räume in der Albert-Dehne-Straße für einen HO-Warenladen genutzt werden sollten, musste er seinen Galeriebetrieb in die eigenen Wohnräume verlagern. In den eher intimen Räumen der Lafontainestraße 1, in der Nähe vom Reileck nördlich der Altstadt, führte er sein Gewerbe und die dichte Ausstellungsreihe mit Unterstützung seiner Frau bis Januar 1962 kontinuierlich weiter. Insgesamt zeigte er über 150 Ausstellungen, die von Konzerten, Vorträgen und Buchlesungen begleitet wurden. Über ihn gelangten auch Werke in öffentliche Sammlungen. Die Galerie Moritzburg in Halle, das Angermuseum in Erfurt und das Kupferstichkabinett in Ostberlin erwarben hauptsächlich Druckgraphik.

Die Galerie entwickelte sich bald zu einem überregionalen Treffpunkt für ein breites Publikum. Für die heranwachsende Künstlergeneration war sie zudem eine der wichtigsten Bildungsstätten, die Crodel und Hahs gemeinsam mit ihren Schülern besuchten. So führte der bereits pensionierte Hahs im Frühjahr 1954 in der Galerie ein Gespräch mit Studenten über religiöse Kunst, die einen bedeutenden Platz in seinem Œuvre einnahm. Angeregt wurde das Gespräch durch Hennings Themenausstellung zur christlichen Kunst, in der Hahs mit Holzschnitten zum Leidensweg Christi vertreten war.[42]

Henning war jede subjektive Kunstäußerung willkommen, mochte sie auch noch so grüblerisch und schwermütig sein. Das bewies er schon mit den zwei Einzelausstellungen für Hermann Bachmann **ABB 091**, dessen Bilder bis in die tiefsten Dimensionen menschlicher Existenz hinabreichen. Höchst emotional wirken auch die Bildgeschichten von Herbert Kitzel, in denen Liebe und Zuneigung ebenso wie Trauer und Tod thematisiert sind. Besonders beeindruckend sind seine drei Fassungen der »Legende«. In diesen

40 — Privatbesitz. Handelsvertretungs-Vertrag zwischen Herrn Hermann Bachmann d. J. und Fräulein Gisela Ruffert zu Halle (Saale) v. 21.11.1945.
41 — Hermann Bachmann. Ölbilder, Zeichnungen, Ausst.-Kat. Galerie Henning Halle, April 1948, Halle (Saale) 1948; Hermann Bachmann. Ölbilder, Zeichnungen, Ausst.-Kat. Galerie Henning, Juni 1950, Halle, Halle (Saale) 1950.
42 — Hahs, Abschrift (wie Anm. 30), Einträge v. 21. u. 11.7.1954.
43 — Dr. [Hermann] Goern: Zucht und Anmut in der jungen Kunst. Zur Ausstellung von Herbert Kitzel in der Galerie Henning. In: Der Neue Weg v. 21.9.1956.
44 — Ders.: Stille Musik der Malerei. Zur Ausstellung von Ulrich Knispel in der Galerie Henning. In: Der Neue Weg v. 15.3.1951.
45 — Dorit Litt: Die private Galerie Henning – ein Schutzraum für moderne und experimentelle Kunst. In: Ein hallescher Kosmos auf Einheitsformat, Ausst.-Kat. Kunstverein »Talstrasse« e.V. Halle v. 29.11.2007–20.1.2008, Halle (Saale) 2007, S. 4–11, S. 6 ff.
46 — SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/906/37, Bl. 194: Brief von der SED-Landesleitung Sachsen-Anhalt, Abteilung Kultur und Erziehung an das ZK der SED, Kulturabteilung, v. 27.3.1952.
47 — SAPMO-BArch, DY 30/IV2/906/18, Bl. 204: Bericht der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro über die Lage in der Malerei in der DDR.

geheimnisvollen Bildern begleitet ein Trauerzug von Artisten einen aufgebarten Harlekin als Gleichnis einer gescheiterten Künstlerexistenz. Henning ermöglichte dem freischaffenden Kitzel 1956 eine Einzelausstellung, die in ihrer eindringlichen Art mit den Werkpräsentationen von Bachmann und Knispel verglichen wurde.[43] Eine Einzelschau für Knispel fand im März 1951 statt, nur wenige Monate vor dessen Flucht.[44]

Der Galerist besaß nicht nur ein feines Gespür für künstlerische Qualität, sondern auch ein außerordentliches Organisationstalent bei der Beschaffung künstlerischer Arbeitsmaterialien, die gerade in den Nachkriegsjahren rar und teuer waren. So versorgte er die mittellosen lokalen Künstler mit Paraffin durchtränkten Pappen im Format von etwa 61 × 54 cm, die bei der Herstellung von Trinkbechern für die Mitropa der Deutschen Reichsbahn als Verschnitt übrig blieben. Die Pappen mussten nicht mehr grundiert werden und boten ein ausgewogenes Format, das von den Malern meist unverändert genutzt wurde. Geringfügige Beschneidungen erfolgten nur, wenn es die Bildkomposition oder ungewollte Arbeitsspuren an den Blatträndern verlangten. Auf diese Weise entstand eine Fülle unterschiedlichster Bilder im annähernd gleichen Format, das zu einem spezifisch halleschen Markenzeichen wurde.[45]

Während Henning in den ersten Nachkriegsjahren vorwiegend Werke der von den Nazis verfemten deutschen Künstler präsentierte, verlagerte er in den 1950er Jahren den Schwerpunkt auf westeuropäische und speziell auf französische Graphik. 1950 zeigte er eine Braque-Ausstellung, die erste überhaupt in Deutschland. Seine 100. Ausstellung widmete er Marc Chagall; sie war die erste größere Präsentation mit Graphik des Künstlers in der DDR. Und wiederholt wagte Henning Picasso-Ausstellungen, obwohl die Debatten um dessen Kunst in der DDR besonders kontrovers geführt wurden. Als Henning mit Hilfe von Lothar-Günther Buchheim für Juni 1951 bereits seine zweite Picasso-Ausstellung und dazu einen Katalog plante, gelangte der Galerist in arge Bedrängnis. Die Ausstellung fand nicht statt, dafür erschien vier Monate später in Leipzig die Broschüre »Pablo Picasso, Aus dem graphischen Werk« in einer Auflage von 1100 Exemplaren. In der Einleitung erklärte der Schriftsteller Buchheim, den aktuellen Diskussionen geschuldet, dass es in der Kunst Picassos keinen Formalismus gibt. Die Publikation wurde auch deshalb konfisziert und eingestampft. Einige Exemplare waren aber inzwischen über Henning und die Leipziger Buch- und Kunsthandlung Engewald verkauft worden. Der Fall wurde in der höchsten Parteiebene, in der Kulturabteilung des Zentralkomitees der SED, diskutiert. Daraufhin wurden folgende Maßnahmen beschlossen: »Zur weiteren Untersuchung dieser Angelegenheit und Überprüfung des gesamten Geschäftsgebarens des Herrn Hennig [Henning] werden durch das Amt für Information die entsprechenden Dienststellen der Volkspolizei benachrichtigt. / Die Kulturabteilung der Landesleitung Sachsen-Anhalt wird sich in der kommenden Zeit eingehend mit den Ausstellungen der Galerie Hennig beschäftigen. / Herr Hennig wird im allgemeinen als ein sehr redegewandter und skrupelloser Mensch eingeschätzt, der rücksichtslos versucht seine Pläne zu verwirklichen.«[46]

Ab April 1952 erhielt Eduard Henning einige Jahre lang keine Druckgenehmigung für Kataloge. Erst im November 1956, dann wieder im September 1958 und letztmalig im Mai 1959 gelang ihm die Herausgabe von Katalogen zu Ausstellungen von Künstlern aus der DDR: Heinz Fleischer aus Zwickau, Erich Mälzner aus Merseburg und Ewald Blankenburg aus Schönebeck. Mälzner und Blankenburg reisten Anfang der 1960er Jahre in die Bundesrepublik aus.

Hennings Offenheit für die moderne Kunstentwicklung und sein kompromissloses Eintreten für nonkonforme Künstler in der DDR blieb einzigartig. **ABB 092** Zudem begründete die Internationalität von Ausstellungen den wachsenden Ruf der Galerie, die zu ihrem zehnjährigen Bestehen im Mai 1957 Graphik von 60 Künstlern aus 14 Ländern zeigte. Doch schon vier Monate später eskalierte die Situation durch die erneute Welle der Formalismusdiskussion. Anlass dafür bot eine Ausstellung mit abstrakten Arbeiten von Heinz Trökes, der zu jener Zeit eine Professur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg innehatte. Seitdem beschäftigten sich die SED-Kulturorgane mit den wenigen noch in der DDR existierenden Privatgalerien, die als »Kanäle einer systematischen Propaganda modernistischer und dekadenter Kunst« bezeichnet wurden, da sie »die mit der Kunstpolitik der Partei nicht einverstandenen Künstlerkreise ausgiebig mit Anschauungsmaterial« unterstützten.[47]

ABB 091 Eduard Henning (li.) bei der Werkauswahl mit Hermann Bachmann für dessen zweite Personalausstellung 1950. Zu sehen sind Bachmanns Ölbilder *Bäume am Wasser*, 1948, und *Kinder mit Masken*, 1948, Privatbesitz Gisela Bachmann, Karlsruhe

ABB 092 Plakat zur Ausstellung »Herbert Kitzel«, 1956, Privatbesitz

48 — Zur Galerie Henning vgl. auch: Dorit Litt, Christin Müller-Wenzel: Das Wirken der Galerie Henning im Zeitspiegel des Kalten Krieges. In: Ralf Jacob (Hg.): Jahrbuch für hallische Stadtgeschichte 2008, Halle (Saale) 2008, S. 97–120.
49 — [NW]: Zum Gedächtnis Eduard Hennings. In: Der Neue Weg v. 26.6.1962.
50 — Dorit Litt: Strandbilder in der halleschen Nachkriegsmoderne. In: Strandbilder (wie Anm. 38), S. 11–17, S. 15.
51 — E. Kuckhoff: Zur Diskussion: Über Probleme der bildenden Kunst. In: Freiheit v. 15.2.1951.
52 — Kunstausstellung 12.12.1952–11.1.1953, Ausst.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Halle (Saale) 1952, Kat.-Nr. 2.
53 — Werktätige zur Kunstausstellung in der Moritzburg. Das Schülerkollektiv des Qualifizierungslehrganges für Verwaltungsfunktionäre, Betriebparteischule Deutsche Post Halle. In: Freiheit v. 14.1.1953. Weitere Kritiken folgten u. a. von Margot Priem: Meine Gedanken zur Kunstausstellung in der Moritzburg. In: Freiheit v. 15.1.1953, Stellungnahme des Sekretariats der Bezirksleitung der SED Halle. In: Freiheit v. 22.4.1953.
54 — Nürnberg, GNM, DKA, NL Bachmann, Hermann, I, B-1: Schreiben von Karl Hofer, Direktor der Hochschule für bildende Künste Berlin-Charlottenburg v. 20.3.1953. Abgedruckt in: Dorit Litt, Matthias Rataiczyk (Hg.): Hermann Bachmann, Malerei – Gisela Bachmann, Plastik, Ausst.-Kat. Kunstverein »Talstrasse« e.V. v. 29.8–22.9.2002, Halle (Saale) 2002, S. 23.
55 — Aus der Präambel zu Satzung von 1952. In: Das Unternehmen Kunst. Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln 1993, o.p.
56 — Walter Hänel: Nachfolger des Gajus Maezenas? In: Bildende Kunst, 13 (1965), H. 3, S. 125–128, hier Abb. 5, S. 127, S. 128 (Bachmann erwähnt).
57 — Gisela Schirmer: Willi Sitte. Farben und Folgen. Eine Autobiographie. Mit Skizzen und Zeichnungen des Künstlers, Leipzig 2003.
58 — Günter Aust. In: Herbert Kitzel. Gemälde, Zeichnungen, Ausst.-Kat. Kunst- und Museumsverein Wuppertal v. 1.–30.6.1963, Wuppertal 1963, o. p.
59 — H.L. Der makabre Kitzel. In: Neues Deutschland v. 31.7.1963, S. 4.

Weitere Repressalien schränkte Hennings Galeriearbeit massiv ein. Im Oktober 1960 wurde seine Gewerbeerlaubnis zur Überprüfung in der Kulturabteilung des Rates der Stadt Halle (Saale) einbehalten. Ein Jahr später, im Dezember 1961, eröffnete Henning seine letzte Ausstellung. Danach verschlechterte sich sein Gesundheitszustand rapide – auch bedingt durch die politischen Umstände nach dem Mauerbau. Im Verlaufe tiefer Depressionen nahm er sich, 54 Jahre alt, am 21. Juni 1962 das Leben.[48]

Exodus

Eine Reihe von Künstlern, die bei Eduard Henning ausgestellt hatten, verließen im Laufe der 1950er Jahre die Stadt Halle, die damals als Hochburg des Formalismus galt. Eine aktive Zusammenarbeit der Galerie mit der in der Saalestadt verbliebenen Künstlerschaft stellte sich allerdings nicht mehr ein, was schließlich – wie es in einem Nachruf auf Henning 1962 zu lesen ist – »der erst blühenden Galerie zum Nachteil ausschlug, so dass sich ihre Wirkung und Strahlkraft gegen Ende der 1950er Jahre abzuschwächen begann«.[49]

Nicht wenige mit Henning befreundete Maler gingen nach Westberlin oder in die Bundesrepublik. Einige von ihnen konnten eine Lehrtätigkeit an Kunsthochschulen übernehmen und somit auf folgende Künstlergenerationen Einfluss gewinnen. Bachmann erhielt 1957 eine Dozentur und 1962 eine Professur an der Hochschule für bildende Künste in Berlin-Charlottenburg. Ebenda wurde Knispel 1965 berufen. Kitzel wirkte ab 1958 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, ab 1962 als Professor. Die Reihe bedeutender Namen kann fortgesetzt werden mit Curt Lahs, Bernhard Boës und Gerhard Hoehme; sie erhielten Professuren in Westberlin oder Düsseldorf. Ihr Weggang war ein großer Verlust für Halle und darüber hinaus für die Kunstentwicklung in der DDR.

Einflussreiche Künstler, Kunsthistoriker und Galeristen in der BRD und in Westberlin erkannten bereits zuvor das Potential der halleschen Malerei und Graphik. So fand Bachmann im Westberliner Galeristen Rudolf Springer einen Förderer, der ihm 1950 eine erste Personalausstellung nach der Verleihung eines Blevin-Davis-Preises vom Collecting Point in München ermöglicht hatte. Das preisgekrönte Bild war übrigens ein Strandbild, das eine hintergründige Symbolik besaß[50] – wie viele Bilder von Bachmann, die in Halle Ablehnung provozierten. Schließlich galt er als Frontmann der halleschen Formalisten und wurde als »ein typischer Vertreter der im Verfaulen begriffenen Kunst des Kapitalismus« verunglimpft. »Seine Werke stellen eine Verhöhnung und Verächtlichmachung des Lebens und der voll Optimismus in die Zukunft schreitenden schaffenden Menschen dar. Sie sind in ihrer Tendenz eine aktive Unterstützung amerikanischer Kulturbarbarei.« Mit derartigen verbalen Angriffen seit 1951 war die Aufforderung an die in Halle tätigen Maler verbunden, »sich von Bachmann und seiner Ideologie, der Ideologie der amerikanischen Kriegstreiber, zu distanzieren.«[51] Bachmann beteiligte sich dennoch weiter an Ausstellungen, zuletzt zum Jahreswechsel 1952/53 in der Staatlichen Galerie Moritzburg, wo er eins seiner seltenen lichten Bilder zeigte.[52] Mit dem Gemälde *Mohn vor der Reife* **ABB 093** geriet er jedoch wieder in die Negativzeilen der Presse. Es »sei nicht nur saft- und kraftlos, sondern ein völlig formales und dekadentes Machwerk eines Menschen, dessen Arbeiten in unseren Kunstausstellungen nichts mehr zu suchen haben.«[53] Die sich verschärfenden Töne und der ausgeübte Druck drängten den erst 31-jährigen Maler außer Landes. Als er 1953 nach Westberlin ging, bescheinigte ihm kein geringerer als Karl Hofer der »bedeutendste und zukunftsreichste junge Künstler der Ostzone« zu sein.[54] Mit dem glänzenden Zeugnis konnte Bachmann auf Unterstützung hoffen. Gleichsam als Starthilfe erhielt er 1954 ein Stipendium des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie.[55] Die parteiunabhängige und allen Kunstrichtungen in der BRD offen stehende Förderung des 1951 in Köln gegründeten Kulturkreises widersprach der ostdeutschen Kunstpolitik, die sich mit schärfster Polemik gegen die westdeutschen Praktiken der freien Kunstförderung abgrenzte. Laut SED-Diktion nutze der Kulturkreis »selbst die Kunst für eine verlogene Massenpropaganda sowie für die Verschleierung des reaktionären Klassencharakters der Monopolbourgeoisie und ihrer volksfeindlichen und antinationalen Ziele und Interessen« aus. Die Stipendiaten wurden kurzerhand als Diener der Monopolbourgeoisie

ABB 093 Hermann Bachmann, *Mohn vor der Reife*, 1950/52, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

degradiert, deren »kunstfeindliches Wesen« den Graben zwischen Kunst und Leben absichtsvoll vertiefe. So wäre man bestrebt, »unter den Künstlern extremsten Individualismus im Schaffen sowie Snobismus, Überheblichkeit und Verachtung gegenüber den Volksmassen zu züchten«, wie es immer noch 1965 in der Zeitschrift Bildende Kunst zu lesen war. In diesem Kontext geriet Bachmann neuerlich in die würdelose DDR-Kunstkritik während des Kalten Krieges. Als ehemaliger »Stipendiat der Monopole« galt auch er als Vertreter der extremsten Richtung »modernistischer Kunst« – den »Abstraktionismus«, wofür sein stilisiertes Bild *Frau mit Spiegel* stand.[56] Die Bildvorlage für den Titel des gleichen Monatsheftes der Bildenden Kunst – das Gemälde *Rufer II* von Willi Sitte – demonstrierte die ideologisch bestimmte Gegenposition zur Abstraktion, den Sozialistischen Realismus. Nach Bunges Weggang erhielt Sitte 1959 den Professorentitel und blieb – trotz hoher politischer Ämter – bis zu seiner Emeritierung 1986 hauptberuflich an der »Burg« tätig.

Während er mit Bachmann und Bunge im freundschaftlichen Kontakt blieb, wurde Kitzel in Sittes Autobiographie nicht einmal erwähnt.[57] Dabei sprach man einst im Kontext der halleschen Schule sogar von einem »Kreis um Kitzel«, für dessen Bilder eine schwermütige Atmosphäre und die mit Grau gebrochenen Farben charakteristisch waren.[58] Daran erinnerte das Neue Deutschland anlässlich einer Kitzel-Ausstellung im Juni 1963 in Wuppertal, allerdings mit dem zynischen Zusatz: »Dieser schwermütige Tanzkapellenmaler verließ 1957 die lebensfrohe Industriestadt Halle, die ihm keine Träne nachweinte«. Denn der »makabre Kitzel« thematisiere nur noch fallende Körper, leblose Gestalten, Bestien und Leichenwagen. Zu dieser Bereicherung wurde den Karlsruhern und den Wuppertalern voller Häme gratuliert.[59]

ABB 094 Ulrich Knispel, *Boote am Meer*, 1951, Privatbesitz, Düsseldorf

ABB 095 Ulrich Knispel, *Trommler*, o. J., Privatbesitz, Düsseldorf

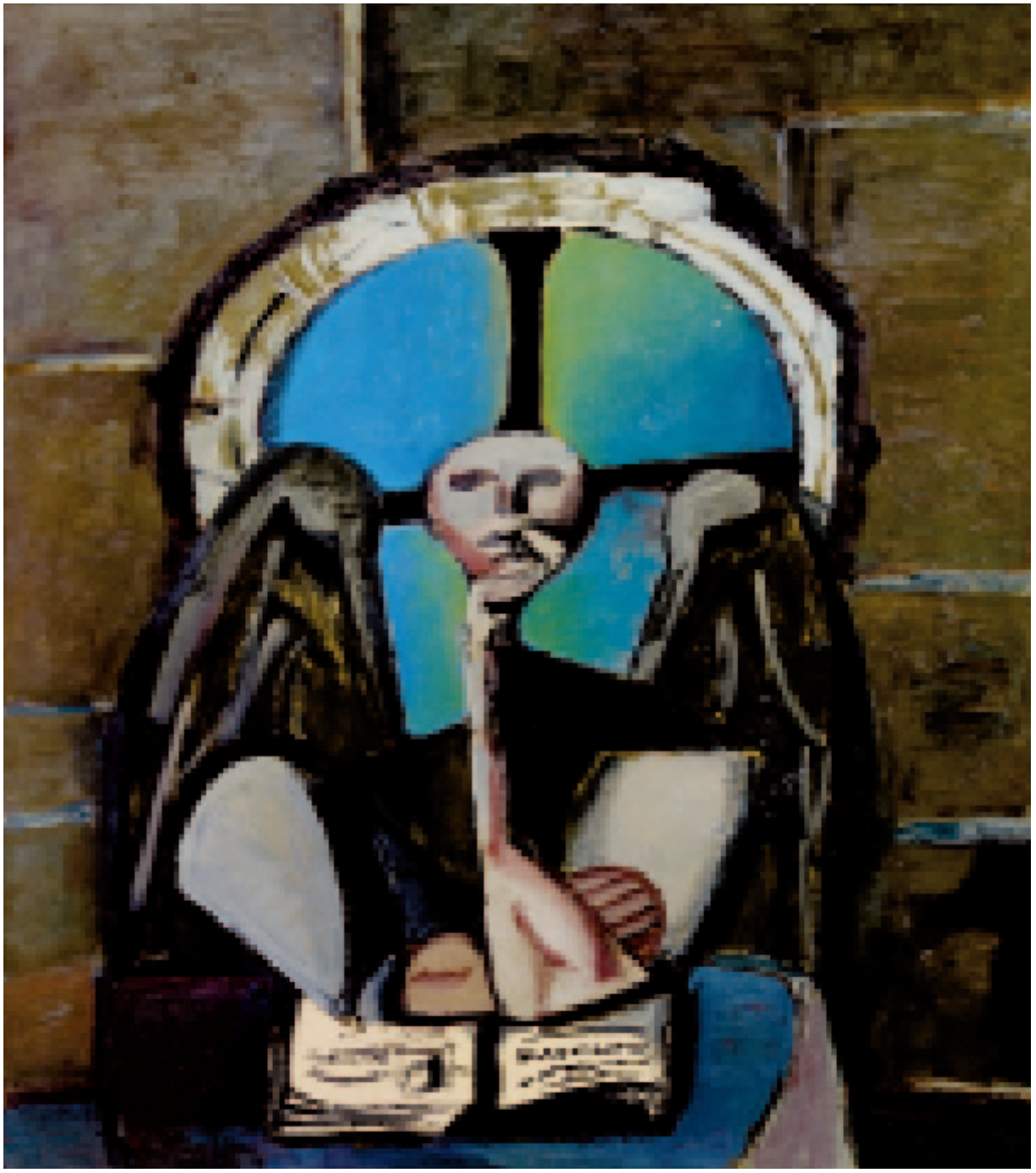


ABB 096 Hermann Bachmann, *Engel mit Buch I*, um 1953, Privatbesitz, Halle (Saale)

ABB 097 Herbert Kitzel, *Legende I*, 1950,
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

ABB 098 Kurt Bunge, *Großes Atelierbild*, 1949,
Privatbesitz

ABB 099 Jochen Seidel, *Abschied vom Strand*, um 1950, Privatbesitz

ABB 100 Herbert Kitzel, *Marionette*, um 1953/54, Privatbesitz, Halle (Saale)

ABB 101 Joachim Heuer, *Tod mit Melone und Mütze*, 1948/49,
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

ABB 102 Erwin Hahs, *Streit um Christi Rock*, 1956, Gabriele Winter, Zernsdorf

Ulrike Goeschen

Kunstmodell und Normdiktat

Die Etablierung des Sozialistischen Realismus zwischen 1945 und 1953

Das Kunstleben in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) war nach dem Kriegsende zunächst von großer Vielfalt geprägt. Einigend waren dabei die Vorstellungen des gemeinschaftlichen »Aufbaus« und eines übergreifenden Humanismus, in dem sich alle politischen und weltanschaulichen Gruppen treffen konnten. Was die Kultur betrifft, die im neuen Deutschland geschaffen werden sollte, so bestand zunächst keine konkrete Konzeption und zwar auch nicht auf Seiten der Sowjetischen Militäradministration (SMAD), deren Kulturfunktionäre die Kontrolle und Oberhoheit über alle Aktivitäten hatten.[1] Vorrangiges Ziel war die Zerstörung der Überreste des Nationalsozialismus und die Umgestaltung des gesellschaftlichen Lebens unter kommunistischen Gesichtspunkten. Dabei galt es am Anfang, die geistigen Kräfte – Intellektuelle, Wissenschaftler, Künstler – zu sammeln, was in den ersten beiden Nachkriegsjahren vor allem über den Kulturbund **ABB 105** mit seinen Untergruppen bis hin in die abgelegensten Gebiete verwirklicht wurde. Was die Kunst konkret betraf, so schien sie frei in diesen ersten Jahren, die von Vielen immer wieder, trotz der materiellen Misere, als eine glückliche, hoffnungsvolle Aufbruchszeit beschrieben worden ist.

Gerade die politisch links stehenden Künstler begannen mit großen Erwartungen und Enthusiasmus in der SBZ zu arbeiten. Sie wollten an die Traditionen der Weimarer Zeit anknüpfen, in der sie ausgebildet oder tätig gewesen waren, an die Entwicklungen der engagierten Kunst, des Bauhauses und auch der russischen Avantgarde. Sie gründeten Künstlervereinigungen wie »der ruf«, »Das Ufer«, die »Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Künstler«, »Die Fähre« und richteten die Kunsthochschulen soweit möglich nach dem Vorbild des Bauhauses ein. Zunächst ließ die Partei ihnen freie Hand, denn es war das Ziel ihrer Kulturarbeit, möglichst weitreichend zu bilden und ideologisch zu erziehen. So vertrat Anton Ackermann, Mitglied des Sekretariats des Zentralkomitee auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD im Februar 1946 in Berlin einen weiten Kunstbegriff und er sprach sich für die Freiheit von Kunst und Wissenschaft aus. Aber er stellte auch fest: »Unser Ideal sehen wir in einer Kunst, die dem Inhalt nach sozialistisch, ihrer Form nach realistisch ist. Wir wissen aber auch, dass diese Kunst erst in der sozialistischen Gesellschaft zur Geltung kommen kann und selbst dann noch lange Zeit zu ihrer Entwicklung braucht.«[2] Dass im Prinzip aber bereits an eine Übernahme des sowjetischen Modells gedacht wurde, zeigte sich daran, dass Ackermann sich gegen die Kunst-»Ismen« nach dem Ersten Weltkrieg als Pseudokunst wandte, auch hatte er bereits im Herbst 1945 auf einer Sitzung des Sekretariats der KPD den Standpunkt vertreten, dass an die proletarisch-revolutionären Traditionen, die er als »Proletkult« abwertete, nicht unmittelbar angeknüpft werden könne.[3] Mit diesem Schlagwort wurden ab Ende der 1940er Jahre dann linke Künstler – darunter Curt Querner, Hans Grundig, Horst Strempel **ABB 104**, und Kurt Schütze – abqualifiziert, die sich ab 1928 in den der KPD nahestehenden Gruppen der »Assoziation proletarisch-revolutionärer Künstler Deutschlands« (ARBKD) vereint hatten.

Implizit wurde damit eine innerparteiliche Opposition behauptet, denn man bezog sich mit der Bezeichnung »Proletkult« auf einen entscheidenden Moment in der nachrevolutionären russischen Kulturpolitik, als Lenin 1920 die eigenständige, am Futurismus orientierte Kulturbewegung des Proletkult auflöste und einen historisch reflexiven Ansatz für die Kultur formulierte, der verbindlich werden sollte.[4] Danach sei Kultur analog zum Marxismus zu verstehen, der »die wertvollen Errungenschaften des bürgerlichen Zeitalters keineswegs ablehnte, sondern sich umgekehrt alles, was in der mehr

1 — Anne Hartmann, Wolfgang Eggeling: Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945–1953, Berlin 1998, S. 146 ff.
2 — Gerd Dietrich: Politik und Kultur in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) 1945–1949, Bern u. a. 1993, S. 54.
3 — Ebd., S. 51 f.
4 — Im Jahr 1920 zählte die Bewegung 400 000 Sympathisanten und 80 000 aktiv Beteiligte. Zudem gab sie über 20 literarische und kulturpolitische Zeitschriften heraus. Vgl. dazu: Oskar Anweiler, Karl-Heinz Ruffmann (Hg.): Kulturpolitik der Sowjetunion, Stuttgart 1973, darin: Peter Hübner: Literaturpolitik, S. 190–249, S. 196. Lenin lehnte die moderne Kunst ab, dazu sind etliche Äußerungen überliefert, so zum Beispiel: »Warum das Neue als Gott anbeten, dem man gehorchen soll, nur weil es ›das Neue‹ ist? Das ist Unsinn, nichts als Unsinn. Übrigens ist auch viel konventionelle Kunstheuchelei dabei im Spiele und der Respekt vor der Kunstmode im Westen. […] Ich kann die Werke des Expressionismus, Futurismus, Kubismus und anderer Ismen nicht als höchste Offenbarungen des künstlerischen Genies preisen. Ich verstehe sie nicht.« Zit. n.: Hans-Jürgen Drengenberg: Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917–1934, Berlin 1972, S. 74.

ABB 103 Alfred Hesse, *Stahlgießer IV*, Studie zum Wandbild »Stahlwerk Riesa« für die Zweite Deutsche Kunstausstellung, o. J. (1949), Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

ABB 104 Horst Strempel, *Selbstbildnis*, 1945, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

ABB 105 Friedenskundgebung des Kulturbundes am 24. Oktober 1948 in der Deutschen Staatsoper (Admiralspalast) in Ostberlin

als zweitausendjährigen Entwicklung des menschlichen Denkens und der menschlichen Kultur wertvoll war, aneignete und es verarbeitete«.[5] Nur auf dieser Grundlage – die später unter dem Begriff des »Erbes« Hauptgegenstand der theoretischen Ausarbeitung des Sozialistischen Realismus werden sollte – könne eine proletarische Kultur aufgebaut werden.

Das reiche nachrevolutionäre Kunstleben in Russland fand 1932 sein Ende, als alle künstlerischen Organisationen aufgelöst und im Verband sowjetischer Künstler zentralisiert wurden. Dieses Vorgehen orientierte sich an den Verordnungen für die Literatur, wie auch die Konzeption des Sozialistischen Realismus, die sich zuvor über einen längeren Zeitraum entwickelt hatte, für die Literatur ausgearbeitet und dann auf die bildende Kunst übertragen wurde.[6] Der Sozialistische Realismus wurde zum verbindlichen Kanon durch das Referat des Parteiideologen Schdanov, das dieser 1934 auf dem Ersten Kongress des neugegründeten Schriftstellerverbands hielt. Alle wesentlichen Merkmale der Kunstdoktrin, so wie sie nach 1945 weitergegeben werden sollten, sind darin formuliert: Der Sozialismus ist verwirklicht, deshalb ist die Sowjetliteratur die fortschrittlichste der

Welt, sie hat den Themen ihrer Werke das Leben der Arbeiterklasse und der Bauernschaft und ihren Kampf für den Sozialismus zugrundegelegt.[7] Die bürgerliche Literatur der Gegenwart zersetzt sich und verfault gemeinsam mit dem kapitalistischen System.[8] Charakteristisch für sie sind Mystik, Frömmelei und Pornographie. Die Sowjetschriftsteller beziehen ihre Themen aus den Großbaustellen, »aus den Erfahrungen unserer Kollektivbauern, aus der schöpferischen Aktivität, von der jeder Winkel unseres Landes überschäumt.«[9] »Die Hauptheldеn [...] sind die [...] aktiven Erbauer des neuen Lebens: Arbeiter und Arbeiterinnen, Kollektivbauern und Kollektivbäuerinnen, Parteifunktionäre, Wirtschaftler, Komsomolzen und Pioniere.« Die Sowjetliteratur ist erfüllt von Enthusiasmus und Heldentum, sie ist optimistisch. Die Stalin zugeschriebene Wendung von den »Schriftstellern als Ingenieuren der menschlichen Seele« wird erläutert als Aufgabe, die Menschen ideologisch umzuformen und zu erziehen. Die Wirklichkeit müsse in ihrer revolutionären Entwicklung im Werk gezeigt, ein »Blick in die Zukunft« geworfen werden. Der Sozialistische Realismus wird als »Methode« bezeichnet, mit der auch gearbeitet werden soll im Hinblick auf »das Beste, was von allen vorangegangenen Epochen auf diesem Gebiet geschaffen wurde«, der »kritischen Aneignung des literarischen Erbes«, das jetzt an das »Proletariat als alleinige[n] Erben« übergegangen sei.[10]

Zu jenem Zeitpunkt war in Literatur und Kunst der Sowjetunion nicht mehr an wesentliche Widerstände zu denken. Während sich in diesem repressiven Klima eine gelenkte Staatskunst entwickelte, die fatal insofern war, als der angesprochene »Blick in die Zukunft«, den die Kunst tun sollte, nichts mit der Realität zu tun hatte und zudem mit dieser interpretativen Leerstelle die Möglichkeit gegeben war, das Werk und damit auch den Künstler zu kritisieren und zwar im Hinblick darauf, dass er eine ideologisch falsche Linie verfolge. Bezeichnenderweise gibt es auch im Rahmen des Sozialistischen Realismus keine wirkliche Kritik, so werden Bilder als »nicht gelungen«, »nicht lebendig genug«, »nicht zuende bearbeitet« bezeichnet – weil eine echte Diskussion bis zu Stalins Tod 1953 unmöglich war – und dies gilt auch für die DDR. Stattdessen gab es als Antipoden den »Formalismus«, der zwei wesentliche Funktionen erfüllte: die eigenen Künstler zu disziplinieren und, seit dem Kalten Krieg, sich vom Gegner im »westlichen Lager« abzugrenzen. In der Sowjetunion begannen die Formalismuskampagnen 1936, die »Säuberungswelle« 1937 betraf dann Künstler und Schriftsteller wie alle anderen auch. Nach dem Krieg wurden die Formalismuskampagnen mit den ZK-Beschlüssen von 1946 wieder aufgenommen, die den Anfang der Schdanov-Ära bedeuteten, einer Zeit des ideologischen und kulturpolitischen Terrors, die bis 1952 dauern sollte. Der Personenkult um Stalin erreichte seinen Höhepunkt, Literatur und Kunst wurden zur Propaganda der Parteilinie.

In die SBZ gelangte die Übernahme des Sozialistischen Realismus nicht nur als Fernziel, auch dort wurden bereits 1946, kurz nach dem Vereinigungsparteitag bildende Künstler mit allen anderen Berufsgruppen aus dem Bereich Kunst und Architektur auf Veranlassung der Abteilung Kultur beim Zentralsekretariat der SED in einer Kartei erfasst, in der ihre politische Einstellung vermerkt wurde. Absicht war, sie im Sinn der Partei in ihrem Schaffen zu beeinflussen und für deren Ziele zu gewinnen.[11] Und auch die Formalismusdebatte in der Sowjetunion warf einen frühen Schatten als im Oktober des Jahres der Kulturoffizier Alexander Dymschitz **ABB 106** in der Täglichen Rundschau ausführlich von den sowjetischen ZK-Beschlüssen über Literatur und Kunst berichtete.[12]

Dagegen war die Rede moderat, die Dymschitz zur Eröffnung der (Ersten) Allgemeinen Kunstausstellung (I. DKA) in der Dresdner Stadthalle, hielt. Dort sagte er: »Der Sieg über den Nazismus ist der Sieg der humanistischen Weltanschauung. Darum wird auch die neue deutsche Kunst sich als eine humanistische Kunst entwickeln.« In der Ausstellung, die vom 25. August bis zum 31. Oktober 1946 geöffnet war, wurden etwa 600 Werke von 250 Künstlern aus allen Besatzungszonen, mit Ausnahme der britischen, gezeigt. Sie war eine Bestandsaufnahme nach dem Zusammenbruch und zeigte Arbeiten von im Nationalsozialismus verfemten Künstlern wie Barlach, Beckmann, Feininger, Grosz, Kirchner, Klee, Lehmbruck und Schlemmer. Der überwiegende Teil der Werke, darunter auch abstrakte, war vor 1945 entstanden. Während das Presseecho in der SBZ überwiegend positiv war, waren viele Besucherreaktionen ablehnend.[13] Dem entsprach die breite Kultur- und Bildungsarbeit, die die SED in jenen ersten Jahren verfolgte. Dabei ging es aber von Anfang an auch darum, diese über die Institutionen zu lenken. Während durch

5 — Lenin: Über proletarische Kultur, Moskau 1969, darin: Über Proletarische Kultur, Resolutionsentwurf, Okt. 1920, S. 36–38, S. 37.
6 — Vgl. Hans-Jürgen Drengenberg: Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917–1934, Berlin 1972, S. 319 u.: Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller, Frankfurt am Main 1974, S. 13.
7 — Realismuskonzeptionen (wie Anm. 6), S. 45.
8 — Ebd., S. 46.
9 — Ebd., S. 47.
10 — Ebd., S. 48 f.
11 — Richtlinien für die Kulturabteilungen der SED v. 15.6.1946, nach: Dietrich, Politik (wie Anm. 2), S. 254 f.
12 — In: Tägliche Rundschau v. 11., 13. u. 15.10.1946, zit. n.: Elimar Schubbe (Hg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Stuttgart 1972, S. 57–65.
13 — Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kulturpolitik der DDR 1945–1990 [zusammengestellt von Günter Feist unter Mitarbeit von Eckhart Gillen], Berlin 1990, S. 10.

ABB 106 Major Alexander Dymschitz, Kulturoffizier der SMAD, als Redner auf einer Veranstaltung 1947 in Berlin

ABB 107 Thomas Mann in Weimar beim Verlassen des Goethehauses, August 1949

ABB 108 Plakat zur 2. Deutschen Kunstausstellung in Dresden, 1949, Stadthalle am Nordplatz

14 — Dietrich, Politik (wie Anm. 2), S. 134 f.
15 — Ebd., S. 143.
16 — Zur Goethe-Feier der deutschen Nation. Manifest des Parteivorstands der SED, 28.8.1949, zit. n.: ebd., S. 427.
17 — Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2388 Besprechung der SED-Mitglieder des vorbereitenden Ausschusses für die 2. Deutsche Kunstausstellung am 26.2.1949. Dort hieß es: »Die Vielseitigkeit des augenblicklichen Standes der Kunst erfordert, dass die 2. Deutsche Kunstausstellung keine richtungweisende, sondern eine orientierende Schau wird.« Es solle mit der SMAD verhandelt werde, dass auch Werke der formalistischen Richtung aufgenommen werden können. Major Hoffmann gab dann in einer Besprechung am 3.3.1949 vor, »daß selbstverständlich mehr Orientierendes Aufnahme finden soll, vor allen Dingen, soweit es den Westen Deutschlands […] betrifft. Für die auszustellenden Kunstwerke der Ostzone indessen möchte auf richtungweisenden Charakter Wert gelegt werden.«; vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2296: Besprechung mit Herrn Major Hoffmann von der SMAS am 3.3.1949.
18 — Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2388: Protokoll über die Sitzungen der Jury der 2. Deutschen Kunstausstellung Dresden 1949 vom 22.–24.8. in der Stadthalle Dresden am Nordplatz, S. 1.

die Verwaltungs-, Boden-, Schul- und Industriereform grundlegende Strukturveränderungen vorgenommen worden waren, verblieb die Politik gegenüber den bildenden Künsten zunächst inhaltlich im Sinn eines weiten Bündniskonzepts.

Dies änderte sich im Zuge des Kalten Krieges ab Ende 1947. Nun ging es nicht mehr um den Antifaschismus, sondern zunehmend um den Aufbau der neuen Gesellschaft im Hinblick auf einen eigenständigen Staat unter dem Diktat der SED. Diese wandelte sich zwischen Mai und Oktober durch Säuberungen und ideologische und organisatorische Umformungen zu einer Partei »neuen Typs« mit einer engen personellen Verflechtung von Partei- und Staatsfunktionen. Derartige Säuberungen gab es auch in den Kulturorganisationen. Auf der 11. Tagung des Parteivorstands im Juni 1948 wurde Kultur dann als ein politisches Instrument definiert, sie in den Dienst des dort beschlossenen Zweijahrplans 1949–1950 gestellt.[14] Grundlegende Vorstellungen waren dabei: Je mehr produziert wird, umso mehr können Bildung, Wissenschaft, Kunst und Literatur gefördert werden. Eine neue Arbeitsmoral, eine neue Arbeitsethik sind wesentliche Bestandteile der Erneuerung der Kultur. Und: Zur Erfüllung der Pläne ist es notwendig, das Bildungs- und Kulturniveau der Arbeiter zu heben, sowie die alte Intelligenz miteinzubeziehen und eine neue heranzubilden.[15]

Einen frühen Ausdruck fand dieses Anliegen in der von der Partei im Herbst 1948 initiierten »Aktivistenbewegung« nach sowjetischen Muster, die eine Übererfüllung der Arbeitsnormen honorierte und mit großem Aufwand propagierte. Dass die »alte Intelligenz« auch jetzt noch bereit war, im Sinn der Partei zu wirken, zeigte sich auf der Zweiten Deutschen Kunstausstellung (II. DKA) 1949 in Dresden, die vom 10. September bis zum 30. Oktober 1949 stattfand. **ABB 108** In diese Zeit fiel die Staatsgründung der DDR am 7. Oktober, zudem fanden im August die Goethe-Tage in Weimar statt. **ABB 107** Die marxistisch-leninistische Weltanschauung und der Sozialismus wurden dort als einzig legitime Nachfolge des Humanismus und der deutschen Klassik dargestellt. »Nahe verwandt fühlen wir uns mit der Kunstauffassung Goethes« hieß es, »seiner Ablehnung des Abstrakten als lebens- und kunstfeindlich, seinem Eintreten für das Konkrete und Gegenständliche.«[16]

Wie ihre Vorgängerin 1946, war die II. DKA mit 735 Werken von 319 Künstlern als groß angelegte, »orientierende« Überblicksschau, jetzt aber vor allem über das Schaffen der Gegenwart in Ost- und Westdeutschland, konzipiert.[17] Im Hinblick auf die deutsche Einheit hatte sich die Jury folgende Vorgaben gemacht: »1. das künstlerische Niveau – Qualität der Arbeit steht an erster Stelle. 2. von der künstlerischen Qualität ausgehend allergrößte Großzügigkeit ohne Rücksicht auf ›Ismen‹«.[18] Spektakulärer Mittelpunkt der

ABB 109 Wandbildaktion zur Zweiten Deutschen Kunstausstellung: Hans Christoph bei der Arbeit am Wandbild »Steinkohle«, 1949

ABB 110 Das während der Wandbildaktion geschaffenen Werk »Berufsschulung«, 1949, von Erich Gerlach und Kurt Schütze in der Ausstellung

Ausstellung aber waren 13 großformatige Wandbilder, die einen ambitionierten Versuch darstellten, sozialistische Kunst im Sinn des Zweijahrplans zu schaffen.[19] Die Idee dazu war spontan unter den Künstlern im Rahmen der Vorbereitung der Ausstellung entstanden, die Ausstellungsleitung hatte dann bei neun Kollektiven und vier einzelnen Künstlern Wandbilder in Auftrag gegeben, die vor Ort, in Zusammenarbeit mit Betrieben, konzipiert wurden.[20]

Hier war der Arbeiter als Auftraggeber beteiligt, die Künstler arbeiteten im Kollektiv, die Themen stammten aus dem Leben in der sozialistischen Gesellschaft und die Wandbilder wirkten im öffentlichen Raum – alles Aspekte einer neuen Kunst, an der die beteiligten Künstler mit großem Enthusiasmus arbeiteten. **ABB 103, 109** Vorgesehen war dabei, dass die Betriebe die Wandbilder kaufen und in Gemeinschaftsräumen anbringen sollten. Tatsächlich aber wurde nur das Wandbild *Berufsschulung* **ABB 110, 134** durch das Ministerium für Volksbildung der Landesregierung Sachsen angekauft, zudem war geplant, dass der Deutsche Volksrat das Wandbild *Reichsbahnausbesserungswerk* erwerben sollte. Letzteres ist aber wie alle anderen elf Wandbilder heute nicht mehr auffindbar, denn die II. DKA geriet bald in die Kritik. Nach der Staatsgründung wurde die parteiliche Kunst, wurden die Künstler aus den eigenen Reihen angegriffen und des Formalismus bezichtigt. Dies galt gerade auch für die Wandbilder.[21] Eine sozialistische Kunst in modernen Formen wurde nun bekämpft und die stalinistische Sowjetkunst im Stil des 19. Jahrhunderts zum alleinigen Vorbild erklärt, so wie sie in Publikationen und in leitbildnerischen Ausstellungen 1947 in Berlin und im Frühjahr 1949 in Dresden vorgeführt wurde. Gleichzeitig forcierte die SED ihre Konzeption einer kulturellen Massenarbeit. Bis Mitte 1950 wurden in 27 volkseigenen Betrieben (VEB), 94 Maschinenausleihstationen (MAS) und 19 volkseigenen Gütern (VEG) Kulturhäuser erbaut oder eingerichtet, in weiteren Betrieben Kulturräume, »Rote Ecken«, Klubs und Büchereien geschaffen.[22]

Im Jahr 1950 wurden die Deutsche Akademie der Künste und der Verband Bildender Künstler (VBKD) gegründet. Während die Gewerkschaft Kunst und Schrifttum jedem Künstler offengestanden hatte, wurde nun eine »Überprüfung« vorgenommen, die die Mitgliederzahl von 5 000 auf 1 800 reduzierte.[23] Im Januar 1951 wurden dann mit einer verschärften Formalismuskampagne, entsprechend dem Vorgehen in der Sowjetunion, einzelne Künstler, Werke und Institutionen exemplarisch angegriffen. Die gesamte Kunst sollte auf die stalinistische Linie gebracht werden. In Frontstellung gegen den »Kosmopolitismus«, die »Dekadenz« und den »Kult des Hässlichen und Unmoralischen« im Westen sollte die bildende Kunst »von den großen Meistern der Vergangenheit lernen«,

19 — Die Themen waren: *Metallurgie Hennigsdorf* (René Graetz, Arno Mohr, Horst Strempel) *Stahlwerk Riesa* (Heinz Hamisch, Alfred Hesse, Rolf Krause), *Maschinenausleihstation* (Max Möbius, Fritz Skade), *Berufsschulung* (Erich Gerlach, Kurt Schütze), *Großkraftwerk Hirschfelde* (Siegfried Donndorf, Willy Illmer, Fritz Tröger), *Reichsbahnausbesserungswerk* (Karl-Erich Schaefer, Paul Sinkwitz, Siegfried Donndorf), *Meißen-Keramik* (Rudolf Bergander, Walther Meining, Franz Nolde), *Steinkohle* (Hans Christoph, Martin Hänisch, Werner Hofmann), *Feinmechanik Zeiss-Ikon* (Max Erich Nicola, Jürgen Seidel), *Begegnung* (Wilhelm Lachnit), *Tanz* (Hans Kinder), *Neubauern* (Willy Jahn), *Vorwärts zur Tat* (Bernhard Kretzschmar). Das Wandbild T*extilindustrie* (Chemnitzer Kollektiv) wurde wegen »ideologischer Fehler« nicht ausgestellt.

20 — Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2388: Protokoll der 3. Sitzung des Arbeitsausschusses für die 2. Deutsche Kunstausstellung am 2. Februar 1949.

21 — Vgl. dazu Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2387: Liste der aus der 2. Deutschen Kunstausstellung Dresden 1949 getätigten Ankäufe vom 5. Dezember 1949.

22 — Dietrich, Politik (wie Anm. 2), S. 148.

23 — SAPMO-BArch, ZPA, KB 743: Bericht über die Arbeit des Verbandes Bildender Künstler im Kulturbund, Berlin v. 6.3.1951.

24 — N. Orlow: Wege und Irrwege der modernen Kunst. In: Tägliche Rundschau v. 20./21.1.1951, zit. n.: Schubbe, Dokumente (wie Anm. 12), S. 159–170, S. 167.

25 — Schubbe, Dokumente (wie Anm. 12), S. 178–186.

ABB 111 Blick in die Ausstellung Künstler schaffen für den Frieden, 1951, Berlin, vorn die Gipsskulptur »Junger Pionier« im Friedenskampf von Hein Sinken

von Künstlern wie Menzel und Feuerbach.[24] Es wurde erinnert an den Kampf der Partei der Bolschewiki gegen die »Futuristen, Kubisten, die Vertreter des Proletkultes, die Formalisten und sonstigen Liquidatoren der Kunst« und die »Weisung des großen Stalin an die Künstler, sich das klassische Erbe der Vergangenheit zu eigen zu machen.« Amtlich wurde diese Festlegung für die Künste durch die Entschließung des ZK der SED im März 1951 unter dem Programmtitel »Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur«.[25] Darin wird pauschal behauptet, dass die Kunst in der DDR formalistisch sei, als gültige Definition des Sozialistischen Realismus werden die Vorgaben Schdanovs von 1934 zitiert.[26] Deren Umsetzung müsse nun verstärkt vorangetrieben werden, in der Ausbildung, durch Diskussionen, durch Kritik und Selbstkritik und das Studium des Marxismus-Leninismus. Dabei sollten alle Kunstinstitutionen mitwirken und zwar entsprechend der sowjetischen Praxis unter Anleitung einer zentralen Kontrollinstanz, der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, die im August 1951 ihre Tätigkeit aufnahm und für alle Kunstinstitutionen zuständig war.

In der Entschließung der SED wurden die bildenden Künstler der DDR aufgefordert, noch im selben Jahr eine Ausstellung mit »neuen« Werken zu veranstalten. Vom Künstlerverband organisiert, zeigte die am 1. Dezember 1951 im Berliner Pergamonmuseum eröffnete Ausstellung »Künstler schaffen für den Frieden« **ABB 111** dann Werke im Sinne der sowjetischen Konzeption des »Themabildes«, das hieß Bilder, die ihre Themen aus der neuen sozialistischen Gesellschaft bezogen.[27] Diese Ausstellung galt als Durchbruch zum neuen Thema und folgerichtig rückte nun die künstlerische Ausarbeitung in den Fokus der Kritik. Zu den III. Weltfestspielen der Jugend und Studenten in Berlin im August 1951 überreichte eine Komsomoldelegation aus der Sowjetunion dem Ost-Berliner Magistrat eine monumentale Stalin-Statue als Geschenk, die am 3. August feierlich in der Stalinallee eingeweiht wurde. **ABB 112** Eine weitere Ausstellung mit bildender Kunst der Sowjetunion wurde gezeigt. Was stalinistische Massenkultur bedeutet, davon zeugt nicht nur der Film *Freundschaft siegt*, den der sowjetische Regisseur Iwan Pyrjew mit Joris Ivens und Andrew Thorndike von den Weltfestspielen gedreht hat, sondern auch seine Popularisierung durch die FDJ, deren Ziel es war, »alle Menschen für den Besuch dieses Films zu gewinnen« und in der ganzen Republik zu zeigen, bis hin auf die Dörfer durch die MAS Landfilm.[28]

Von einem ähnlichen Aktionismus war die Vorbereitung der Dritten Deutschen Kunstausstellung (III. DKA) bestimmt, die der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten zusammen mit dem Künstlerverband übertragen worden war. Sie fand vom 1. März bis zum 25. Mai 1953 erstmals im Dresdner Albertinum statt.[29] Nach wie vor erhob man den gesamtdeutschen Anspruch, in Dresden als führender Kunststadt die großen Traditionen der deutschen Kunst fortsetzen. Um den Sozialistischen Realismus nunmehr durchzusetzen, wurden Künstler auch durch »Entwicklungs«-, »Förderungs«- und »Investaufträge« finanziell unterstützt.[30] Zudem wurden nicht nur etliche Tagungen und Gespräche im Vorfeld abgehalten, sondern auch in Ost- und Westdeutschland Atelierbesuche durchgeführt. Geplant waren »hunderte, wahrscheinlich sogar tausende« solcher Besuche: »Man kommt kurz zusammen, berät sich über die vorliegende Produktion und sucht gemeinsam Irrwege und Fehler auszudiskutieren, noch ehe die Bilder vor die Öffentlichkeit gelangen. Diese Atelierbesuche erweisen sich als äußerst revolutionär.«[31] Atelierbesucher waren Künstlerkollegen und »Kunstfreunde« aus den Kreisen der Werktätigen, der Bauern und der Intelligenz. Wie viele Institutionen auch, organisierte der Kulturbund Massenbesuche der Ausstellung: So zählte die zentrale Kunstausstellung 184 836 Besucher, erheblich mehr als ihre beiden Vorgängerinnen.[32]

Die Künstler waren in jenen Jahren in vieler Hinsicht bereit, den Parteivorgaben zu folgen, gerade auch in einer Hinwendung zu dem arbeitenden Menschen als Gegenstand und neuem Auftraggeber der Kunst. Die geforderte Übernahme des sowjetischen Vorbilds im Stil aber war für viele nicht nur anachronistisch, sondern auch wegen seiner Nähe zur nationalsozialistischen Kunst unannehmbar. In der Zukunft sollte sich vielmehr die Erbekonzeption als produktiv erweisen, zum einen in Hinblick auf die Malweise, wie sie sich etwa in der Leipziger Schule ausprägte und zum anderen durch ihre kunstwissenschaftliche Ausarbeitung und Propagierung, die es sukzessive ermöglichte, in der DDR eine Kunst in modernen Formen zu schaffen.

26 — Ebd., S. 182: »Genosse Stalin nannte unsere Schriftsteller die Ingenieure der menschlichen Seele. Was heißt das? Welche Verpflichtung legt ihnen dieser Name auf? Das heißt erstens, das Leben kennen, es nicht scholastisch tot, nicht als ›objektive Wirklichkeit‹, sondern als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung darzustellen. Dabei muss die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus umzuformen und zu erziehen. Das ist die Methode, die wir in der Literatur und in der Literaturkritik als sozialistischen Realismus bezeichnen.«

27 — Die Ausstellungsleitung gab den Künstlern folgende Vorgaben: 1. Die neue Einstellung zur Arbeit (Aktivisten, Arbeiter und technische Intelligenz, studierende Arbeiter und Bauern, Überwindung der Rückschrittlichkeit auf dem Lande), 2. Kämpfer und Begebenheiten der Nationalen Front, 3. Freundschaft mit der Sowjetunion, 4. Die fortschrittlichen Kräfte in der Welt im Ringen um den Frieden, 5. Kritik und Selbstkritik im demokratischen Aufbau, 6. Der Kampf um die Erfüllung des Fünfjahrplans.

28 — Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Ministerium für Volksbildung, Nr. 12465, FDGB-Bezirksvorstand Dresden, Nr. 631, FDJ Landesvorstand Sachsen: An alle Kreisleitungen der Freien Deutschen Jugend, 23.4.1952.

29 — Vgl. dazu den Aufsatz von Tino Heim in diesem Katalog.

30 — Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Nr. 11430, Rat des Bezirks, Nr. 1504, Abt. Kunst und kulturelle Massenarbeit: Berichtsvorlage für die Ratssitzung am 29.5.1953, S. 1–10, S. 2.

31 — Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. Nr. 12485, Kulturbund der DDR, Bezirksleitung Dresden, Nr. 536: Zwischenbericht des Sekretariats der 3. Deutschen Kunstausstellung Dresden 1953 vom Oktober 1952, S. 1–4, S. 3.

32 — Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Nr. 11430, Rat des Bezirks, Nr. 1504, Abt. Kunst und kulturelle Massenarbeit: Beschlußprotokoll der 38. Sitzung des Rats des Bezirks Dresden am 29.5.1953.

ABB 112 Stalinsskulptur in der Stalinallee (heute Karl-Marx-Allee), Ostberlin, August 1951

KUNST GEHÖRT DEM VOLKE

Tino Heim

Ein Pyrrhussieg des Sozialistischen Realismus

Die Dritte Deutsche Kunstausstellung und das Scheitern einer kulturpolitischen Ambition

Die 1953 in der Dritten Deutschen Kunstausstellung in Dresden kulminierenden kulturpolitischen Ambitionen und der Einschnitt, den die hektischen Kurskorrekturen der SED nach den Aufständen des 17. Juni auch in diesem Feld markierten, sind ein Schlüssel zum Verständnis der ambivalenten Entwicklung der Künste in der DDR. Während die Macht*ansprüche* der SED oft die reibungslose administrative Lenkbarkeit der Künste suggerierten, zeigt sich hier, wie sehr die SED-Kulturpolitik selbst vom Zusammenprall staatlicher Steuerungs*fiktionen* mit unerwarteten historischen Ereignissen, unkontrollierbarem künstlerischem Eigensinn und unlösbaren politisch-ökonomischen Widersprüchen der DDR-Gesellschaft bestimmt wurde.

Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (Stakuko) hatte die Dritte Deutsche Kunstausstellung (III. DKA) bereits im Vorfeld zur »Heerschau« der Kräfte des Realismus erklärt.[1] **ABB 114** Nach vier Jahren des Kampfes gegen Dekadenz und Formalismus sollten nun die Früchte eines die Massen durch idealisierte Darstellungen des »Typischen« erziehenden und motivierenden Sozialistischen Realismus geerntet werden. Zeigten die I. (1946) und II. DKA (1949) noch Anknüpfungen an die im Nationalsozialismus verfemte Moderne, stand die III. DKA daher ganz im Zeichen der »planmäßigen Aneignung [...] des sozialistischen Realismus« und des »unversöhnlichen Kampfes gegen alle formalistischen Erscheinungen«.[2] Dafür wurde der institutionelle Rahmen dieser Leitausstellung radikal verändert: Waren die Vorgängerexpositionen teilautonome Kuratorenausstellungen, in denen alternierende Kunstvorstellungen der Jury sich auch gegen Einflussversuche der SED behaupteten, wurde die III. DKA zu einer Richtungs- und Propagandaausstellung mit einer von der Stakuko vorgegebenen politischen Linie.[3]

Dabei traten aber auch Grenzen der administrativen Steuerung hervor. Der rigide antiformalistische Kurs bewirkte zwar eine stilistische Uniformität der Exposition, verschärfte aber den Mangel an gesellschaftspolitischen Inhalten, die der Formalistenhatz von je her verstärkt ausgesetzt waren. So war etwa 1951 ausgerechnet an Arno Mohrs sozialistisch-realistischer *Landaufteilung* **ABB 113** der »brutale Amerikanismus« gerügt worden, der sich in »mißgestalteten Proportionen« und »schmutzigen, unangenehmen Farben« verrate.[4] Als Resultat dieser übersteigerten Wachsamkeit dominierten unverfängliche Landschaftssujets mit einem Anteil von 30,3 Prozent quantitativ die III. DKA, während nur 1,7 Prozent der Bilder den Kampf der Arbeiterklasse, nur 6,5 Prozent den sozialistischen Aufbau zeigten und renommierte sozialistische Künstler wie Mohr, Curt Querner oder Hans Grundig völlig unterrepräsentiert waren.[5] Als *sozialistischste* der insgesamt zehn in der SBZ und DDR veranstalteten zentralen Kunstausstellungen erschien die III. DKA erst dank einer gezielten Inszenierung in Hängung, Katalog, Führungen und Rezensionen. Dabei wurden bei den zur Propagierung eines Sieges des Sozialistischen Realismus herausgehobenen Arbeiten gravierende technische Mängel toleriert, galt doch »die politische Kritik bei der Beurteilung unserer Kunst« als »primär«, die »künstlerische« als »sekundär«.[6]

Neben Otto Nagels *Junger Maurer* **ABB 151** und Karl-Heinz Jakobs *Dreifacher Aktivist* **ABB 137** rückten vor allem vier Leipziger Arbeiten ins Zentrum dieser Inszenierung, die sich so mit dem ersten Versuch der Durchsetzung einer Leipziger Schule verband. **ABB 115** Dabei koinzidierte eine auf der Leitungsebene der Leipziger Hochschule für Graphik

1 — BArch, DR 1/5946, Staatl. Kommission für Kunstangelegenheiten: Sekretariat der 3. Deutschen Kunstausstellung, Protokoll der konstituierenden Sitzung am 2.5.1952.
2 — BArch, DR 1/5811: Entwurf des Arbeitsplanes des VBKD für das Jahr 1953; vgl. Helmut Holtzhauer: Die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden. In: Bildende Kunst, (1953), Nr. 2, S. 29–33.
3 — Vgl. Paul Kaiser: »Leistungsschau« und Ideenverkörperung: die zentralen Kunstausstellungen der DDR. In: Eugen Blume, Roland März (Hg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, Berlin 2003, S. 93–105, v. a. S. 100 f.
4 — Kurt Magritz: Bemerkungen zur deutschen Kunstausstellung ›Künstler schaffen für den Frieden‹. In: Tägliche Rundschau v. 16.12.1951.
5 — Vgl. SächsStA Dresden Nr. 6525: Herbert Gute: Auswertung und Lehren der III. deutschen Kunstausstellung [1953]; auch: Kurt Magritz: Die Wahrheit der Kunst ist die Wahrheit des Lebens. In: Bildende Kunst, (1953), H. 2, S. 37 f.
6 — Otto Grotewohl: Die Kunst im Kampf für Deutschlands Zukunft. Rede zur Berufung der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten. In: Neues Deutschland v. 2.9.1951.

ABB 113 Arno Mohr, *Landaufteilung 1945*, 1949

ABB 114 Publikumsandrang zur Eröffnung der Dritten Deutschen Kunstausstellung, Dresden, 1953

ABB 115 Leipziger Malerei auf der Dritten Deutschen Kunstausstellung, Dresden

ABB 116 Harald Hellmich, Klaus Weber, *Die jüngsten Flieger*, April 1953, verschollen

ABB 117 Heinz Wagner, *Die Schlosserlehrlinge Zinna und Glasewald im März 1848*, 1946–1953, Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin

und Buchkunst (HGB) vom Rektor Kurt Massloff koordinierte Initiative[7] mit den Vorgaben der Parteidoktrin. Da Jury und Kritik angesichts des Mangels an mit der offiziellen Linie konformen Beiträgen nicht umhin konnte, die Leipziger Arbeiten anzunehmen und hervorzuheben, bot die III. DKA ein ideales Podium, um den Sieg des Sozialistischen Realismus zum Triumph der Leipziger Malerei zu machen und die bislang subalterne Position der HGB im Feld der DDR-Künste zu überwinden.

Bereits die separate Hängung in einem zentralen Raum akzentuierte die unter Zeitdruck von Nachwuchsmalern verfertigten Leipziger Hauptbeiträge als Leitbilder eines sozialistischen Kunstkonzeptes. Dabei fügten sich vier großformatige Gemälde zu einer arbeitsteiligen Illustration aller Geltungsansprüche der SED-Kunstdoktrin. Hans Mayer-Foreyts *Ehrt unsere alten Meister* **ABB 138** repräsentierte die Grundpfeiler der Kulturpolitik: Pflege des nationalen Kulturerbes im Dienst der Arbeiterklasse. Das in Stil und Farbgebung um ein altmeisterliches Gepräge bemühte Bild zeigt einen jungen Künstler, der seine Skizzen respektvoll einem am Aktivistenabzeichen kenntlichen alten Arbeitermeister zur Beurteilung reicht. Auf einem Blatt vor der Skizzenmappe stellt der Name Adolf Menzel den Bezug zu den alten Meistern des bürgerlichen Realismus her. Während Sitzhaltung und kritischer Blick dem Arbeiter einen professoralen Habitus verleihen, wirkt der Künstler wie ein für jede Belehrung offener idealtypischer »Vertreter der neuen, der Arbeiterklasse eigenen Intelligenz«.[8]

Die anderen Bilder illustrierten je eine Aufgabe der das Erbe pflegenden Künste beim Aufbau der neuen Gesellschaft. Heinz Wagners *Die Schlosserlehrlinge Zinna und Glasewald im März 1848* **ABB 117** steht exemplarisch für eine der geschichtsphilosophisch-teleologischen Legitimation dienende Historienmalerei, die historische Kämpfe als Etappen auf dem Weg zum Sieg des Sozialismus vergegenwärtigt. Während ein Lehrling verletzt am Boden liegt, verteidigt der andere entschlossen die Barrikade und eine rote Fahne, die den singulären Moment auf den universalhistorischen Prozess des Klassenkampfes hin transzendiert. Indem der Betrachter »in den revolutionären Kampf einbezogen und diesen beiden Helden zugesellt« wurde,[9] sollte er sich selbst als Teil einer in der DDR vollendeten revolutionären Bewegung erleben. Ein archetypisches Repräsentationsbild der Vertreter der neuen Ordnung bot Gerhard Kurt Müllers *Bildnis eines Offiziers der Kasernierten Volkspolizei*, gegen dessen Abbildung sich der Künstler heute verwahrt. Der vor tiefrotem Hintergrund stehende Offizier – der in einer Hand bildungsbeflissen ein Buch hält während die andere Hand, fest um den Schulteriemen geschlossen, Kampfbereitschaft signalisiert – ist Teil der die revolutionären Errungenschaften verteidigenden »patriotischen Bewegung«, die zu gestalten Otto Grotewohl die Künste aufgefordert hatte.[10] Schließlich zeigen *Die jüngsten Flieger* von Harald Hellmich und Klaus Weber **ABB 116** mit einer die Köpfe erwartungsvoll nach oben richtenden Gruppe Junger Pioniere jene Generation, die derart beschützt »fröhlich und ganz einer neuen

7 — Vgl. zur Rekonstruktion dieses von den Beteiligten stets geleugneten Zusammenspiels anhand verschiedener Archivbestände: Tino Heim: Der kurze Aufstieg und lange Fall der ersten »Leipziger Schule« – Die dritte deutsche Kunstausstellung 1953. In: Karl-Siegbert Rehberg, Hans-Werner Schmidt (Hg.): 60/40/20. Kunst in Leipzig seit 1949, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig v. 4.10.2009–10.1.2010, Leipzig 2009, S. 54–58; sowie Tino Heim, Paul Kaiser: Schatten über dem Prolog. Der Kunstort Leipzig in der Zeit eskalierender Widersprüche zwischen 1945 und 1961. In: Ebd., S. 38–46.

8 — Joachim Uhlitzsch: Leipziger Maler auf der dritten Deutschen Kunstausstellung. Durchbruch zum Sieg des Realismus in der bildenden Kunst. In: Leipziger Volkszeitung v. 15.3.1953.

9 — Ebenda.

10 — Otto Grotewohl: Für eine fortschrittliche Deutsche Kunst. Rede zur Eröffnung der 3. Deutschen Kunstausstellung in Dresden. In: Bildende Kunst, (1953), Nr. 2 [Beilage].

Aufgabe aufgeschlossen« die Zukunft gestaltet.[11] Die Darstellung revolutionärer Kämpfe und Errungenschaften kulminierte so in einer ›typischen‹ Gegenwartsszene, die die Massen ergreifen und zu Aufbauleistungen motivieren sollte.

Als wortgetreue Umsetzung kulturpolitischer Programme boten diese Bilder der offiziellen Kritik eine Steilvorlage für die Deutung als »Durchbruch zum Siege des Realismus«.[12] Neben dem renommierten Kritiker Joachim Uhlitzsch und dem HGB-Chefideologen Kurt Magritz lobte Helmut Holtzhauer, also der Vorsitzende der Stakuko persönlich, »diese schönen Arbeiten, die wichtige Probleme, mit denen sich die Volksmassen beschäftigen, künstlerisch geformt«[13] hätten. Der Hervorhebung diente auch eine die Leipziger Nachwuchsmaler mit Geld und Ehren überhäufende Ankaufs- und Auszeichnungspolitik.[14] Als dann zur Eröffnung des Künstlerkongresses am 29. April die »hohe Malkultur« dieser Leipziger Schule insgesamt zum Wegweiser erklärt wurde,[15] schien die Koalition einer den Ausbau der HGB forcierenden lokalen Initiative und einer den Sozialistischen Realismus administrativ durchzusetzen bestrebten staatlichen Kulturpolitik für beide Seiten siegreich.

Freilich änderten auch Besucherzuführungen durch Freikarten und Sonderzüge nichts an der fehlenden Partizipation der offiziellen Adressaten der Kunstausstellung, der Arbeiter, die sich »kaum beteiligten.«[16] Der fotografisch inszenierte Ansturm der Volksmassen blieb Wunschdenken und in internen Diskussionen galt der offiziell gefeierte Sieg der III. DKA als zweifelhaft **ABB 118**, da »bei allen Werken« die »inhaltliche Überzeugungskraft herabgemildert durch Mängel der Darstellung« sei.[17] Es bedurfte jedoch einer tiefen Erschütterung des staatlichen Machtgefüges, bevor diese Zweifel auch öffentlich geäußert werden konnten.

Diese Erschütterung brachten die Aufstände des 17. Juni, die auch daran erinnerten, dass sich politisch-ökonomische Problem- und Konfliktkonstellationen nicht qua Verbot ihrer künstlerischen Verarbeitung lösten und die Arbeiter und Bauern durch hellere Farben und schönere Formen nicht über reale Lebensbedingungen zu täuschen waren. Als die SED zur Restabilisierung ihrer Machtbasis nun eine partielle Fehlerdiskussion zuließ, führte das auch unter den Künstlern zu eruptiven Entladungen des angestauten Unmuts über die staatliche Kulturpolitik und eine offizielle Kunstkritik, die arrivierte Künstler wie Schulkinder zurechtgewiesen hatte, um oberflächliche Arbeiten aus politischen Gründen hochzujubeln.

Angesichts von Künstler-Resolutionen, die den Formalismusbegriff als »gegen jeden schöpferischen Impuls« gerichtetes »Schlagwort für Sachunkenntnis« und die III. DKA als Auswuchs der verfehlten Kulturpolitik kritisierten, sah sich die SED zu Kurskorrekturen gezwungen, ohne freilich radikalen Forderungen nach dem »Abbau der administrativen Maßnahmen« und der »Rückgabe der Verantwortung« an die Künstler[18] nachgeben zu können.

11 — Holtzhauer, III. (wie Anm. 2), S. 30.
12 — Vgl. Uhlitzsch, Leipziger (wie Anm. 8) u. Magritz, Wahrheit (wie Anm. 5).
13 — Holtzhauer, III. (wie Anm. 2), S. 32 f.
14 — Für *Die jüngsten Flieger* zahlte der Zentralrat der FDJ die damals enorme Summe von 10 500 Mark (das durchschnittliche Bruttomonatseinkommen eines Werktätigen betrug 1953 ca. 370 Mark) und überreichte das Bild dem Stellvertreter des Ministerpräsidenten zum Geburtstag, der es der Pionierorganisation widmete. Vgl. detailliert: Heim, Aufstieg (wie Anm. 7), S. 56.
15 — Heinz Mansfeld: Zur Dritten Deutschen Kunstausstellung [Eröffnungsrede auf dem gesamtdeutschen Künstlerkongress in Dresden]. In: Bildende Kunst, (1953), H. 3, S. 21–27, S. 25.
16 — Bernhard Lindner: Verstellter offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945–1995, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 108, vgl. S. 104–110.
17 — Gute, Auswertung (wie Anm. 5).
18 — Die Zitate entstammen einer Resolution des VBKD, Kreisgruppe Weimar v. 5.8.1953 (BArch, DR 1/5811); ein für die intern geführten Debatten exemplarisches Dokument. Vgl. zu den öffentlichen Debatten: Martin Damus: Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im realen Sozialismus, Reinbek 1991, S. 123–147.

ABB 118 Blick in die Dritte Deutsche Kunstausstellung, Dresden, 1953. Zu sehen ist Rudolf Berganders »Hausfriedenskomitee«

ABB 119 Herbert Gute zu Gast bei der Sozialistischen Künstlerbrigade auf Schloss Rammenau in Vorbereitung der Dritten Deutschen Kunstausstellung, Dresden, Fühjahr 1953

Um Parteiapparat und -führung zu entlasten, galt es den Unmut auf jene ›Apparatschiks‹ umzulenken, die sich zu Erfüllungsgehilfen der revidierten Kulturpolitik gemacht hatten. Dazu boten sich die Leipziger Heroen der III. DKA an, stand ihre »Bildermacherei« – wie Lea Grundig abschätzig formulierte – doch unter den Künstlern exemplarisch für die »falsche und unschöpferische Methode« eines flachen Akademismus, dessen konzeptive Ideologen, allen voran Kurt Magritz, persönlich für die bisherige »Atmosphäre von Unfreiheit und Einschüchterung« verantwortlich schienen.

Die Forderung »Wir wollen den neuen Kurs gehen, ohne daß Kurt Magritz den Wind dazu macht!«[19] erfüllte die Partei rasch. Als bei den Künstlern verhasster Wortführer und Scharfmacher, der jedoch in der SED-Hierarchie nur eine subalterne Stellung einnahm, war der Leipziger Dozent das ideale Bauernopfer. Mit dem Vorwurf der »sektiererischen Einengung«, die »im völligen Widerspruch« zur »ganzen Weite der Theorie und Politik der [...] Partei« stehe, wurde er ebenso demontiert, wie die gerade noch bejubelten Leipziger Maler, die den Realismus »unschöpferisch, halbverdaut, dogmatisch und äußerlich« angewandt hätten, ja in die Nähe faschistischer Kunst geraten seien.[20] Als ideologisch und künstlerisch mangelhafte Resultate des Dogmatismus und Zeichen der Unfähigkeit einzelner Maler und Funktionäre gingen die Leitbilder der III. DKA, wo sie überhaupt noch Erwähnung fanden, auch in die offizielle Kunstgeschichte ein.[21] So bezahlten die Maler ihren kurzen Triumph mit einem lebenslangen Stigma, und die Funktionäre der im Gegenwind des neuen Kurses zum Negativleitbild avancierten HGB, die doch die Malerei ausbauen wollten, sahen sich aufgefordert, die Leipziger Ausbildung ganz auf angewandte Graphik zu reduzieren.[22]

Obwohl so die Verantwortung für systematische Probleme der DDR-Kulturpolitik auf stellvertretend sanktionierte Personen und lokale Institutionen abgewälzt wurde, geriet die III. DKA doch für die Ambitionen einer rein administrativen Kunstlenkung insgesamt zu einem Pyrrhussieg. Zu deutlich hatte sich gezeigt, dass auch in der DDR die bloße Willfährigkeit gegen kulturpolitische Vorgaben kein Garant des künstlerischen Erfolges war, sondern vielmehr die Ablehnung der Kunstproduzenten und -vermittler provozierte. Die SED hatte schmerzvoll erfahren, dass sich Kunst-Entwicklungen nicht verordnen lassen. Allzu deutlich war hervorgetreten, dass Kunstwerke nicht in Kollektiven im Zusammenspiel zwischen SED-Funktionären, ausgewählten Arbeiter und Bauern und Künstlern – wie es etwa im Vorfeld der Dritten Deutschen Kunstausstellung durch die Sozialistische Künstlerbrigade in Rammenau **ABB 119, 120** versucht wurde – projektierbar waren und stattdessen Freiheitsgrade zu ihrer Entfaltung brauchen. Nach Auflösung der unter Künstlern verhassten Stakuko Ende 1953 begünstigte das eine Neuaustarierung der Machtbalancen, die den Kunstinstitutionen und -verbänden zumindest formal eine höhere Entfaltungs- und Entscheidungsautonomie gegenüber dem neu gebildeten Ministerium für Kultur beließ. So lagen etwa die zentralen Kunstausstellungen fortan in der alleinigen Verantwortung des Verbands Bildender Künstler (VBK) und waren so dem *direkten* Zugriff staatlicher Instanzen entzogen, was Abwehrreaktionen der Partei gegen gewagte ästhetische Vorstöße freilich nicht ausschloss.[23]

ABB 120 Georg Kretzschmar, *Die Volkslehrerin*, 1953, Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Obwohl die Künste in der DDR dem unberechenbaren Wechsel politischer Großwetterlagen ausgesetzt und erreichte Autonomiegrade prekär blieben – dies zeigten die Verhärtungen nach dem Ungarn-Aufstand 1956 oder das 11. Plenum bei dem die SED 1965 stellvertretend mit den Künsten abrechnete, nachdem der Wirtschaftsminister sich dem geplanten Urteil über die ökonomische Politik durch Suizid entzog –, hatten die Kurswechsel von 1953 nachhaltige Folgen, die weit über die kurze, 1956 wieder beendete Zeit der offeneren Debatten hinauswirkten. In der durch kulturpolitische Orientierungslosigkeit geprägten Periode gelangten einige eigensinnige und innovative Künstler an den Hochschulen und im VBK in institutionelle Positionen, die in späteren Konflikten mit staatlichen Instanzen eine Rückendeckung boten. Dies wurde die Basis hartnäckiger Mikropolitiken, die durch alle Umschläge der politischen Großwetterlage hindurch auf eine kontinuierliche Erweiterung des Formenrepertoires hinwirkten.

Auch dafür sollte Leipzig ein paradigmatischer Ort werden. Gerade der als Stalinist geltende HGB-Rektor Massloff holte, als die Zukunft des von ihm forcierten Stils ebenso prekär schien wie die des Kunststandorts Leipzig, drei ehemalige Studenten als Assistenten an die HGB zurück: Wolfgang Mattheuer (1953), Bernhard Heisig (1954) und Werner Tübke (1955). Obwohl diese die Hochschule im Konflikt verlassen hatten – Heisig ohne je eine Diplom zu erwerben – und ihre politischen und ästhetischen Positionen noch über Jahre als problematisch, temporär gar als ›objektiv feindlich‹ galten, setzte Massloff darauf, dass die begabten und vom 1953er Desaster nicht belasteten jungen Dozenten den künstlerischen Substanzverlust der HGB ausgleichen könnten. Dass er diese Künstler ausdrücklich ihres kritischen Eigensinns wegen willkommen hieß,[24] mochte eine Anbiederung an den ›Neuen Kurs‹ der SED sein. Unabhängig von den Motiven aber wurde das katastrophale Scheitern des ersten Versuchs, eine linientreue Leipziger Schule des sozialistischen Realismus zu etablieren, so ein Ausgangspunkt des Aufstiegs jener Künstler, die dann – in einem ambivalenten Wechselspiel von Konflikt und taktischer Kooperation mit der Kulturpolitik – die Kunst in der DDR stärker prägen sollten als alle offiziellen Doktrinen.

19 — Redebeitrag Lea Grundigs in: Neuer Kurs und die Bildenden Künste. Beiträge aus den Protokollen der außerordentlichen Vorstandssitzungen am 7./8.8.1953 und 14.11.1953. In: Sonderausgabe von »Das Blatt«, Mitteilungsblatt des VBKD, Berlin 1954, S. 66–70.
20 — Walter Besenbruch: Über die Besonderheit der künstlerischen Erkenntnis und die Situation in der Kunst. In: Bildende Kunst, (1953), H. 4, S. 38–42; zum Faschismusvorwurf u. a. Neuer Kurs (wie Anm. 19).
21 — Meistens blieb es bei Gesamturteilen über die III. DKA, den konkreten Bildern widerfuhr die für Kunstwerke schlimmste Strafe: Sie wurden totgeschwiegen und weder ausgestellt noch abgebildet. Vgl. u. a. Ulrich Kuhirt: Kunst der DDR, Leipzig 1982, S. 135 ff.
22 — Vgl. HGB-Archiv: Protokoll über die gemeinsame Sitzung von Vertretern der Staatl. Kommission für Kunstangelegenheiten und dem Kollegium am 24.6.1953; Protokoll über die Kollegiumssitzung am 22.2.1954.
23 — Vgl. Kaiser, Leistungsschau (wie Anm. 3), S. 102 ff.
24 — Vgl. SächsStAL, AkadGuB, 344: Protokoll zur Immatrikulationsfeier am 19.9.1955.

Birgit Dalbajewa

Von der Kritik des Hässlichen zum »Proletkult«[1]

Das Erbe der »proletarisch-revolutionären« Kunst in der DDR und der Fall Curt Querner

Für wichtige Hinweise danke ich Kathleen Schröter und Simone Fleischer, wissenschaftliche Mitarbeiterinnen im Teilprojekt zur Bearbeitung des Bestandes an Kunst aus der DDR in der Galerie Neue Meister im Rahmen des Verbundprojektes »Bildatlas. Kunst in der DDR« von April 2009 bis Mai 2012.

»Nationalgalerie Berlin meldet sich [...]. Es ist ein W u n d e r! –, daß Nachfrage, Forschen nach Bildern, die man proletarische Kunst nennen kann, Einrichtung von Sonderabteilung der großen Galerien, eingetreten ist. 30 Jahre haben die Arbeiten dagestanden!!! Es hat sich kein Schwein darum gekümmert.– Jetzt auf einmal!«[2] So pointiert fasste Curt Querner selbst die Reaktionen auf sein Werk 1963 zusammen. Die wechselvolle Rezeption des Erbes der so genannten proletarisch-revolutionären Kunst in der frühen DDR, soll im folgenden Aufsatz nachvollzogen werden am Beispiel eines Malers, dessen Lebenslauf der Kunsthistoriker Karl Max Kober 1989 als »Modellfall eines Proletarierschicksals des 20. Jahrhunderts«[3] bezeichnete. Eingangs wird die künstlerische Herkunft seines Realismus aufgezeigt und anschließend nach den Begründungen gefragt, mit denen sein Werk um 1950 zunächst kaum beachtet, zu Beginn der 1960er Jahre jedoch in die Argumentationskette eines Gründungsmythos des antifaschistischen »Arbeiter-und-Bauern-Staates« eingereiht wurde.

Kritischer Realismus – um 1930

1904 im Vorerzgebirge als Sohn eines Schuhmachers geboren, absolvierte der Fabrikschlosser Querner 1930 die Dresdner Kunstakademie. Ab 1927 entwickelte sich Querners Malerei im Umfeld einer europaweit vorherrschenden, »neuartigen malerischen Gegenständlichkeit«,[4] in der die Neue Sachlichkeit auslief. Die 1930er Jahre waren von einem retrospektiv begründeten Realismus geprägt, stilisierende neuklassizistische Tendenzen gingen einher mit Zitaten aus der italienischen Renaissance und – an deutschen Akademien – gleichermaßen auch der altdeutschen Malerei. Die Mode eines altmeisterlich glatt verriebenen Farbauftrags wurde wieder zunehmend von der Betonung der Materie Farbe als sichtbares sinnliches Element abgelöst. Dresden besaß zudem »ein Übergewicht leidenschaftlich engagierter, politisch progressiv gesinnter Kräfte.«[5] Der Kriegsheimkehrer und Nihilist Dix hatte 1920 noch als »Bürgerschreck« provoziert, eine nächst jüngere Halbgeneration mit Hans Grundig und Wilhelm Lachnit suchte ihre Kunst in den Dienst der Parteiarbeit der KPD zu stellen. Dieses Umfeld, ab 1929–1930 die Assoziation revolutionärer bildender Künstler (ASSO) sowie ein »kritischer Traditionalismus«[6] des 1927 zum Akademieprofessor avancierten Dix prägte auch die Kunst Querners, der von einem im Geiste des Naturalismus des 19. Jahrhunderts wirkenden Heimatmaler entdeckt worden war. Wie andere linkspolitisch aktive Studenten im Malsaal von Dix, unter anderen Rudolf Bergander und Willy Wolff, hatte er eine streng naturalistische Grundausbildung im Zeichensaal durchlaufen. Eindeutiger noch als ihr Lehrer Dix stellten die Jüngeren die krasse Charakteristik und Realistik ihrer Bildnisse in einen sozialkritischen Kontext. Querner schuf neben Porträts von Erzgebirgsbauern Gemälde mit konkretem politischen Hintergrund sowie Kompositionen zu einem *Bauernaltar* ab Mitte der 1930er Jahre. Der *Agitator* **ABB 122** und ein Ausschnitt aus *Demonstranten* **ABB 121** sind erhalten.

In allen Phasen seines Werkes – vor und nach 1945 – berief sich Curt Querner kontinuierlich auch auf realistische Traditionen des 19. Jahrhunderts, wie den stofflich betonten Realismus Gustave Courbets oder die »Wahrheit [und] Echtheit des Ausdrucks bei

1 — »Ohne ›Proletkult‹, ›Proletariermaler‹ scheint es für die Leute einfach nicht zu gehen – Nationalzeitung schrieb über Weißenseeausstellung Berlin. Sonst aber freundlich.« Tagebucheintrag vom 11.11.1964, in: Curt Querner: Tag der starken Farben. Aus Tagebüchern 1937 bis 1976, hg. v. Hans-Peter Lühr, in: Dresdner Hefte, Sonderausgabe 1996, Dresden 1996, S. 152.
2 — Ebd., S. 143.
3 — Karl Max Kober: Die Kunst der frühen Jahre. 1945–1949, Leipzig 1989, S. 133.
4 — Fritz Schmalenbach: Die Malerei der »Neuen Sachlichkeit«, Berlin 1973, S. 52.
5 — Wieland Schmied: Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland. 1918–1933, Hannover 1969, S. 31.
6 — Olaf Peters: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit und das Dritte Reich. Bruch – Kontinuität – Transformation. In: »Der stärkste Ausdruck unserer Tage« – Neue Sachlichkeit in Hannover, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover 2001/02, Hildesheim u. a. 2001, S. 83–92, S. 91.

ABB 121 Curt Querner, *Demonstranten*, 1930, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

ABB 122 Curt Querner, *Agitator*, 1931, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Millet«.[7] Sein Streben nach Authentizität und das Festhalten an der konkreten Beobachtung blieb typisch sowohl für die mit der Materialität der »physischen Natur« der Farbe erzielte Lebendigkeit seiner frühesten Bildnisse und Landschaften um 1930 als auch für die späteren, in leichter Formvergröberung abgewandelten nach 1947.

Zur Zeit der Weltwirtschaftskrise war Curt Querner 1930 Mitglied der KPD geworden. Rückblickend bewertete er sein eigenes politisches Engagement – im Vergleich zu Picasso gesehen – wie folgt: »Picassos Kommunismus, ab 1945 Mitglied der KPF – nicht wissenschaftlich, sondern spontanes Helfenwollen, Mitleid usw. Na also! So war das doch bei uns 1930! Da wird es akzeptiert.«[8] Folgt man Querners Selbsteinschätzung, der andere Quellen nicht widersprechen, so kennzeichnete seine politische Haltung nach Rückkehr aus der Gefangenschaft 1947 indes »völlige Zurückhaltung in jeder Beziehung, nur Malerei!«[9]

»Deine Malerei ist hier zu hart« – 1947 bis 1962

Im Unterschied zu Künstlern wie Wilhelm Lachnit oder Joachim Heuer, die sich in Dresden mit den Erfahrungen der Nazi- und Kriegszeit von realistischen Arbeitsweise ab – und der Abstraktion zu wandten, schloss Querner nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft im Juli 1947 und dem weitgehenden Verlust seines frühen Werkes künstlerisch an dem an, was er vor dem Kriegsdienst erreicht hatte: Festigkeit und Dichte der mit dem Pinsel modellierten Formen, eine reduzierte Palette aus hellen Blau-, Fleischtönen und dunklen Erdfarben kennzeichnete seine nach dem unmittelbaren Naturvorbild entstandenen Bildnisse und Landschaften der heimatlichen Umgebung. Aus der Bauernthematik schwanden erzählerische Momente und damit jene sozialkritische Note der 1930er Jahre. Seine wichtigsten Modelle blieben jedoch weiterhin Feldarbeiterinnen und wettergegerbte Bauern. **ABB 124, 125** Mit der würdevollen Strenge des *Elternbildnisses* **ABB 123** schloss Querner 1948 ganz direkt auch an seine Erfahrungen aus den 1940er Jahren an, nicht zuletzt die Orientierung am Vorbild der altdeutschen Malerei – etwa dem Mutterbildnis von Dürer.[10] 1949 schätzte der Künstler selbst ein, sein »Elternbild« wirke auf der 2. Deutschen Kunstausstellung Dresden »wie ein Fremdkörper in der nach ästhetischer Farbkultur haschenden Dresdner Malerschaft.«[11]

In der Kunstpolitik der sowjetischen Besatzungszone wurde 1946 zunächst für kurze Zeit ein pluralistischer Kurs verfolgt.[12] Die Kulturbehörden der Besatzungsmacht und die Funktionäre der neuen Regierung begannen massiv, in der durch jahrelangen Kriegsdienst und nationalsozialistische Kunstdoktrin »verwüstete[n] deutsche[n] Kunstwelt«[13] die Maxime des Sozialistischen Realismus zu vermitteln. Bereits im November 1948 begann mit der Kritik an Formalismus und Dekadenz die Durchsetzung eines in der UdSSR propagierten »heroischen Realismus«.[14] Die konsequent Authentizität verkörpernde Haltung Querners, der sich einer unter den Nationalsozialisten geforderten Idealisierung und Heroisierung weitgehend entzogen hatte, entsprach offenbar nicht den Forderungen. Anstelle der Darstellung der »Opfer des Kapitals«, war ein sichtbar »positives optimistisches Menschenideal« gefragt, Gestalten, die »Mut und die Entschlossenheit und die Zuversicht des schließlichen Sieges« der Arbeiterklasse ausstrahlen.[15] Zudem engagierte sich Querner nicht wie die genannten Malerkollegen aus der Dix-Klasse und vormaligen Genossen in der neu gegründeten Sozialistischen Einheitspartei und gleichfalls nicht in den zahlreichen, neu gegründeten Künstlergruppierungen.

Die Einrichtung des Verbandes Bildender Künstler zeigt nach Gründung der DDR im Oktober 1949 eine weitere Zentralisierung beziehungsweise Stalinisierung auch in der Kulturpolitik an, die mit kunsthistorischen Begründungsversuchen für einen konformen Realismus einher ging. Während die Rezeption von Querners Werk von der Resolution des ZK der SED vom März 1951 gegen den so genannten Formalismus zunächst scheinbar weniger betroffen war, wurde die Forderung nach optimistischen Darstellungen und die damit verbundene Bewertung der kunsthistorischen Vorbilder zur Crux: Allein die »Fürsprecher des Häßlichen«, so hieß es in einem richtungsweisenden Aufsatz im Januar 1951,[16] würden Käthe Kollwitz als die Stammmutter der proletarischen Kunst in Deutschland darstellen. In ihren Werken, »den kunstfeindlichen Klecksereien ihrer Epigonen« – und mithin auch in den Werken eines kritischen Realisten wie Querner – klaffe, so der

7 — Querner, Tag (wie Anm. 1), S. 164, Tagebucheintrag vom 14.10.1966.
8 — Ebd., S. 162, Tagebucheintrag vom 3.7.1966. Curt Querner hatte im Gobelinsaal der Sempergalerie am 2.7.1966 einen Vortrag von Daniel-Henry Kahnweiler über Picasso verfolgt. Wortlaut in: »Die Union« [Beilage] v. 10.9.1966.
9 — Querner, Tag (wie Anm. 1), S. 184, Tagebucheintrag vom 14.12.1970, Querner beruft sich hierbei auf die bestätigende Erinnerung von Otto Griebel.
10 — Vgl. ebd., Tagebucheintrag vom 12.7.1945; Curt Querner, der zwischen 1937 und 1945 regelmäßig ausstellte, konstatierte »unberührt durch den Sumpf und Schmutz dieser Zeit« geschritten zu sein. Zu Themenparallelen und Unterschieden der Bauern- und Ackerbilder von Querner und etwa Werner Peiner vgl.: Birgit Dalbajewa: »Bauernbild«, in: Curt Querner – Das malerische Werk. Zum 100. Geburtstag des Künstlers, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister 2004, Berlin 2004, S. 21–26, S. 24.
11 — Querner, Tag (wie Anm. 1), S. 86, Tagebucheintrag vom 7.10.1949.
12 — Vgl. Barbara Mc Closkey: Dialektik im Stillstand. Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära. In: Stephanie Barron, Sabine Eckmann (Hg.): Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, später Berlin 2009–2010, Köln 2009, S. 105–117, S. 105.
13 — Ebenda.

ABB 123 Curt Querner, *Elternbild*, 1948, Technische Universität Dresden, Dauerleihgabe in der Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

politische Berater der Sowjetischen Kontrollkommission in Deutschland in seinem Artikel, ein »ungeheuerer Abgrund«, da sie nur den leidenden Teil der Arbeiterklasse darstellen. Diese »Anschauung der Arbeiterklasse«, die »bei weitem nicht nur eine leidende und glücklose Klasse sei«, der Irrweg, den Dix, Kollwitz, Barlach und andere gegangen waren, hieß es, sei nun zu überwinden. Die »Schöpfer des neuen Lebens« sollten nicht mehr als »unglückliche Menschen« dargestellt werden.[17]

Eine solche Haltung hat ihre Vorgeschichte bereits in den 1920er Jahren. 1924 wurde anlässlich der *1. Allgemeinen deutschen Kunstausstellung* in Moskau in den Werken der von der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH) eingeladenen Veristen und Nachexpressionisten »fast krampfhafte Verdrehungen der Körper«, »Gift der Sozialsatire«, »Ekligkeiten« usw. gesehen. Namhafte Kunsthistoriker fragten: »Ist das wirklich die Kunst des revolutionären Proletariats? Muss die russische künstlerische Jugend wirklich davon lernen?« Und weiter: »Wie gehen diese erschütterten und unterdrückten Geister [d. h. die deutschen Künstler], diese krankhafte Psyche an positive Sujets heran: An die Arbeiterklasse, an die Revolution?«[18] Die Diskussion um optimistische, das Bild vom Proletarier positiv deutende Kunst war auch in den Reihen der kommunistischen Künstler in Deutschland bereits in der 1920er Jahren geführt worden.[19]

In Umsetzung der Entschließung des ZK der SED *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur* von 1951 wurde die Ausstellung »Künstler schaffen für den Frieden« im Pergamon-Museum Berlin konzipiert.[20] Querners Werke wurden abgelehnt: »Und zwar nicht wegen qualitativer Art, sondern weil sie nicht zum Thema passen« berichtete der Künstler am 21. Oktober 1951 und schloss die Frage an: »Geht es wieder so los, wie es schon einmal war?« Exemplarisch wurde das Gemälde *Landaufteilung 1945* des 1910 geborenen Maler und Graphikers Arno Mohr der Kritik unterzogen: »Antlitz und Proportionen« der Bauern seien »plump und

14 — Alexander Dymschitz: Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei. In: Tägliche Rundschau v. 24.11.1948.

15 — Klaus Weidner: Der Mensch in unserer Kunst, in: Neues Deutschland v. 16.3.1963 [Beilage Nr. 11], abgedruckt auch in: Elimar Schubbe (Hg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Stuttgart 1972, S. 853–859, S. 854. Beschrieben wird hier bereits die Umsetzung dieser Vorgaben anhand von Werken aus der V. Deutschen Kunstausstellung 1963.

16 — N. Orlow: Wege und Irrwege der modernen Kunst. In: Tägliche Rundschau v. 20./21.1.1951. Vgl. zur Debatte um das Pseudonym und seinen Zusammenhang mit dem damaligen politischen Berater des Vorsitzenden der Sowjetischen Kontrollkommission in Deutschland Wladimir Semjonow zuletzt: Eckhart Gillen: Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990, Berlin 2009, S. 145.

17 — Orlow, Wege (wie Anm. 16).

18 — A. Fedorov-Davydov: Einige charakteristische Züge der deutschen Ausstellung. In: Presse und Revolution, Nov.–Dez. 1924, S. 116–123 [übersetzt von Olaf Kühl], zit. n. »Wem gehört die Welt«. Kunst und Gesellschaft der Weimarer Republik, hg. v. NGBK, Berlin 31977, S. 244. Die Ausstellung mit 501 Exponaten von 126 Künstlern wurde nach Moskau in Saratov und 1925 in Leningrad gezeigt. Die russischen Reaktionen wurden 1924 auch in Deutschland diskutiert.

ABB 124 Curt Querner, *Bildnis Bauer Rehn*, 1953, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

mißgestaltet«, das Bild »mit schmutzigen, unangenehmen Farben gemalt«.[21] Mohr habe nicht nur »von der positiven Bedeutung der Bodenreform keine Ahnung«. Er habe zudem – was im Rahmen der Erbedefinition von Interesse ist – den »volkstümlichen Humanismus« Leibls nicht kritisch verarbeitet, dieser und nicht »der brutale Amerikanismus Max Beckmanns« sollte eine Quelle der Studien sein. Wenn Mohr bekundet hatte, die so genannte »Leibelei satt zu haben«, stand das auch für das Ringen der Künstler, die die Zeit des Nationalsozialismus erlebt hatten, sich von dem verordneten, oberflächlich beschreibendem Naturalismus abzusetzen. »Auf der einen Seite ein wilder Naturalismus stumpfsinnigster Art, auf der anderen diese kalte Kunst« kommentierte Querner die Situation und das von ihm als Ästhetentum empfundene Schaffen von Wilhelm Lachnit und Hans Theo Richter 1951.[22] Ausgesondert wurden Querners Bilder auch von der Dritten Deutschen Kunstausstellung im März 1953 in Dresden, die vor allem Repin und Menzel als stilistische Leitbilder propagierte.

Nach dem Tod Stalins im März 1953 und dem von der Großbaustelle der Stalinallee ausgehenden Volksaufstand im Juni desselben Jahres folgte in der Kulturpolitik bis 1959 eine Periode des so genannten Tauwetters.[23] Auf die Rezeption des kontinuierlich weitergeführten Werkes von Querner wirkte sich diese zunächst nicht spürbar aus. Im April 1959 wurde die eigentlich als Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlages geplante I. Bitterfelder Konferenz »zum allgemeinen Startsignal für den Versuch, lange vorher erkennbare Bestrebungen konsequent in ein System zu bringen.«[24] »Greif zur Feder Kumpel!« wurde zur Losung, um die vermeintliche Trennung von Kunst und Leben zu überbrücken. Von den Ausstellungsjurys wurden heroische Darstellungen des Werktätigen als den »herausragenden Helden unserer Kunst«[25] ausgewählt, wie sie etwa in Querners aktuellem Aquarellschaffen, vorzugsweise Frauenakte, Dorflandschaften und Feldbäuerinnen, nicht zu finden waren. Jedoch wurden »Veräußerlichung« und eine »nurthematische Bejahung des Sozialismus« als einer belastenden Haltung bereits diskutiert.[26] Weiterhin wurde propagiert, dass »die verarmte und schmachtende Darstellung des Menschen« kaum noch eine Rolle spiele.[27] Die Kunst habe, hieß es 1963, mit »Einsichten« in den Standpunkt »jenes welthistorischen Prozesses, der mit der Geburt eines neuen sozialistischen Menschen heute vor sich geht«, »die wirkliche Schönheit des Menschen unserer Zeit gewonnen«[28] Anstatt »schwerer« Themen war das Harmonisierende, Bejahende und Kunstschöne gewünscht.[29] Noch 1962 war Querner auf der V. Deutschen Kunstausstellung in Dresden mit nur einem Aquarell vertreten. Die Argumente eines auf optimistische Darstellungen zielenden Kunstverständnisses wirkten weiter, auch als zumindest Querners Frühwerke ab 1963 für die Museen erworben wurden. Nach der Ausstellungseröffnung *Anklage und Aufruf! Deutsche Kunst zwischen den Kriegen* in der Nationalgalerie Berlin berichtete Querner: »Erfahre von Schmidt [...] ›Deine Malerei ist hier zu hart, zu brutal.‹«[30] Das beredteste Zeugnis aber für die Forderung eines im naturalistischen Sinne wirklichkeitsnahen Menschenbildes jenseits formaler Stilisierung oder expressionistischer Formvereinfachung bietet ein weiterer Tagebucheintrag Querners. Er erfuhr: »Museumsdirektor Uhlitzsch [= Direktor der Gemäldegalerie Neue Meister] nennt ›Bauern‹ ›Kretins‹!«

Zugleich aber kann Querner an diesem 21. Mai 1963 notieren: »Es ist ein lebhaftes Interesse an alten Querner Klassenkampfbildern im Gange.« 2001 fasste Ulrike Goeschen in ihrer Untersuchung zur Rezeption der Moderne in der Kunst der DDR zusammen: »Tatsächlich fand ja die erste Künstlergeneration mit ihrem Frühwerk in der ersten Hälfte der 1950er Jahre in der DDR kaum Anerkennung. Das änderte sich erst gegen Ende des Jahrzehnts bis Mitte der 1960er Jahre ...«.[31]

»Proletkult« – ab 1963

Nachdem Einzelausstellungen Querners seit 1949 neben privaten Galerien[32] vorrangig in regionalem Kontext (etwa in Freital, Freiberg) stattgefunden hatten, änderte sich nach 1963 die Rezeption seines Werkes durch führende Museen der DDR grundlegend. 1964 setzte mit Einzelausstellungen vor allem im Kulturhistorischen Museum in Magdeburg, in Altenburg, Berlin, Cottbus, Dessau, Halle und Karl-Marx-Stadt eine rege Ausstellungstätigkeit ein, die sich 1965 und 1968 noch einmal auffällig dicht fortsetzte. Der stellver-

19 — Die Frage war also nicht neu und es muss nicht verwundern, wenn die in der Sowjetunion durchgesetzte ästhetische Doktrin und ein Massengeschmack der Funktionäre mit künstlerisch elitären Fachmeinungen in der frühen DDR erneut kollidierten. Die kunsthistorische Forschung hat beschrieben, dass »proletarisch-revolutionäre Künstler« wie Lea Grundig oder Herbert Sandberg sich gegen diese ästhetischen Forderungen im Zuge der zunehmenden Stalinisierung wehrten (vgl. Martin Damus: Malerei in der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus, Bonn 1990), damit wohl auch einen Beitrag leisteten, deren Dauer zu verkürzen (vgl. Ulrike Goeschen: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR, Berlin 2001, S. 103).
20 — Museumspädagogischer Dienst Berlin (Hg.): Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945–1990. Zusammengestellt von Günter Feist unter Mitarbeit von Eckhart Gillen, Berlin 1990, S. 21.
21 — Ebd., S. 22.
22 — Querner, Tag (wie Anm. 1), S. 90, Tagebucheintragung vom 21.10.1951.
23 — Vgl. Günter Feist: »Fragen an die Akademie – Fragen an unsere Künstler«. In: Bildende Kunst, (1959), H. 11, zit. n. Dienst, Kunstkombinat (wie Anm. 20). S. 39, aber auch: Closkey, Dialektik (wie Anm. 12), S. 116. Die Periode des so genannten Tauwetter führte zu größerer Toleranz und einer Rückbesinnung auf die Tradition der eben noch abgelehnten deutschen proletarisch-revolutionären Kunst der 1920er und beginnenden 1930er Jahre.
24 — Dienst, Kunstkombinat (wie Anm. 20), S. 39.
25 — Ebd., S. 38.
26 — Feist, Fragen (wie Anm. 23).

tretende Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Hans Ebert, empfahl nun den Erwerbs von Querners Arbeiten aus den Jahren vor 1933 nachdrücklich: »Ich wurde auf Querners proletarische Kunstwerke aufmerksam beim Besuch der Ausstellung ›Kunst im Kampf‹ [...]. Darauf gab ich der Galerie Neue Mstr. sofort schriftlich den Hinweis, das Demonstrationsbild für die Erwerbung vorzusehen. Auch in meiner Anweisung v. 12. Dezember 1963 für Atelierbesuche wurde Querner genannt und rot unterstrichen.«[33]

Infolge dessen kam es 1963 zu einem regelrechten Wettbewerb zwischen den Museen in Berlin, Dresden und Halle. In einer kommentierten Ankaufswunschliste der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden[34] wurde, um die Dringlichkeit des Erwerbs des Gemäldes *Agitator* von 1931 zu unterstreichen, zusätzlich der Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Max Seydewitz zitiert: »Dieser kommunistische Agitator in seiner unmissverständlichen Gebärde ›Entweder-Oder‹ ist mit keinem Werk der proletarischen Kunst in dieser künstlerischen Qualität vergleichbar.«[35]

Curt Querner wurde im genannten Verzeichnis nun als »einer der bedeutendsten Vertreter des Proletarischen Kunst« hervorgehoben. »Es kann ohne Übertreibung gesagt werden, dass die angeführten Werke Querners in vielem [durchgestrichen und handschriftlich verbessert: zum Teil] stärker sind als manches andere, dass mit berühmten Namen aus der proletarischen Kunst verknüpft ist.«[36] Die Mitarbeiter in Dresden mahnten zu Eile: »Da aber auch andere Museen inzwischen ›spitz‹ bekommen haben, was hier bislang ›schlummerte‹ wird es einigermaßen schwierig sein« und zogen den Schluss: »Nur der Tatsache, dass offensichtlich keine systematische Erforschung und Ankaufspolitik der Proletarischen Kunst betrieben wurde – eine hochpolitische Aufgabe – ist es wohl zu verdanken, dass wir jetzt erst auf diesen Fund stoßen.«[37]

Sowohl *Demonstration* (1930) als auch *Agitator* (1931) wurden 1965 und 1966 allerdings nicht für Dresden, sondern von der Nationalgalerie Berlin erworben. Das *Selbstbildnis mit Mütze* (1930) **ABB 127** und *Erzgebirgischer Bauernjunge in Märzlandschaft* (1934) **ABB 126** gelangten noch 1963 in die Sammlung der Gemäldegalerie Neue Meister und wurde dort anlässlich der Eröffnung der ersten beiden Säle im Albertinum gezeigt. »Proletarisch-revolutionäre Kunst« wurde hier nun als »historische Voraussetzung«[38] der »Sozialistischen Gegenwartskunst« präsentiert. Neben Otto Nagel, Hans Grundig, Fritz Schulze und Eva Schulze-Knabe wurde in der Eröffnungsrede auch Curt Querner genannt. Dessen einfache Herkunft und seine »Solidarisierung mit der Arbeiterklasse« wurde betont. Gewürdigt wurde, dass Querner »seine künstlerische Gestaltungskraft in den Dienst des kämpfenden Proletariats« gestellt habe.[39] Der Künstler selbst kommentierte den Saal unter der Bezeichnung Sozialistische Gegenwartskunst: »Die Abteilung, die unter dem Namen prolet. Kunst rangiert, ist gut. Was dann kommt ist schlimm (V. Deutsche). Gut, dass man da nicht hängt.«[40]

Schon mit der ersten Anfrage der Nationalgalerie Berlin hatte Querner befürchtet: »Man wird höchstwahrscheinlich abgestempelt als prolet. Künstler. Aber da ist ja noch die riesige andre Arbeit. Der Berg Aquarelle, der Jahre umfasst.«[41] »Die ewige Abstempelung als ›Leidender‹, ›Kommune-Kurtel‹ hängt langsam zum Hals heraus« kommentierte der Künstler seine Bemühungen, das »Leidensmotiv« im Text einer nun geplanten, ersten Monographie von Erhard Frommhold 1966 zu reduzieren.[42] Diese Publikation war ein deutlicher Schritt zur Anerkennung von Querners Werk, nachdem sein 60. Geburtstag viel Aufmerksamkeit, insbesondere im Kreise der ihm befreundeten und ihn fördernden Kunsthistoriker ausgelöst hatte. Der im Neuen Deutschland geplante Aufsatz »Ein Maler der Arbeiter und Bauern« von Diether Schmidt erschien jedoch nicht.

Die aus der kritischen Geste eines »linken Flügels« der Neuen Sachlichkeit und nicht direkt aus dem Realismus des späten 19. Jahrhunderts gewachsene »proletarisch-revolutionäre Kunst« wird in der DDR nun zur manifestierten Grundlage eines korrigierten Erbe-Bewusstseins. Dieser grundlegende Wandel zeigt sich in der Verleihung des Nationalpreises an Curt Querner 1972. Vorangegangen waren dieser unter anderem eine Ausstellung der ASSO-Mitglieder in Dresden, Schloss Pillnitz. Querner notierte: »Die Aussteller waren oder sind durchweg Mitglieder der SED, ich ausgenommen, der einzige Parteilose, d. h. die Jahre 1930–33 nicht, da ich da kp war« und beklagte, dass kein Wort über die künstlerischen Arbeit geäußert werde. Für den Eröffnungsredner existiere »nur das Politische«.[43]

ABB 125 Curt Querner, *Bäuerin auf Feld,* Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

27 — Zit. n. Damus, Malerei (wie Anm. 19), S. 192.
28 — Weidner, Mensch (wie Anm. 15), S. 855.29 — Diese Unterscheidung, wenn auch ohne ideologische Zielrichtung, war bereits in der realistischen Malerei beurteilende Kunstkritik der 1920er Jahre aufgetaucht, etwa wenn Wilhelm Lachnits Werke denen Otto Griebels vorgezogen wurden;
vgl. Birgit Dalbajewa: »Für die soziale Idee begeistert«. Junge Dresdner Künstler in der zeitgenössischen Rezeption um 1925. In: Birgit Dalbajewa (Hg.): Neue Sachlichkeit in Dresden, Ausst.-Kat. Staatliche Kuntssammlungen Dresden, Galerie Neue Meister 2011, Dresden 2011, S. 88–97, S. 96 f.
30 — Wohl Diether Schmidt, vgl. Querner, Tag (wie Anm. 1), S. 150, Tagebucheintrag vom 28.6.1964.
31 — Goeschen, Vom sozialistischen (wie Anm. 19), S. 103.
32 — 1950 Kunsthandlung Richter, Dresden; 1951 Galerie Franz, Berlin; 1952 Galerie Henning, Halle und Galerie Engewald, Leipzig, zit. n.: Käte Neumann: Ausstellungsverzeichnis. In: Werkverzeichnis Curt Querner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Skizzenbücher, eingel. u. bearb. v. Christian Dittrich, Berlin 1984, S. 481 ff.
33 — Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Archiv; Akte Generaldirektion, Bd. 1 (ohne Pag.), Bl. 8 u. Rückseite.
34 — Ebenda.
35 — Ebd., S. 6. eingefügte Ankaufsbegründung mit »M.S.« unterzeichnet.
36 — Ebd., S. 7.
37 — Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Archiv; Akte Generaldirektion, Bd. 1, (ohne Pag.), maschinenschriftliches Dokument/Verzeichnis ohne Überschrift, ohne Autor, gesamt 9 Seiten [wohl 1963], Querner betreffend S. 6–9, hier S. 7, Hinweis von Kathleen Schröter.

ABB 126 Curt Querner, *Erzgebirgischer Bauernjunge in Märzlandschaft*, 1934, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

ABB 127 Curt Querner, *Selbstbildnis mit Mütze*, 1930, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Den 1960 von der Akademie der Künste der DDR gestifteten Käthe-Kollwitz-Preis erhielt 1961, zehn Jahr nach der Generalkritik an seinen »Abweichungen«, der oben zitierte Arno Mohr – und 1972 Querner. Die 1951 noch abgelehnte Künstlerin Käthe Kollwitz war nun würdige Namensgeberin für einen renommierten Kunstpreis. Mehr und mehr selbstverständlich wurde die Anerkennung von Querners Schaffen, nicht allein als integrierbar in die Kunstdoktrin, sondern, was zuvor im Hintergrund gestanden hatte, auch als künstlerisch überregional bedeutsames Werk. Als der Präsident des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Willi Sitte, 1976 den Band *Wegbereiter. 25 Künstler der DDR* einleitete, hob er hervor: »Alle wurzeln gesund und fest in der ganzen Fülle des humanistischen Erbes, wie es die Weltkunst bietet. Aber sie waren auch weltoffen, aufgeschlossen und empfänglich für die progressiven Kunstströmungen ihrer Zeit.« »Irrtümer« auf dem Weg »in ein geistiges und künstlerisches Neuland«, das heißt die späte Anerkennung, die nun nicht mehr alle Künstler erlebten, die Sitte 1974 auf dem VII. Kongress des Künstlerverbandes thematisiert hatte, wurden erneut angesprochen.[44] Beginnend mit großen Ausstellungsvorhaben in Berlin und Dresden 1974 und 1980 wurde die auch die kunsthistorische Forschung zum Erbe der so genannten proletarisch-revolutionären Kunst vertieft, etwa mit Karl Max Kobers *Die Kunst der frühen Jahre*, erschienen 1989.

Querners Schaffen, in den späten 1920er Jahren noch aus einer enger Zeitbezogenheit heraus entwickelt, folgte der inneren Konsequenz des Künstlers und war nach 1947 kein verordneter Realismus. Augenscheinlich wird das am Vergleich der Selbstbildnisse, die in allen Werkphasen Querners entstanden. Das Selbstbildnis von 1930 mit den Attri-buten der Tweed-Mütze und des Rollkragenpullovers steht im Gegensatz etwa zu Dandy-Chic und Künstlerkittel bei Otto Dix. Bis hin zur Wiedergabe von Kratzern in der Wandfarbe ist das Porträt wider allen Manierismus der Zeit greifbar stofflich, durch Formdeformation am Hyperrealen vorbeizielend. Das Selbstbildnis von 1951 **ABB 128** im Arbeitsanzug und hochgeklappter Schirmmütze, das malerisch das grünliche Blau des Overalls im rötlichen Seitenlicht thematisiert, steht folgerichtig in der Reihe der strengen, kontinuierlichen Selbstbefragungen Querners. Ob im Blick auf Querners Lebenssituation mit Interpretationen wie skeptisch, abwartend oder desillusioniert belegt oder aber dem Attribut Arbeitskleidung vordergründig folgend als angepasst verstanden, das Bildnis steht im Zusammenhang mit einer Ikonographie des Arbeiterbildes, wie sie offiziell erwartet wurde, allenfalls aus der eigenen Logik von Querners Werk heraus. Die Tradition der proletarisch-revolutionären Malerei hatte, an der Herausbildung eines als offizielle Staatskunst fungierenden Naturalismus um 1951 nicht jenen eindeutigen Anteil, der aus dem Blickwinkel der Nachgeborenen zu vermuten wäre. Erst mit der Wiedereingliederung der Werke der um 1900 geborenen Realisten in die offizielle Kunstgeschichtsschreibung der DDR Mitte der 1960er Jahre waren diese als Vorbild allgegenwärtig.

38 — Hans Ebert: Proletarisch-revolutionäre Kunst in Deutschland. In: Sozialistische Gegenwartskunst und proletarisch-revolutionäre Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei. Grafik. Plastik, Ausst.-Kat. Dresdner Gemäldegalerie, Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1963, Dresden 1963, S. 17–24, S. 17.
39 — Ebd., S. 23 f.
40 — Querner, Tag (wie Anm. 1), S. 145, Tagebucheintrag v. 30.9.1963.
41 — Desgleichen gab Querner im Gespräch mit dem Kunstschriftsteller Kurt Liebmann nach Besuch der Ausstellung »Zweihundert Jahre Hochschule für Bildende Künste Dresden 1764–1964« im Albertinum wieder: »Liebmann: Es ist schade, dass man dich so abgestempelt hat. Ich sage: ›ja, ja, Kommune-Kurtel‹ – es ist so. Wogegen das landschaftliche Werk, die Aquarelle überhaupt nicht gewürdigt wurden. ›Hebe sie dir gut auf!‹ Ratschlag an ferne Zeiten.« In: Ebd., S. 151, Tagebucheintrag v. 9.9.1964. Der Kunsthistoriker und Schriftsteller Kurt Liebmann (1897–1981) war nach 1949 Sekretär des Kulturbundes in Dresden, 1950–52 Kulturredakteur bei der Sächsischen Zeitung, 1953 Dozent für Ästhetik an der Hochschule für Bildende Künste Dresden und der Hochschule für Musik Dresden.
42 — Ebd., S. 162, Tagebucheintrag v. 24.6.1966.
43 — Ebd., S. 167, Tagebucheintrag v. 8.5.1967, die Ausstellung sieht Querner als das »Begräbnis der ASSO«: »Die Parteinahme in der Malerei? Ein schmales Gebiet, ein schmaler Grat.« Tagebucheintrag v. 25.6.1967, S. 170. Und weiter steht die Frage einer Zuordnung auch für Querner: »Malt einer realistisch, in diesem Falle ich, ist man der SED zugehörig! Und die, SED, was sagt diese, weiß der Kuckuck, ›kein sozialistischer Realismus‹. Werde daraus einer schlau.« Tagebucheintrag v. 17.6.1969., S. 179.
44 — Willi Sitte: Vorwort. In: Wegbereiter. 25 Künstler der DDR, Dresden 1976, S. 5–8, S. 6 f.

ABB 128 Curt Querner, *Selbstbildnis mit hochgeklappter Schirmmütze*, 1953,
Leihgabe des Lohgerber-, Stadt- und Kreismuseums Dippoldiswalde

ABB 129 Heinrich Ehmsen, *Jugend beim Bau des Walter-Ulbricht-Stadions*, 1950, Heinrich-Ehmsen-Stiftung in der Stadtgalerie Kiel

ABB 130 Hans Grundig, *Jugenddemonstration II*, 1951, Museum der bildenden Künste Leipzig

ABB 131 Hans Grundig, *Ächtet die Atombombe!*, 1954, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

ABB 132 Gabriele Mucchi, *Verteidigung der Fahne I*, 1955, Galerie Poll, Berlin

ABB 133 Gabriele Mucchi, *Tragisches Berlin*, 1955,
Axel Hempel, Berlin

ABB 134 Kurt Schütze, Erich Gerlach, *Berufsschulung*, 1949, Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

ABB 135 Horst Strempel, *Aufbau und Verfall*, 1945/46,
Privatbesitz Kühne, Biedenkopf

ABB 136 Horst Schlossar, *Bauerndelegation bei der 1. sozialistischen Künstlerbrigade*, 1953, Gemeinde Rammenau

ABB 137 Karl Heinz Jakob, *Arthur Krams, dreifacher Aktivist*, 1953, Kunstsammlungen Zwickau

ABB 138 Hans Mayer-Foreyt, *Ehret die alten Meister*, 1952,
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin

Wolfgang Holler, Paul Kaiser

Ernste Spiele

Hermann Glöckner als abstrakter Künstler in der DDR und seine Werkgruppe der »Modelli«

Die Kunst mag ein Spiel sein,
aber sie ist ein ernstes Spiel.[1]
CASPAR DAVID FRIEDRICH

Nahezu 100 Jahre ist Hermann Glöckner alt geworden. Geboren 1889 im Königreich Sachsen, das seit 1871 Teil des deutschen Kaiserreichs ist, erlebt er die Jahre der Weimarer Republik, das Dritte Reich und fast die gesamte DDR-Zeit. Bei Gründung des ostdeutschen Staates ist Glöckner ein Mann von 60 Jahren, ein reifer Künstler, der auf ein vielfältiges Werk zurückblicken kann. Glöckner bleibt in der DDR, weil er sich zu sehr mit seiner Heimatstadt Dresden als Ort verbunden fühlt, der ihn in seinem Schaffen stimuliert. Ein DDR-Künstler wird er deshalb nicht, aber einer der bedeutendsten Künstler in der DDR, dessen herausragender Rang sich längst bestätigt hat.[2]

Hermann Glöckner **ABB 139** gehört fraglos zu den faszinierendsten deutschen Künstlern des vergangenen Jahrhunderts, dessen künstlerischer Antrieb in vielem mit dem heutigen Spielbegriff zu tun hat. Ihn zeichnen große innere Freiräume aus, Experimentierfreude, ein hoch entwickeltes Können, das Bewusstsein, dass der Zweck des Handelns vor allem im Handeln selbst liegt, ein Sinn für Verwandlung und Performativität und das stete Bewusstseins, dass im Möglichen eine besondere Form der Wirklichkeit liegt.[3] Glöckners unübersehbarer Bildwitz steht dabei zugleich in der Nachfolge der Romantiker, die für Dresden so prägend sind. Witz meint in diesem Zusammenhang das überraschende Zusammenbringen von vorher nicht verbundenen Elementen, den geistreichen Einfall und das Spiel mit der Einbildungskraft, die dank dieser Kombinationsgabe in eine prägnante bildnerische Formulierung umgesetzt werden. Ganz im Sinne Friedrich Schlegels, der vor allem in den *Kritischen Fragmenten*[4] die Form(en) des Witzes untersucht, ist das Einzelwerk bei Glöckner eine epigrammartige Zuspitzung, ein inhaltlich und formal überzeugende Wegmarke, aber doch ein Fragment, das immer zugleich Ausblick auf das Ganze des Schaffens ist, in dem vom Konstruktivismus, der Neuen Sachlichkeit, dem Minimalismus und Informel bis hin zur Arte Povera die vielfältigsten Stilvorstellungen amalgamiert werden. Von Caspar David Friedrich stammt der Begriff der »ernsten Spiele«[5] – auch Glöckner spielte ein Leben lang mit großer Konsequenz.

Künstlerische Existenzbehauptung – Hermann Glöckner vor 1945

Bis auf die 14 Jahre in der Weimarer Republik hat Glöckner in autokratischen und diktatorischen Systemen gelebt und gearbeitet. Das Ringen um künstlerische Selbstbehauptung in Zeiten penetranter staatlicher Einflussnahme und öffentlicher Missachtung wird zu einer existentiellen Lebenshaltung und hat die Spielräume seines Kunstschaffens ohne Zweifel mitbestimmt. Kein offener Widerstand, sondern beharrliche Arbeit und öffentliche Zurückhaltung, ohne den Bezug zum Leben zu verlieren, lautet seine Antwort auf diese Herausforderung, weit über seine ohnehin einzelgängerische Position hinaus.[6]

Glöckners Werk wurzelt in der klassischen Moderne und entwickelt sich vor und nach 1945 in erstaunlicher Kohärenz.[7] Vom Beginn seiner künstlerischen Karriere hat er ein besonderes Verhältnis zur Materialität der Dinge. Neben seinem ausgeprägten

1 — Caspar David Friedrich an Philipp Otto Runge, vgl. Philipp Otto Runge: Hinterlassende Schriften, Bd. II, Hamburg 1940, S. 365.
2 — Die 2012 im Erweiterungsbau neu eröffnete Gegenwartsabteilung des Städel-Museums beginnt z. B. mit einer bedeutenden Werkgruppe von Hermann Glöckner.
3 — Tanja Wetzel: »Spiel«. In: Karlheinz Barck u. a.: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 577–618.
4 — Vgl. z. B. Friedrich Schlegel: »Kritische Fragmente«. In: Kritische Schriften, München 1970, S. 5–24.
5 — Vgl. Friedrich/Runge (wie Anm. 1).
6 — Für die Jahre nach 1945 notiert Glöckner: »In den ersten zwanzig Jahren der DDR hat sich sonst eigentlich kaum jemand um mich gekümmert. Aber auch ich habe nicht versucht, Verbindungen zu irgendwelchen Institutionen aufzunehmen, weil ich einfach zu ängstlich war, mit meiner ganze Art Anstoß zu erregen«, in: John Erpenbeck (Hg.): Hermann Glöckner. Ein Patriarch der Moderne, Berlin 1983, S. 75.
7 — Karin Thomas: Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002, S. 33.

ABB 139 Christian Borchert, Hermann Glöckner in seinem Dresdner Atelier, aus der Reihe »Künstlerporträts«, 23. Mai 1975

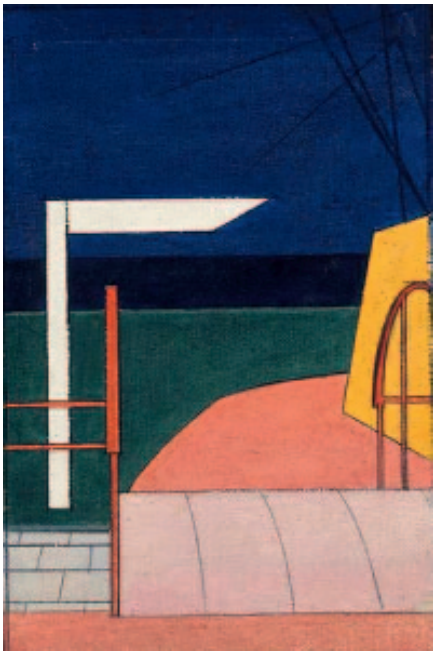


ABB 140 Herrmann Glöckner, *Weiser*, 1927, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

ABB 141 Hermann Glöckner, *Grauer Schornstein*, 1931, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Verständnis für handwerkliche und künstlerische Praktiken, das sich aber nie einem akademischen Diktum unterwirft, sondern autodidaktische Züge trägt, zeichnet ihn ein geradezu spielerisch-systematischer Erfindungsgeist aus. Zweifellos ist er ein *homo ludens*, aber ein Spieler mit besonderem Sensus für strukturelle Komponenten, geometrische Figuren und eine konstruierende Praxis, die er auf die sichtbare Wirklichkeit bezieht.[8] Sein Werk entwickelt sich ein Leben lang in der Dialektik von Abstraktion und Gegenständlichkeit, Konstruktion und malerischer Wirkung, nüchterner Strenge und sinnlicher Sensitivität, von Systematik und Improvisation.

Ausgebildet als Musterzeichner für Textilien besucht er ab dem 17. Lebensjahr die Abendkurse der Kunstgewerbeschule (seit 1907 Staatliche Akademie für Kunstgewerbe), die im Sinne der Werkbund-Bewegung reformerisch ausgerichtet ist. Der in Glöckners Schaffen bemerkbare »designhafte« Zug mag hierher rühren. Den Sinn für experimentelle Form- und Raumgestaltung lernt er vor allem bei Carl Rade, einem jungen, bald bewunderten Professor. Bereits 1910, mit 21 Jahren wagt er den Sprung in die freie künstlerische Arbeit und siedelt sich in Boxdorf an, einem Dorf zwischen Dresden und Moritzburg. Schon damals findet sich die Neigung zu Vereinfachung und Klarheit und einzelne seiner Kompositionen zeigen bereits verknappte lineare Kompositionen.[9]

Die angestrebte Aufnahme in die Kunstakademie bleibt ihm 1911 versagt, so dass er 1913 seine Tätigkeit als Gestalter und Entwerfer wieder aufnehmen muss. Erste abstrakte Arbeiten entstehen um 1919 nach der Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg und zeigen auffällige Form- und Winkelbrechungen.[10] Aus diesen Jahren wissen wir praktisch nichts über mögliche Bekanntschaften mit Künstlerpersönlichkeiten wie Lovis Corinth, Robert Sterl und Adolf Hölzel, Paul Klee oder Wassili Kandinsky, die gleich ihm im Haus der kunstsinnigen Familie Bondi verkehren.[11] Hier könnte er in Kontakt mit konstruktivistischen Kunstströmungen gekommen sein.[12] Mit bereits 34 Jahren kann er 1923 endlich an der Dresdner Kunstakademie studieren. Offenbar künstlerisch unverstanden und unzufrieden verlässt er sie allerdings schon zwei Jahre später wieder.

8 — Das Glöckner-Archiv bewahrt Zeichnungen des 10-jährigen, die dies schon zeigen. Glöckner selbst bezeichnet die Gewerbeschule in Leipzig (1903/1904) als Ort seines erwachenden Interesses für das Zeichnen, v.a. die Projektionslehre und die darstellende Geometrie, vgl. Erpenbeck, Glöckner (wie Anm. 6), S. 41.

9 — Glöckner. Gemälde und Zeichnungen. 1904–1945, hg. v. Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und dem Nachlass Hermann Glöckner, Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett Dresden, Dresden 2010, Nr. Z 9.

10 — Ebd., Nr. Z 70.

11 — Heike Biedermann, Ulrich Bischoff, Matthias Wagner (Hg.): Von Monet bis Mondrian. Meisterwerke der Moderne aus Dresdner Privatsammlungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München/Berlin 2006, S. 271 f.

Anknüpfend an frühe Ansätze aus der Zeit um 1913 und 1919, fängt er ab 1926 an, seine gegenständlichen Bilder systematisch mit Hilfe linearer Koordinaten zu analysieren. Zumeist sind es straffe Kompositionen, reduziert auf wenige Bildgegenstände in geometrisch vereinfachten Formen. Das Gemälde *Kleiner Dampfer* von 1927[13] ist hierfür ebenso ein zentrales Beispiel wie das kleine Gemälde *Weiser* **ABB 140** aus dem selben Jahr.[14] Glöckner gelingt in dieser Zeit der Durchbruch zu einer unverwechselbaren Handschrift.[15] Möglich, dass die Große Internationale Kunstausstellung 1926 in Dresden ihm hierbei Anregungen liefert, in der El Lissitzky einen 2. Demonstrationsraum (Prounenraum) mit abstrakten Arbeiten verschiedener Künstler einrichtet.[16] Ohnehin sind die Werke wegweisender Künstler in den Dresdner Galerien Ernst Arnold, Emil Richter, Kühl oder Neue Kunst Fides zu sehen. Willi Baumeister, Kurt Schwitters und Oskar Schlemmer kann er erstmals 1920 im Kunstsalon Arnold kennenlernen.[17]

Auch wenn unmittelbare Einflüsse schwer zu benennen sind, lohnt es überdies auf andere Künstler seiner Generation hinzuweisen, auf Josef Albers, Carl Buchheister, Walter Dexel oder Vordemberge-Gildewart, denen in den 1920er Jahren ebenfalls eine »mathematische Betrachtungsweise« der Natur eigen ist.[18] Katharina Hoins ordnet Glöckners damalige Arbeiten der Neuen Sachlichkeit zu, als »Mittelstufe zwischen abstrakter Aufteilung und Gegenständlichkeit«, eine Kreuzung von »Konstruktivismus und neuer Dinglichkeit«.[19] Die erste Einzelausstellung widmet die Berliner Galerie Hartberg dem 38-jährigen Künstler. 1928 ist er auch in der II. Jubiläumsausstellung des Sächsischen Kunstvereins vertreten, die unter dem Titel »Sächsische Kunst unserer Zeit« einen umfassenden Überblick zur aktuellen Malerei und Plastik in Sachsen gibt – Hauptattraktion ist dort das *Großstadt*-Triptychon von Otto Dix.

Ungewöhnlich wenn auch nicht singulär sind zu Beginn der 1930er Jahre seine abstrahierenden Darstellungen von Hochspannungsleitungen und Telegraphenmasten oder die lapidar flächige Wiedergabe von Industrieschloten. **ABB 141** Seit 1929 entstehen neben Porträts vor allem Dächer- und Giebelformationen von Bauernhäusern und Gehöften aus der näheren Umgebung Dresdens, die als wirklichkeitsnahe Bezugspunke des wenig später einsetzenden Tafelwerks gelten können.[20] Zugleich wirken sie wie ein Vorgriff auf das Prinzip der Faltung, das für Glöckner vor allem nach dem Krieg starke Bedeutung gewinnen wird.[21] 1930 beginnt Glöckner die jahrelange Arbeit an seinem Tafelwerk, eine methodisch unternommene, strukturelle Analyse von Formen und Materialien, mit dem er einen herausragenden Beitrag zur Entwicklung der Moderne in den 1930er Jahren leistet.[22] Das Format der Tafeln ist einheitlich zirka 50×35 cm und die aus starker Pappe bestehenden, meist zweiseitig bearbeiteten Formträger verstehen sich zugleich als flächiges Bild und plastisches Objekt. Glöckner ist jedoch kein Vertreter der »konkreten« Kunst, wie sie Theo van Doesburg seit 1924 verficht, denn seine Werke gehen zunächst von der Abstraktion der beobachteten Wirklichkeit aus und nicht von konzeptionell vorgedachten Bildelementen; und umgekehrt findet er in den geometrischen Formen, etwas, »was eben nicht bloß Geometrie ist«.[23]

Glöckner ist kein nüchterner Konstrukteur, sondern verbindet mit der Konzeption ein intuitives Finden. Immer wieder lässt er Stimmungswerte wie amorphe Flecken, subtile gestaltete Untergründe oder Farbspritzer mitsprechen, die den poetischen Charakter vieler Arbeiten begründen und offenbar einem gelenkten Zufallsprinzip gehorchen. Mit den Faltungen gefärbter Japanpapiere gelingt es ihm, die Strenge der Konstruktionen durch den Eindruck von Leichtigkeit und Transparenz zu ponderieren. Die meisten der bis 1937 nachweisbaren 150 Tafeln sind ungegenständlich; 17 von ihnen weichen jedoch durch ihre figurativen Elemente ab und gelten als ergänzende Erweiterung des abstrakten Tafelwerks.[24] Trotz einer gewissen Verwandtschaft mit Rodtschenko und Ljubow Popowa, mit Malewitsch, Albers und Mondrian, gibt es nach Schmidt keine direkten Einflüsse auf Glöckner; vielmehr gelangt er auch in diesem Werkkomplex zu eigenständigen Bildformulierungen.[25]

Nach 1933 weicht Glöckner den politischen Pressionen aus und setzt sein Werk in stiller Beharrlichkeit gegen die »ungeistige Gewalt«[26] des Nationalsozialismus fort. Ohne öffentliche Wirksamkeit und nennenswerte Verkaufsmöglichkeiten widmet er sich, um die gemeinsame Lebensgrundlage zu sichern, zusammen mit seiner Frau dem baugebundenen Putzschnitt in Sgraffitto-Technik, übernimmt Aufträge für Schrift und dekorative Gestaltung.[27] Aus Gesundheitsgründen bleibt ihm die Einberufung zum Kriegsdienst erspart.

12 — Werner Schmidt: Hermann Glöckner. Seine Orte zwischen Cotta und Loschwitz. In: Katrin Nitzschke (Hg.): Die großen Dresdner, Frankfurt a. M./Leipzig 1999, S. 271.
13 — Glöckner, 1904–1945 (wie Anm. 9), G 60.
14 — Ebd., G 64.
15 — Die Neigung für geometrisierende Auffassungen findet sich etwa schon 1913 auf der Zeichnung *Zitrone und rotes Heft* oder auf der abstrakten Zeichnung *Stumpfe Winkel*, blau und rot von 1919, Glöckner, 1904–1945 (wie Anm. 9), Z 45 u. Z 70.
16 — Gezeigt wurden u. a. Mondrian, Léger, Picabia und Naum Gabo. Vgl. Internationale Kunstausstellung Dresden 1926 Juni–September. Amtlicher Führer und Katalog durch die Ausstellung (ohne Autor).
17 — Wolfgang Holler: Willi Baumeister und Dresden. In: Michael Semff (Hg.): Willi Baumeister, Zeichnungen, Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, später in München, Stuttgart 1995, S. 64–69.
18 — Annegret Janda zitiert hier Le Corbusier: Annegret Janda: Hermann Glöckner – Dächer-Giebel-Dreieicke. Formwandlungen von 1927 bis 1977. In: Ausst.-Kat. Nationalgalerie/Ost, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1977, o.S.
19 — Katharina Hoins in: Birgit Dalbajewa (Hg.): Neue Sachlichkeit in Dresden, Ausst.-Kat., Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2011, S. 209 (Hoins greift dabei auf Franz Roh zurück).
20 — Glöckner, 1904–1945 (wie Anm. 9), Beispiele sind: Z 456, Z 457, Z 460, Z 461.
21 — Zur Landschaftsdarstellung Glöckners: Annika Johannsen: Gestaltete Umwelt: Naturbegriff und Landschaftsdarstellung bei Hermann Glöckner. In: Dresdener Kunstblätter, (2010), H. 3, S. 180–190.
22 — Hermann Glöckner. Die Tafeln 1919–1985, hg. v. Hermann Glöckner Archiv Dresden [Werkverzeichnis von Christian Dittrich, Beiträge von Rudolf Mayer und Werner Schmidt], Ostfildern 1992, Bernd Küster: Hermann Glöckners Tafelwerk. In: Eckhart Gillen (Hg.): Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Köln 1997, S. 91–94.
23 — Erpenbeck, Glöckner (wie Anm. 6), S. 46; zum Bild der *Kleine Dampfer*: »Es fiel mir auf, dass in dem Bild bestimmte Maßverhältnisse herrschten, die sich gewissermaßen unbewußt formiert hatten. Ich untersuchte dann auch andere Bilder daraufhin, und es stellte sich heraus, dass es auch dort der Fall war. Die Bilder wurden fotografiert und die Fotos von mir mit Maßlinien überzeichnet, so dass entsprechende Teilungen und Unterteilungen aufzufinden waren« (S. 56).
24 — Werner Schmidt: In den Strömungen der Zeit. In: Glöckner, Tafeln (wie Anm. 22), S. 28 f. Für seine Tafeln lehnt er zudem die konventionelle Rahmung ab. Vgl. auch Erpenbeck, Glöckner (wie Anm. 6), S. 56–59.
25 — Glöckner, Tafeln (wie Anm. 22), S. 30; Glöckner selbst unterstreicht dies, vgl. Erpenbeck, Glöckner (wie Anm. 6), S. 57.
26 — Erpenbeck, Glöckner (wie Anm. 6), S. 60.
27 — Für die Zeit bis 1945: Glöckner, 1904–1945 (wie Anm. 9), S. 289–293 (photographische Dokumentation des Künstlers); von 1933 bis 1967 lassen sich 174 Sgraffito-Putzschnitte nachweisen. Vgl. auch Erpenbeck, Glöckner (wie Anm. 6), S. 61–64.

Hermann Glöckner als abstrakter Künstler in der DDR

Im Luftangriff auf Dresden verbrennt ein Teil der künstlerischen Arbeiten in seiner von Bomben zerstörten Wohnung in der Strehlener Straße. Erhalten bleiben durch die Auslagerung in die Lausitz 144 Gemälde, 115 Tafeln und 716 Zeichnungen und farbige Blätter. 1946 zieht Hermann Glöckner mit seiner Frau Frieda in das Künstlerhaus am Loschwitzer Elbufer. Der originelle Bau des Architekten Martin Pietzsch aus dem Jahr 1896 ist für 18 Künstlerateliers und Wohnungen konzipiert.[28] Hermann Glöckner bezieht das große Atelier F, zu dem eine winzige Wohnung gehört. Nach Glöckners Tod bleibt das Atelier mit seiner Einrichtung erhalten und über Jahre Sitz des Hermann Glöckner Archivs. **ABB 142**

Unmittelbar nach Kriegsende stellt Glöckner als Mitglied der acht Künstler zählenden Gruppe Der Ruf in der Ausstellung »Der Ruf. Befreite Kunst« aus, die von Edmund Kesting initiiert wird.[29] Voller Hoffnungen erscheint der Aufbruch in eine Welt freier Kunstausübung: »Wir suchen den neuen Weg und wir wissen, je konsequenter wir mit der Irrlehre der letzten 12 Jahre brechen, desto eher werden wir dem Ziele näher kommen«.[30] Glöckner bemüht sich, den Rang seines Tafelwerks in Ausstellungen deutlich zu machen. So zeigt die Kunsthandlung Kühl 1946 erstmals seine abstrakten Tafeln. Seine Versuche, diesen konstruktivistischen Werken auch in prominenten Galerien und Ausstellungen endlich die ihm so wichtige Anerkennung zu verschaffen, scheitern jedoch.[31]

Ausgestattet mit eigenem Zeitmaß, als Einzelgänger operierend in den Zonen marktferner Topographie, isoliert von den Rankings des internationalen Kunstbetriebes entzieht sich sein Nachkriegs-Œuvre weitgehend den westlichen Kriterien der Bewertung. Am ehesten noch gelingt die Einordnung des Glöckner'schen Werkes in den Kanon des 20. Jahrhunderts mit einer Zuordnung in die Zirkel und Genealogien der konkreten Kunst. Mit Blick auf sein bereits genanntes Tafelwerk gestand Dieter Honisch, Direktor der Berliner Nationalgalerie, anlässlich einer 1992 in der Neuen Nationalgalerie ausgerichteten Glöckner-Retrospektive das Missverständnis gegenüber diesem autark arbeitenden Modernisten in Dresden unverhohlen ein: »Gegenüber den Konstruktivisten waren die Vorschläge von Glöckner zu simpel, gemessen an den Bildern der 1960er Jahre waren die Abmessungen seiner Tafeln zu klein. Und so sind sie übersehen oder nicht richtig eingeschätzt worden.«[32]

Vor allem das Tafelwerk der 1930er Jahre wird zum steten Prüfstein der künstlerischen Selbstvergewisserung auch in der DDR. Glöckners Schaffen lässt sich nach 1945 in verschiedene Werkgruppen einteilen: In unregelmäßigen Abständen entstehen noch einmal 125 Tafeln, vor allem in den Jahren 1956 und 1957. Die letzte Tafel datiert in das Jahr 1980.[33] Das »neben« der Fortsetzung des Tafelwerks entstehende, breite Spektrum künstlerischer Ausdruckformen ist ein bislang unzureichend gewürdigter Fundus, in denen sich ganz verschiedene Positionen und Korrespondenzen ausmachen lassen. Darunter finden sich pointierte Reminiszenzen an den sensualistischen Realismus der Dresdner Maltradition, informell anmutende Werke sowie ein durchaus minimalistischen Prinzipien verpflichtetes plastisches Werk. Die instruktive Arbeit des Dresdner Kunsthistorikers Dirk Welich verdeutlicht diese Varianzbreite, indem er das Schaffen Glöckners zwischen 1945 und 1985 in sieben Werkgruppen gliedert, welche Glas-, Hand- und Bindfadendrucke, »figürliche« Profile, Faltungen, plastische Arbeiten sowie die Gruppe der Schwünge umfassen.[34]

Bereits in den 1950er Jahren sammeln sich verschiedene »Druckversuche« an, wie Glöckner es nennt, wobei sich der Künstler auf zwei Verfahren konzentriert. Mit den Glasdrucken beginnt er bereits 1957 (*Weiße Flächen auf rotem Grund*), 1968 entsteht eine ganze Serie.[35] Hierzu verwendet er zum Teil Scherben von Scheiben, »die in meinen Händen zerbrochen waren und noch Farbreste zeigten, welche ich etwas korrigierte und dann antrocknen ließ, so dass kleine feste Erhöhungen entstanden. Dann wurde die Scherbe mitsamt ihrer Oberflächenstruktur eingefärbt«.[36] Nicht mit der Druckwalze, sondern mit dem Pinsel eingefärbt, druckt er die Glasplatten auf verschiedenen Papieren ab. Hieraus entstehen Druckserien mit monotypischem Charakter, die zugleich Module sind, mit denen sich durch Überlagerung, Reihung, Farbstellung, Wiederholung, Spiegelung weiter experimentieren lässt. Der Reiz der Arbeiten besteht gerade in der differenzierten Minimalisierung. Wichtig ist für Glöckner in diesen Folgen stets die

28 — Pietzsch erwarb sich vor allem auch als Kinoarchitekt einen Ruf und gilt als Vertreter des aufgeschlossenen Reformstils.
29 — Der Ruf. Befreite Kunst. 1, Ausst.-Kat. Grünes Haus Dresden v. 11.–30.11.1945, Dresden 1945 [6 Werke von Glöckner, vgl. S. 14–15].
30 — Ebd., Nachwort, o.S.
31 — Etwa in der Galerie Rosen in Berlin 1947.
32 — Dieter Honisch: Hermann Glöckner. In: Hermann Glöckner. 1889–1987, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin v. 22.5.–2.8.1992, Stuttgart 1992, S. 5f., S. 6.
33 — Glöckner, Tafeln (wie Anm. 22), Nrn. 155–270.
34 — Dirk Welich: Hermann Glöckner. Ein Beitrag zum Konstruktivismus in Sachsen, Technische Universität Dresden, Diss. 2005, S. 106–124.
35 — Ebd., S. 106.
36 — Erpenbeck, Glöckner (wie Anm. 6), S. 80.
37 — Hermann Glöckner: Meine Arbeit ist mein Leben. In: ebd., S. 37–88, S. 59.
38 — Stephan Wiese (Bearb.): Der Konstruktivismus und seine Nachfolge in Beispielen aus dem Bestand der Staatsgalerie Stuttgart und ihrer Graphischen Sammlung, Ausst.-Kat Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1974.

ABB 142 Werner Lieberknecht, *Atelier Glöckner*, Blick in das Atelier von Hermann Glöckner im Künstlerhaus Loschwitz nach dessen Tod, Mai 1987, Leihgabe des Künstlers

Erkennbarkeit des Ausgangspunktes. Es gibt »Seh-Anker«, die ermöglichen, scheinbar unterschiedliche Arbeiten in ihrer Serialität einzuordnen.

Hermann Glöckner wehrt sich trotz seiner bis in die Produktion reichenden Bescheidenheit – indem er etwa Bildtitelvorschläge und Interpretationsvorlagen von Gesinnungsgefährten meist gelten lässt und wohl auch übernimmt – gegen eine plakative Zuordnung in die Genealogie der geometrischen Abstraktion. »Ich bin eben kein ›Konstruktivist‹«, schreibt er in seinen uneitel-spröden, zumeist auf Fakten reduzierten Lebenserinnerungen, »bin vor allen Dingen Maler. Aber beide Zweige meiner Arbeit haben sich zweifellos gegenseitig befruchtet. So spielte auch der Zufall für meine Malerei eine entscheidende Rolle.«[37]

Trotz dieser Positionsansage wird Glöckner einer breiteren Öffentlichkeit vor allem als Konstruktivist bekannt, insbesondere durch seinen prominent platzierten Part in der Ausstellung »Der Konstruktivismus und seine Nachfolge«[38] 1974 in der Staatsgalerie Stuttgart. Seine Teilnahme kommt unter gelockerten deutsch-deutschen Kulturbeziehungen zustande und stellt seine Ende der 1960er Jahre in der DDR beginnende Rezeption – mit einer ersten größeren Einzelausstellung in dem für nonkonforme Künstler so verdienstvollen Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (1969) – nun auch in ein internationales Umfeld. Eine Aufwertung, die angesichts des Zeitverzugs indes nicht ohne tragische Implikationen auskommen muss: Erstmals sieht Glöckner, im Alter von 85 Jahren, sein Werk im Avantgarde-Kontext des Konstruktivismus verortet; eine Begegnung, die an dieser Stelle die These belegt, dass er gegenüber seinen Generationsgefährten Josef Albers, Willi Baumeister oder El Lissitzky fernab und isoliert

ABB 143 Einweihung der Großplastik *Mast mit zwei Entfaltungszonen*, Dresden, 3. Oktober 1984

wirkt: »Glöckner wäre ein Großer der Moderne geworden«, urteilt Margit Weinberg Staber deshalb in respektvoller Halbdistanz, »hätte ihm das Schicksal einen anderen Wirkungsort vergönnt als die mit Widerhaken durchsetzte DDR.«[39]

Ohne einen inneren Kompass, ohne eine früh schon verinnerlichte Resistenz gegenüber Abweisungen und Ausgrenzungen – die der Künstler bereits durch die erwähnte frühe Ablehnung an der Dresdner Akademie, kränkendem Desinteresse bei Will Grohmann und kommerziellen Misserfolgen bei der Suche nach einer vermittelnden Galerie Ende der 1940er Jahre in Westberlin erfährt – lenkt Hermann Glöckner schwerlich die Unbill restriktiver Kulturpolitik in solch produktive Bahnen.

Es ist bekannt, dass der experimentelle Avantgardismus in der DDR radikal abgewertet und seine Anhänger als »dekadent«, »formalistisch« und »revisionistisch« verfemt werden. Allenfalls in der solitären Verkapselung, mitunter auch im Schutzraum der Kirchen, vermögen »Abstrakte« in den 1950er und 1960er Jahren ihren künstlerischen Zielen stringent zu folgen. Trotz temporärer Lockerungen bleibt das Verdikt gegen die Abstrakten bestehen und verschärft sich nochmals durch den Mauerbau 1961. Während Künstler wie Altenbourg – der bereits früh von renommierten westdeutschen Galeristen wie Dieter Brusberg vertreten wird – eine Art *Parallelexistenz* im Westen erreichen kann, bleibt für Hermann Glöckner nur die einsame Option der inneren Emigration. Brigitta Milde hat deshalb vorgeschlagen, den von Rainer Zimmermann auf die (um 1900 geborenen und durch zwei Weltkriege künstlerisch behinderten) »expressiven Realisten« gemünzten Begriff einer »verschollenen Generation« auch auf die DDR anzuwenden – allerdings mit der Wendung, dass im Osten darunter »vor allem abstrakt arbeitende Künstler« wie Hermann Glöckner einzuordnen wären.[40]

Eine »Rückkehr der Moderne«[41] in den Kunstraum DDR kann die SED indes trotz aller Feindsetzung nicht verhindern. Erklärbar ist dies einerseits mit der Entstehung sozialer Freiräume, andererseits trägt dazu auch die Existenz von sich bereits in den 1960er Jahren herausbildenden kulturellen »Nischen« bei, die zumindest Ansätze einer gegenkulturellen Öffentlichkeit ermöglichen. Als ein prägnantes Beispiel soll hier nur die zwischen 1963 und 1974 bestehende inoffizielle Erfurter Ateliergemeinschaft angeführt werden. Diese operiert als eine Mischinstitution aus Künstlergruppe und Kunstverein, die, neben der Herausgabe von Jahresgaben-Mappen mit Blättern nonkonformer Graphiker, Künstlern wie Hermann Glöckner Ausstellungschancen in einem unbeheizbaren Mansardenatelier in der Erfurter Neuwerkstraße 29 bot, indem 1971 eine Einzelausstellung Glöckners stattfinden kann.[42]

Die offizielle Reputation, wohl auch der Versuch integrativ-taktischer Wertschätzung eines lange ausgegrenzten Künstlers, folgt spät: Erst 13 Jahre nach der illegalen Erfurter Ausstellung bricht für den inzwischen 95-jährigen Hermann Glöckner das kulturpolitische Eis: Als am 3. Oktober 1984 seine 15 Meter hohe Stahlplastik *Mast mit zwei Entfaltungszonen* vor der Mensa der Technischen Hochschule in Dresden eingeweiht wird **ABB 143**, entsteht damit nicht nur die erste und einzige konstruktivistische Monumentalplastik in der DDR. Es endet für den Solitär, der noch im selben Jahr den Nationalpreis III. Klasse erhält, auch eine »Periode kulturoffizieller Ignoranz und demütigender Wirkungseinschränkung.«[43]

Unabgegoltene Visionen – die Werkgruppe der Modelli

Wie sehr Glöckner noch in seinem Spätwerk innovative, international relevante Positionen entwickelt, zeigen die kleinformatigen »Modelli« **ABB 144 – 148**, die in jüngster Zeit als eigenständiger Beitrag im Kontext des deutschen Minimalismus gewertet werden.[44] Aber ebensosehr lassen sich Elemente der zeitgleich in den 1960er Jahren entstehenden Arte povera konstatieren,[45] die vor allem durch ihre italienischen Protagonisten Jannis Kounellis und Mario Merz bekannt ist. Glöckners Verwandtschaft beruht aber nicht auf der Übernahme gesellschaftskritischer Aspekte, die ohnehin in seinem Werk so gut wie nicht vorhanden sind, sondern in einer vergleichbaren Materialsensibilität und der auffallenden Affinität zu »armen« Materialien. Wie für die Arte povera spielt für Glöckner hierbei das »Objet trouvé«[46] eine Rolle, aus der Alltagswelt stammende Gebrauchs- und Verbrauchsgegenstände, die als künstlerisches Gestaltungselement eingesetzt werden

39 — Margit Weinberg Staber (1991), zit. n. Brigitta Milde: Die »verschollene Generation« in der DDR. Zum Werk von Hermann Glöckner, Rudolf Weber und Otto Müller-Eibenstock. In: Karl-Siegbert Rehberg, Paul Kaiser (Hg.): Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, Weimar 2003, S. 177–190, S. 179.
40 — Ebd., S. 177–190.
41 — Paul Kaiser: Symbolic Revolts in the »Workers' and Peasants' State«: Countercultural Art Programs in the GDR and the Return of Modern Art. In: Stephanie Barron, Sabine Eckmann (Hg.): Art of Two Germanys/Cold War Culture, Ausst.-Kat. LACMA Los Angeles v. 25.1.–19.4.2009, New York 2009, S. 170–185.
42 — Vgl. dazu Ders.: Die »Erfurter Ateliergemeinschaft« – ein bürgerlicher Kunstverein in DDR-Staatssozialismus? In: Rehberg/Kaiser, Abstraktion (wie Anm. 39), S. 149–176.
43 — Paul Kaiser: Ordnungsstörende Entfaltungszonen. Fallstudien zu Auftragskunst und Kunstförderung in wissenschaftlichen Institutionen der DDR. In: Paul Kaiser, Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg: Junius 1999, S. 159–172, S. 167.
44 — Ders.: Zielführende Nebenwege. Hermann Glöckner – Ein Solitär der Moderne im DDR-Kunstsystem. In: Renate Wiehager (Hg.): Minimalismus in Deutschland. Die 1960er Jahre, Begleitbuch anlässlich der Ausst. in der Daimler Art Collection, Berlin, v. 31.3.–9.9.2012, Ostfildern 2012, S. 421–430 [zugleich in engl. Paul Kaiser: Purposeful alternative Routes. Hermann Glöckner – a lone Modernist in the GDR Art System, S. 117–126].
45 — Zuletzt Christiane Meyer-Stoll, Friedemann Malsch, Valentina Pero: Che fare? Arte povera. Die historischen Jahre, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Liechtenstein, Heidelberg 2010.

ABB 144 Hermann Glöckner, *Neunteiliger Bau aus Mittelteil und zwei Seitenflügeln*, um 1961, Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

ABB 145 Hermann Glöckner, *Symmetrischer Aufbau*, 1977, Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

ABB 146 Hermann Glöckner, *Vorstoßend – zurückweichend*, um 1967, Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

und dadurch inhaltliche Relevanz gewinnen. Hierbei verarbeitet Glöckner eine Fülle verschiedener Materialien wie Messingblech, Kupfer, Stahl, Holz, Silberpapier, Gips, Mörtel, Kunststoff und immer wieder Papier und Pappe.

Diese Formexperimente sind nur in Bezugnahme zu Glöckners Faltungen verstehbar, die einen besonderen Stellenwert in seinem Werk einnehmen – sie verbinden graphisches Schaffen, Malerei und plastisches Arbeiten und zeigen Glöckners bildräumlich ausgerichtetes, künstlerisches Denken, denn der »Vorgang des Faltens ist ein dreidimensionaler Prozess«.[47] Zurück reicht die Beschäftigung mit diesem bildnerischen Grundproblem bis in die Zeit um 1932, als Glöckner erstmals auf einer Tafel vom 3. März 1932 Buntpapier benutzt und viermal faltet, so dass ein reliefartiger Eindruck entsteht.[48] Vielleicht hat ihn das zuvor schon bei einzelnen Tafeln erprobte Prinzip der Collage auf diesen Weg geführt. Schon 1935 beginnt Glöckner das Prinzip der Faltung vollplastisch umzusetzen, zunächst in Papier, bald auch in Metall, indem er ein zunächst planes Rechteck dreimal bricht; im Winkel von 60, 270 und 30 Grad, zusammen also 360 Grad, was sieben verschiedene Positionen der Plastik erlaubt.[49] In der Nachkriegszeit treten 1957 erneut Beispiele in dieser Technik auf, eine Gruppe mit dem Titel *Kleine Faltungen*. Auch von 1968 existieren Werke, die in diesen Zusammenhang gehören, Wegmarken im Rahmen eines Findungsprozesses, der ab 1969 in eine systematische Untersuchung mündet.[50] Ausgangspunkt ist hier die Idee, einem Ausstellungskatalog eine Originalarbeit beizulegen: »Da der Katalog kein sehr großes Format hatte, habe ich ein Papier gefaltet. So entstand eine Form, die den konstruktiven Blättern nahe lag.«[51]

Vor allem geht es Glöckner um das intuitive oder systematische Teilen von Flächen, die Halbierung der Fläche, die Viertelung, die vertikale Teilung, die Horizontale oder Diagonale. Bei den Faltungen in Papier werden Bildträger und Motiv eins. Durch Knicken, Falten oder Falzen des Papiers entstehende Brüche sind mehr als farblose Linien, sind eher zarte Einprägungen und bleiben Teil des Trägermaterials. Das Papier wiederum erscheint als »bildbarer Stoff«, der flach und plastisch zugleich ist und der auf besondere Weise das Spiel von Licht und Schatten offenbart. Wie stets soll der Herstellungsprozess nachvollziehbar sein: Glöckner nutzt Papier, dass die Faltung aushält und die Brüche und Kanten als Bildaussage mitsprechen lässt. Immer wieder taucht, ähnlich wie bei den Tafeln, das Sternenmotiv auf.

46 — Glöckner selbst spricht von der Leidenschaft, »interessante Fundstücke – selbst von der Straße – mit nach Hause zu nehmen«, Erpenbeck, Glöckner (wie Anm. 6), S. 81.
47 — Kornelia Berswordt-Wallrabe, Rudolf Mayer (Hg.): Hermann Glöckner. Faltungen. Arbeiten aus fünf Jahrzehnten, Gotha 1996, S. 17.
48 — Glöckner, Tafeln (wie Anm. 22), Nr. 39, *Roter Punkt über grünweißer Faltung auf Schwarz*.
49 — Werner Schmidt: Hermann Glöckner. Werke aus acht Jahrzehnten, Ausst.-Kat. Anhaltischer Kunstverein Dessau, Dessau 2004, Abb. auf S. 16, Kat.Nr. 17, Umsetzung in Messing um 1935; 1945 verbrannt; neue Fassung 1955; vgl. auch S. 17.
50 — Glöckner, Faltungen (wie Anm. 47).
51 — Erpenbeck, Glöckner (wie Anm. 6), S. 83.

ABB 147 Hermann Glöckner, *Aufrichtung von vier Flächen, über eine tragende hinaus, auf Kreuzfuß*, 1972, Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

ABB 148 Hermann Glöckner, *Drei Brillen und Silberpapier in rotem Deckel*, um 1970, Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

Ohne Zweifel sind die Faltungen Fortentwicklungen der im Tafelwerk aufgegriffen geometrischen Flächenaufteilungen in die dritte Dimension. Aber auch zu seinem gegenständlichen Werk finden sich konkrete Bezüge, vor allem zu den frühen Dächerbildern.[52] Im Ausstellungskatalog »Faltungen« von 1996 ordnet Rudolf Mayer die Arbeiten in Studien und Entwürfe, Faltungen auf Tafeln und in Papier, zeigt das Phänomen Falzen und Färben, die Umsetzung in Collagen und räumlichen Arbeiten.[53]

In der Kunstgeschichte gilt Glöckners Werk auf diesem Feld inzwischen als bedeutsamer und bedeutender Beitrag zur geknickten beziehungsweise gefalteten Skulptur, deren Entwicklung mit Picasso um 1912 und 1913 einsetzt.[54] In der Folge beschäftigen sich auch Tatlin, Naum Gabo oder Antoine Pevsner mit dem Problem der gefalteten Skulptur. Reine Faltungen finden sich in diesem Kontext bei Iwan Puni, Laszlo Peri und Katarzyna Kobros. Die gestalterische Bedeutung des Faltens lässt sich vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei Picasso, David Smith oder Anthony Caro nachweisen.[55] Unterschieden werden kann zwischen räumlichen Faltungen und Skulpturen, die in den weiteren Kontext des Tafelwerks gehören[56] und autonomen Kleinskulpturen, die als solitäre Werkgruppe im Werk nach 1945 stehen.[57] Sicherlich hat auch Schmidt recht, der in vielen Arbeiten tatsächlich »modelli« vermutet, die Glöckner aus Mangel an Möglichkeiten nicht größer umsetzen kann.

Hermann Glöckner überführt das in den Faltungen gewonnene Prinzip, vor allem in den 1970er Jahren, erneut ins Systematische. Als zentrales Moment erscheint in unserem Zusammenhang dabei die radikale Auflösung des Bildträgers, da dieser in den Faltungen »selbst zur Figur, zur Realplastik wird«.[58] Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die zusätzliche Betonung des Prozesses durch die sichtbar erhaltenen Brüche des Papiers. Parallel zu den Papierfaltungen wendet Glöckner diese Methode auch in den räumlichen Faltungen an, umgesetzt in Kupferblech oder gar in Industriestahl.

Angesichts der eingangs beschriebenen repressiven Haltung der SED-Kulturbürokratie erscheint es naheliegend, neben der Würdigung innerer Maßgaben auch den ›äußeren Prägedruck‹ auf Glöckners Konzeption nicht außer Acht zu lassen. Sein Wille zur Reduktion erscheint aus dieser Hinsicht durchaus systeminduziert, ohne die Autonomie des Künstlers dabei in Frage zu stellen. Glöckners nicht-strategischer Minimalismus wurzelt angesichts der prekären Lage nonkonformer Kunst natürlich auch in den Bedingungen der staatssozialistischen Mangelwirtschaft. Zugleich findet er eine lebensweltliche Verkörperung in der symbolisch gegen die Posen der »Staatskünstler« gestellten Askese, welche insgesamt für die bildungsbürgerlich geprägten Milieus innerhalb der Gegenkultur im Staatssozialismus prototypische Züge trägt. Diese Außenreize und Bruchpforten ins Reale verstärken die Präsenz eines Künstlers, der nach den Jahren einer ›inneren Emigration‹ nun ebenso eine *materiale Opposition* einnimmt gegenüber den propagandistischen Leitmotiven und aufgewerteten Materialien des Sozialistischen Realismus – mit seinen Wandbildern auf Meissener Porzellankacheln oder der großformatigen Pathosmalerei manchen Vertreters der Leipziger Schule.

Als ein erhellender Kommentar dazu mag die Äußerung des Glöckner nahe stehenden Maler und Graphikers Klaus Dennhardt stehen. Dieser assistiert dem als »Meister« verehrten Ateliernachbar im Loschwitzer Künstlerhaus nicht nur bei Modellarbeiten (etwa bei der Umsetzung des bereits angesprochenen *Mastes mit zwei Entfaltungszonen*), sondern beobachtet selbst im Kohlenkeller Glöckners eine künstlerische Ordnung in der Schichtung der Braunkohlebriketts, die der Jüngere dem Älteren winters in Eimern ins kalte Atelier trägt.[59] Das dieser Eindruck nicht nur als Anekdote akzeptiert werden braucht, verdeutlichen die Fotografien Werner Lieberknechts, der Glöckners Atelier, wenige Monate nach dessen Tode im Mai 1987, in mehreren Sitzungen makro- und mikroskopisch dokumentierte.[60] Auch hier findet sich in den kleinsten, scheinbar alltäglichsten Arrangements eine transzendentale ›Ordnung der Dinge‹, die Hermann Glöckner zumindest im Refugium seines Ateliers gegen jedwede Formen staatlicher Willkür behauptete.

52 — Glöckner 1993, S. 25.
53 — Glöckner, Faltungen (wie Anm. 47), S. 24–79.
54 — Vgl. z. B. die Musikinstrumente aus ausgeschnittener Pappe, Papier, Leinwand, Nrn.29 und 30 und 1914, Nrn. 51 und 52; hier benutzte Picasso gefaltetes Weißblech u. a.: Werner Spies: Picasso. Das Plastische Werk, Ausst-Kat. Nationalgalerie/West Berlin 1983, später in Düsseldorf, Stuttgart 1983, Nrn. 626 ff.
55 — Glöckner, Faltungen (wie Anm. 47), S. 17 u. S. 19.
56 — Im Konvolut, das die Ernst von Siemens Kunststiftung 2012 erworben und der Klassik Stiftung Weimar als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt hat sind es: *Zwei verklammerte Scheiben*, 1973; *Aufrichtung von 4 Flächen, über eine tragende hinaus, auf Kreuzfuß*, 1972; *Zwei verklammerte Scheiben im schwarz-rot-golden lackierten Behältnis*, um 1970; *Fortlaufendes Band, in sich verschlungen, auf schwarzweißem Postamen*, um 1960; *Erhöhtes Mittelstück*, Ende 1973; *Räumliche Versetzung von sechs Dreiecken*, um 1964; Balkenbaum, 1970.
57 — Hierzu gehören: *Vier Reihen Waben*, 1960; *Vorstoßend – zurückweichend*, um 1967; *Weiße Pralinenhüllen auf Schwarz*, 1978; *Neunteiliger Bau aus Mittelteil und zwei Seitenflügeln*, um 1961; *Vier rote Röhren*, 1977; *Symmetrischer Aufbau*, 1977; *Fünf ineinander gestellte Blumentöpfe*, um 1977; *Rötlich graue Knitterung und Schraubdecke auf dunklem Grund*, gerahmt, 1961; *Drei Brillen und Silberpapier in rotem Deckel*, um 1970.
58 — Welich, Glöckner (wie Anm. 34), S. 115.
59 — Information von Klaus Dennhardt anlässlich einer vom Paul Kaiser eröffneten Einzelausstellung Dennhardts in der Kunstausstellung Kühl, Dresden, 2011, in der als Referenz zur Entwicklung des ausstellenden Künstlers auch Arbeiten Glöckners gezeigt wurden.
60 — Werner Lieberknecht: Die Werkstatt Hermann Glöckners, hg. v. Leonhardi-Museum Dresden, Dresden.

Vom Ich zum Wir

Kulturrevolution und Utopieversprechen

Paul Kaiser

Die Aura der Schmelzer

Arbeiter- und Brigadebilder in der DDR – ein Bildmuster im Wandel

Der Arbeiter saß den Künstlern der DDR im wahrsten Wortsinne im Atelier. Die rigorose Inbesitznahme der Kunst durch die »herrschende Klasse« blieb aber nicht alleine auf die künstlerische Thematisierung arbeitender Menschen beschränkt, welche die alten Herrscherbildnisse nun um die Typenporträts von Industrieproletariern ergänzten. Vielmehr trat die Arbeiterklasse in der DDR gleich in dreifacher Hinsicht ins Rampenlicht der Kunstproduktion, wie der Leipziger Kunstwissenschaftler Henry Schumann 1981 hellsichtig resümierte – als »Auftraggeber, [als] zentrales Thema und [als] Hauptadressat unserer Kunst in einem.«[1]

Wichtiger als die im Kanon des Sozialistischen Realismus fixierte Darstellungsnorm blieb für die Künstler die dekretierte Tatsache, dass die Arbeiterklasse den Künstlern nun auch als Juror, Voten- und Auftraggeber gegenüberstand. Zum ersten Mal in der Geschichte bestimmten Arbeiter die ökonomischen Verhältnisse der Künstlerschaft entscheidend mit. Eine einzigartige Begegnungsdichte zwischen Künstlern und Arbeitern war die Folge, die auch bizarre Folgen einer Statusprojektion zeitigte, wie etwa an den zahlreichen Selbstbildnissen deutlich wird, in denen sich Künstler als Arbeiter bildnerisch inszenierten **ABB 041** oder die Distanz zum Gegenüber zumindest bildpolitisch durch ein postuliertes Nebeneinander ersetzten. **ABB 149**

Aber die kulturpolitischen Verhältnisse in der frühen DDR führten die Künstler fast zwanghaft auch direkt in die Arbeitswelt. Zunächst per SED-Beschluss, dem viele Künstler Anfang der 1950er Jahre entsprachen, war doch die Vergabe existenzsichernder Sondergaben in Gestalt von Aufträgen, Mal- und Lebensmitteln an diesen Schritt gebunden. Institutionalisiert wurden diese Kontakte durch die auf dem Bitterfelder Weg zum Ende der 1950er Jahre massenhaft gegründeten Betriebs- und Kombinatszirkel,[2] in denen die Arbeiter – unter Anleitung eines vertraglich gebundenen Berufskünstlers – selbst den Umgang mit Zeichenkohle, Aquarellkasten und Lithographiepapieren lernen sollten. Dass aus den »Volkskunstschaffenden« letztendlich keine Konkurrenten der Berufskünstler erwuchsen, täuscht nicht über den Versuch der SED-Kulturpolitik hinweg, die Künstlerschaft permanent an ihre Trägerklasse rückzubinden. Als Beispiel sei hier nur die Integration von Arbeitern und Kunstlaien in die Jurytätigkeit großer Kunstausstellungen genannt – so gehörten der 28-köpfigen Jury der V. Kunstausstellung 1962/63 in Dresden immerhin 14 Nicht-Künstler an.[3]

Zur Aktivierung des Sonderverhältnisses zwischen Kunst und Arbeitssphäre wurde später auch die sogenannte »Absolventenzeit« der frisch diplomierten Hochschulkünstler genutzt. In jener dreijährigen Zeitspanne bis zur Erlangung der Vollmitgliedschaft im Verband Bildender Künstler bekamen die Absolventen in vielen Fällen ihr staatlich zugesichertes Monatssalär von bis zu 400 Mark über Volkseigene Betriebe oder Kombinate ausgezahlt. Dies geschah unter der Maßgabe, dass sich diese Anbindung auch in ihren Bildwelten niederzuschlagen hatte. Aus diesen kurzzeitig geplanten Beziehungen entstanden desöfteren auch langwierige. Das war der Fall, wenn Betriebe sich Künstler zu »ihren« Betriebskünstlern erwählten oder wenn, wie oft geschehen, Betriebe und Kombinate eigene Sammlungen anlegten, die im Unterschied zu den Museumssammlungen fast ausschließlich aus Arbeiter- und Arbeitsweltdarstellungen bestanden.

Eine Reportage über den Aufbau der Stalin-Allee in Ostberlin von Abraham Pisarek, 1951/52 wohl im Auftrag einer DDR-Illustrierten entstanden, verdeutlicht präzise die Spannung zwischen der Typisierung des »neuen Arbeiterhelden« und seiner Einbettung in die sozialistischen Kollektivstrukturen.[4] Die Porträts des Brigadiers Walter Misch,

1 — Henry Schumann: Vom Kultbild zum Lebensbild. Zur kunsthistorischen Entwicklung der Arbeiterdarstellung. In: Rat des Bezirkes Leipzig (Hg.): Das Bild der Arbeiterklasse in der Leipziger Kunst der 70er Jahre, Ausst.-Kat. Galerie sozialistische Kunst, Leipzig 1981, S. 12.

2 — Trojanische Pferde im Kulturbetrieb in Kunstdokumentation SBZ / DDR.

3 — Bereits bei der 2. Deutschen Kunstausstellung 1949 in Dresden band man Arbeiter und Bauern explizit in die Jurytätigkeit ein.

4 — Vgl. Paul Kaiser: Bildwelt und Realprinzip. Ein »Sieger der Geschichte« in Aufnahmen von Abraham Pisarek. In: Wolfgang Hesse, Katja Schumann (Hg.): Mensch! Fotografien aus Dresdner Sammlungen, Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Marburg 2006, S. 138–139.

ABB 149 Norbert Wagenbrett, *Selbstporträt mit Arbeiter*, 1983, Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder)

ABB 150 Bernhard Heisig, *Brigadier II*, (Ausschnitt), 1968/70 (1979 überarbeitet), Museum der bildenden Künste Leipzig

ABB 151 Otto Nagel, *Junger Maurer (Maurerlehrling Wolfgang Plath)*, 1953, Stiftung Stadtmuseum Berlin

exemplarisch aus der auch andere Sujets umfassenden Bildserie entnommen, entsprechen mustergültig dem SED-Bildprogramm dieser Zeit. Das gilt sowohl für ihre motivische Dramaturgie als auch für die personale Übereinstimmung der visualisierten Eigenschaften des Brigadeführers mit den Normativen des »neuen Menschen«. Solche Normen waren die geforderte Unterordnung in die Regelwelt des Kollektivs sowie die Verdammung individueller Selbstbestimmung.

Dabei sind es nicht nur die Formen der Figureninszenierung – der bildfüllende »Auftritt« wie (in einem anderen Bild) der breitbeinige Stand auf dem Baugerüst –, die jene auftragsgebundene Stilisierung in den Aufnahmen Pisareks zum Ausdruck bringen. Der von der SED in geschichtsphilosophischer Umkehrung der deutschen Katastrophe zum »Sieger der Geschichte« erklärte und vom Fotografen stringent inszenierte Brigadeführer, nimmt seine Führungsaufgabe mit optimistischer Selbstverständlichkeit war. Das mit sichtlichem Stolz (und einem Sympathie erzeugen sollenden Anflug von Verlegenheit) an der Arbeitsjacke zur Schau gestellte Aktivistenabzeichen verkörpert das inhärente emblematische Prinzip.

Diese Bildkonzeption findet sich auch im bildnerischen Leitmedium dieser Zeit, der figurativen Appell-Malerei des Sozialistischen Realismus. Vor allem im Zuge der Dritten Deutschen Kunstausstellung der DDR 1953[5] in Dresden ergingen eine Vielzahl von Aufträgen an bildende Künstler, den Auftritt jenes »neuen Menschen« bildkünstlerisch zu symbolisieren.[6] Es war unter vielen anderen das dort ausgestellte Gemälde *Junger Maurer von der Stalinallee* (1953) von Otto Nagel, welches diese Bemühungen veranschaulichte. Nagels Dreiviertelporträt könnte der Reportage Pisareks entnommen sein, stimmen

5 — Vgl. den Aufsatz von Tino Heim in diesem Katalog.
6 — Vgl. Paul Kaiser: »Leistungsschau« und Ideenverkörperung: die zentralen Kunstausstellungen der DDR. In: Eugen Blume, Roland März (Hg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, später Bonn, Berlin 2003, S. 93–106.

ABB 152 Walter Dötsch, *Brigade Nicolai Mamai, Schmelzer – Nationalpreisträger Hübner hilft seinen Kollegen*, 1961, Leihgabe des Landes Sachsen-Anhalt

doch Komposition und Körpersprache der Figur fast in Gänze mit denen des Brigadiers Misch überein. Die Anonymisierung der Hauptgestalt – welche später vom Künstler zurückgenommen wurde, der sein Werk nun als *Maurerlehrling Wolfgang Plath* **ABB 151** kennzeichnete – entspricht dem Typisierungszwang des Auftrags und verdeutlicht zugleich, dass die »neuen Arbeiterhelden« der DDR pragmatische Zerrbilder eines radikalen Wertewandels waren.

Es scheint klar, dass der Arbeiter-und-Bauern-Staat auf seine Trägerklasse(n)[7] bezogene Gründungsmythen benötigte, mit deren Hilfe er seine Herrschaftsmacht zu symbolisieren vermochte. Der Mythos vom »neuen Menschen« oder vom »sozialistischen Kollektiv« war jedoch nicht als bloßes Kunstprodukt zu generieren. Für die Verschränkung von Politik, Arbeiterklasse und Kunst (zumindest in der repressiv-normativen Phase der DDR-Kunstpolitik) war entscheidend, dass das Heldische nicht nur als fiktionale Idealgestalt in der Kunst erschien, sondern mit der praktisch-arbeitsweltlichen Erfahrung der arbeitenden Bevölkerung verschränkt wurde. Somit scheint in der Tat einleuchtend, dass die Verkörperung der neuen »Arbeiterhelden« von Anbeginn nicht nur an die heroische Einzelleistung einiger Weniger geknüpft war. Denn die kampagnenhaft aufgewertete Norm-Schinderei eines Aktivisten wie Adolf Hennecke, der am 13. Oktober 1947 im Zwickauer Steinkohlerevier eine Normerfüllung von 387 Prozent einfuhr und damit die »Hennecke«-Bewegung initiierte, hatte in der Arbeiterschaft doch sogleich auch die Realvokabel eines »Arbeiterverräters« evoziert und die alten im Kapitalismus erworbenen Gemeinschafts- und Schutzinstinkte geweckt. Insofern erschien im integrativ-pädagogischen Konzept der SED das Arbeitskollektiv – als vorbildhaft vergesellschaftete Form der Subjektwerdung – die entscheidende Bastion der gruppendynamisch kontrollierten Sozialisierung hin zum Prototyp einer »sozialistischen Persönlichkeit« zu sein. Eine Orientierung, die schon in der programmatischen Dachzeile »Vom Ich zum Wir« auf der Titelseite der SED-Tageszeitung Neues Deutschland zur Leitfloskel geronnen war. Aus diesem Grunde avancierte das Brigade- und Kollektivbild neben dem typisierten Einzelporträt von Anbeginn zur zweiten Säule bei der Umsetzung eines ideologischen Bildkonzeptes. Auch wenn man Vorsicht walten lassen sollte mit der Einschätzung, die DDR-Kunst habe mit dem Brigade- und Kollektivbild einen »neuen Bildtyp«[8] geboren, so ist die Häufung, mit der Arbeitskollektive in den (Haupt-)Werken der frühen DDR-Kunst auftauchen, doch ein Indiz dafür, dass diesem Bildmuster größte Wichtigkeit zugemessen

7 — Im Eigentitel der DDR taucht neben der Arbeiterklasse zwar auch die Klasse der Genossenschaftsbauern auf, in der bildpolitischen Programmatik spielten die Bauern allerdings keine größere Rolle, so dass auch deren Einflussnahme auf die bildenden Künste äußerst gering ausfiel.

8 — Manuela Uhlmann: Ein neuer Bildtyp. Das Brigade-Bild in der DDR. In: Paul Kaiser, Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg 1999, S. 201.

worden ist, wie Karin Thomas konstatiert, um den »Bürgern des Landes einen noch nicht erreichten, aber erwünschten sozialen Fortschritt durch aktivistische und kollektive Arbeit in optimistischen Farben verständlich und konfliktfrei vor Augen zu führen.«[9]

Vor allem in der Mittelphase der »Heldenzeit« in der DDR-Kunst fiel dem Brigade- und Kollektivbild – und seiner Sonderform, dem Diskussionsbild – eine besondere Bedeutung zu. Zwar hatte es seit Anbeginn Kollektiv- und Brigadedarstellungen gegeben, aber neu war Ende der 1950er Jahre, dass – ähnlich wie zehn Jahre zuvor mit der Installierung der Aktivistenbewegung – nun die Brigadebewegung eine realpolitische Gründungskampagne erlebte, die Bildwelt und Realwelt erneut kurzschloss. Es war ein im Januar 1959 publizierter Aufruf der Brigade »Nicolai Mamai« aus dem Elektrochemischen Kombinat Bitterfeld, der die im Jahre 1954 mit einem ähnlichen Aufruf hervorgetretene Brigade »Einheit« im Bitterfelder Aluminiumwerk zum Wettbewerb aufforderte und sich fortan verpflichtete, »sozialistisch zu arbeiten, zu lernen und zu leben«.[10]

Das 1961 fertig gestellte Bild *Brigade Nicolai Mamai, Schmelzer – Nationalpreisträger Hübner hilft seinen Kollegen* **ABB 152** des Oskar-Schlemmer-Schülers Walter Dötsch war Produkt einer bereits im September 1959 kurz nach der 1. Bitterfelder Konferenz erfolgten Auftragsvergabe des Rates des Bezirkes Halle, in dessen Realisierungszeit der Künstler offizielles Mitglied der Brigade wurde. Von 1959 bis 1961 fertigte Dötsch drei (oder auch fünf)[11] Brigade-Gemälde, von denen das abgebildete zur kurzzeitig in den Diskurs implantierten Ikone der neuerlich ins Leben gerufenen Brigadebewegung wurde, ohne dass die Modell stehenden Gießer allzu pathetisch verklärt wurden, sondern in selbstbewusst-natürlicher Pose eher einen Übergang zu Genrethemen bei der Darstellung der Arbeiterklasse symbolisierten.

Bevor dieser Phasensprung jedoch gelingen konnte, entstand um 1967 ein neuer (und letzter Helden-)Typus des Aktivisten- und Brigadebildes. Dieser vollzog bildnerisch die gesellschaftliche Modernisierung nach, die der VII. SED-Parteitag programmatisch vorgegeben hatte: Fortan stand in der bildenden Kunst »nicht mehr der einseitig im selbstlosen Arbeitseinsatz für die Erfüllung des vorgegebenen Plans kämpfende Aktivist [im Vordergrund], sondern der um Weiterbildung, Qualifizierung, um Mitdenken und Mitplanen in Staat und Wirtschaft, der um Entfaltung seiner Fähigkeiten [...] bemühte Werktätige wurde nun zum Leitbild des ›neuen Menschen‹«.[12]

Ein bildnerischer Balanceakt, denn in gewisser Weise sollte der Arbeiterheld nun zum intellektualisierten Planer der »wissenschaftlich-technischen Revolution« aufsteigen und dennoch seine typische habituelle Grundausstattung nicht verlieren. Diese Akzentverschiebung hin zum »Planer und Lenker« hinderte freilich Künstler wie Will Sitte nicht daran, statt Titanen am Schmelzofen nun einen »Herkules am Schaltpult« (Eckhart Gillen) zu malen – wie in seinem für diese Zeit markanten Porträt *Chemiearbeiter am Schaltpult*, indem der Arbeiterheld mit massigen Händen zum Joystick greift. **ABB 226** Auch im Gruppenbild äußerte sich diese Hinwendung zu diesem Typus, wenn man sich das 1972 Jahre fertig gestellte Bild *Seht Großes ist vollbracht (Sieg der sozialistischen Produktionsverhältnisse)* von Werner Petzold betrachtet. Auch hier wird die Bündelung von bewährter physischer Ausstattung und neu erworbener technologischer Meisterschaft plakativ herausgestellt, ganz im Stil der Zeit, die, wie der DDR-Kunstwissenschaftler Peter H. Feist 1966 forderte, »Elektronenrechner statt Schaufelstiele«[13] zu bildnerischen Umfeldattributen der Arbeiterklasse erhob.

Trotz dieser, sich im übrigen schnell verbrauchenden Pathosformel, ist am Ausgang der 1960er Jahre zu konstatieren, dass die konzeptionelle Bildwürdigung der Arbeiterklasse auch zu einer internalisierten Programmatik der Künstlerschaft geworden war und fortan auch ohne pathetische Überzeichnungen auskommen konnte, wie der versammelte Lehrkörper des Kunstgeschichtlichen Institut der Humboldt-Universität zu Berlin bereits 1967 rückblickend zu würdigen wusste: »Zum ersten Male in der Geschichte der deutschen Kunst ist jetzt der Arbeiter als Subjekt und Objekt der Kunst nicht eine Randerscheinung oder nur das Ziel des Bemühens einer oppositionellen Minderheit unter den Künstlern, sondern die Zentralgestalt. Das ist nicht in erster Linie ein quantitatives Problem; die Zahl der Darstellungen von Arbeitern in der Kunst der DDR übersteigt nicht etwa die Zahl aller anderen Themen – und braucht es im Übrigen auch gar nicht zu tun. Wir müssen vielmehr feststellen, dass die Beispiele für eine in jeder Hinsicht überzeugende Gestaltung des an den Brennpunkten der modernen sozialistischen

9 — Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949–1979, Köln 1980, S. 44.
10 — Zitiert nach: Burghard Duhm: Die »Feier der Arbeit« in Bitterfeld. Walter Dötsch und das Bildnis der Brigade »Mamai«. In: Kaiser/Rehberg, Enge (wie Anm. 8), S. 495.
11 — Vgl. die sich widersprechenden Aussagen bei Burghard Duhm: Walter Dötsch. Brigade Mamai – Schmelzer Nationalpreisträger Hübner hilft seinen Kollegen. In: Monika Flacke (Hg.): Auftragskunst der DDR 1949–1990, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, München/Berlin 1995, S. 136–142.
12 — Freya Mühlhaupt: Kulturpolitik zwischen bildender Kunst und Arbeiterklasse. Zum Problem der Produktion und Rezeption bildender Kunst in der SBZ/DDR bis zum VIII. Parteitag der SED 1971. In: Kultur und Kunst in der DDR seit 1970, S. 73, zit. n. Angeli Sachs: Erfindung, S. 53.
13 — Peter H. Feist: Muß unsere Kunst intelligenzintensiv sein? In: Bildende Kunst (1966), H. 8, S. 435.

ABB 153 Evelyn Richter, *Vor Wolfgang Mattheuers »Ausgezeichnete«*, 1975

ABB 154 Sighard Gille, *Brigadefeier – Gerüstbauer*, Diptychon, 1975–1977, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Produktion führend tätigen Arbeiters, der unverwechselbar ein Glied gerade unserer Gesellschaft ist, noch zu selten bleiben. Aber die führende soziale Stellung der Arbeiterklasse und die unangefochtene Wertschätzung aller gesellschaftlich nützlichen produktiven Arbeit haben die Wertkategorien des Arbeiters, seine Solidarität, sein Klassenbewußtsein und sein Erscheinungsbild – den kräftigen Habitus, die sparsameren Gesten, die energisch modellierte Physiognomie und anderes mehr – zu entscheidenden Faktoren der herrschenden ästhetischen Anschauungen werden lassen. Sie bestimmen bereits den überwiegenden Teil der Kunstwerke aller Themenbereiche. Ein neuer Schönheitsbegriff, eine neue Naturauffassung, die dem neuen Menschenbild des realen Humanismus entsprechen, setzten sich von der gesellschaftlichen Rolle, von der Lebenswirklichkeit der befreiten Arbeiterklasse her in der Kunst der Deutschen Demokratischen Republik durch.«[14]

Die SED-Kulturpolitik hielt bis zuletzt an einem Bildmuster fest, dass an figürlich-realistischen Darstellungen der Arbeiterklasse orientiert war. Bis zum Ende des Systems blieb dieses Dogma erhalten, wenn auch die ihm in der späten DDR zugeordneten Sujets ganz andere waren als noch in der Formationsphase, wie Birgit Poppe in groben Zügen konstatiert: »In den 1950er und 1960er Jahren bestimmten ausschließlich die einseitigen Darstellungen der Arbeiter, der Brigaden und der Produktionssphäre die Kunstthemen in der DDR. Solche Motive standen stellvertretend für den Alltag und das Lebensgefühl der Menschen in einer sozialistischen Gesellschaft. Dieser Zustand änderte sich in den 1970er Jahren entscheidend, indem Freizeit und Privatleben als Ausdruck sozialistischer Lebensweise begriffen und damit motivwürdig wurden.«[15]

Diese Beobachtung steht nun im Widerspruch zu einem oft behaupteten *ikonographischen Wandel* in der DDR-Kunst[16] – fort von Arbeits- und Arbeitsweltdarstellungen hin zu Alltags- und Genrethemen. Der diagnostizierte Rückzug der Darstellung der Arbeiterklasse in den Großausstellungen der Honeckerzeit wird dabei als Zeichen eines generellen Wechsels des Bildprogramms missdeutet. Bei genauerer Analyse stellt sich dieser Paradigmenwechsel hingegen als qualitativer Verschiebungsvorgang bei Beibehaltung des quantitativen Anteils von Arbeitsbildern an der gesamten Kunstproduktion dar.

Diese Verschiebung war dem Umstand geschuldet, dass sich die Arbeitsmotivik in die Nischen der Auftragskunst und der Betriebssammlungen verlagerten. So entstand eine Art Nebenhaushalt offiziell geförderter Kunst jenseits des eigentlichen Kunstbetriebes. Freilich muss hinzugefügt werden, dass jene strukturelle Verlagerung der Arbeiter- und Arbeitsweltdarstellung an die Peripherie auch der wachsenden Abneigung der

14 — Autorenkollektiv des Kunstgeschichtlichen Institutes der Humboldt-Universität zu Berlin [Albrecht Dohmann, Peter H. Feist u.a.]: Von der Zerschlagung des deutschen Faschismus bis zum umfassenden Aufbau des Sozialismus. In: Autorenkollektiv (Hg.): Bild der Klasse. Die deutsche Arbeiterklasse in der bildenden Kunst, Berlin 1967, S. 35.
15 — Birgit Poppe: Freizeit und Privatleben in der Malerei der DDR. Formen und Funktionen neuer Motive der Leipziger Schule nach 1970, Frankfurt am Main 2000, S. 13.

ABB 155 Uwe Pfeifer, *Der Tod und der Arbeiter*, 1985, Museum Schloss Bernburg

Künstler vor plakativer Indienstnahme durch die Politik geschuldet war. Die Mehrzahl der Künstler fürchtete nämlich mit einigem Recht, ihr Werk und ihre Position im Kunstbetrieb einseitig nur durch solche »Arbeiterbilder« definiert zu sehen, welche von der SED-Kulturbürokratie oft genug willkürlich aus dem Œuvre herausgegriffen und kampagnenhaft als Leitbilder mit begrenzter Haltbarkeitsdauer herausgestellt wurden.

Dass diese *Vernutzung* auch renommierten Malern unterlief, zeigt das Beispiel des gemalten *Brigadier II* **ABB 150** von Bernhard Heisig.[17] Die aus einer verworfenen Brigade-Darstellung hervorgegangene Gestaltfindung des Brigadeleiters – welche in Heisigs Werk ansonsten kaum Komplementäres kennt – war im Umfeld des VIII. SED-Parteitags 1971 gleichsam zu einer Ikone des Machtwechsels von Ulbricht zu Honecker geworden. Heisigs Bild verkörperte jene Mischung aus politischem Pragmatismus, proletarischem Wir-Gefühl und die in breiten Teilen der Bevölkerung als lebensweltliche Entkrampfung empfundene Neuorientierung der Kulturpolitik, die für viele Künstler Anfang der 1970er zu einer gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung führte.

Blieben in der ersten Hälfte der DDR-Kunstgeschichte Typenporträt und Brigadebild unmittelbar und ausschließlich an den Kontext der elementaren Wirkungsstätte, an Baustelle, Schmelzofen und Demonstrationsplatz, gebunden, orientierten sich die Künstler bei der Darstellung der »herrschenden« Klasse in der Honeckerära nun auch (und später vorrangig) an lebensweltlichen Bezügen. Der Arbeiter blieb aber dominant – auch wenn er nun, die DDR-Fußballwochenzeitung Fuwo in der Lederjacke, mit seiner Liebsten Straßenbahn statt Bagger fuhr, wie im 1971/1972 entstandenen Bild *Junges Paar in der Straßenbahn* von Ulrich Hachulla oder sich, wie im 1976 gemalten Porträt *Am Freitagabend* von Wolfgang Peuker, hemdsärmelig ins arbeitsfreie Wochenende trank.

Selbst dort, wo Fotografen und Maler die Darstellung des Arbeiters oder des Arbeitskollektivs nicht völlig von der Arbeitswelt entkoppelten, kam es zu einer Wandlung der einst normativ gesetzten Bildsujets. Der Sozialistische Realismus orientierte sich fortan bei der Darstellung der Arbeiterklasse auf eine »Weite und Vielfalt« der Themen, Handschriften und Stilbezüge. Das Kunstpublikum gewöhnte sich schnell (und mit zunehmendem Interesse) daran, dass das Bild des »Siegers der Geschichte« nun in *entheroisierter* Gestalt erschien und gesellschaftliche Debatten entfachte – wie jene um Wolfgang Mattheuers Bild *Die Ausgezeichnete* (1973/74). In ungewohnter Schärfe wurden hier Fragen des Wirklichkeitsbezugs der Politik gestellt, Fragen nach dem Sinn eines Arbeiterlebens im Staatssozialismus. Fotografien wie Evelyn Richters berühmtes Porträt einer unbekannten Galeriebesucherin **ABB 153**, die eben vor Mattheuers Diskursbild inne hält, verkörperten Zweifel, Desillusionierung und die wachsende Kluft zwischen Arbeiterklasse und SED-Führung.

Sighard Gilles Mitte der 1970er Jahr entstandenes Diptychon *Brigadefeier-Gerüstbauer* **ABB 154** zeigt auf seiner rechten Tafel einen bierbäuchigen Gesellen mit offenem Gürtel auf dem Baugerüst hocken, der von seinem rauchenden schutzhelmlosen Kumpan (»Kollege« wäre zu viel gesagt) eine Gerüststange zugereicht bekommt. Auf der Haupttafel sieht man ein enthemmtes Brigadebesäufnis – mit tortenschwenkender Dame im Sphagettikleid und fünf sich um den Hals fallenden Zechern, die, wie der leere Bierkasten verrät, im Lauf der Feier auf Weinkonsum umgestiegen sind. Vom abgebildeten Kassettenrecorder (damals eine rares Konsumgut) erwartet der Betrachter angesichts dieser Konstellation kaum noch, dass aus ihm politisch-korrektes Liedgut schallt. Das Zweitafelbild war eine vom Erleben des Künstlers in einem Eilenburger Betrieb geprägte realistische Studie aus dem Arbeitermilieu und zugleich eine der wesentlichen Tabubrüche bei der künstlerischen Loslösung von einer ideologischen Engführung. Es verwundert nicht, dass das auf der VIII. Kunstausstellung 1977/1978 gezeigte Auftragswerk[18] nicht so sehr bei den Kunstwissenschaftlern auf Kritik stieß, sondern beim Publikum, dass sich durch diese ungewohnte Realschärfe provoziert fühlte. So mussten die durch die Ausstellung führenden Kunstexperten konstatieren, dass »die Rezipienten [...] vom sozialistischen Bild des Menschen in der Kunst [weiterhin] schöne, positive Gestalten im Sinne eines optimistischen Typus«[19] erwarteten, statt sich mit der ungeschönten Wiedergabe von DDR-Realität zu befassen.

Die Intensivierung des Verhältnisses zwischen Publikum und Künstlerschaft im Sinne einer konsensstiftenden »Stellvertreter-Diskussion« durch problemdosierte Werke, die im kunstwissenschaftlichen Diskurs auch zu speziellen »Dialog- oder Konflikt-

bildern« erklärt wurden, war aber nur eine Seite. Schwer wiegender waren, andererseits, jene Loslösungen vom Kanon, in denen Künstler mit ihren Arbeiter- und Arbeitsweltdarstellungen nicht nur das Bildprogramm veralltäglichten, sondern seine Grundlagen erschütterten, in dem sie (teils unbewusst) die »historische Mission« der Arbeiterklasse oder den Führungsanspruch der »herrschenden Klasse« in Frage stellten. Bilder wie Wilfried Falkenthals 1977 gemaltes Bild *Das Brigadebad* **ABB 273** oder Karl Raetschs *Brückenbauer II* spiegelten eher eine naive Variante dieses Prozesses, wenn gleich die beiden Bilder in ihrer szenischen Drastik die Brigaden als im wahrsten Wortsinne »herrenlos«-ungezügelte Gesellungen erscheinen lassen – vergleichbar mit der Gestaltung der Baubrigade Balla im verbotenen DEFA-Spielfilm *Spur der Steine*. Hingegen zeigt Uwe Pfeifer in seinem sarkastisch-spöttischem Begegnungsbild *Der Tod und der Arbeiter* bereits 1985 die nahende Auflösung dieser Zweckbeziehung auf. **ABB 155**

Zwei Bilder aus dem Jahre 1984 machen die Beschleunigung der einmal begonnenen Fragmentierung manifest. In Andreas Wachters (kurioserweise auch noch im Auftrag der FDJ gemalten) Arbeiterporträt *Held der Arbeit* begegnen wir einem anonymisierten Ordensträger, der die Insignien eines Opportunisten trägt, fehlen ihm doch alle Attribute tätiger Arbeit. **ABB 156** Eine Leitfunktion war dieser »Heldengestalt« im Habitus eines jung vergreisten Arbeiterfunktionärs nicht mehr zuzugestehen, statt dessen verkörpert Wachters (letztlich auch künstlerisch misslungene) Komposition Sinnleere, Zukunfts- und Ethosverlust einer Klasse, deren willkürlich herausgehobene »Helden« keine Namen mehr brauchen, weil sie hinter dem modisch gestutzten Schnauzbart gesichtslos geworden sind. Auch im 1984 entstandenen Doppelporträt *Bauarbeiter und Bauarbeiterin* des Leipziger Malers Norbert Wagenbrett begegnen wir zwei Arbeitern, die Hilflosigkeit, Stillstand und (angesichts des hinter ihnen platzierten Stadtbebauungsplans) schlichtweg Überforderung ausdrücken. Mit diesen beiden, suggeriert Wagenbretts Doppelporträt, ist kein Staat mehr zu machen.

In besonderer Weise trifft dies auch auf die fünfköpfige Stahlwerksbrigade zu, die Eberhard Heiland 1988 unter dem Titel *Die Aura der Schmelzer* **ABB 184** innerhalb der Aktion »Max braucht Kunst« in der Maxhütte Unterwellenborn schuf. Die comichaft gestalteten Brigademitglieder wirken wie ein sympathisches Arbeitsverweigerungskollektiv. Auch wenn sie »in eins nun die Hände« legen, wie die »Internationale«, der Schlachtgesang der Arbeiterbewegung verheißt, so ahnt man doch, dass diese Gemeinschaftsgeste eher dem Einverständnis gilt, jedwede Form eines aktivistischen Engagements für Stahlwerk wie SED-Staat tunlichst zu unterlassen. Heilands Brigadebild ist ein (bewusst oder unbewusst angestimmter) spöttisch-ironischer Abgesang auf Arbeiter, Arbeiterklasse und Abeiterstaat in einem, ein Abschiedsbild nicht im Zorn, sondern in der flüchtigen Geste eines Künstlers, der vor dem Gehen auf einen bildnerischen Topos zurückblickt, der ihn und eine ganze Zunft prägte.

Der Abschied vom Glauben an die Überlegenheit des sozialistischen Lagers beziehungsweise an die Reformierbarkeit eines Systems hatte durch jene Fragmentierung eines einstmals fest strukturierten Themenkanons seine bildmächtige Ausdruckskraft gefunden. Ausgerechnet in den Jubel- und Sonderschauen waren nun vor einem stetig wachsenden Millionenpublikum Bilder zu sehen, die, von ihrer Wirkung her, eher *Gegenbilder* waren, obwohl deren Hersteller keinerlei oppositionell-dissidentischen Auftrag vertraten und in der Mehrzahl auch keine Beziehung zu den künstlerischen Gegenszenen suchten.

Das Publikum sah sich plötzlich ins eigene Gesicht, nicht auf das geschönte »Antlitz der Arbeiterklasse in der bildenden Kunst«, wie die regelmäßig ausgerichteten Ausstellungen zum Arbeiterbild hießen. Ermüdete, ermattete und desillusionierte Arbeiter sahen von den auratisch platzierten Leinwänden in den großen Museen auf Besucher herab, die dieses Weltbild aus eigener Erfahrung stützten, für diese Erfahrung bislang aber weder Vokabular noch Forum fanden. Hatte in den frühen Jahren jede noch so platt-idealisierte Pathosgestalt den Herrschaftsanspruch der Arbeiterklasse verdeutlichen helfen, und sei es als tumbe Andeutung eines repressiven Zwangs, so wurden jene (vom normativen Halt befreiten) Zeitbilder nun zu Abbreviaturen eines gesellschaftlichen Zerfalls. Staatskunst paradox: In hoch subventionierten Kunstausstellungen kündeten teuer bezahlte Aufträge von Gesellschaftsproblemen, deren Debatte sich der SED-Staat in seinen Medien und Gremien bis zur Implosion des Regimes verbat.

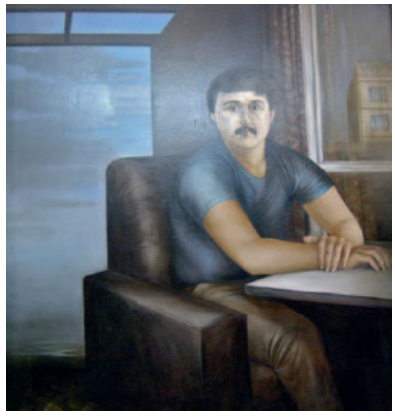


ABB 156 Andreas Wachter, *Held der Arbeit*, 1984, Kunstarchiv Beeskow – Archivierte Sammlung von Kunst aus der DDR

16 — Ebenda.
17 — Vgl. dazu Paul Kaiser: Prinzip Zugriff. Bernhard Heisigs Wandbild »Gestern und in unserer Zeit« vor und nach 1989. In: Eckhart Gillen (Hg.): Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig u.a., Köln 2005, S. 274–281.
18 — Interessant erscheint die Tatsache, dass das Diptychon auf zwei unabhängigen Aufträgen beruhte und vom Künstler erst aus situativ-taktischen Gründen bei der Einreichung zur VIII. Kunstausstellung zusammengefügt wurde. Vgl. Dörte Döhl, Arnulf Siebeneicker: Sighard Gille – Brigade Heinrich Rau. In: Flacke, Auftragskunst (wie Anm. 11), S. 208–214.
19 — Heiderose Engelhardt: Erwartungen und Voraussetzungen des Publikums der VIII. Kunstausstellung gegenüber der bildenden Kunst. In: Funktionen und Wirkungsweisen der Kunst im Sozialismus. 3. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Binz 1978, S. 140.

REIF ZUR FEDER KUMPEL !
OZIALISTISCHE NATIONALKULTUR BRAUCHT DICH !

Eckhart Gillen

»Jawohl, diese Höhen müssen gestürmt werden«

Alfred Kurella, der Bitterfelder Weg 1959 und die sowjetische Kulturrevolution 1929

Als der Heimkehrer Bertolt Brecht »bei Lukács las, wie die deutschen Klassiker die Französische Revolution *verarbeiteten*, notierte er: ›Noch einmal keine eigene habend, werden nun wir die russische zu *verarbeiten* haben, denke ich schaudernd.‹«[1]

»Ein ganzer voller Saal war eins geworden – Menschen aller Stände, jeden Alters – junge Journalisten, Leipziger Arbeiter, Studenten asiatischer Länder, Gohliser Bürger, russische Offiziere und ihre Frauen, HO-Verkäuferinnen aus der Innenstadt: In zahllose Temperamente und Charaktere aufgespalten war es doch ein Geist, ein Gefühl, was dieses begeistert klatschende Publikum beseelte. [...] Wir danken den Dichtern und Musikern, wir danken Ive Montand und wir danken den Arbeiterburschen und -mädchen von Paris, die uns wieder einmal in unserem Glauben an die gesunde, lebenssprühende, gedanken- und gefühlreiche Welt unserer Arbeiterklasse als an die Quelle der Erneuerung unserer Kunst bestärkt haben.«[2]

Alfred Kurella beschreibt hier im Februar 1957, zweieinhalb Jahre nach seiner Ankunft in Leipzig als Spätheimkehrer aus der Sowjetunion, ein Publikum, das sich von den Chansons Yves Montands begeistern lässt und dabei zu einer Erlebnisgemeinschaft verschmilzt. Kurella, der von 1924–1926 die Parteischule der französischen Kommunisten in Bobigny geleitet hatte und, nach Jahren in Moskau und Berlin, 1932 im Auftrag der kommunistischen Internationale als Chefredakteur der Zeitung Le Monde und bis 1934 als Sekretär des »Internationalen Komitees zum Kampf gegen Krieg und Faschismus« ein zweites Mal mehrere Jahre in Paris lebte,[3] trifft erstmals nach seiner Rückkehr aus dem Exil in der SU wieder auf die leichte, verführerische und lebensfrohe französische Lebensart. 20 Jahre, von 1934 bis 1954, hatte er die Erfahrung der Atomisierung des Daseins in der Isolation und des Misstrauens der Emigranten untereinander, der Angst vor dem permanenten Terror, in dem sein jüngerer Bruder Heinrich im Gulag zu Tode kam, gemacht. Noch einmal will er jetzt im Alter von über 60 Jahren den Versuch unternehmen, auf dem kleinen Territorium der DDR, die Utopie vom ganzen Menschen, der all seine Fähigkeiten in harmonischer Gemeinschaft mit seinen Mitmenschen auszuleben vermag, vorantreiben. **ABB 157** Immerhin wird dieser Traum im April 1968 in der neuen Verfassung der DDR in Artikel 18, Absatz 1 festgeschrieben und erhält damit offiziell Verfassungsrang: »Die DDR fördert und schützt die sozialistische Kultur, die dem Frieden, Humanismus und der Entwicklung der sozialistischen Menschengemeinschaft dient.«[4]

Sein Leben lang hat Kurella als unerschrockener, durch alle Unwetter der Geschichte gestählter Berufsrevolutionär und Bergsteiger[5] dafür trainiert. Jetzt will er schnell Ergebnisse sehen und geht so ungeduldig, rigoros, unberechenbar und starrköpfig ans Werk, dass selbst der Hardliner Walter Ulbricht sich gezwungen sieht, ihn bereits Ende 1962 aus der ersten Reihe der ›Kulturfront‹ wieder abzuziehen.[6] **ABB 158** Als jugendbewegter Berufsrevolutionär hat Kurella kein Verständnis für feinsinnige Intellektuelle, die beim »Wort vom ›Sturm auf die Höhen der Kultur‹ die Nase rümpfen. [...] Jawohl, es geht um Höhen! – Die riesige Erbschaft an kulturellen Errungenschaften, die die Menschheit in vielen Tausenden von Jahren [...] geschaffen hat, lässt sich sehr wohl unter dem Bild einer großen Anhöhe, eines Berges verstehen. [...] Jawohl, diese Höhen müssen gestürmt

1 — Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 28, 1998, S. 259.
2 — Alfred Kurella: »Unsere Kunst«, Typoskript, datiert 2.2.57, Kurella Archiv in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Den Hinweis auf diesen Text verdanke ich der website von Lutz Dammbeck »Herakles Konzept-Dürers Erben-Alfred Kurella«.
3 — Die biographischen Angaben zu Kurella stützen sich u.a. auf Bernd-Rainer Barth u.a. (Hg.): Wer war Wer in der DDR, Frankfurt am Main 1996, S. 428.
4 — Sozialistische Menschengemeinschaft, das konnte der gemeinsame Schwof des Betriebsleiters mit der Reinigungskraft oder der vorweihnachtliche Kaffeekranz mit Blechkuchen im Wohngebiet unter der Losung »Wir sind eine große Familie« sein. Vgl. Stefan Wolle: Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR 1961–1971, Berlin 2011, S. 179.
5 — Alfred Kurella: Mein Beruf. In: Wofür haben wir gekämpft? Berlin/Weimar 1975, S. 12 f. »Ich habe wirklich viel geschrieben und öffentlich geredet, aber stets ›im Dienst‹ eines anderen Berufes. Seine Bezeichnung lautet ›Berufsrevolutionär‹. Ja, der war ich geworden und bin ihm mein ganzes Leben lang treu geblieben. [...] Offen gesagt, habe ich übrigens doch noch einen anderen Beruf [...], den ich außerordentlich liebe, den des Bergsteigers oder, besser gesagt, Hochgebirgswanderers.«
6 — Kurella wird auf dem VI. Parteitag im Januar 1963 nicht mehr ins Politbüro gewählt. Er wird Nachfolger von Stefan Hermlin als Sekretär der Sektion Literatur an der Deutschen Akademie der Künste.

ABB 157 Alfred Kurella auf der Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlages in Bitterfeld, 24. April 1959, Kulturpalast des EKB Bitterfeld

ABB 158 Kunstausstellung der 3. Arbeiterfestspiele Magdeburg: Rundgang mit Staats- und Parteichef Walter Ulbricht (und Frau Lotte), Alfred Kurella (2. v.l.) sowie Joachim Uhlitzsch (r.) am 10. Juni 1961

ABB 159 Rudolf Bahro, 1990

werden. Für die ehemaligen Arbeitssklaven und kulturellen Parias ist es schwer, in einigen Jahrzehnten nachzuholen, was sich ihre Ausbeuter im Laufe vieler Jahrhunderte unter gesicherten und privilegierten Lebensverhältnissen nach und nach an verfeinertem Kunstsinn haben aneignen und angewöhnen können.«[7]

In dem eingangs zitierten Text von Kurella über ein Chansonkonzert in Leipzig schwingt noch das Pathos einer Verschmelzung von Menschen aller Stände, Alterstufen und Berufe zu einer Ganzheit mit, die an den »Geist des August 1914«, den Taumel des 1. August 1914 erinnert, in dem aus Millionen Menschen »ein deutsches Volk«, ein »heiliger Leib«[8] geworden war, wie Friedrich Gundolf, ein Jünger im Gefolge Stefan Georges, in einem Brief schreibt. Kurella, ein leidenschaftlicher George-Anhänger, der seine Gedichte auswendig konnte,[9] trat 1910, mit 15 Jahren, dem Wandervogel bei und nahm am »Ersten Freideutschen Jugendtag« auf dem Hohen Meissner teil. Gleich zu Kriegsbeginn meldet er sich, vom Augusttaumel mitgerissen, als Freiwilliger, kommt an die Westfront und wird 1916 auf den Loretto-Höhen verschüttet.

Kurella wächst mit den Sehnsüchten nach Ganzheit[10] auf, die der Soziologe Georg Simmel 1914 in einer Rede zum Ausdruck bringt, in der er von einem ersehnten neuen »Typus des Menschen, der seine Ganzheit« verteidigt, spricht: »wir alle suchen und erhoffen gemeinsam den neuen Menschen.«[11] Durch seinen Vater Hans Kurella, den Oberarzt der Provenzial-Irrenanstalt Brieg in Oberschlesien und Psychiater, wurde er schon früh vertraut gemacht mit Theorien über die »Degeneration« und den sozialen Niedergang der bürgerlichen Intelligenz.[12] Das Thema der aus der Arbeitsteilung resultierenden Entfremdung begleitet Kurella ein Leben lang bis zur späten Dissertation »Das Eigene und das Fremde«, die nicht zufällig im Jahr der Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 an der Universität Jena abgeschlossen wurde. Sie war eine Reaktion auf die Kafka-Konferenz in Liblice 1963, auf der mit Eduard Goldstücker, Paul Reimann und Ernst Fischer eine ältere Generation der Überlebenden des großen Terror anfing, Kafka als Befreier zu lesen von den Illusionen »objektiver Gesetzmäßigkeiten« der Geschichte und von dem Kinderglauben, bereits in einer nichtentfremdeten Gesellschaft zu leben.

Der 1975 verstorbene Kurella musste sich nicht mehr mit Rudolf Bahros 1977 erschienener grundsätzlicher »Kritik des real existierenden Sozialismus« in der DDR auseinandersetzen **ABB 159**, in deren »nachkapitalistischer Ordnung« die Aufhebung der Subalternität, der Teilung der Gesellschaft in Anordnende und Ausführende und der »alten Arbeitsteilung« als der ökonomischen und sozialen Grundlage von Entfremdung eben nicht stattgefunden habe. »Hat«, so Bahro, »dieser Prozess wenigstens begonnen? [...] Haben – und erst recht hatten – die wirklich arbeitenden Massen Zeit für Philosophie

7 — Alfred Kurella: »Der Sozialismus und die bürgerliche Kultur. Gedanken zu einer Aussprache«. In: Wofür haben wir gekämpft? Berlin/Weimar 1975, S. 168.
8 — Brief an Gustav Roethe, August 1914. In: Friedrich Gundolf: Briefe. Neue Folge, Amsterdam 1965, S. 143, zitiert in Stefan Breuer: Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus, Darmstadt 1995, S. 75 f.
9 — Vgl. Gespräch Lutz Dammbeck mit Sonja Kurella am 1.2.1995 für den Film *Dürers Erben*, 1995.
10 — 1969 erscheint Kurellas Buch: Der ganze Mensch.
11 — Georg Simmel: Deutschlands innere Wandlung. Rede gehalten im Saal der Aubette zu Straßburg am 7. 11. 1914.
12 — Vgl. Hubertus Gaßner: Alfred Kurella – Wandervogel auf bitterem Feldweg. Eine Porträtskizze, In: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel (Hg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR, Köln 1996, S. 654–673.
13 — Rudolf Bahro: Die Alternative, Frankfurt am Main 1977, S. 165.
14 — Vgl. zur Erbefrage: Die SED und das kulturelle Erbe, Berlin (Ost) 1986 u. Rüdiger Thomas: Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer ›sozialistischen deutschen Nationalkultur‹. In: Feist/Gillen/Vierneisel, Kunstdokumentation (wie Anm. 12), S. 16–41.
15 — Goethes Roman »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, in denen der Protagonist, Sohn eines Kaufmanns, die Spezialisierung, zu der sich der Bürger im Gegensatz zum Aristokrat gezwungen sieht, im berühmten Brief an Werner beklagt, liefert dazu die Stichworte: »[...] mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht. [...] in Deutschland ist nur dem Edel-

und Staatsgeschäfte? [...] Es genügt, diese Fragen zu stellen, um zu konstatieren, dass unsere Völker den Horizont der Klassengesellschaft noch nicht überschritten haben.«[13]

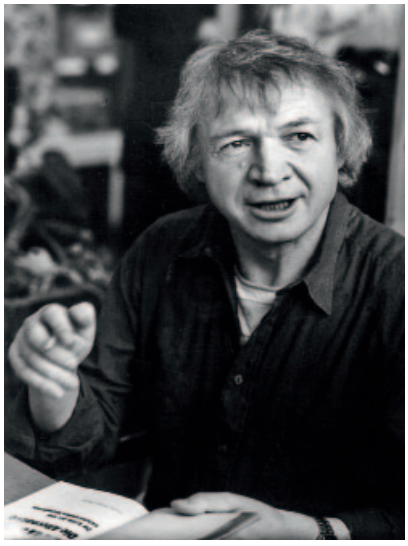
Der Bildungsbürger Kurella, der als Schriftsteller mit den prominentesten Schriftstellerkollegen seiner Zeit auf gleicher Augenhöhe verkehrt, will als revolutionärer Idealist das Ideal einer allseits gebildeten Persönlichkeit und das humanistische Menschenbild der Weimarer Klassiker für die Arbeiter und Bauern und alle Bürger der DDR verbindlich machen. Während das fortschrittliche Bürgertum seine Ideale im Bündnis mit dem reaktionären Wilhelminismus und Imperialismus verraten habe, würden sie von der »aufsteigenden« Arbeiterklasse, die sich in eine sozialistische Menschengemeinschaft verwandle, bewahrt und vollendet. Nach den Goethefeiern 1949 wurden vom ZK der SED Gedenkjahre für Bach (1950), Beethoven (1952) und Schiller (1955) beschlossen. Diese Gedenkjahre sollen die nationale Unabhängigkeit und kulturelle Einheit Deutschlands gegen den Einfluss der USA auf Westdeutschland behaupten.[14] Mit den Weimarer Klassikern konnte die DDR aber auch gegenüber dem »Großen Vorbild« Sowjetunion punkten. Die Kulturpolitik der SED orientiert sich am aristokratischen Ideal der »allseits entwickelten Persönlichkeit«.[15]

Der Theater- und Literaturwissenschaftler Werner Mittenzwei sieht in Ulbrichts und Kurellas Idee des Bitterfelder Weges im Zeichen des humanistischen Menschenbildes von Goethe und Schiller einen Gegenentwurf zur Arbeiterkulturbewegung der Weimarer Republik, der die operativen Kunstformen jener proletarischen Agitpropkultur, auf die noch Brecht 1956 auf dem IV. Deutschen Schriftstellerkongress hingewiesen hat, verhindern sollte. »Die Arbeiter sollten es jetzt mit der großen Kunst versuchen, mit den Klassikern [...]. Das Bildungsbürgertum wurde proletarisch umfunktioniert. Die gebildete Nation war gefordert. Der Arbeiter sollte den Faust und das Kommunistische Manifest [...] unter der Werkbank haben.«[16]

Das utopische Ideal der DDR-Variante der Großen Utopie ist der allseits gebildete, schöpferisch tätige, all seine Fähigkeiten und Anlagen entfaltende »Mensch in der sozialistischen Gemeinschaft«, wie er uns im Sammelwerk zur Jugendweihe: »Weltall Erde Mensch« begegnet. Diese utopische Stimmungslage kommt am 1. Oktober 1959 in einem Bericht des Neuen Deutschland über die Beratung des Siebenjahresplans in der Volkskammer zum Ausdruck: Als Ulbricht am Ende seiner Rede ausrief »Das Reich des Menschen ist gekommen!« hätten sich die Abgeordneten aller Fraktionen »in einer Welle von Begeisterung von ihren Plätzen« erhoben.[17]

Mit dem Programm des »Bitterfelder Weges«, benannt nach der »I. Bitterfelder Konferenz« im April 1959 im Kulturhaus auf dem Gelände des VEB Elektrochemisches Kombinat Bitterfeld, greift die SED eine alte Parole der Vorkriegs-Avantgarde auf, die Kurella aus seiner Zeit in der Jugendbewegung und der Münchner Boheme vertraut war,[18] und fordert von den Künstlern, die »Einheit von Kunst und Leben« sowie die Überwindung der »Kluft zwischen Kunst und Volk« durch die »Volkstümlichkeit« ihrer Kunst und die Förderung der Laienkunst (»Bildnerisches Volksschaffen«) unter Anleitung der Berufskünstler zu realisieren. **ABB 160–162** »Auf diese Weise [...] wird die Trennung von Kunst und Leben bei uns in der DDR ein für allemal überwunden werden«, erklärte Alfred Kurella auf der Kulturkonferenz der SED 1960.[19] Die Künstler sollten als Zirkelleiter die Arbeiter künstlerisch ausbilden, um sie so im Sinne des »sozialistischen Humanismus« zu »neuen Menschen«, die alle ihre Fähigkeiten entfalten können, zu machen. Solange sich soziales Schöpfertum der »neuen Eigentümer« noch nicht am Arbeitsplatz entfalten kann, will man im »kulturvollen Freizeitverhalten«[20] und durch »Künstlerisches Volksschaffen« nach Feierabend einen Ausgleich schaffen. Die auch unter sozialistischen Eigentumsverhältnissen noch bestehende einseitige Arbeit am Fließband soll dadurch zunächst kompensiert, durch langfristige Qualifizierung aller Arbeiter zu »Planern und Leitern« im Rahmen der »Neuen Politik der Planung und Leitung« (NÖSPL, 1963) dann längerfristig überwunden werden.

Walter Ulbricht sah in Alfred Kurella, den er aus dem Moskauer Exil kannte, den richtigen Mann, um diese Kulturrevolution voranzutreiben. Auf der 33. ZK-Tagung im Oktober 1957 macht er Kurella zum Leiter der neu eingerichteten »Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro der SED« und damit zum allmächtigen Kulturpolitiker, bis ihn Ende 1962 Kurt Hager ablöst.[21] Das geschah auch als Reaktion auf die Ereignisse 1956 (Chruschtschows Entstalinisierungs-Rede auf dem 20. Parteitag, Ungarn-Aufstand etc.).



mann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf personelle Ausbildung möglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen wie er will. [...] Jener soll tun und wirken, dieser soll leisten und schaffen; er soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon voraus gesetzt, dass in seinem Wesen keine Harmonie sei, noch sein dürfe, weil er, um sich auf Eine Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlässigen muß.« (Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Sämtliche Werke 5, Münchner Ausgabe, München 2006. S. 288–290)

16 — Werner Mittenzwei: Die Intellektuellen, Leipzig 2001, S. 179.

17 — Neues Deutschland v. 1.10.1959, zitiert in Armin Mitter, Stefan Wolle: Untergang auf Raten. Unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte, München 1993, S. 303.

18 — 1918 schreibt der 23jährige Kurella ein Manifest des Aktivismus in Kurt Hillers »Zweitem Ziel-Jahrbuch«, das in Berlin und München erschien. Vgl. Gaßner, Kurella (wie Anm. 12), S. 666.

19 — Alfred Kurella: Erfahrungen und Probleme sozialistischer Kulturarbeit. In: Kulturkonferenz 1960, Protokoll, Berlin (Ost) 1960, S. 15.

20 — Vgl. Heinrich Witz: *Besuch der Kunstausstellung der Wismut* (1960).

21 — Im Dezember 1962 schied Kurella als Kandidat aus dem Politbüro aus und wurde von der Leitung der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro entbunden. Kurella diente als Sekretär der Sektion für Literatur an der Deutschen Akademie der Künste, »wo der schon Betagte das Gnadenbrot bekam« (Hans Bentzien: Meine Sekretäre und ich, Berlin 1995, S. 196) und von 1965 bis 1974 noch Vizepräsident der DAK sein durfte.

ABB 160 Der Graphiker Ernst Seifert stellt Mitgliedern der Brigade »Ernst Thälmann« im Magdeburger Thälmann-Werk seine Skizzen vor, 1961

ABB 161 Besucher auf der Kunstausstellung zu den 2. Arbeiterfestspielen vor der Porträtplastik *Kopf eines Bergmannes* von Gerhard Geyer, ausgezeichnet mit dem Kunstpreis des FDGB, 1960

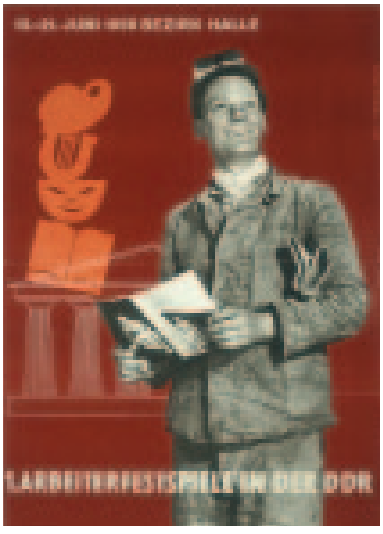


ABB 162 Plakat zu den 1. Arbeiterfestspielen vom 13. bis 21. Juni 1959 im Bezirk Halle

Das Jahr 1957 stand in der DDR im Zeichen der unerbittlichen Repression gegen alle Sympathisanten von Reformen. Unter den über 4 000 verhafteten ›Staatsfeinden‹ erregten die so genannten Revisionistenprozesse gegen die »Harich-Janka-Gruppe«,[22] deren Diskussionszirkel und Reformpapiere als innerparteiliche Opposition gewertet wurden, besonderes Aufsehen. Die Prozesse dienten als willkommener Vorwand, die Anti-Formalismuskampagne von 1951–1953 unter Kurellas neuen Schlagworten »ästhetischer Revisionismus« und »Dekadenz« wieder aufzunehmen.

Alfred Kurella trat sein Amt kurz vor der Kulturkonferenz an, die unter der Parole »Im ideologischen Kampf für eine sozialistische Kultur« am 23. und 24. Oktober 1957 an der Parteihochschule »Karl Marx« in Ost-Berlin die über 1 000 anwesenden Kulturfunktionäre und Kulturschaffenden auf den Beginn einer »sozialistischen Kulturrevolution«[23] nach sowjetischem Vorbild einstimmen sollte. Wie die Kulturrevolution in der Sowjetunion 1929 den Ersten Fünfjahrplan (1928/29–1932/33) so sollte auch ihr Pendant in der DDR, der Siebenjahrplan 1959 bis 1965 motivierend begleitet werden von den Kulturinitiativen des Bitterfelder Weges, die auf der Konferenz in Bitterfeld im April beschlossen wurden.

Die Ortswahl fiel nicht zufällig auf Bitterfeld. **ABB 163** Im mitteldeutschen Chemiedreieck lag die schon vor dem Weltkrieg mit der Kunstfaserproduktion, der Kohle- und Petrolchemie und dem Chemieanlagenbau eine die Leitindustrie der DDR, mit der sie durch Export auch in den Westen Devisen zu erwirtschaften hoffte. Auf der Chemiekonferenz des ZK der SED am 3. und 4. November 1958 gab Walter Ulbricht die Losung aus: »Chemie bringt Brot – Wohlstand – Schönheit«.[24] Der Grundstein für Halle-Neustadt, die »Stadt der Chemiearbeiter«, wurde Ende 1964 gelegt. Diese größte Planstadt der DDR vom Reißbrett sollte bis zu 100 000 Chemiearbeiter und ihre Familien aufnehmen, die zuvor auf den Dörfern im Umfeld der Chemiekonzerne Buna und Leuna lebten und oft auf stundenlangen Umwegen zu ihrer Schicht anreisen mussten. Die Planvorgabe lautete Wohnkomplexe zu schaffen mit kurzen Wegen zum Einkaufen, zur Kindertagesstätte, Schule, zum Arzt und eine Gaststätte als Treffpunkt.[25]

Auf der einzigen Sitzung der Kulturkommission am 19. Oktober 1959, die ausschließlich Fragen der Bildenden Kunst behandelte,[26] initiierte Kurella einen umfangreichen Bericht »über die Lage und die Perspektiven in der Malerei der DDR«, die erste und letzte Inventur der Bildenden Kunst in den Bezirken Halle[27] und Leipzig, in der alles registriert und auch in Reproduktionen erfasst werden soll, »was gemalt wird, […] wie man malt« […]. Kurella kündigt bei dieser Gelegenheit an, im Frühjahr 1960 auf dem Gebiet

ABB 163 Walter Dötsch, *EK Bitterfeld*, 1959, Hochschule Merseburg

der bildenden Kunst etwas ähnliches machen »wie in Bitterfeld auf dem Gebiet der Literatur [...]«. Mit dem Jahr 1953 habe bei der überwiegenden Mehrheit der Künstler eine Abkehr von der realistischen Schaffensmethode begonnen. »Zirkusclowns, Kellner, Bettler, Trinker, Prostituierte, Krüppel, Katzen und Hunde bevölkern die Leinwand!«. Von der Einbeziehung der künftigen »Kollektivbesitzer« und »-betrachter« erhofft sich daher Kurella einen Damm gegen diese Dekadenz.

In der strengen Schule der Betriebe unter den wachsamen Augen der Werktätigen soll ein neuer Künstler-Typus heranwachsen. Alfred Kurella verengt seine Vorstellung vom kulturellen Erbe des bürgerlichen Humanismus in der Malerei auf den Klassizismus als in seinen Augen adäquate Stilform des deutschen Idealismus. Nicht Dürer, nicht Menzel oder Leibl sind Kurellas Ideal, sondern der Spätnazarener Peter Cornelius. Als Joachim Uhlitzsch, Dozent für Kunst- und Gesellschaftswissenschaften an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, Kurella auf der erwähnten einzigen Sitzung der Kulturkommission zu Fragen der Bildenden Kunst die Frage stellt, was mit »Aneignung alles Wertvollen und Progressivem, was in der Geschichte der Kunst unseres Volkes [...] geschaffen wurde«, konkret gemeint sei und wie man denn nun malen solle, antwortet Kurella mit dem Zwischenruf: »Wie Cornelius malen!«[28] Diese Bemerkung erhellt schlaglichtartig die Nähe der von ihm propagierten Vorstellung des Sozialistischen Realismus zum Nazarenertum der Lukasbrüder, die eine Symbiose von akademischem Klassizismus und Nationalromantik zu einer konservativen Ideenkunst erstrebten. Im Sinne einer Nationalpädagogik wollten sie mit ihrer Kunst, wie in den 1950er Jahren Alfred Kurella und die SED, die Einheit von Kunst und Volk bzw. Nation in kollektiver, nach festgelegten Regeln organisierter Arbeit verwirklichen.

22 — Vgl. die Erinnerungen von Walter Janka: Schwierigkeiten mit der Wahrheit, Reinbek 1989 und ders.: Die Unterwerfung. Eine Kriminalgeschichte aus der Nachkriegszeit. Mit einem Vorwort von Günter Kunert, hg. v. Günter Netzeband, München 1994.

23 — Vgl. Erhard John: Das Leben wird schöner. Betrachtungen zur sozialistischen Kulturrevolution, Leipzig/Jena/Berlin 1960.

24 — Vgl. Stefan Wolle: Aufbruch nach Utopia, Berlin 2011, S. 161.

25 — Vgl. Markus Bader, Daniel Herrmann (Hg.): halle-neustadt führer, Halle, o.J.

26 — SAdK, Berlin, VBK-ZV, Nr. 80: Sitzung der Kulturkommission beim Politbüro des ZK im Hause des ZK der SED am 19. Oktober 1959, Vorsitzender Prof. Alfred Kurella, Bl. 169, 176, 181, 184, 211.

27 — Natürlich war es kein Zufall, dass gerade Halle für die »extensive Übersicht« ausgewählt worden war, galten doch die Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle und die Kunstszene dieses Bezirks Ende der 50er Jahre als Zentrum des »Revisionismus auf dem Gebiet der Kunst«, vgl. dazu auch den Aufsatz von Dorit Litt in diesem Katalog.

Nur so war es möglich, dass ein Maler wie Heinrich Witz in der Ära Kurella zwischen 1959 und 1962 zum Vorbild der Maler in der DDR werden konnte. **ABB 164, 165** Witz, zugleich kulturpolitisch tätig als Sekretär für Kultur der Gebietsleitung Leipzig der IG Metall, hatte bereits am 23. Februar 1959 einen Vertrag mit der IG Wismut, der gewerkschaftlichen Sektion der Sowjetisch-Deutschen Aktiengesellschaft (SDAG) Wismut abgeschlossen. Im Ergebnis dieses Vertrages entsteht 1959 das Gemälde *Der neue Anfang* **ABB 175**[29] Der Händedruck als bildbeherrschendes Motiv spielt auf den historischen Handschlag zwischen SPD und KPD auf dem Vereinigungsparteitag im April 1946 an, der zum Emblem des SED-Parteiabzeichens wird. Die im Vordergrund rechts sitzende Frau im zitronengelben Kleid dient als Repoussoir-Figur, die eine Tiefenstaffelung der Figuren suggerieren soll. Dem frostigen Farbklima (hellblau, zitronengelb) entspricht das steife, unbeholfene Verhalten der Vertreter der jetzt herrschenden Klasse, die als austauschbare Charaktermasken dargestellt werden. Kunsthistorisch orientiert sich Witz an der Malerei des deutschen Klassizismus, die von der Epoche des aufgeklärten Absolutismus um 1760 bis zum Spätklassizismus des Nazareners Peter Cornelius reicht, der im gezeichneten Karton sein ästhetisches Ideal fand.

Die Ästhetik des deutschen Frühklassizismus, welche die Einheit von Zeit, Ort und Raum und den »fruchtbaren Augenblick« herausstellte, wird von Kulturfunktionären wie Gerhard Winkler zum normativen Vorbild der Ästhetik des Sozialistischen Realismus erklärt. Winkler promoviert 1961 am Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, der Parteihochschule, über die »Bedeutung von Lessings Schrift ›Laokoon‹ für die deutsche sozialistische nationale bildende Kunst« und behandelt in seiner Untersuchung auf über 40 Seiten die Gemälde von Heinrich Witz als Musterbilder im Sinne von Winckelmann und Lessing. Nach Abschluss seines Studiums wird Winkler Kulturbeauftragter der SED-Gebietsleitung bei der SDAG Wismut und arrangiert in dieser Funktion eine Begegnung zwischen dem Künstler Heinrich Witz und zwei Wismut-Brigaden. Witz berichtet über diese Begegnung und die Entstehung seines Gemäldes im Märchenton der Heiligenlegende: »Am 7. März 1959 nahm ich an dem ersten gemeinsamen Brigadeabend der Brigaden Meier und Hofmann der SDAG Wismut teil.« Statt Wettbewerb, der falschen »Ehrgeiz, Egoismus, Eitelkeit, Ruhmsucht« provoziere, sei ihnen die Einsicht »in den Schoß« gefallen: »Man musste sich gegenseitig helfen, um besser vorwärts zu kommen!« Zu dieser Erkenntnis habe ihnen die Partei verholfen. »Sie wussten, dass das, was die Partei sagte, gut und richtig war und dass unmöglich scheinende Dinge möglich wurden, wenn die Partei führte.«[30] Die Arbeiter handeln demnach nicht aus eigener Einsicht, sondern sie vollziehen nach, was die Vordenker der Partei erkannt und propagiert haben, und der Maler als gehorsamer Parteikünstler illustriert dieses Ideal im Stil eines Spätnazareners. Das Ziel der Bitterfelder Kampagne, die soziale Kontrolle der Künstler durch den »gesellschaftlichen Auftraggeber«, war erreicht.[31]

Niemand in der DDR wusste zu diesem Zeitpunkt von Kurellas Polemiken gegen diese Art von idealistischer Genre-Malerei, die er Ende der 1920er Jahre in Moskau publizierte. Sie richteten sich gegen konservative Künstlergruppierungen wie die AChRR (Assoziation der revolutionären Künstler Russlands), deren an der Malerei der Peredwishniki (Wanderer) orientierter Malstil ab 1932 zum Vorbild für den Sozialistischen Realismus erklärt wurden. Kurella sorgte dafür, dass nichts davon in der DDR veröffentlicht wurde. Der Mitinitiator des Bitterfelder Weges übernahm 1959 von der den Ersten Fünfjahrplan (1928/29–1932/33) flankierenden und motivierenden Kulturrevolution des Jahres 1929 zwar Tretjakows Losung: »Es wäre lächerlich, wollte ein einzelner Schriftsteller von philosophischer Hegemonie träumen angesichts der kollektiven Weisheit der Revolution«,[32] nicht aber dessen operative Kunstformen, für die er während seines Moskauer Aufenthalts zwischen 1926 und 1929 noch eingetreten war: »Wir sind gegen ein passives Abbilden, wir verteidigen die aktive, führende Rolle des Künstlers.«[33]

Alfred Kurella war nicht nur von 1928 bis 1929 Leiter der Hauptverwaltung für Schöne Kunst und Literatur im Volkskommissariat für Volksbildung der RSFSR unter Anatoli Lunatscharski sowie Redakteur für Literatur und Kunst der Komsomolskaja Prawda, sondern verfasste auch mit dem ungarischen Kunstkritiker und Regisseur Janos Máca und dem sowjetischen Kunsttheoretiker A. Michajlov die Deklaration vom 3. Juni 1928 der Avantgardegruppe OKTJABR, zu der unter anderen El Lissitzky, Gustav Kluzis,

ABB 164 Heinrich Witz, *Das Arbeitertheater auf dem Lande*, 1961, Wismut GmbH, Unternehmensarchiv

28 — Nach dem Bruch mit dem bayrischen König Ludwig I. folgte Cornelius (1783–1867) einem Ruf Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin. Der »Romantiker auf dem Thron« sah in Cornelius den Künstlertypus, der seinen Vorstellungen von der königlichen Mittlerstellung zwischen Gott und dem Volk (im Sinne der Einheit von Thron und Altar) den angemessenen künstlerisch-pädagogischen Ausdruck geben könne.
29 — Es wurde in einer Bildermappe anlässlich der ersten »Arbeiterfestspiele Karl-Marx-Stadt 1960« abgebildet, E.A. Seemann-Verlag, Leipzig 1960.
30 — Heinrich Witz: Beitrag zu »Unser Profil: Künstler in Brigaden«. In: Junge Kunst, Heft 2, 1960, S. 47–53.
31 — Gerhard Winkler auf der Sitzung der Kulturkommission beim Politbüro des ZK im Hause des ZK der SED am 19. Oktober 1959, Vorsitzender Prof. Alfred Kurella, SAdK, Berlin, VBK-ZV, Nr. 80, Bl. 127/128.
32 — Sergej Tretjakow: Lyrik – Dramatik – Prosa, hg. v. Fritz Mierau, Leipzig 1972, S. 193.
33 — Alfred Kurella: Die OST in Konfrontation mit der wirklichen Gegenwart, Kunstleben, Nr. 28, 1928, S. 4. In: Hubertus Gaßner, Eckhart Gillen: Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus, Köln 1979, S. 352. Auch diese Tätigkeiten und Funktionen verschweigt er in seinen biographischen Aussagen.

Alexander Rodtschenko, Alexander Deineka, Moissej J. Ginsburg, die Gebrüder Vesnin, Salomon Telingater, Sergej Eisenstein und Sergej Tretjakow gehörten. Darin polemisieren die drei Autoren gegen »den spießerhaften Realismus der Epigonen«, gegen »den Realismus der stagnierenden individuellen Lebensweise, den passiv-beschaulichen, der die Wirklichkeit lediglich fruchtlos kopiert, der die alte Lebensweise verherrlicht und kanonisiert, der die Energien fesselt und den Kulturwillen des ungefestigten Proletariats schwächt.«[34]

Genau 30 Jahre vor der Bitterfelder Konferenz 1959 kam es auf Initiative der AChR am 15. Juli 1929 in Moskau zu dem Beschluss des Rates der Volkskommissare, zum ersten Mal Künstler und Schriftsteller in Kolchosen und Fabriken abzukommandieren. Liest man die Berichte über die künstlerischen Ergebnisse dieser Expeditionen an die Ernte- und Produktionsfront, stößt man auf die gleichen Probleme wie 1959 in der DDR: Ein N. Maslenikow kritisiert 1931, dass der »Mensch als Erbauer auf dem Bild« verloren gegangen sei. Es dominiere die bürgerliche, die exotische Sicht auf den Produktionsalltag. Moderne Hochöfen würden zu impressionistisch schimmernden und glitzernden, rauchenden Ungetümen. Auch die eigens organisierten technischen Konsultationen, welche die ahnungslosen Künstler über die Grundbegriffe der modernen Technik aufklären sollten, konnten nicht verhindern, dass diese in der »Position des Beobachters« verharrten. Während der meist nur dreimonatigen Aufenthaltsdauer der ›Kommandierungen‹ reichte die Zeit meist nicht aus für eine wirksame ideologisch-künstlerische Arbeit. Sergej Tretjakow schildert die mentalen Grenzen der zünftigen Maler: »Ein Künstler trifft im Kolchos ein, will ein Ölgemälde von einem Aktivisten machen. Und was versteht er unter Aktivist? Der muss scharfe Augen, mächtige Backenknochen, narbige Haut, eiserne Hände haben. Wenn nun aber gerade ein Nichtstuer so ausschaut?«[35]

Unter dem Druck der tatsächlichen Verhältnisse (Analphabetentum und sozioökonomischer Rückständigkeit) ging die Avantgarde an den WChUTEMAS von der Analyse ihrer künstlerischen Mittel in der Laboratoriumsphase des Konstruktivismus über zur Synthese einer umfassenden »ideologischen Konstruktivität, die eine bewußte Organisiertheit unseres Denkens in allen Lebensfragen zur Grundlage hat.«[36] Entsprechend den Losungen »Organisiertheit, Planmäßigkeit, Rationalisierung« des Ersten Fünfjahrplans (ab 1928), mit dem eine nachgeholte und damit im Wettbewerb mit den kapitalistischen Ländern zwangsläufig forcierte Industrialisierung eingeleitet wurde, bezeichnet der Begriff »Konstruktivität« jetzt die neue Funktionsbestimmung der Kunst als Mittel zur Umgestaltung der »Psycho-Ideologie« des Proletariats. Die konstruktivistischen Künstler, Architekten, Fotografen, Typografen und Filmemacher der Künstlervereinigung OKTJABR, für die unter anderem Kurella die Forderung nach einer aktivistischen, ins Leben eingreifenden Kunst und die künstlerische Selbsttätigkeit der Arbeiter und Bauern in ihrem Manifest formulierte, mussten Anfang der 1930er Jahre Selbstkritik üben. Viktor Schklowski erklärte am 21. August 1934 auf dem Ersten Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller: »Wir [...] LEF-Leute [Linke Front der Künste] haben vom Leben das Nützliche genommen, denkend, dies sei schon die Ästhetik; wir, die Erwecker der Konstruktivisten, machten solche Konstruktionen, dass sie zu Unkonstruktionen wurden. Wir unterschätzten das Menschliche und das Gesamtmenschliche der Revolution [...].«[37]

Diese Selbstkritik hatte sich inzwischen auch Kurella nach einer »strengen Rüge« 1930 durch die KPD in Berlin und einer »strengen Parteistrafe« 1934 in Moskau als Sekretär von Dimitroff zu eigen gemacht. 1935 erfolgt die »Strafversetzung« und Deaktivierung als leitender Funktionär an die bibliographische Abteilung der Moskauer Staatsbibliothek.[38] Nach Evakuierung aus Moskau 1941 an die Front als Oberredakteur in der VII. Abteilung der Politischen Hauptverwaltung der Roten Armee, Tätigkeit für das Nationalkomitee Freies Deutschland als stellvertretender Chefredakteur der Zeitung Freies Deutschland und einer Art ›inneren Emigration‹ im kaukasischen Bergdorf Ps'chu von 1946 bis 1949, setzt er seine politische Arbeit in der DDR fort, indem er genau an dieser Position der stalinistischen Propagierung des Gesamtmenschlichen einer lebendigen, glücklichen Menschheitsfamilie im Sinne der Friedenskongresse und Weltjugendfestspiele anknüpft.[39] So war der zweite Versuch einer Kulturrevolution, an der Kurella beteiligt war, trotz der Losung von der Einheit von Kunst und Leben, in der stalinistisch erstarrten Version des Vorbildes zur »Parodie« geworden, wie es Heiner Müller nach der »Wende« formulierte.[40]

ABB 165 Heinrich Witz (3.v.r.) auf der Kulturkonferenz am 27. April 1960 im Kulturhaus des VEB Elektrokohle in Berlin im Gespräch mit Wismut-Kumpeln

34 — Zitiert in ebd., S. 181.
35 — Sergej Tretjakow: Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf, Vortrag 1931, zitiert in ebd., S. 416.
36 — »Wenn der Künstler sich auch mit einer konkreten Arbeit beschäftigen würde und nicht für Ausstellungen, sondern für Klubs, für die Produktion arbeitete, dann erhielt auch er die Grundlage, ideologisch vorbereitet zu sein.« Konstruktivität sei keine stilistische Kategorie, kein Etikett für irgendeine künstlerische Schule. »Ein Kunstwerk kann konstruktivistisch und gleichzeitig aber nicht konstruktiv sein – und umgekehrt: konstruktiv sein heißt nicht ›konstruktivistisch‹ sein.« (Die Kunst der UdSSR und die Aufgaben der Künstler. Diskussion in der Kommunistischen Akademie. I. Maca, Schlußwort, März 1928. Zitiert in Gaßner/Gillen, Revolutionskunst, S. 495–500, S. 498.)
37 — Hans-Jürgen Schmitt, Godehard Schramm (Hg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, Frankfurt am Main 1974, S. 95.
38 — Über sein beschauliches, ›bürgerliches‹ Leben als ›freier Schriftsteller‹ mit großer Privatbibliothek in Moskau, unterstützt von seinem »Faktotum«, der fleißigen ›Njanja‹, die ihn mit Lebensmitteln aus der Kolchose ihres Heimatdorfes versorgt, berichtet Kurella in dem Buch »Ich lebe in Moskau«. Das 1946 abgeschlossene Buch erscheint 1947 auf deutsch im Berliner Verlag Volk und Welt.
39 — Vgl. Karl Schlögel: Terror und Traum. Moskau 1937, München 2008.
40 — Mittenzwei, Intellektuellen (wie Anm. 15), S. 179.

ABB 166 Konrad Wolf, Präsident der Akademie der Künste der DDR, gratuliert Alfred Kurella zum 80. Geburtstag am 2. Mai 1975

Dennoch bewirkte das Programm der Kulturrevolution in der DDR auch ungewollte Nebeneffekte: Das Prinzip der Erziehung des Künstlers durch das Volk schlägt schon in den 1960er Jahren in sein Gegenteil um: Die Künstler solidarisieren sich mit den Arbeitern und ihrem Widerstand gegen schlechte Arbeitsbedingungen. Nach dem Ende der Ära Witz 1962 setzt sich die Einsicht, dass die sozialistische Produktion »den selbständig denkenden, sicher reagierenden, wissenschaftlich gebildeten [...] arbeitenden Menschen«[41] benötigt, allmählich durch. Das autoritäre, auf Gehorsam, Unterordnung und Anpassung geeichte System mit seinem stalinistischen Misstrauen gegen jede Art von selbständigem Denken geriet in einen grundsätzlichen Widerspruch zu den Erfordernissen der wissenschaftlich-technischen Revolution.

Der Kunstwissenschaftler Peter H. Feist forderte entsprechend dem wachsenden Anteil intelligenzintensiver Produkte wie Elektronenrechner statt Schaufelstiele eine »intelligenzintensive Kunst«.[42] »Es galt, etwas nicht unmittelbar sichtbar Werdendes anschaulich zu machen, nämlich geistige Arbeit – Planen, Denken, Entwerfen, Entscheiden, Verantworten.«[43] Die Kunstwissenschaftler sprachen im Zusammenhang mit diesem Bild vom »dialogischen Bild«,[44] das den mitdenkenden, aktiven Betrachter als Partner des Künstlers ernst nehmen sollte. Die Perspektive des Planers und Leiters wurde erstmals in Gemälden wie *Schachspieler*, 1964, von Willi Neubert und *Chemiearbeiter am Schaltpult*[45] von Willi Sitte, 1968, thematisiert. **ABB 226**

Mit dem Gemälde *Chemiearbeiter am Schaltpult* gelang Willi Sitte ein Musterbild der gewünschten »intelligenzintensiven« Kunst. Der Maler bringt sein Publikum in einen direkten Dialog mit dem Kunstwerk über den Kunstgriff einer transparent gemachten Schaltwand, durch die hindurch der Betrachter auf die höchste Konzentration und Verantwortungsbewusstsein zum Ausdruck bringenden Gesichtszüge des Chemiearbeiters schaut wie auf sein Alter ego im Spiegel. Die dominant weit in den Vordergrund ausgestreckten Hände an den Schalthebeln komplizierter Produktionsabläufe im Zentrum eines sozialistischen Chemie-Giganten überhöhen den Industriearbeiter zum gottgleichen Demiurgen. An Stelle der Aristokratie, erhebt jetzt der Arbeiter Anspruch auf die Götterbilder.

Im Betriebsalltag der »sozialistischen Rationalisierung« dagegen öffnete sich die Schere zwischen der immer anspruchsvolleren Tätigkeit der Ingenieure und der rezeptiven Vereinfachung der Arbeit bei den Werktätigen. Die ideologische Funktion des Gemäldes lag in der Suggestion, jeder Facharbeiter könne in der sozialistischen Menschengemeinschaft komplexe Produktionsprozesse allein steuern und unterscheide sich dank forcierter Qualifikationsmaßnahmen nicht wesentlich von einem Wissenschaftler. Aber gerade das ist ja die Funktion des Sozialistischen Realismus, den »sozialistischen Charakter der Arbeit und unserer ganzen Gesellschaft in jedem Bereich und an jedem Arbeitsplatz auch subjektiv und anschaulich erleben« zu lassen.[46]

Die Darstellung der gefährlichen, gesundheitsschädigenden, oft unter haarsträubenden Sicherheitsbedingungen geleisteten Arbeit unter Tage im Uranbergbau passte nicht zum »sozialistischen Charakter« der Arbeit. Im Gegensatz zum idealistischen Gemälde *Der Neue Anfang* zeigt der Roman *Rummelplatz* ungeschminkt die Realität der Arbeitsbedingungen in den radioaktiv verstrahlten Schächten des Uranbergbaus der Wismut. Sein Autor, Werner Bräunig, ein 31jähriger schreibender Arbeiter am Literaturinstitut Johannes R. Becher, fuhr 1953 für einige Wochen dort ein. Von ihm stammt die Losung der Bitterfelder Konferenz »Greif zur Feder, Kumpel«. Sein Roman über die Aufbaujahre der DDR 1949 bis zum 17. Juni 1953 und seine Erfahrungen bei der Wismut stehen im Dezember 1965 während des 11. ZK-Plenums im Zentrum der Kritik, die sich auf den Vorabdruck in der Zeitschrift Neue deutsche Literatur (Heft 10, 1965, S. 7–29) bezieht. Obwohl Anna Seghers, Christa Wolf und Fritz Erpenbeck das Buch verteidigten, kann der in der NDL für das kommende Jahr angekündigte Roman erst 40 Jahre später 2007 im Aufbau-Verlag erscheinen. Bräunig schreibt nach dem negativen Urteil über seinen Roman nur noch Erzählungen, wird vergessen, verfällt dem Alkohol und stirbt 1976 mit 42 Jahren. Christa Wolf aber wird auf diesem »Kahlschlagplenum« im Dezember 1965 klar, »daß die Verbindung der Künstler mit den Betrieben dazu führte, daß sie realistisch sahen, was dort los war, daß sie Freundschaften mit Arbeitern, mit Betriebsleitern und mit Leuten anderer Berufe knüpften und daß sie Bescheid zu wissen begannen auch über die ökonomische Realität in diesem Land: Da, genau an diesem Punkt, wurde die Bitterfelder Konferenz, wurden die Möglichkeiten, die sie uns eröffnet hatte, ganz rigoros beschnitten. [...] Damit wurde also die Möglichkeit zur Einmischung durch Kunst, die wir vehement ergriffen hatten [...] gekippt.«[47] Dennoch machte die Partei auf der »2. Bitterfelder Konferenz« (24./25.4.1964) ihren Frieden mit den Künstlern und zog Konsequenzen aus der Kritik von Fritz Cremer, Bernhard Heisig und dem Kunstwissenschaftler Hermann Raum an ihrer Bevormundung und Gängelung durch die Partei auf dem V. Kongreß des VBKD im Monat davor. Die Kulturfunktionäre nahmen pragmatisch Abschied von der Vorstellung, Kunst und Leben ineinander aufgehen zu lassen, und setzten wieder auf den Berufskünstler, von dem Walter Ulbricht in seiner Rede sagte: »Wir sehen in den Künstlern und Kulturschaffenden nicht bloße ›Fachleute für eine sinnvolle Feierabendgestaltung‹. Wir messen ihnen eine weitaus größere gesellschaftliche Rolle zu. Ich sage offen: wie gut und wie schnell es bei uns vorwärts geht, das hängt in einem hohen Grade von ihrer zielstrebigen und guten Arbeit ab.«[48] Das Streben »nach voller Entfaltung der Persönlichkeit« verkörperte für Ulbricht die Faust-Figur, die in Kontinuität bürgerlicher Emanzipation in der DDR für die rücksichtslose Beherrschung und Ausbeutung der Natur durch die Entfesselung der »Wissenschaftlich-Technischen Revolution« steht. Günter Kunert wagt bereits 1966, mitten in der Phase ihrer forcierten Propagierung einen Generalangriff auf dieses Fortschrittsideal des Sozialismus: »Am Anfang des technischen Zeitalters steht Auschwitz, steht Hiroshima, die ich nur in Bezug auf gesellschaftlich organisiert verwendete Technik hier in einem Atemzug nenne. Ich glaube, nur noch große Naivität setzt Technik mit gesellschaftlich-humanitärem Fortschreiten gleich.«[49] Alfred Kurella **ABB 166** hingegen hält das für »leeres Gewäsch lebensfremder ›Theoretiker‹, die niemals auch nur die Nase in die wirkliche Welt gesteckt und verschlafen haben, dass seit Jahrtausenden der schaffende Mensch nichts anderes tut, als Technik hervorbringen und Technik meistern, und dass er eben darin immer menschlicher wird!«[50]

41 — Fred Staufenbiel: Kultur heute – für morgen. Theoretische Probleme unserer Kultur und ihre Beziehung zur technischen Revolution, Berlin 1966, S. 98.
42 — Peter H. Feist: Muss unsere Kunst intelligenzintensiv sein? In: Bildende Kunst, Heft 8, 1966, S. 435.
43 — Ders.: Der Mensch und seine Werke. In: Dezennium 2, Dresden 1972, S. 15.
44 — Vgl. Peter H. Feist: Das Kunstwerk als Gesprächspartner. In: Bildende Kunst, Heft 3, 1974, S. 122 ff.
45 — Das Gemälde wurde zum ersten Mal in der Ausstellung »Sieger der Geschichte« anlässlich der 10. Arbeiterfestspiele im Bezirk Halle in der Galerie Moritzburg, Halle, gezeigt.
46 — Beiträge zur sozialistischen Arbeitskultur, Berlin/DDR 1973, S. 90.
47 — Christa Wolf, Erinnerungsbericht. In: Kahlschlag, S. 344–354. Hier: 347, 350 f. In diesem Sammelband ist auch ihre Rede auf dem Plenum abgedruckt, von der die ND-Beilage zum 11. Plenum. Aus der Diskussion vom 19.12.1965, S. A 12, nur Auszüge brachte.
48 — Über die Entwicklung einer volksverbundenen sozialistischen Nationalkultur, Rede Walter Ulbrichts auf der 2. Bitterfelder Konferenz, 24./25.4. 1964. In: Neues Deutschland v. 28.4.1964.
49 — Günter Kunert in der Umfrage »Dämon Technik – bei uns eine Gefahr?« der FDJ-Zeitschrift Forum, zitiert in Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR, Leipzig 1996, S. 189.
50 — Kurella, Kunst (wie Anm. 2).

Marie Mohnhaupt

Arbeiter und Professor

Willi Neubert in Thale – eine Recherche

Willi Neubert **ABB 167** wurde 1920 in Brandau, im heutigen Tschechien, als Sohn des Metallarbeiters Josef Neubert und dessen Ehefrau Maria geboren.[1] Schon in der Volksschule stellten die Lehrer sein außergewöhnliches künstlerisches Talent fest, doch blieb es ihm verwehrt, eine Kunstschule zu besuchen. Vielmehr zwang ihn die Arbeitslosigkeit des Vaters bereits im Alter von 14 Jahren dazu, nicht nur seinen Lebensunterhalt, sondern auch den für seine Eltern und beiden Geschwister zu erwirtschaften. Von 1934 bis 1936 war er im Metallwerk F.A. Lange in Grünthal angestellt und entwickelte ein zunehmend gesteigertes Interesse an den technischen Konstruktionen und Innovationen, die dort entwickelt wurden.[2] Neben der harten körperlichen Arbeit wuchs in ihm das Bedürfnis, sich über diese hinaus weiterzubilden, weswegen er ein selbstfinanziertes Fernstudium der Maschinenbautechnik am »Rustin Institut« in Potsdam aufnahm. Das bereits vor dem Ersten Weltkrieg gegründete Rustinsche Lehrinstitut für Selbstunterricht in Potsdam, war die erste – und bis in die 1960er Jahre hinein auch die einzige Institution –, die ein Fernstudium anbot. Um seine praktischen und neuerworbenen Fachkenntnisse zu erweitern, nahm Willi Neubert 1938 eine Stelle als Schlosser und Dreher in der Lötkolben- und Lötapparate-Fabrik Ernst Hähnel in Brandau an, bevor er 1938 nach Plauen abgeworben wurde.[3] Für die in den tschechischen Gebieten lebenden Deutschen boten sich nach der Annektierung des Sudentenlandes zahlreiche neue berufliche Perspektiven innerhalb des Deutschen Reiches. Nach einem Umschulungskurs zum technischen Zeichner begann er ab 1939 und bis zu seiner Einberufung in den Reichsarbeitsdienst im Jahr 1940 im Konstruktionsbüro für Fahrzeugmotoren der Vomag Maschinenfabrik in Plauen zu arbeiten.[4]

Im April 1945 geriet er in Komotau in tschechische Gefangenschaft und wurde in Brüx in einem Arbeitslager interniert, wo er seine Haftbedingungen als Porträtmaler für die Lageraufsicht verbessern konnte.[5] Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Freilassung im Oktober 1945 verschlug es den Heimatvertriebenen und Arbeitssuchenden Willi Neubert im Dezember 1945 nach Thale im Harz. Das Eisenhüttenwerk in Thale, das diese Kleinstadt seit Jahrhunderten geprägt hatte, bot Arbeit und Perspektive und die Landschaft um Thale erinnerte Neubert und seine Frau Hedwig an die ursprüngliche Heimat im Erzgebirge.

Die Industrie der Eisenverhüttung und Eisenverarbeitung, die in Thale seit 1686 belegt ist, hatte sich zu einem industriellen Großbetrieb mit verarbeitender Industrie entwickelt. Nach 1945, als Sowjetische Aktiengesellschaft zum Volkseigenen Betrieb Eisen-Hüttenwerk Thale umgestaltet, vereinte der Betrieb neben dem Stahlwerk die Bereiche Stanz- und Emaillierwerk, Pulvermetallurgie, Gussemailwerk und Behälter- und Apparatebau in einem Kombinat. Nach fünf Jahren körperlich anspruchsvollster Arbeit an den Schmelzöfen der Gießgrube beeinflusste ein Arbeitsunfall seine weitere berufliche Laufbahn entscheidend: Willi Neubert wurde durch eine Kokille, eine Blockform, die beim Gießen des Rohstahls Verwendung findet, schwer verletzt und verlor beinah seine beiden Beine. Ein solcher Arbeitsunfall bedeutete im schlimmsten Fall nicht nur die Arbeitsunfähigkeit, sondern auch einen erheblichen sozialen Abstieg.

Im Leben Willi Neuberts hingegen muss man paradoxerweise von einem schicksalhaften Glücksfall sprechen: Der VEB Hüttenwerk Thale sah sich – gemäß der Arbeitsplatzgarantie in der DDR – verpflichtet, eine neue Aufgabe für ihn zu finden und so wurde er aufgrund seiner zeichnerischen Begabung und seiner beruflichen Vorbildung als Vorrichtungskonstruktionszeichner in das Konstruktionsbüro des Werkes versetzt. 1948 trat er der SED bei und besuchte 1949 und 1950 die Kreispartei- und die Landesparteischule der SED zu Kurzlehrgängen.[6]

1 — Handschriftlich verfasster Lebenslauf Willi Neuberts aus dem privaten Archiv der Erben Willi Neuberts, Archiv Familie Schwennicke.
2 — Personalbogen Willi Neuberts des VEB Eisen-Hüttenwerks Thale v. 10.2.1956.
3 — Beschäftigungsbestätigung der Lötkolben- und Lötapparate-Fabrik Ernst Hähnel v. 25.7.1939.
4 — Arbeitszeugnis der Vomag Maschinen A.G. Plauen/Vogtland vom 27.4.1940.
5 — Interview mit Gerlinde Schwennicke, der Tochter Willi Neuberts, 1.8.2012.
6 — Personalbogen Willi Neuberts des VEB Eisen-Hüttenwerks Thale v. 10.2.1956.

ABB 167 Porträt Willi Neubert, Nachlass Neubert, Thale

ABB 168 Willi Neubert im Gespräch mit Arbeitern, Nachlass Neubert, Thale

ABB 169 Das Atelier von Willi Neubert in Thale, Nachlass Neubert, Thale

Wie wichtig ihm die kulturelle Verantwortung gegenüber seinen Kollegen war, zeigte sich nicht zuletzt darin, dass er in den 1950er und frühen 1960er Jahren Jahren – gerade unter dem Einfluss der programmatischen Ausrichtung des Bitterfelder Weges – einen Laienkunstzirkel gründete, diverse Wandzeitungen gestaltete und bei der Betriebszeitung Der Hüttenwerker mitarbeitete. **ABB 168** Im Zuge des Bitterfelder Weges sollten die vermeintlich vorhandenen »Trennungen von Kunst und Leben« und die »Entfremdung zwischen Künstler und Volk« überwunden werden und die Arbeiterklasse am Aufbau des Sozialismus umfassender beteiligt werden. Hierfür sollten Künstler und Schriftsteller in den Fabriken und Kombinaten arbeiten und Arbeiter in ihrer eigenen künstlerischen Tätigkeit unterstützt und angeleitet werden. Mit Sicherheit bedingte dieses Engagement auch, dass er zum Kunststudium an die Burg Giebichenstein nach Halle delegiert wurde. Obgleich er lediglich die achte Klasse beendet hatte und damit über keine Hochschulreife verfügte, bot man Willi Neubert nicht nur einen der extrem begehrten Studienplätze an, der VEB Eisen- und Hüttenwerk Thale finanzierte auch das Studium mittels eines Stipendiums.[7]

Die Künstler in der DDR sollten weitreichende Aufgaben übernehmen: Man sah sie vor allem hinsichtlich der politischen Gesellschaftsbildung in der Verantwortung: Die Kunst sollte der neu propagierten Klasse der Arbeiter zugänglich gemacht werden und eine idealisierte Wirklichkeit abbilden, die die aufkommenden Identitätsfragen zu beantworten vermochte. Wer hätte diese Aufgabe besser erfüllen können als Neubert, der den Arbeitsalltag und die Lebenswirklichkeit in der Schwerindustrie kannte und selbst aus den Reihen der Arbeiterklasse stammte? 1952, nach nur zwei Jahren, beendete Willi Neubert das Kunststudium und kehrte nach Thale zurück. Die Gründe für den Abbruch, der zunächst nur als Unterbrechung geplant war, lassen sich nicht mehr umfassend klären. In seinem handschriftlich verfassten Lebenslauf gibt Willi Neubert eine längere Krankheit seiner Frau als Grund an, in späteren Publikationen ist zu lesen, dass der akademische Lehrbetrieb dem »Arbeiter« Willi Neubert zu eintönig erschien. Er fühlte sich in seinem Schaffensdrang eingeengt, wollte er doch seinen eigenen Stil entwickeln, ohne durch die Lehrer der Hochschule geformt zu werden. Der Abbruch des Studiums schien keinerlei negative Konsequenzen für Neubert zu haben: 1952 wurde er ohne Diplom in den Verband Bildender Künstler aufgenommen und Mitglied der zentralen Parteileitung des VEB EHW Thale.[8]

Die familiäre Bindung hielt Neubert in Thale, obwohl dieser, laut Aussage der Tochter, nur allzu gerne die Provinz verlassen hätte, um nach Halle zu seinen Kollegen und Freunden (allen voran Willi Sitte) zu ziehen und künstlerischen Austausch zu finden. Er begründete seinen Verbleib in der Kleinstadt daraufhin mit einer neuen Heimatverbundenheit und der Dankbarkeit gegenüber dem Eisenhüttenwerk, das ihm das Kunststudium ermöglicht hatte. Im Gegenzug stellte Neubert natürlich auch für das EHW Thale ein Aushängeschild dar, das man nur sehr ungern hätte ziehen lassen. Die Stadt stellte ein großzügiges Atelier zur Verfügung.[9] **ABB 169** Das Werk stellte Material und schuf die benötigten Arbeitsbedingungen, Willi Neubert wurde als Mitglied im VBK an der Auftragspolitik des Verbandes, auch an künstlerischen Aufträgen durch das EHW beteiligt. Die genauen Vertragsbedingungen des 1954 geschlossenen »Freundschaftsvertrages« lassen sich anhand der Aktenlage nicht mehr exakt nachvollziehen, allerdings ist im Personalbogen Neuberts dessen Anstellung als Kunstmaler ab Dezember 1952 vermerkt (mit einem monatlichen Gehalt von 500 Mark) und ab März 1954 bestand eine vertragliche Vereinbarung über seine Anstellung als freischaffender Künstler mit monatlichen Bruttobezügen von 750 Mark.[10] Der Tätigkeitsnachweis der Eisen- und Hüttenwerke Thale AG, Nachfolgegesellschaft des VEB EHW Thale, vom 10. März.1994, verzeichnet eine Beschäftigung Willi Neuberts zwischen 1949 und 1970 als Hilfsarbeiter im Stahlwerk, als Technischer Zeichner und ab dem 1. Dezember 1952 als Kunstmaler.[11]

Dem Künstler Willi Neubert waren – über die entlohnte Beschäftigung hinaus – der Kontakt und die Freundschaft zu seinen ehemaligen Arbeitskollegen wichtig, zudem dienten ihm diese als Inspiration und motivische Vorlagen. Er sah sich, trotz seiner mittlerweile privilegierten Stellung, immer noch als gleichwertiges Mitglied der Arbeiterklasse: Der enge Austausch bestand in gemeinsamen Ausstellungsbesuchen mit ehemaligen Kollegen, Vorträgen, Teilnahmen an Versammlungen der Stahlwerker und Atelierbesuchen.[12] Die Privilegien, die er nicht zuletzt seinem kulturpolitischen Engagement ver-

ABB 170 Willi Neubert mit Entwurf seines ersten großen Wandbildes *Die Presse als kollektiver Organisator*, 1964, Wandbild am Verlagsgebäude der Tageszeitung Freiheit, Halle, Nachlass Neubert, Thale

dankte – Willi Neubert war von 1959 bis 1963 Abgeordneter des Kreistages Quedlinburg und von 1963 bis 1966 Abgeordneter der Volkskammer der DDR[13] –, bedingten eine gewisse Freiheit und schufen Grundlagen für Neuberts Produktivität. Man kann von einer euphemistischen Grundhaltung sprechen, die sich darin ausdrückte, dass Will Neubert sich zwar der »noch bestehenden« Missstände und Defizite bewusst war, diese jedoch als naturgemäße Entwicklungsschritte im Entstehungsprozess des neuen sozialistischen Systems akzeptierte. **ABB 170**

Schritt für Schritt nutzte er Erlerntes, um seine Vorstellungen und die verinnerlichten Paradigmen bestmöglich umzusetzen. Nimmt man die Ausbildung zum technischen Zeichner als Ausgangspunkt seines künstlerischen Werdegangs, so fällt auf, dass die zeichnerischen Fähigkeiten, die er durch die akademische Lehre mit ihrem technischen Fokus erlangte, zunehmend einer freieren Formensprache wichen. Obgleich Neubert die Kunsthochschule verließ, um sich dem autodidaktischen Studium kunsthistorischer Vorbilder zu widmen, ist der Einfluss des Kunststudiums in seinen frühen Arbeiten unübersehbar; insbesondere Erwin Hahs prägte Neubert hinsichtlich einer streng formalen Komposition, wie er selbst betonte: »[…] wogegen bei Hahs der Bildaufbau, das Element, die Architektur im Bild im Vordergrund stand und dies kam meiner Neigung zur monumentalen Malerei sehr entgegen, Festigkeit und Ordnung im Bildaufbau, auch die Betonung des Ornamentalen im Bild«.[14]

Noch in den 1950er Jahren emanzipierte sich Neubert vom akademischen Einfluss und bediente sich zunehmend einer kräftigeren Farbpalette, die die optimistische Botschaft seiner Arbeiten unterstützen sollte. Schon in dieser Schaffensperiode deutete sich die Verwendung von kräftigen Rottönen an, die später zu einem Erkennungsmerkmal seiner Arbeiten werden sollten.[15] Inhaltlich arbeitete Neubert zunächst an alltagsnahen Sujets, die seiner unmittelbaren Umgebung entlehnt waren. Seine Position als Künstler verhalfen ihm zu Studienreisen nach Albanien (1958) und Indien (1963), die seine Farbverwendung deutlich prägten: Er nutzte fortan immer häufiger einen Dreiklang aus Rot, Grün und Blau, durch tiefes Schwarz kontrastiert, um eine gesteigerte Farbwirkung zu erzielen. Aber auch der Einfluss seiner kunsthistorischen Vorbilder machte sich bemerkbar: Anklänge an Cezanne finden sich nicht nur in der entlehnten Farbwahl, sondern auch in der verzerrten perspektivischen Darstellung. Die sich zunehmend vereinfachende Formensprache orientierte sich ganz deutlich an Leger und Picasso. Harte,

7 — Interview mit Gerlinde und Mario Schwennicke, Enkel Willi Neuberts, 9.6.2012.
8 — Lebenslauf (wie Anm. 1).
9 — Interview mit Gerlinde Schwennicke, 1.8.2012.
10 — Personalbogen (wie Anm. 2).
11 — Tätigkeitsnachweis der Eisen- und Hüttenwerke Thale AG vom 10.3.1994.
12 — Interview mit Gerlinde und Mario Schwennicke, 9.6.2012.
13 — Lebenslauf (wie Anm. 1).
14 — Hans-Ham Leweke: Ateliergespräch bei Professor Willi Neubert, Thale, 19.2.1977, im Rahmen der Diplomarbeit »Die baugebundene Kunst im Werk des Malers und Graphikers Willi Neubert. Ein progressiver Beitrag für die Synthese zwischen Kunst und Architektur.« Diplomarbeit, Halle 1977 (Maschinenschrift), S. 46.
15 — Willi Neubert. Malerei & Email, Ausst.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle v. 25.10.1981–3.1.1982, später in Berlin, Halle/Berlin 1981, S. 4.

ABB 171 Willi Neubert, *Schachspieler mit Roboter*, 1981, Privatbesitz, Thale

schwarze Konturen erinnern unverwechselbar an die Personendarstellungen Beckmanns und auch der Einfluss Braques und Guttusos lässt sich in den Arbeiten Neuberts wiedererkennen.

Der vielseitige Rückbezug auf diese Vorbilder scheint nicht zuletzt auch stellvertretend für das künstlerische Selbstverständnis Neuberts gelesen werden zu können. Er stand den Avantgarden im Westen skeptisch gegenüber und sah für sich die künstlerische Legitimation sowohl in der Verarbeitung der Vergangenheit als auch im allseits propagierten politischen Bildungsauftrag: »Ja, oder der [Künstler] muss so etwas Verrücktes machen, wie drüben zum Beispiel diese Sensationskunst, wo gesagt wird, die ganze Vergangenheit, die geht uns nichts an, wir verbrennen sie, suchen uns irgendwie eine alte Drecktür oder sonst was, machen irgendwelche Experimente, die dann so Kunststückchen sind, gewiss nicht so schlecht, aber nichts zu tun haben mit der Ernsthaftigkeit der Kunst. Wir können nur mit den Bausteinen der Vergangenheit arbeiten, das ist ganz klar.«[16]

In den 1960er Jahren war vor allem die Darstellung der »von der Ausbeutung befreiten Arbeiterklasse«, insbesondere in Form des Arbeiterbildnisses, seitens der Kulturpolitik forciert worden. Das Arbeiterbild sollte als normatives Sinnbild eines neuen Selbstverständnisses Orientierung geben.[17] War der *ideale Arbeiter* in der bildenden Kunst der DDR zunächst als muskelbepackter Proletarier dargestellt worden, dessen rein körperliche Arbeitsleistung für den Aufbau der zerstörten Infrastruktur nach dem Zweiten Weltkrieg von außerordentlicher Bedeutung war, differenzierten sich in den 1970er Jahren die Arbeiterdarstellungen aus, die nun auch das Privatleben und die propagierte Entwicklung des Proletariers zum »Planer und Lenker« einbezogen.[18]

Willi Neuberts künstlerische Entwicklung korrespondierte mit diesem kulturpolitischen Wandel. Zeigen die Stahlwerkerdarstellungen von 1957 und 1961 noch den einfachen, rechtschaffenen Proletarier mit breiten Schultern und großen, kräftigen Händen, entsteht bereits 1964 die Abbildung des Arbeiters als Schachspieler, der sich in seiner Pause diesem geistig anspruchsvollen Spiel widmet. Er sitzt mit nachdenklichem Blick – in Denkerpose – vor dem Schachspiel und analysiert die aktuelle Spielsituation. Die

Intention dieses Porträts scheint augenfällig: Abseits der körperlichen Arbeit wird nun auch die geistige Auseinandersetzung mit komplexen Aufgaben gefordert: »Als ich mein Studium in Halle begann, war ich bereits 30 Jahre alt. Vorher hatte ich den Beruf meines Vaters und meines Großvaters gelernt, ich war Hüttenarbeiter und Stahlwerker gewesen. Mit meinen Gemälden [...] wollte ich zeigen, dass Arbeiter nicht nur Leute sind, die zupacken können. Ich wollte verdeutlichen, dass sich bei uns eine Arbeiterklasse entwickelt hat, die Leute hervorbringt, die Betriebe leiten, sich geistig auseinandersetzen, komplizierte Techniken beherrschen.«[19]

Als Zeugnis der fortschreitenden Industrialisierung kann das Arbeiterporträt mit dem Titel *Stahlwerker II* **ABB 177** aus dem Jahr 1968 betrachtet werden. Der abgebildete Arbeiter trägt eine Schutzbrille, die ihn vor dem Funkenregen und dem hellen Licht der glühenden Öfen im Hüttenwerk schützen soll. **ABB 172** Er ist im Begriff, sich die Asbesthandschuhe anzuziehen, um anschließend zum Schürhaken zu greifen und den Hochofen zum Abstich zu öffnen. Der kubistisch anmutende Hintergrund vermittelt durch die für Neubert typischen Rottöne unerträgliche Hitze, welche durch die farblich kühle Darstellung des Arbeiters in Blau- und Weißtönen kontrastiert wird. Willi Neubert greift 1981 in der Arbeit *Schachspieler und Roboter* **ABB 171** erneut das Motiv des Schachspiels auf, im Gegensatz zum *Schachspieler* von 1964 trifft der Mensch aber hier auf eine Maschine als Spielpartner. Die Durchsetzung automatisierter Produktionsabläufe, die sich nicht zuletzt im Eisenhüttenwerk Thale zeigte, rief beim Künstler Ängste hervor, dass der Mensch künftig überflüssig werden könnte. Solche kulturkritische Skepsis zeigt sich nicht zuletzt in der Vermenschlichung der Maschine, die mit ihren Gliedmaßen und in ihrer natürlichen Körperhaltung mit der Figur des Cyborgs verglichen werden könnte, in der Science-Fiction ein Mischwesen aus Kybernetik und biologischer Lebensform. Die Maschine mit ihren menschlichen Zügen kann hierbei als Allegorie für eine Technikabhängigkeit verstanden werden. Wer beherrscht wen in diesem Schachspiel? Es scheint, als lehne sich der Roboter mit verschränkten Armen und in provokativer Erwartungshaltung zurück, um die Reaktion des menschlichen Kontrahenten abzuwarten.

Die Kulturpolitik der 1950er und 1960er Jahre förderte neben dem programmatischen Arbeiterporträt gezielt die Darstellung von Arbeitskollektiven. Die Entwicklung des sogenannten Brigadebildes erweiterte das Sujet des solitären Arbeiterbildnisses hin zum Gruppenbildnis. Das Brigadebild sollte Arbeits- und Schaffensprozesse sowie die Dialektik zwischen einzelnen Personen und Gemeinschaften abbilden.[20] Um Beziehungs- und Spannungsfelder zwischen den Protagonisten innerhalb der Gruppe zu veranschaulichen, fand das Motiv der Diskussion eine häufige Verwendung. Die Diskussion stand sinnbildlich für den vermeintlich demokratischen Prozess der gemeinsamen Identitätsfindung und der politischen Positionierung, wie auch das folgende Zitat Neuberts verdeutlicht: »Meine Absicht war, [die] Diskussion als Element des Fortschreitens in unserer Gesellschaft zu zeigen.«[21]

Willi Neubert schuf von 1959 bis 1969 eine Serie von Diskussionsbildern, in denen er sich häufig an den Kompositionen Renato Guttusos orientierte. Dessen Werk *Diskussion* von 1957 **ABB 173** diente vielen Künstlern der DDR als Vorlage zu eigenen Interpretationen dieser Thematik: »Es gibt kaum Bilder, wo das Thema der Diskussion in der Gruppe so aufgegriffen wurde, wie bei ihm [Guttuso], deshalb ist es normal, dass man sich ansieht, wie er das macht, und dass sich dadurch gewisse Anklänge finden, ist klar.«[22] Auch die formalen Entsprechungen in Neuberts *Neuererdiskussion* sind offensichtlich: Ein Tisch unterteilt die Diskutierenden diagonal in zwei Gruppen. In Guttusos Darstellung ist eine hitzige Debatte entbrannt, man kann vereinzelt die Schlagzeilen in den Zeitungen erkennen, die Männer streiten offensichtlich über das politische Tagesgeschehen. Bei Neubert hingegen bildet der Tisch, auf dem sich Planungsskizzen und Zeichenutensilien befinden, eher eine »kommunikative Plattform«, an dem sich Ingenieure und Arbeiter zu einem konstruktiven Gespräch versammelt haben. Die Gruppe, die sich entgegen der vorangegangen Abbildungen nun anhand ihrer Kleidung hierarchisch unterscheiden lässt, sucht wohl nach einer gemeinsamen technischen Problemlösung. Die inhaltliche Auseinandersetzung verschiebt sich: In den vorhergehenden Werken Neuberts *Diskussion der Brigade* und *Parteidiskussion* **ABB 178** war, wie auch bei Guttuso, noch die Tagespresse Anlass der Auseinandersetzung, die Artikel der Zeitung Neues Deutschland werden diskutiert. In *Neuererdiskussion* trägt

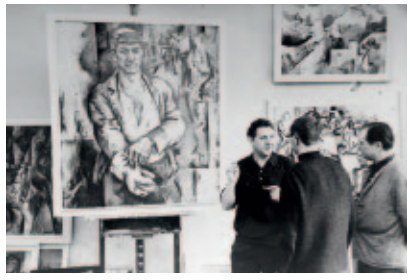


ABB 172 Willi Neubert vor seinem Bild *Stahlwerker II*, 1968, im Gespräch mit Atelierbesuchern, Nachlass Neubert, Thale

16 — Leweke, Ateliergespräch (wie Anm. 14), S. 47.
17 — Lothar Lang: Malerei und Grafik in der DDR. 1945–1983, Leipzig 1986, S. 83 f.
18 — Vgl. den Aufsatz von Paul Kaiser zum Arbeiterbild in der DDR in diesem Band.
19 — Willi Neubert: Selbstbefragung. Über Augenschein und Ursachen nationaler Wesenszüge der Kunst der DDR. In: Bildende Kunst, (1979), Nr. 6, S. 306 f.
20 — Lang, Malerei (wie Anm. 17), S. 89.
21 — Wolfgang Schrader: Ein Zeitbild. Was erwarten wir von unserer Kunst? Werkstattgespräch der »Freiheit« mit dem Maler Willi Neubert. In: Freiheit v. 27.2.1969.
22 — Leweke, Ateliergespräch (wie Anm. 14), S. 47.

ABB 173 Renato Guttuso, *Diskussion*, 1959/60

Neubert dem bereits angesprochenen Wandel der Inhalte und Idealvorstellungen der Kulturpolitik Rechnung und zeigt die gemeinsame Problemlösung jenseits klassenspezifischer Unterschiede auf.

In den 1960er Jahren kommt es zu einer besonderen Intensivierung der Beziehung zwischen dem Künstler und dem VEB Eisen- und Hüttenwerk Thale. Willi Neubert beginnt zunehmend im Bereich der baugebundenen Kunst zu arbeiten. Baugebundener oder architekturbezogener Kunst wurde in der DDR eine besondere Aufmerksamkeit zuteil, bot sie doch die Möglichkeit des unmittelbaren Eingriffs in den öffentlichen und damit gesellschaftlichen Raum. Damit wurde eine Auseinandersetzung der Bevölkerung mit der Kunst evoziert, die den Auftrag hatte, politische Inhalte und idealisierte Gesellschaftsbilder darzustellen, städtebauliche Lücken zu schließen und öffentliche Räume miteinander zu verbinden. Man sah die Kunst im öffentlichen Raum zudem als adäquate Lösung, um eine Aufwertung schlecht konzipierter Stadträume zu erzielen.[23] Die Bedeutung des Klassenkampfs und der Klassenzugehörigkeit spielten immer weniger eine Rolle in der alltäglichen Lebenswirklichkeit der Bevölkerung. Die Kunst im öffentlichen Raum orientierte sich daher an dieser neuen Lebenswirklichkeit und so rückten Themen wie die individuelle Erfüllung kultureller Bedürfnisse und vor allem der technische Fortschritt in den Fokus.[24]

Willi Neubert näherte sich der geforderten und geförderten Monumentalität der Kunst im öffentlichen Raum zunächst mittels des klassischen Wandbildes. Er ist jedoch zunehmend unzufriedener mit der Realisierung durch Farbe und Pinsel und sucht nach technischen Möglichkeiten, die es erlauben, eine deutlich höhere Haltbarkeit und Farbintensität zu erreichen. Nach Versuchen mit glasierten Keramiksteinen und bemalten Meißner Kacheln, um die Fernwirkung und Beständigkeit baugebundener Kunst zu optimieren, begann Willi Neubert mit der Technik des Emaillierens zu experimentieren.[25] Das Industrieemail, ein wichtiger Produktionsbereich des VEB Eisen- und Hüttenwerk Thale, entsprach den von Neubert gewünschten Materialeigenschaften nahezu perfekt: Es ist langlebig, leicht zu reinigen, witterungsbeständig und büßt auch nach Jahren nichts von seiner Farbintensität ein. Seine Versuche mit einem eigens für seine Zwecke optimierten Brennofen stießen zunächst auf keine Begeisterung seitens der VEB-Leitung, da der Bandstahl, der für die Emailplatten notwendig war, teuer aus der Bundesrepublik importiert werden musste und nur in begrenztem Maße verfügbar war.[26]

Seine Materialforschung ließ sich tagsüber nicht mit den eigentlichen Arbeiten in der Hütte vereinbaren, so dass er zunächst nur privat und wegen der benötigten Stromkapazitäten nur bei Nacht seine Versuche durchführte.[27] Allerdings konnte Neubert auf

23 — Thomas Topfstedt: Baugebundene Kunst in der DDR – das Beispiel Leipzig. In: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): Zweites Werkstattgespräch Kunst am Bau als Erbe des geteilten Deutschlands. Zum Umgang mit architekturbezogener Kunst der DDR, Bönen/Westfalen 2008.
24 — Ebd., S. 10.
25 — Neubert, Malerei (wie Anm. 15), S. 27.
26 — Interview mit Gerlinde und Mario Schwennicke, 9.6.2012.
27 — Ebenda.
28 — Neubert, Malerei (wie Anm. 15), S. 27.
29 — Interview mit Gerlinde und Mario Schwennicke, 9.6.2012.

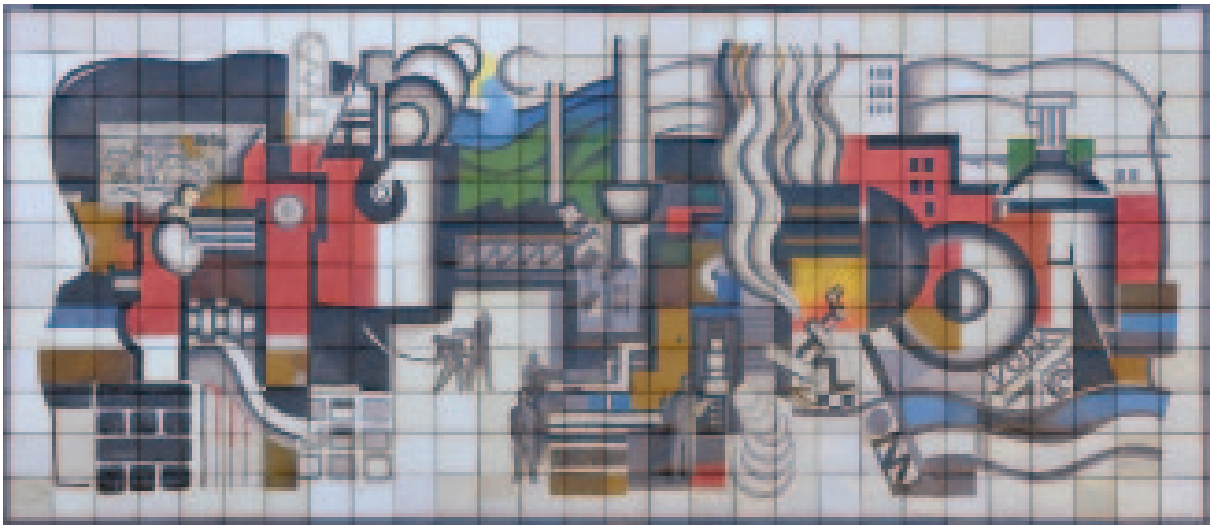


ABB 174 Willi Neuberts Wandbild 300 Jahre »EHW Thale« im heutigen Zustand, 2012

die Erfahrung der Hüttenarbeiter zurückgreifen, wodurch es ihm schnell gelang, einen reaktionsärmeren Brennprozess, eine bessere Qualität und eine höhere Farbintensität der Emailplatten zu erzielen.[28] Diese neue Technik gewann an breiter Anerkennung, so dass sich das Hüttenwerk zusehends kooperativer zeigte und Material zur Verfügung stellte und schließlich in Folge zusammen mit der Burg Giebichenstein das Institut für Architekturemail gründete.

Für Willi Neubert wurde 1971 eine eigene Professur geschaffen und die Vermittlung der technischen Emailgrundlagen gehörte zu einem der Lehrinhalte innerhalb des Studiums der Formgestaltung. Die Burg Giebichenstein stellte ausreichend finanzielle Mittel zur Verfügung, um eine Lagerhalle in unmittelbarer Nähe des Wohnhauses des Künstlers als externe Werkstatt für die Kunsthochschule umzubauen. Sechs bis sieben Studierende erlernten innerhalb eines Semesters die Technik des Emaillierens, eine Semesterarbeit bildete den Abschluss des Kurses. Neben seiner Lehrtätigkeit am Institut realisierte Willi Neubert in dieser Werkstatt eigene Projekte und Aufträge für andere Künstler, wie beispielsweise für Willi Sitte, den er bei der Realisierung seiner Arbeiten unterstützte. Die anfallenden Materialkosten trug Willi Neubert oder finanzierte sie durch die Ausführung von Aufträgen. Neben Willi Neubert beschäftigte das Institut zwei technische Mitarbeiter, die durch den VEB EHW Thale finanziert wurden und an die Burg Giebichenstein delegiert worden waren.[29] Der Auftrag für das Emailwandbild *300 Jahre EHW Thale* anlässlich des 300-jährigen Betriebsjubiläums, zeigt nicht zuletzt die enge Verbundenheit zwischen dem Künstler und dem VEB EHW Thale auf. **ABB 174**

Die Perfektionierung der Emailtechnik stellte Willi Neubert, der am 7. August 2011 im Alter von 90 Jahren starb, in vielen baugebundenen Projekten, unter anderem bei der Fassadengestaltung der Akademie für Organisationswissenschaften in Berlin-Wuhlheide, unter Beweis: Man erkennt die zunehmende Abstraktion in seiner künstlerischen Arbeit, wie auch die technische Komplexität, die seine spätes Werk kennzeichnet. Die modernistischen Fassadenelemente sind als eigenständige Arbeiten losgelöst von der konkreten Auseinandersetzung mit politischen Inhalten und mehr und mehr traten gestalterische Aspekte wie Struktur, Farbwirkung und geometrische Kompositionen in den Vordergrund. Nach der »Wende« wurde das Institut für Industrieemail, seit 1988 von Peter Preiss geleitet, wegen ausbleibender Aufträge geschlossen – ein 1992 durchgeführtes Emailsymposium bildete einen letzten Höhepunkt in der Geschichte des Instituts.

ABB 175 Heinrich Witz, *Der neue Anfang*, 1959,
Wismut GmbH, Unternehmensarchiv

ABB 176 Otto Knöpfer, *Mein Malzirkel*, 1964,
Angermuseum Erfurt

ABB 177 Willi Neubert, *Stahlwerker II*, 1968,
Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland als Dauerleihgabe in der
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

ABB 178 Willi Neubert, *Parteidiskussion*, 1962,
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

ABB 179 Bernhard Franke, *Junge Intelligenz in der Chemie*, 1968–1969, Leihgabe des Landes Sachsen-Anhalt

ABB 180 Volker Stelzmann, *Junger Schweißer*, 1971,
Kunsthalle Rostock

ABB 181 Wolfgang Peuker, *An der Außenwand*, 1974/75, Museum der bildenden Künste Leipzig

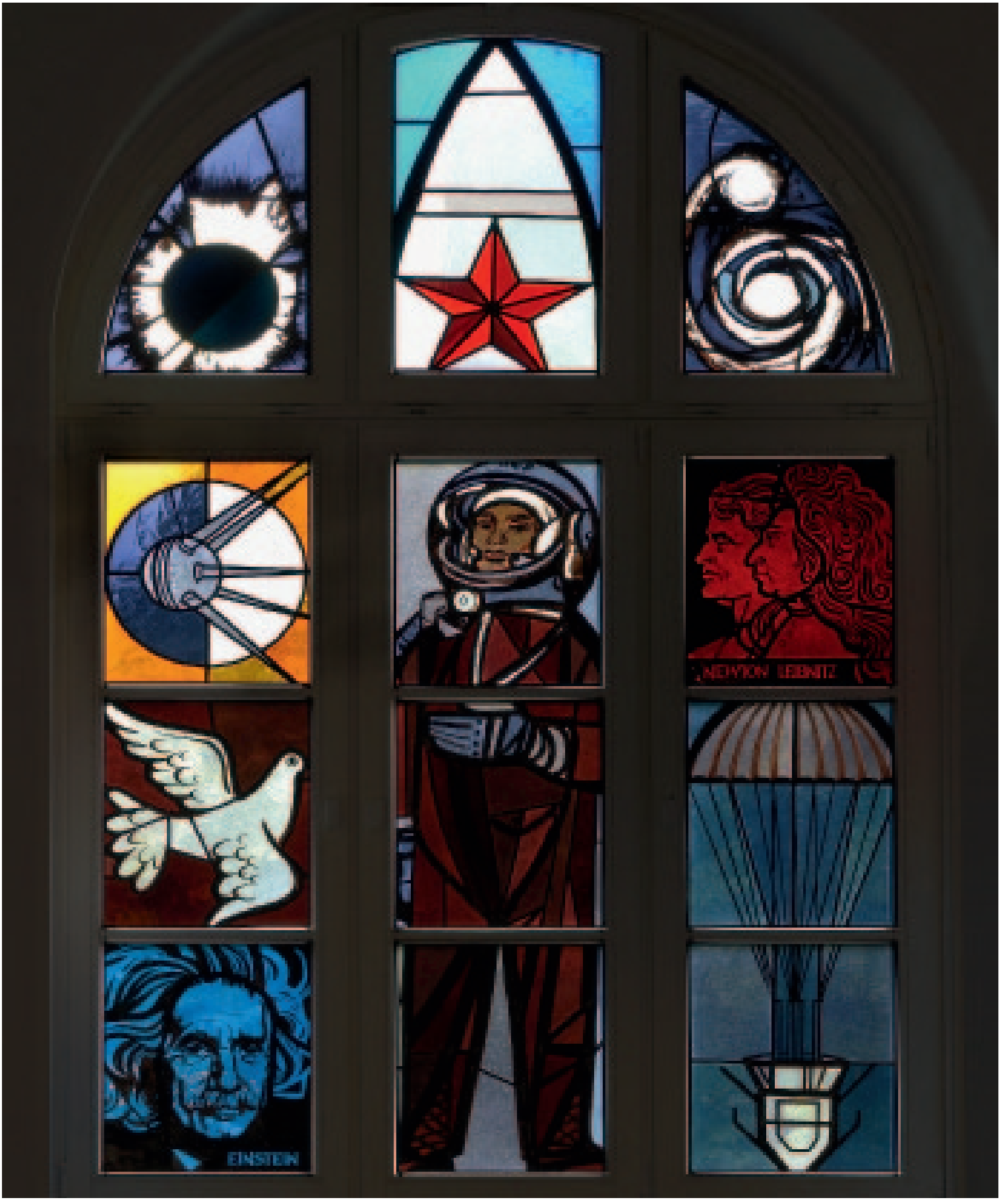
ABB 182 Werner Tübke, *Gruppenbild (Zimmerbrigade Schirmer)*, 1971/72,
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

ABB 183 Norbert Wagenbrett, *Brigade II*, 1989,
Leihgabe des Landes Sachsen-Anhalt

ABB 184 Eberhard Heiland, *Die Aura der Schmelzer*, 1988,
KUNSTSAMMLUNG MAXHÜTTE, Unterwellenborn, Besitz: Freistaat Thüringen

Die technokratische Utopie

Der Traum von einer sozialistischen Moderne


EINSTEIN

Sigrid Hofer

Kosmonaut Ikarus

Weltall, Erde, Mensch – Die planbare Zukunft als bildnerische Projektion

Der Wettlauf der Supermächte UdSSR und USA um den technischen Fortschritt bei der Entwicklung eines Raketensystems hatte spätestens mit dem Kriegsende 1945 begonnen. Der Sowjetunion waren mit ihrem Besatzungsgebiet drei Zentren der deutschen Raketenforschung zugefallen: Peenemünde, Nordhausen und Berlin. Bis 1946 bauten die Sowjets im Südharz das damals weltweit größte Raketenkombinat auf, schließlich demontierten sie das Material und transportierten dieses bis 1948 nach Moskau. Von diesem Transfer betroffen waren auch annähernd 3 000 Experten, die zum Teil zwangsdeportiert wurden. Auf der anderen Seite hatten die USA die noch in der Nazizeit entwickelte V2-Rakete als Kriegsbeute nach New Orleans verschifft und mit Hilfe von zahlreichen deutschen Waffenspezialisten ein Raketenversuchsgelände aufgebaut.[1]

Während beide Weltmächte ihre Forschungen in den Nachkriegsjahren vorantrieben, alarmierten am 4. Oktober 1957 Pieptöne, welche die Sternwarte in Bochum aufzeichnete, die Amerikaner und ihre Bündnispartner. Diese Pieptöne sandte »Sputnik I« aus, ein künstlicher Erdtrabant, den die Sowjets in die Umlaufbahn der Erde geschossen hatten. Seine Aufgabe war es, geophysikalische und astronomische Daten zu sammeln und Meteoriten zu erforschen.[2] Wenig später startete »Sputnik II«, um weitergehende Experimente durchzuführen, die den Bedingungen für Lebewesen im Weltall galten; aus diesem Grund hatte »Sputnik II« die Hündin Laika an Bord, die allerdings nach wenigen Stunden verstarb. Die Umstände ihres Todes sind bis heute umstritten.

Der Schock über die beiden ersten Satelliten im Orbit war auf westlicher Seite gewaltig, der Kalte Krieg zwischen den Supermächten hatte zu jenem Zeitpunkt einen seiner Höhepunkte erreicht, und das Bedrohungspotential, das von einer russischen Trägerrakete ausgehen konnte, wurde als immens eingeschätzt. Eine derartige Rakete konnte – so wurde berechnet – die Strecke zwischen Moskau und New York in 30 Minuten zurücklegen und hätte sich damit möglichen Abfangjägern entzogen.

Mit »Sputnik I« war die Eroberung des Weltraums schlagartig zum herausragenden Medienereignis avanciert. Doch nicht nur die Presse widmete sich ausführlich diesem Ereignis, vielmehr fand dieses auch im Design und in der Alltagskultur seinen Niederschlag. Die USA schlossen sich dieser Euphorie und dem offensichtlichen Aufbruch in ein neues Zeitalter an, das eine amerikanische Fastfood-Kette sogar dazu animierte, einen sogenannten *Sputnikburger* zu kreieren. **ABB 185** Noch spürbarer als beim »Sputnik-Schock« waren die medialen Folgen, als die Sowjetunion am 12. April 1961 mit Juri Gagarin den ersten bemannten Raumflug ins All startete. Dieser Flug dauerte 108 Minuten und ließ Gagarin einmal die Erde umrunden. Nach seiner Landung in dem südwestrussischen Dorf Smelowka berichtete die Tageszeitung Neues Deutschland mehrere Tage in Folge über diesen technischen Triumph.[3] Gagarin wurde als Star im damaligen Ostblock gefeiert **ABB 187** und auf zahlreichen Reisen von seinem Publikum frenetisch empfangen. Die Belletristik verarbeitete die Eroberung des Orbits und selbst Kinderbücher und Kinderlieder hielten die Erinnerung an ihn wach.[4] Unzählige Memorabilien, Briefmarken, Postkarten, Plattencover oder Spielzeugfiguren stellten seine permanente massenmediale Präsenz im Alltag sicher, kaum eine Stadt im machtpolitischen Einflussbereich Russlands sollte in der Folgezeit auf die Benennung von Straßen, Plätzen oder Schulen nach Juri Gagarin verzichten.

Da bilddokumentarische Beweise für das eigentliche Geschehen nicht existierten, stand die Person Gagarins für das historische Ereignis ein. Auch die Berichterstattungen

1 — Horst Hoffmann: Die Deutschen im Weltraum. Zur Geschichte der Kosmosforschung in der DDR. Berlin 1998, S. 159–172.
2 — Günter Siefarth: Geschichte der Raumfahrt, München 2001, S. 14.
3 — In der zweiten Woche nach dem Weltraumflug rückten bereits wieder die aktuellen tagespolitischen Ereignisse in den Vordergrund. Allerdings erhielt Gagarin im Neuen Deutschland eine eigene Rubrik, in der er über seine Erlebnisse berichten konnte (so noch am 18.7.1957 in der 24. Folge).
4 — So hat etwa der Deutsche Kinderbuchverlag in Berlin eine kleine Biographie zu Juri Gagarin in mehrfacher Auflage herausgegeben, vgl. Erwin Bekier: Juri der erste Kosmonaut, Berlin 1973. Vom selben Autor erschien 1965 die Kosmonautenchronik für Leser ab 11 Jahren, vgl. Erwin Bekier: Kosmonautenchronik, Plauen 1965. Zu einschlägigen Kinderliedern vgl. die Sammlungen im Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR Museum Eisenhüttenstadt. Auch im Kindergartenalter war die Mission des Menschen im All präsent. Davon zeugt etwa die Arbeit von Johannes Hansky *Frieden im All*, die ursprünglich im Kindergarten Marchewski-Ring in Eisenhüttenstadt hing. Hanskys Triptychon beschränkt sich auf die Erde als Halbkugel vor dem Schwarz des Weltalls mit zwei weißen Friedenstauben im Scheitel des Globus; Angaben nach Bildatlas: Kunst in der DDR.

ABB 185 Sputnikburger, Werbeanzeige, 1961, Archiv Sigrid Hofer

ABB 186 Walter Womacka, *Mensch und Kosmos*, Foyer am Audimax im Ostflügel der Humboldt-Universität zu Berlin, Detail, 1962

ABB 187 Die Kosmonauten Valentina Tereschkowa und Juri Gagarin im Ostberliner Tierpark am 20. Oktober 1963

in den Journalen waren auf der visuellen Ebene daher von Bildern begleitet, die sich auf den Kosmonauten konzentrierten. In Gagarin symbolisierte sich der russische Fortschritt, sein Triumph besiegelte die russische Überlegenheit über die amerikanische Weltraumbehörde, ja mehr noch: die Erfolge im Weltall galten in der sozialistischen Propaganda als Vorzeichen des Sieges über den ideologischen Feind. **ABB 188**

Doch ist der Kult um Gagarin nicht nur aus Kalkül in dieser außergewöhnlichen Weise inszeniert worden, vielmehr lässt er sich auf russische Utopien vom neuen Menschen zurückverfolgen, welche ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert haben.[5] Thomas Tetzner hat diese Beziehungen in einem Vortrag thematisiert und Konzepte vorgestellt, welche auf eine Besiedlung des Weltraums zielten und mit Versuchen zur Konstruktion von Fluggeräten verbunden waren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebten derartige Vorstellungen im Bild vom neuen Menschen fort, der eine neue Gesellschaftsform, den Kommunismus, verwirklicht und zudem eine höhere Bewusstseinsstufe erlangt hatte. Konstantin Ziolkowski, der zahlreiche theoretische Schriften zur Raumfahrt und Raketentechnik verfasste, sowie die sogenannten Biokosmisten wie auch Maxim Gorki sahen die Menschen des kosmischen Zeitalters durch den Weltraum fliegen, neue Planeten besiedeln, sich von Sonnenlicht ernähren und die Unsterblichkeit erlangen.[6] Mit Juri Gagarin schien nun der erste Vorstoß in diese visionären Lebenswelten vollzogen.

ABB 188 Plakat mit den Porträts der Kosmonauten Gagarin, Bykowsi, Tereschkowa, Titow, Nikolajew und Popowitsch, 1963

Bildstrategien – Zwischen Realität und Fiktion

Die immense Bedeutung der beginnenden Weltraumeroberung ließ entsprechende Darstellungen zu einem weit verbreiteten Sujet in der bildenden Kunst werden, wobei sich Fragen der Raumfahrt mit einer generellen Technikbegeisterung und infolgedessen mit der Beherrschbarkeit der Natur verbanden. Zahlreiche Werke wurden von staatsoffizieller Seite in Auftrag gegeben: Sie waren im öffentlichen Raum als Wandbilder präsent, sie schmückten die Gemeinschaftsräume in den Kombinaten und Bildungseinrichtungen und gingen in den Sammlungsbestand der Museen ein.[7] Aufschlussreich für den bildpolitischen Einsatz dieser Artefakte ist der Sachverhalt, dass neben ästhetisch anspruchsvollen Gestaltungen viele Werke von Laienkünstlern gefördert wurden.[8] Doch obwohl die Weltraumthematik aufschlussreich für das politisch-philosophische Staatsverständnis der DDR ist, war diese bislang nicht Gegenstand wissenschaftlicher Studien.[9]

Als das wohl erste offizielle Bildzeugnis der Eroberung des Weltraums ist Walter Womackas Werk für die Humboldt-Universität in Berlin anzusprechen. Der Auftrag wurde 1962, ein Jahr nach Gagarins Raumflug, erteilt und sah drei Glasfenster im Foyer des Audi Max vor.[10] Mit Walter Womacka wurde ein Künstler beauftragt,[11] der sich in den Worten Lea Grundigs (die zu jenem Zeitpunkt Präsidentin des Verbandes Bildender Künstler der DDR war) »in voller Übereinstimmung mit dem Arbeiter-und-Bauern-Staat« befand und der die Massen für sich einzunehmen wusste, ein für diese bedeutende Aufgabe nicht unwesentlicher Vorteil.[12] Womacka verstand es offenbar, den »Bauwerken, den Bauensembles und Stadtzentren ein neues, unverwechselbares sozialistisches Gesicht« zu geben,[13] nun war er aufgefordert, eben diesem Gesicht in einer weiteren rhetorischen Bildformel Ausdruck zu verleihen.

Die drei Glasfenster illustrieren die Themen »Mensch und Natur«, »Mensch und Wissenschaft« sowie »Mensch und Kosmos«. **ABB 189** Ausgehend von dem aktuellen Bezug zur Weltraumfahrt Gagarins entwarf Womacka ein Programm, das den Kosmos des naturwissenschaftlichen Weltverständnisses der DDR entfaltete.[14] Als Beweis und Krönung dieses Weltverständnisses war die gelungene Mission von »Wostok 1« anzusehen, der hier zunächst besondere Aufmerksamkeit zukommen soll.

In Womackas mehrteiliger Komposition ist das zugrundeliegende Ereignis nicht in eine Erzählhandlung eingebunden, sondern in Einzelmotive aufgespalten, welche als Metaphern fungieren. Diese Entscheidung mag eine konsequente Antwort darauf sein, dass Gagarins Flug zwar technisch und akustisch, nicht aber bildmedial dokumentiert war. Indem Womacka darauf verzichtete, dieses visuelle Vakuum durch eigene Vorstellungen auszuschmücken, entging er der Gefahr, den wissenschaftlichen Wahrheitsanspruch des Weltraumflugs zur Science-Fiction herab zu stufen.

5 — Vgl. hierzu generell Boris Groys, Michael Hagemeister: Die neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2005.
6 — Vgl. Tetzner auf dem Workshop Gagarin als Erinnerungsfigur und Archivkörper, Berlin 15./16.4.2011; http://www.poechali.de/Abstracts/Thomas-Tetzner-Der-Kosmonaut-als-neuer-Mensch.html, letzter Zugriff 7.6.2012.
7 — Ein Teil der Bilder zum Weltraum wurde über den jeweiligen Rat des Bezirks an die Museen weitergeleitet. Da sich nach Auskunft vieler Kuratoren die Kollegen wiederholt weigerten, derartige Arbeiten zu inventarisieren, sind Informationen zu den vorhandenen Beständen und selbst deren Provenienz bis heute nur rudimentär verzeichnet.

ABB 189 Walter Womacka, *Mensch und Natur, Mensch und Wissenschaft, Mensch und Kosmos,* Foyer am Audimax im Ostflügel der Humboldt-Universität zu Berlin, 1962

Womacka präsentierte Juri Gagarin, den Helden des Raumschiffs, bildmächtig im Zentrum seiner Darstellung vor einer Raumkapsel, auf welcher der rote Stern prangte; das oberste Feld des Glasfensters war damit ganz dem symbolischen Auftritt der UdSSR vorbehalten. **ABB 186** Gagarin selbst war lediglich typisierend mit Raumanzug und Helm als Kosmonaut gekennzeichnet, doch legte Womacka Wert darauf, Gagarin individuelle Gesichtszüge zu verleihen, auch wenn diese kein faktisches Abbild darstellten. Gagarin, auf den die Wahl aus einer Reihe von Kandidaten gefallen war, erfüllte die Erwartungen, welche die Sowjetmacht an den Repräsentanten ihrer Nation stellte, vorzüglich: Er stammte aus schlichten Verhältnissen – die Mutter war Kolchosbäuerin, der Vater Zimmermann – und verkörperte damit die klassenlose Gesellschaft, in der alle Mitglieder gemäß ihren Fähigkeiten den übernommenen Aufgaben nachgingen. Zudem galt er als sympathisch und attraktiv. Bei seinen öffentlichen Auftritten soll er eine charismatische Ausstrahlung entfaltet haben. In diesem Zusammenhang spielte das persönliche Moment keine unwichtige Rolle, denn es eröffnete die Möglichkeit, sich mit diesem Star zu identifizieren.

Auf das Identifikationspotential setze auch die Bildberichterstattung zu Beginn der 1960er Jahre. So legte Lina Kohonen dar, dass in der Zeitschrift Ogonek ein normiertes Bild der Kosmonauten gezeichnet wurde: »Fröhliche Kosmonauten, abgebildet in schönen Wohnräumen mit ihren glücklichen und gebildeten Frauen und gut erzogenen Kindern bei aktiver Freizeitgestaltung – doch nicht als unerreichbare mythische Gestalten, sondern als gewöhnliche Sowjetmenschen im Hier und Jetzt.«[15] Die Mittel der Bildpropaganda waren damit in den unterschiedlichen Medien die gleichen. Zwar fehlten bei Womacka die narrativen Elemente der Reportagefotografie, doch stand auch bei ihm Gagarin als Mensch und nicht lediglich als Vertreter einer Berufsgruppe im Vordergrund.

8 — Auch wenn die Förderwege der Werke im Einzelnen noch nicht erschlossen sind, so verweist ihre Einbindung in die öffentlichen Sammlungen auf eine Ankaufspolitik seitens des Staates. Einen Überblick über die Werke bietet der «Bildatlas Kunst in der DDR«. An dieser Stelle gilt mein besonderer Dank Claudia Petzold, die mir in großzügiger Weise Bildmaterial daraus zusammengestellt hat.

9 — Auch die Ausstellung »Weltraum. Die Kunst und ein Traum« streifte die frühe Bildproduktion zum Weltraum lediglich, vgl. Gerald Matt, Cathérine Hug (Hg.): Weltraum. Die Kunst und ein Traum. Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien museumsquartier v. 1.4.–15.8.2011, Wien 2011.

10 — Vgl. Landesdenkmalamt Berlin (Hg.): Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Denkmale in Berlin, Bezirk Mitte. Ortsteil Mitte, Petersberg 2003, S. 265.

ABB 190 Walter Womacka, *Der Mensch gestaltet seine Welt*, Ministerium für auswärtige Angelegenheiten der DDR, Abriss 1995/96, 1967

In einer Reihe weiterer Fensterabschnitte illustrierte Womacka sodann den Kontext, in den die Eroberung des Weltraums eingebunden war. Mit den Porträts von Newton, Leibnitz und Einstein war der naturwissenschaftliche Bezug hergestellt sowie die ebenso grundlegenden wie weitreichenden Erklärungsmodelle der Geo- und Astrophysik aufgerufen. Die an einem Fallschirm hängende Rakete stand für die sichere Landung und damit die Beherrschbarkeit der Technik, die kleine Sputnikkugel signalisierte den Beginn der Raumfahrt am 4. Oktober 1957. Und schließlich wurde mit dem Symbol der Friedenstaube, welches die DDR zu propagandistischen Zwecken vielfach einsetzte,[16] der rein wissenschaftliche Charakter der Unternehmung unterstrichen. So gehörte es zum Argumentationsstandard in einschlägigen Publikationen zur Weltraumfahrt, auf deren ausschließlich friedliche Absichten hinzuweisen,[17] und auch Gagarin wurde mehrfach mit einer Friedenstaube in den Händen fotografiert.

Mit Womackas Glasfenster hatten die verantwortlichen Kader an publikumswirksamer Stelle, zugleich am wichtigsten Bildungsstandort des Landes, für alle künftigen Generationen sichtbar dokumentiert, dass zielgerichtete naturwissenschaftliche Forschung zu technischen Höchstleistungen führt und dass sich die Gesellschaft der DDR derartigen Forschungsansätzen verpflichtet wusste. Im Jahre 1967 setzte Womacka dieses Credo auch in einem Wandbild für den Neubau des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten um und verband es mit den eingangs angesprochenen Vorstellungen der russischen Utopisten zur Weltraumeroberung. **ABB 189** Von den insgesamt drei Wandbildern, die er ausführte, trug eines den bezeichnenden Titel *Der Mensch gestaltet seine Welt*. Wieder konzentrierte Womacka seine Darstellung auf den »Griff nach den Sternen«, diesmal versinnbildlicht durch eine Frauen- und eine Männergestalt, die sich in einer dynamischen Flugbewegung befinden und den Globus bereits hinter sich gelassen haben. Sie sind nicht als Kosmonauten dargestellt, sondern als Aktfiguren und rufen darin sowohl Ziolkowskis Träume in Erinnerung als auch antike Darstellungen, die den Menschen in seiner körperlichen und geistigen Potenz idealisierten.

Dieses geistige Potential richtete sich auf den Aufbau des Kommunismus als große internationale Aufgabe, wie dies auf dem XXII. Parteitag der KPdSU (1961) mit dem dritten Parteiprogramm verabschiedet worden war. Dass die gesellschaftspolitische und die technische Entwicklung dabei in einem reziproken Verhältnis zueinander standen, war sowohl in philosophischen wie in populärwissenschaftlichen Schriften nachzulesen. So war auch Juri Gagarins Autobiographie *Mein Flug ins All* von 1961 als panegyrischer Text auf die Errungenschaften der sowjetischen Gesellschaft abgefasst und nutzte das Genre einer »realen« Science fiction-Erzählung, um möglichst viele Leserschichten zu erreichen.[18] Als German Titow, »Held der Sowjetunion« und zweiter russischer Kosmonaut (Weltraumflug am 6. August 1961), sein Buch *700 000 Kilometer durch den Weltraum* vorlegte, kam auch er wie selbstverständlich auf diese Wechselwirkungen zu sprechen, die er durch verbale Analogien noch zusätzlich unterstrich: »Wie eine mächtige Mehrstufenrakete wird das dritte Parteiprogramm unser Volk auf die Bahn des Kommunismus tragen, genau so pünktlich und präzise berechnet, wie die kosmischen Schiffe Wostok und Wostok 2 auf ihre Umlaufbahn befördert worden sind.«[19] In dieser Lesart hatte die Umgestaltung der Sowjetunion in einen kommunistischen Staat den Weltraumflug erst ermöglicht. Und der Weltraumflug seinerseits hatte die Richtigkeit des marxistischen Materialismus unter Beweis gestellt.[20]

11 — Walter Womacka (1925–2010) hatte sich nach dem Krieg schwerpunktmäßig der Wandmalerei und damit der baugebundenen Kunst zugewandt. Seine fachliche Ausrichtung prädestinierte ihn für diese Aufgabe ebenso wie sein zuverlässiger politischer Standpunkt. Womackas öffentliche Anerkennung setzte früh ein. Im Laufe seines Lebens wurde er mit zahlreichen bedeutenden Preisen ausgezeichnet, so etwa 1962 mit dem Nationalpreis, 1969 wurde er als Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste der DDR berufen; vgl. Wolfgang Hütt: Walter Womacka, Dresden 1980, S. 228 f.

12 — Lea Grundig: Ein Künstler voller Vitalität und Optimismus. In: Walter Womacka, Ausst.-Kat. Kunsthalle Weimar v. 20.5.–27.6.1969, Weimar 1969, S. 8–9, S. 8.

13 — So Horst Weiß, 1. Sekretär des VBK, in einem Rückblick auf Womacka – Horst Weiß: Ein vielseitiger und ideenreicher Künstler. In: Ebd., S. 10–11, S. 10.

14 — Bei den Bleiglasfenstern handelt es sich genau genommen um kleinformatige Plexiglasscheiben, die den einzelnen Fenstersprossen vorgehängt sind und sich in der Gesamtansicht zu einem größeren Bild zusammenschließen. Die Bleistege sind nur sparsam ausgeführt, vielfach wurden sie durch schwarz gezogene Linien vorgetäuscht.

15 — Zit. n. Ekaterina Emeliantseva: Rezension der Tagung »Cosmic enthusiasm. The cultural impact of space exploration on the Soviet Union and Eastern Europe since the 1950s«. Veranstaltet von Monica Rüthers, Basel, Carmen Scheide, Konstanz, Eva Maurer, Fribourg, Julia Richers, Basel v. 22.–24.01.2009. http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=28877., letzter Zugriff: 26.3.2012.

16 — So war die Taube auf einer Briefmarke aus der Serie des Fünfjahrplans zu sehen, das Stadtwappen in Eisenhüttenstadt zeigte sie, die Jungpioniere führten sie als Figur an einem Stab am Tag ihrer Aufnahme mit sich, und die »Kleine weiße Friedenstaube« gehörte zum gängigen Liedgut der DDR. Auch Walter Womacka hat die Friedenstaube verschiedentlich entworfen.

17 — Dieser Argumentation bediente sich noch Boris Nikolaijewitsch Petrow: Entwicklung und Perspektiven der Kosmosforschung. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR, (1980) Nr. 20, Berlin 1981.

18 — Juri Gagarin: Mein Flug ins All, Berlin 1961.

19 — German Titow: 700 000 Kilometer durch den Weltraum, Moskau o.J., S. 18.

20 — Vgl. Ebd., S. 142–145.

Wie Morche in einer Untersuchung über das Verhältnis zwischen Staat und Kirche in der DDR unterstrich, erfüllten die Naturwissenschaften im philosophisch-ideologischen System der DDR eine entscheidende Aufgabe, da sie über Daten und Instrumente verfügten, welche die atheistische Grundhaltung des Staates argumentativ stützten. An die Stelle des Glaubens und der Ausrichtung der persönlichen Lebenswirklichkeit auf ein jenseitiges Ziel trat ein Welterklärungsmodell, das sich auf die Gesetze der Physik gründete und theologische Orientierungen entschieden ablehnte.[21]

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass junge DDR-Bürger das Buch *Weltall – Erde – Mensch* zur Jugendweihe erhielten. Diese Publikation erschien über einen Zeitraum von 20 Jahren (1954–1974).[22] Es setzte sich nicht explizit mit der Raumfahrt auseinander, bezog sich aber auf wissenschaftliche Untersuchungen zum Weltall, um der Existenz und Relevanz von Kirche, Religion und Glaube ihre Berechtigung und Evidenz zu entziehen. Das Buch indoktrinierte damit in subtiler Weise die staatstragende Ideologie. Wie Morche betonte, »spiegelte es in herausgehobener Weise den Willen von Partei und Regierung zur Verbreitung ›einer wissenschaftlichen Weltanschauung‹ unter der Jugend wider«,[23] welche die beabsichtigte Entkonfessionalisierung der Bevölkerung unterstützen sollte. Sowohl die Jugendweihe wie die Propagierung des technischen Fortschritts waren damit dezidierte Mittel einer antireligiösen Kampagne; Wissenschaft und Religion standen sich antagonistisch gegenüber. War diese populäre Schrift explizit auf die wissenschaftliche Untermauerung des dialektischen Materialismus ausgerichtet, so entstanden im Zuge der Weltraumfahrt weitere Untersuchungen, die immer wieder neu die sich daraus ergebenen Konsequenzen für die marxistisch-leninistische Philosophie abhandelten.[24]

Weltall – Erde – Mensch war auch der Titel einer freistehenden Mosaikwand, die Otto Schutzmeister für den Wohnkomplex VI in Eisenhüttenstadt schuf. **ABB 191** Das beidseitig ausgeführte Mosaik stellt den Mikrokosmos und den Makrokosmos dar und zeigt in einer Art Collage auf der einen Seite den forschenden und produzierenden Menschen, der voller Stolz und Freude vor seinen Leistungen steht, und dessen Einsatz erst das Schweben der auf der anderen Seite dargestellten Kosmonauten im All ermöglicht.

Womackas Bildprogramm für die Humboldt-Universität wurde also schnell als feststehender Kanon angenommen und weitergetragen. Als Fritz Eisel im Juni 1969[25] damit beauftragt wurde, für die Außenwände des Rechenzentrums in Potsdam das Thema *Der Mensch bezwingt den Kosmos*[26] zu entwickeln, griff er ebenfalls die inzwischen übliche Motivik auf – unter anderen Einsteins Formel zur Äquivalenz von Energie und Masse, Bereiche der Digitalisierung und Steuerungstechnik, ferner Kampfflugzeuge, eine Bodenstation oder die Kosmonautik. **ABB 192** Der Rat des Bezirks Potsdam sah Eisels Mosaikfelder als derart vorbildlich an, dass er gemeinsam mit dem FDGB-Bezirksvorstand 1969 ein Konzept für den Fünfjahresplan der architekturgebundenen Kunst entwarf, das sich hieran orientierte.[27]

Da in der Überzeugung der SED-Strategen das Leben ebenso wie die Gesellschaftsordnung planbar waren und nach vorherbestimmten Etappen verliefen, beherrschten permanente »Zukunftsdebatten« die Diskussion seit Beginn ihres Bestehens.[28] Eine Gesellschaft, die ihre Entwicklungsperspektiven in Zwei- und Fünfjahrespläne aufgliederte und sich regelmäßig Rechenschaft über den Status quo ablegte, nutzte so auch die bildende Kunst, um das jeweils Erreichte in massenwirksamen Darstellungen zu popularisieren. Dem Entwicklungsstand der Technik kam in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu, denn Wissenschaft und Technik waren in den Worten Walter Ulbrichts Voraussetzung für »das Wachstum der Produktivkräfte und die ökonomische Stärke« und damit für die »erfolgreiche Meisterung der wissenschaftlich-technischen Revolution«, welche ihrerseits eine »Hauptaufgabe im Klassenkampf« erfüllte.[29] Die Vorstellung, dass ökonomische, technische aber auch soziale Vorgänge auf systematischen Steuerungsprozessen beruhten, prägte das Denken und Handeln der Verantwortlichen. Es führte auch dazu, dass etwa Georg Klaus 1962 eine Schrift *Kybernetik in philosophischer Sicht* betitelte und darin die Kybernetik neben der Atomenergie und der Weltraumfahrt als das »wichtigste wissenschaftliche Ereignisses der Gegenwart« pries, welches »weltanschauliche Konsequenzen« habe.[30] Nicht unbedeutend ist in diesem Zusammenhang der Sachverhalt, dass Klaus sein Vorwort auf den historischen Tag des 12. April 1961 datierte.

ABB 191 Otto Schutzmeister, *Weltall Erde Mensch*, Freistehende Mosaikwand, Eisenhüttenstadt, ursprünglich Wohnkomplex VI, Nähe Fröbelpassage, Vorderseite, Mikrokosmos, o. J.

ABB 192 Fritz Eisel, *Mensch und Wissenschaft*, Detail, 1969–1971

21 — Vgl. Torsten Morche: Weltall ohne Gott, Erde ohne Kirche, Mensch ohne Glaube. Zur Darstellung von Religion, Kirche und »wissenschaftlicher Weltanschauung« in *Weltall, Erde, Mensch* zwischen 1954 und 1974 in Relation zum Staat-Kirche-Verhältnis und der Entwicklung der Jugendweihe in der DDR, Leipzig 2006, S. 8.

22 — Vgl. Ebd., S. 15.

23 — Ebd., S. 8.

24 — So etwa Nina Hager: Der Traum vom Kosmos. Philosophische Überlegungen zur Raumfahrt, Berlin 1988.

25 — Vgl. die Rekonstruktion des Vorgangs aus den Akten bei Christiane Theiselmann: Gutachten zum historischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Wert der Potsdamer Objekte im Auftrag des Amtes für Denkmalpflege, Untere Denkmalschutzbehörde, Plansammlung, Typoskript, Potsdam 1991, S. 21. Schon 1968 hatte Eisel für eine Schule in Kleinmachnow ein Mosaik entworfen, das den Titel *Der Mensch erforscht und steuert die Prozesse der Natur* trug (vgl. Ebd.).

26 — Dieser Titel wird 1981 im Architekturführer des Bezirkes Potsdam genannt; vgl. Ingrid Bartmann-Kompa, Aribert Kutschmar, Heinz Karn: Architekturführer der DDR. Bezirk Potsdam, Berlin 1981, S. 35. Theiselmann gibt als Titel *Mensch und Wissenschaft* an; Theiselmann, Gutachten (wie Anm. 25), S. 21.

ABB 193 Karl-Heinz Schmidt, *Im Anfang war die Wahrheit*, 1983, Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin

ABB 194 Andrej Sokolow erklärt den Ehrengästen einer Ausstellung mit Werken Leonows und Sokolows im Ostberliner Zentralen Haus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft am 22. Juli 1971 ein Weltraumbild

Hatten sich die bislang vorgestellten Beispiele auf die sachliche Widergabe der naturwissenschaftlich-technischen Höchstleistung konzentriert, so war für Karl-Heinz Schmidt die Raumfahrt Anlass, die Frage nach dem ursächlichen Schöpfungsgedanken aufzuwerfen. Bei Schmidt wurde der Mensch zum Demiurg, der sich aufschwang, Gott gleich zu wirken oder sogar an dessen Stelle zu treten. Sein Ölbild *Im Anfang war die Wahrheit* von 1983 wandelte das Bibelwort »Im Anfang war das Wort« ab und ersetzte die theologische Weltdeutung durch eine rational-naturwissenschaftliche. **ABB 193** Hierzu bemühte er nichts Geringeres als Michelangelos berühmtes Fresko *Die Erschaffung Adams* in der Sixtinischen Kapelle (1508–1512), doch waren die Rollen nunmehr anders besetzt: An die Position von Gottvater, der über seinen ausgestreckten Arm Adam das Leben einhauchte und damit die Schöpfung visualisierte, ließ Schmidt einen Kosmonauten im Raumanzug vor einer futuristischen Architektur mit industriell arbeitenden Menschen schweben. Durch die Imitation der michelangelesken Armhaltungen wurde nunmehr der Mensch zum eigentlichen Schöpfer erklärt. Sein Forschergeist, seine Intelligenz und Kreativität hatten all das hervorgebracht, was im Hintergrund des Bildes zu sehen war – die Wahrheit, also die Erkenntnis der Naturgesetze, triumphierte über die Glaubensüberlieferung. Ein zentral gegebenes, großes Auge, das auf die Berührung der Fingerspitzen ausgerichtet war, lenkte den Blick des Betrachters auf diese Kernaussage und unterstrich darin die Vision vom neuen Menschen ein weiteres Mal.

Mitte der 1960er Jahre erfuhren die Darstellungen zum Weltraum mit zahlreichen Werken zweier sowjetischer Maler motivische Erweiterungen. Einer der beiden war Alexei Archipowitsch Leonow, der am 18. März 1965 als erster Mensch den Weltraum betrat. Er hatte das Raumschiff »Woschod 2« verlassen, war mit diesem nur mehr durch ein viereinhalb Meter langes Sicherheitsseil verbunden und hatte das Schweben im Orbit erfahren. Er sah die Weltkugel von außen, er stand ihr gewissermaßen gegenüber. In seinem gemeinsam mit Wladimir I. Lebedew veröffentlichten Buch *Der Mensch im Weltall* schilderte er ausführlich die physiologischen Erfahrungen der Raum- und Zeitwahrnehmung im All, so zum Beispiel die Frage der Orientierungsmöglichkeit oder des Sehvermögens des Menschen.[31] Diese bis dato alle menschlichen Möglichkeiten übersteigende Erfahrung legte er auch seinem Gemälde *Über dem Schwarzen Meer* (1971) zugrunde, das sich ganz auf die beiden »Protagonisten« – Mensch und Weltkugel – konzentrierte.[32] **ABB 195** Stärker als alle vorausgegangenen Gemälde hatte Leonows Bild einen dokumentarischen Charakter angenommene. Es war das Ergebnis eines Zeugenberichts, der die Authentizität des Geschehens und damit dessen Wahrheitsgehalt persönlich verbürgen konnte.[33]

Die Bilder von Andrej Sokolows **ABB 196** rückten ebenfalls den technologischen Höhenflug der Weltraumfahrt in den Mittelpunkt und orientierten sich an fotografischen Bildmitteln.[34] Sokolow war ein enger Malerfreund Leonows; beide stellten in der DDR auch gemeinsam aus. **ABB 194** Raumstationen, welche die Erde umkreisten, oder auch der Raketenstart, waren seine wiederkehrenden Bildsujets. Stand bei Leonow der Mensch im Mittelpunkt, so unterstrich Sokolow in seinen Motiven die Technologie und Spitzenleistung der Ingenieure, die er mitunter zu phantastischen Darstellungen steigerte, wie etwa die Arbeit *Im All*.[35]

Auch Sokolow referierte auf die ungeheuerliche Tat des Menschen, den ihm vorbestimmten Lebensraum zu überwinden. Scheinbar unverrückbare Grenzen waren aufgehoben, Kraft seines Geistes und seiner Erfindungskraft erfuhr sich der Mensch als Schöpfer neuer Welten.

Häufig ist die Provenienz dieser Bilder nicht gesichert. Eine Reihe von ihnen war jedoch in die Sammlung des VEB Kombinat Carl-Zeiss in Jena aufgenommen worden, wo sie im Zentralen Kulturhaus »Volkshaus« beziehungsweise in den Speisesälen diverser anderer Betriebe präsentiert waren und damit direkt in den Alltag der Produktion einwirken konnten. Die Errungenschaften des Weltraumflugs haben zweifelsohne ein ungeahntes Selbstbewusstsein und die Vorstellung über sich selbst hinaus wachsen zu können, befördert. So waren sie gleichermaßen Vorbild und eindringlicher Appell an die Werktätigen, sich für den Aufbau der neuen Welt, der sozialistischen Gesellschaft mit allen Kräften einzusetzen. Da der technische Wettlauf im All zu einem Synonym des politischen Wettlaufs der Systeme geworden war, verrichteten die Werktätigen ihren Beitrag zur Erfüllung der Wirtschaftspläne im Bewusstsein dieser Konkurrenz.

27 — Theiselmann, Gutachten (wie Anm. 25), S. 21.
28 — Dietrich Mühlberg: Alltag und Utopie. Gedanken bei einem Rückblick auf die ostdeutsche Geschichte. In: Franziska Becker, Ina Merkel, Simone Tippach-Schneider (Hg.): Das Kollektiv bin ich. Utopie und Alltag in der DDR, Wien 2000, S. 15–25, S. 18.
29 — Walter Ulbricht. Grundlegende Aufgaben im Jahr 1970, Berlin 1969, zit. n. André Leisewitz, Rainer Rilling: Wissenschafts- und Forschungspolitik in BRD und DDR. In: Gerhard Heß: BRD–DDR. Vergleich der Gesellschaftssysteme, Köln 1971, S. 365–384, S. 365.
30 — Georg Klaus: Kybernetik in philosophischer Sicht, Berlin 1962, S. 5.
31 — Alexei A. Leonow, Wladimir I. Lebedew: Der Mensch im Weltall. Die Wahrnehmung von Raum und Zeit im Kosmos, Leipzig/Jena/Berlin 1969. Die russsische Ausgabe war 1968 in Moskau erschienen. Leonow berichtete ausführlich über seinen zehnminütigen Ausflug in den Weltraum, der von einer Kamera gefilmt worden war, vgl. Alexei A. Leonow: Spaziergänger im All. Erinnerungen, Stuttgart 1971, S. 173.
32 — Leonow übergab das Gemälde im Anschluss an die Ausstellung »Der Weg zu den Sternen« (Eröffnung am 22.7.1971 im Haus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft in Berlin) als Geschenk an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.
33 — Zuletzt erschien 2004 von Alexei A. Leonow, David Scott: Zwei Mann im Mond. Wie aus Rivalen im Weltall Freunde fürs Leben wurden, Berlin 2004.
34 — Alle folgenden Informationen entstammen dem Bildatlas: Kunst in der DDR.

ABB 195 Alexei Archipowitsch Leonow, *Über dem Schwarzen Meer*, 1971, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

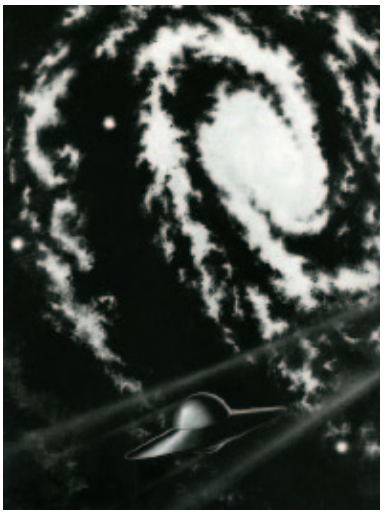


ABB 196 Andrej Sokolow, *Im All (In der vierten Dimension)*, 1971, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Vor diesem Hintergrund ist der kategorische Charakter der Bilderzählung nicht zu übersehen. Die vermeintlich dokumentarische Schilderung konnotiert die propagandistischen Intentionen.

Die Möglichkeit, die Welt aus der Flugperspektive zu betrachten, fand bei diversen Malern Nachklang. Sie banden ihre Landschaftsmalerei in politische Sinnzusammenhänge ein und deuteten die künstlerische Gattung in neuer Weise. In diesen Zusammenhang gehören etwa Gemälde von Lutz Voigtmann, welche wohl von der Bezirkskunstgalerie Karl-Marx-Stadt erworben wurden, und sich heute in deren Nachfolgeinstitution, der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz, befinden.[36] Bei den Arbeiten *Flugbild Irkutsk* (1973), dem 1974 gemalten *Flugbild Angara* **ABB 197** oder dem *Flugbild Kasachstan – Sonnenaufgang über der Steppe* (1977) tritt an die Stelle der Naturbetrachtung beziehungsweise der Zwiesprache des Menschen mit seinem Lebensraum das weite Panorama.[37] Dieses knüpft an das Satellitenbild an und ersetzt die Schilderung von lokalen Besonderheiten durch die territoriale Fernsicht. Damit ist das individuelle Erlebnis des direkten Landschaftseindrucks der Wiedergabe von geografischen und politischen Gebieten gewichen.

Dieser Perspektivwechsel bedeutet mehr als eine bloße Modifikation des Bildgegenstands. Er hat weitreichende Folgen, denn in solchen Bildkonzepten distanziert sich der Künstler vom subjektiven Erleben und von einer persönlichen Stellungnahme und stellt sich in den Dienst eines strategischen Beobachters. Da die hier ausgewählten Landschaften zur Sowjetunion gehörten, können die Darstellungen auch als staatsrepräsentative Bilddokumentationen verstanden werden, welche die territorialen Ansprüche ihres Hoheitsgebiets auch in diesem Medium sichtbar machen sollen. Inwiefern derartige »Aufnahmen« auch im Zusammenhang mit der Fernerkundung beziehungsweise der Luftbildfotografie gestanden haben mögen, welche der militärischen Aufklärung aber auch der geo-wissenschaftlichen Kartierung dienten, bleibt noch zu klären.[38]

ABB 197 Lutz Voigtmann, *Flugbild Angara*, 1974, Neue Sächsische Galerie Chemnitz

35 — Diese Arbeit ist wie *Über dem Schwarzen Meer* ein Geschenk des Künstlers an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und war ebenfalls in der bereits genannten Ausstellung »Der Weg zu den Sternen« zu sehen gewesen.
36 — Die Neue Sächsische Galerie Chemnitz geht zurück auf die 1975 gegründete Bezirkskunstgalerie Karl-Marx-Stadt (Chemnitz), die sich auf Kunst nach 1945 spezialisiert hatte.
37 — Angaben gemäß Bildatlas: Kunst in der DDR.

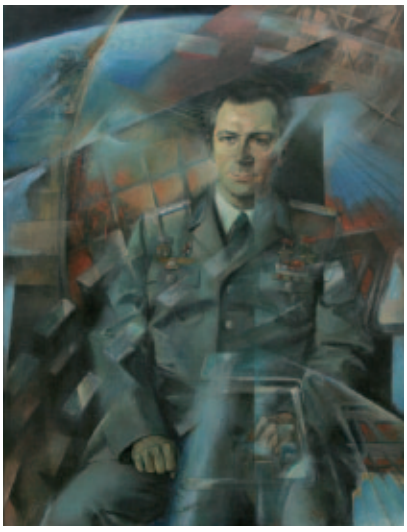


ABB 198 Paul Michaelis, *Oberst Sigmund Jähn. Erster Fliegerkosmonaut der DDR*, 1980, Militärhistorisches Museum Dresden

Die ikonographische Spannbreite der Weltraumbilder veränderte sich – wie die Beispiele gezeigt haben – rasch und reagierte auf die technischen Entwicklungen, die eine neue Sicht auf die Erdoberfläche ermöglichten, welche (wie im Fall von Sokolow) zunehmend einen nachrichtlichen Charakter annahmen. Die Darstellungsmittel durchliefen ebenso wie die Bildsujets unterschiedliche Modi, wobei kunstgeschichtliche Verweise eine bedeutende Rolle für den jeweiligen Interpretationsrahmen spielten. Wie dargelegt, fungierte Womackas Glasfenster als anschaulicher Beleg für die Wirksamkeit und Beherrschbarkeit der Naturgesetze. Womacka stützte damit ein Erklärungsmodell, das im so genannten Komplexbild seinen formalen Ausdruck fand. Mit der Entwicklung des Komplexbildes trat nach Wolfgang Hütt[39] die Kunst in den 1960er Jahren in eine neue Phase. Dessen Aufgabe umschrieb er folgendermaßen: »Mit ihm wollten seine Schöpfer gegen den in der spätbürgerlichen Kunst vertretenen Standpunkt ankämpfen, mit dem behauptet wird, die moderne Welt sei nicht mehr durchschaubar, die stürmische Entwicklung der Technik führe die Menschheit zu ihrem Untergang. Die Schriftsteller und bildenden Künstler, denen Parteinahme für die Ziele des Sozialismus ein Element des Schaffens ist, versuchten zu beweisen, dass die komplizierten Vorgänge sowohl in der wissenschaftlich-technischen Revolution als auch in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft beherrschbar sind.«[40]

Heinrich Vogeler, Mitglied der Künstlerkolonie Worpswede, Revolutionär und Utopist, hatte in seiner Moskauer Zeit von 1923 bis 1926 das Komplexbild mit der Idee ausgebildet, diverse historische Ereignisse simultan darzustellen. Auf diese Weise sollte aufgezeigt werden, wie sich die gesellschaftlichen Antagonismen in der sozialistischen Gesellschaft auflösen würden.[41] Vogelers Ansatz war damit bestens geeignet, in der DDR zu einer piktorialen Leitidee zu avancieren, da sich in ihr Inhalt, Form und gesellschaftspolitische Zielvorgaben prägnant miteinander verbanden. Wenn auch Womackas Fenster nicht die historische Form im engeren Sinne adaptierte so modifizierte er doch Vogelers Idee eines synthetischen Bildverfahrens. Seine Bildmotive schließen sich zu einem naturwissenschaftlich durchdrungenen Weltbild zusammen und sind, auch darin Vogeler vergleichbar, ideologische Metaphern.

Doch paradoxerweise verbinden sich in Womackas Komposition staatsideologische Intentionen mit Traditionen christlicher Kunst. Das Medium der Glasmalerei, die Entscheidung für das Format des Rundbogenfensters sowie die Frontalität des Kosmonauten Gagarin knüpfen auf formaler Ebene an die mittelalterlichen Heiligendarstellungen an. Das Medium und die Bildstruktur übernehmen damit Elemente eines Sakralraums und nobilitieren über den Formverweis ihr Weltverständnis. Damit wird der architektonische Raum, der in der Geschichte der Religion vorbehalten war, nun von der modernen Wissenschaft eingenommen und ein weiteres Mal unterstrichen, dass nicht Gott und der Glaube die Welt beherrschen, sondern der Mensch und die Rationalität seines Forschergeistes.

Allerdings wird hier nicht nur die Kultur der römisch-katholischen Kirche zweckmäßig umgedeutet, sondern auch die Idee der russisch-orthodoxen Ikone. Da in der Ikone die Gegenwart und Macht Gottes sowie der Heiligen als real gedacht war, nutzten auch weltliche Potentaten diese Bildmittel, um ihre Herrschaftsansprüche zu untermauern. Beat Wyss erinnerte in diesem Zusammenhang an die russische Avantgarde, die sich dieser politisch-religiösen Analogiebildung wie selbstverständlich bedient hatte; so wollte etwa Malewitsch in einem Traktat, das er anlässlich Lenins Tod verfasste, diesen in der Nachfolge Christi gesehen wissen.[42] Das Moment der Ehrfurcht und der personalen Überhöhung bedarf eines metaphysischen Bezugsrahmens, und so wurde auch Stalin nach seinem Tod als Heiliger beziehungsweise als Held mit übermenschlichen Potentialen gezeigt.[43] Der sakrale Nimbus der Ikone wurde damit in den Dienst eines atheistischen Bekenntnisses gestellt, um den Rang und die Würde der politischen Heroen zu unterstreichen.

Orientierten sich in der offiziellen Bildprogrammatik gesellschaftspolitische Sujets grosso modo am Leitbild humanistischer Malerei (wobei die Frage nach dem künstlerischen Erbe durchaus kontrovers diskutiert wurde[44]), und agierte das DDR-Kunstsystems vorwiegend populistisch und restriktiv antimodern – wenngleich sich der Sozialistische

38 — Ein Gemälde von Werner Hennig (*Kosmos-Fernerkundung*, 1980) im Militärhistorischen Museum in Dresden deutet zumindest im Titel auf diesen Zusammenhang hin.
39 — Zwar hatte Hütt wegen seiner kritischen Distanz zur Kunsttheorie der DDR sein Amt als Direktor der Galerie Moritzburg in Halle 1971 aufgeben müssen, doch spiegeln sich in seinen Texten nichts desto trotz gezwungenermaßen ideologische Paraphrasierungen wider, so dass seine Erklärung hier gehört werden soll.
40 — Hütt, Womacka (wie Anm. 11), S. 54.
41 — Vgl. Wulf D. Hund: Heinrich Vogeler. Hamburger Werftarbeiter. Aus der Ästhetik des Widerstands, Frankfurt am Main 1992, bes. S. 9–12.
42 — Vgl. Beat Wyss: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1999, S. 237.
43 — Zum Bezug zwischen russisch-orthodoxer Ikonenmalerei und bildlicher Stilisierung von Staatsmännern vgl. Thomas Christ: Der sozialistische Realismus. Betrachtungen zum sozialistischen Realismus in der Sowjetzeit, Basel 1999, S. 32.
44 — Vgl. Sigrid Hofer: Dürers Erbe in der DDR. Vom Kanon des sozialistischen Realismus, seinen Unbestimmtheiten und historischen Transformationen. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 36 (2009), S. 413–437, S. 414–419.
45 — Das Gemälde war bislang auf die Jahre 1960/61 datiert, teilweise sogar auf die frühen 1970er Jahre geschätzt; im Beitrag von Doris Weilandt in diesem Katalog konnte 1958 als Entstehungsjahr nachgewiesen werden.

Realismus über die Jahrzehnte hinweg durchaus wandlungsfähig zeigte –, so schienen die Themenfelder der Technik, der Kybernetik und des Weltraums von diesem Stildiktat ausgenommen. Auch wenn es aufgrund der gegenwärtigen Materialbasis verfrüht ist von festen Bildtypen zu sprechen, so zeigt sich immer wieder ein Rekurs auf den kultur- und technikgeschichtlichen Kontext des Futurismus beziehungsweise der Maschinenästhetik eines Léger. Bei diesen waren Form und Inhalt eine überzeugende Einheit eingegangen, die für die bildkünstlerische Umsetzung der Technikeuphorie in der DDR fruchtbar gemacht werden konnte.

Bereits 1958 (wie Doris Weilandt in ihrem Exkurs in diesem Katalog recherchierte) entstand Lothar Zitzmanns Ölgemälde *Kosmonauten* **ABB 216**, das sich heute in der Kunstsammlung Gera befindet.[45] Lothar Zitzmann, der seit 1953 an der Hochschule für industrielle Formgebung an der Burg Giebichenstein maßgeblich für die Entwicklung der Grundlagenausbildung in visueller Gestaltung verantwortlich war, verfasste dort gemeinsam mit Benno Schulz ein einschlägiges Lehrbuch.[46] War dieses unter anderem auf die präzise zeichnerische Erfassung von materialästhetischen Qualitäten ausgerichtet, so vermied Zitzmann in seinem Ölbild *Kosmonauten* jedoch jegliche naturalistische Nähe. Stattdessen wählte er Bildmittel der Avantgarde und ließ in der formalen Auffassung – wenn auch entfernt – die Kunst Ferdinand Légers aus den 1920er Jahren anklingen. Léger hatte sich in jener Zeit mit dem modernen Maschinenzeitalter auseinandergesetzt und dieses in abstrahierten stereometrischen Formen erstehen lassen, wobei nicht übersehen werden darf, dass Légers Bilder durchaus eine gewisse Kritik an der Automatisierung der Produktionsprozesse enthielten. Realismus als Darstellungsmittel hatte Léger vollkommen verworfen, da er darin Sentimentalitäten zu erkennen glaubte, die dem Themenbereich nicht adäquat waren.[47]

Die Notwendigkeit, sich im All mit Schutzanzügen zu bewegen, eröffnete Zitzmann nun die Möglichkeit, stark stilisierte, volumetrische Körper zu schaffen. Eine deutliche Schematisierung dominierte, die grafische Vereinfachung rückte Zitzmanns Bildgebung in die Nähe von Piktogrammen. Hier trat das Individuum ganz zurück und auch der Raum, in dem sich die Figuren befanden, war nicht näher spezifiziert. Zitzmann stimmte seine Darstellung ganz auf das Schweben der Figuren ab, was er durch die Lagerung der Kosmonauten – teils bildparallel, teils kopfunter – verdeutlichte. Im Rückbezug auf Légers Formulierung der Technikbegeisterung gelang Zitzmann eine Metapher, die den Vorsprung der sowjetischen Forschung mit bildnerischen Mitteln popularisierte. Doch war Léger für Zitzmann nicht nur hinsichtlich der Technikbegeisterung adäquater Bezugspunkt, sondern auch hinsichtlich des Künstlerselbstverständnisses. Beiden war die gesellschaftliche Verpflichtung und Verantwortung des Künstlers eine conditio sine qua non ihrer Arbeit.[48] Vor diesem Hintergrund empfahl sich Léger als Gewährsmann in mehrfacher Hinsicht und die übereinstimmenden ideologischen Überzeugungen mögen Zitzmann darin bestärkt haben, formale Anleihen bei ihm zu nehmen.

Auch Paul Michaelis, der 1971 mit dem Nationalpreis ausgezeichnet[49] und schließlich mit der Verdienstmedaille der NVA geehrt wurde,[50] griff auf Stilmittel der Avantgarde zurück, wenn er Themen der Raumfahrt bearbeitete. 1980 schuf er im Auftrag der Luftstreitkräfte der NVA zu deren 25. Jahrestag ein Kniestück von Sigmund Jähn,[51] jenes Kosmonauten, der am 26. August 1978 als erster Deutscher in den Weltraum gestartet war und seitdem als »Held der DDR« und »Held der Sowjetunion« in den Medien gefeiert wurde. **ABB 198** Sigmund Jähn war gemeinsam mit Waleri Fjodorowitsch Bykowski zur sowjetischen Raumstation »Saljut 6« aufgebrochen und hatte mit diesem zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen durchgeführt.

Michaelis zeigt Sigmund Jähn mit ordensgeschmückter Uniform frontal in einer sitzenden Position, ein Cockpit ist angedeutet, im Hintergrund lässt sich die Erdkugel erkennen. Dem eingeweihten Betrachter haben sich diese wenigen Andeutungen aufgrund Jähns großer Popularität und propagandistischer Präsenz sicher unmittelbar erschlossen.[52] Entscheidend für Michaelis Aussage ist die souveräne und freundliche Ausstrahlung, die er dem Idol verliehen hat und die diesen als Identifikationsfigur präsentierte – darin der Darstellung Gagarins vergleichbar.

In diesem wie in ähnlich gelagerten Werken nutzte Michaelis die Stilmittel des Futurismus. Bereits 1974 hatte er mit *Granit* **ABB 199** ein großes Ölgemälde geschaffen, das in einer ganz abstrakten aber expressiv-farbigen Anmutung die Qualitäten des Materials

ABB 199 Paul Michaelis, *Granit*, 1974, Militärhistorisches Museum Dresden

46 — Zitzmann hatte seit 1965 eine Professur an der Burg inne; vgl. Lothar Zitzmann, Benno Schulz: Dokumente zur visuell-gestalterischen Grundlagenausbildung, hg. v. Hochschule für industrielle Formgestaltung, Halle, Burg Giebichenstein, Halle 1990.
47 — Dorothy Kosinski (Hg.): Fernand Léger 1911–1924. Der Rhythmus des modernen Lebens. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Kunstmuseum Basel v. 11.9.–27.11.1994, München/New York 1994, S. 121.
48 — Kosinski, Léger (wie Anm. 47), S. 399.
49 — Karl Brix: Paul Michaelis, Dresden 1974, S. 26; von 1959–1964 war Michaelis Rektor der Hochschule für Bildende Künste in Dresden.
50 — Paul Michaelis: Paul Michaelis zum 75. Geburtstag. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Ausst.-Kat. Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Galerie Rähnitzgasse, Dresden, v. 12.11.–23.12.1989, Dresden 1989, S. 14.
51 — Diese Information verdanke ich Simone Fleischer, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Der 25. Jahrestag der NVA wurde 1981 begangen.
52 — Ähnlich wie bei Juri Gagarin unternahm Sigmund Jähn nach seiner Rückkehr viele Vortragsreisen. Schulen und Straßen wurden auch nach ihm benannt und bereits 1979 wurde eine Ausstellung zum Weltraumflug in seinem Heimatort Morgenröthe-Rautenkranz eingerichtet.

erfahrbar machen sollte. Wie Sigmund Jähns Porträt wurde auch dieses Werk im Armeemuseum der DDR verwahrt. Der Aufbewahrungsort der beiden Werke war nicht nur exklusiv, sondern von großer ideologischer Tragweite. Beide Arbeiten müssen also, trotz ihrer avantgardistischen Bildauffassung, auf die Zustimmung der Staatsmacht gestoßen sein. Die offizielle Wertschätzung belegt auch die Festschrift zum 65. Geburtstag des Künstlers im Jahr 1979. Darin wurden dessen »kubistisch-futuristischen Mittel«, welche die »Kraft und Schnelligkeit moderner Düsenflugzeuge [...] sinnbildhaft als unüberwindbares Schild« verdeutlichten, lobend erwähnt.[53]

Analoge Stilmittel setzte Michaelis in *Waffenbrüder – Klassenbrüder, vereint unbesiegbar* von 1976 ein **ABB 200**, das wie *Granit* vor allem assoziativ zu erfassen war. Doch wurde deutlich, dass zwei Piloten in Überschallflugzeugen gemeint waren. Die stürzenden Linienführungen der Flugzeugantriebe dynamisierten die Komposition ebenso wie die formalen Überblendungen der beiden Personen in ihrem Cockpit. Stellenweise wurden die Bildmotive aufgelöst, eine präzise Ausformulierung war nicht zwingend, um die Bildaussage, die auf Geschwindigkeit, Präsenz und Dominanz abzielte, zu unterstreichen. Einmal mehr wurden die Beherrschbarkeit der Naturgesetze hervorgehoben und die physikalischen Erklärungsmodelle gegenüber den metaphysischen herausgestellt. Eine gewisse Aggressivität, evoziert vor allem durch die Bewegungsrichtung des Flugkörpers, der auf den Betrachter zuschoss, war dem Bild zu eigen und setzte den Titel der *Waffenbrüder* sprechend um.

In Filippo Tommaso Marinettis *Futuristischem Manifest* von 1909 wurden Begriffe genannt, die als zentrale Leitgedanken in Michaelis Bild wiederkehrten. Marinettis drastische Rhetorik, die ganz den Gepflogenheiten derartiger Textgattungen folgend, auf »ein gewalttätiges Vokabular und eine scharfe Polarisierung von Gewolltem und Verneintem« setzte,[54] ist hier nicht weiter zu verfolgen. Wichtig hingegen ist, dass Marinetti von der »Vertrautheit mit Energie« sprach, die »angriffslustige Bewegung« pries oder sich davon überzeugt äußerte, dass Schönheit »nur noch im Kampf« bestünde und ein »Werk ohne aggressiven Charakter [...] kein Meisterwerk sein könne.«[55] Punkt 4 und 5 des Manifests formulierten Gedanken, die wie eine literarische Antizipation von Michaelis Bildern gelesen werden können. Dort hieß es: »Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit.«[56] Und weiter: »Wir wollen den Mann besingen, der das Steuer hält, dessen Idealachse die Erde durchquert, die selbst auf ihrer Bahn dahinjagt.«[57]

Michaelis Rückbezug auf den Futurismus erfolgte hier also auf einer formalen und inhaltlichen Ebene. Während das futuristische Manifest in der Grundtendenz als Abrechnung mit der vorherrschenden Kunstpraxis gemeint war und einer Erneuerung der künstlerischen Theoriebildung dienen sollte,[58] übernahm Michaelis' futuristische Bildstrategie derartige Implikationen nicht. Seine in der Zeit durchaus ungewöhnliche Darstellungsweise war keineswegs als verdeckte Kritik an der Kunst des Sozialistischen Realismus zu verstehen. Michaelis stand unbeirrt zu den Prinzipien und kunsttheoretischen Dogmen der Partei. In den 1970er Jahren, als der Sozialistische Realismus in seiner formalen Spannweite eine deutliche Toleranz erfahren hatte, griff Michaelis auf avantgardistische Stilmittel zurück, die den Gedanken des technischen Fortschritts in besonderer Weise transportierten. Da die inhaltlich-formale Referenz zwischen Fortschritt und Futurismus historisch verbürgt war, konnte Michaelis mit seiner Bildregie sowohl auf Verständnis wie Akzeptanz bei den Rezipienten stoßen. Dass italienische Futuristen, wie Umberto Boccioni und Gino Severini anarcho-sozialistische Ideale vertraten und sich Karl Marx wie Friedrich Engels verwandt fühlten,[59] hat die Wertschätzung ihrer Gestaltungsabsichten durch Michaelis und die Partei mit Sicherheit unterstützt.

Die in diesem Beitrag vorgestellten Werke gingen mit der offiziellen Staats- und Kunstdoktrin konform. Sie sind daher vor allem in einem kultur- und politikgeschichtlichen Kontext aufschlussreich. Vermag auch das ästhetische Niveau nicht in allen Fällen zu befriedigen, so liefern sie doch wichtige Hinweise auf die Identitätskonstruktionen in der DDR. In diesem Zusammenhang können die Bilder zur Technikentwicklung, vor allem aber jene zum Weltraum als Teil einer nationalen Ikonographie verstanden werden, welche selbst extreme avantgardistische Bildmittel akzeptierte.

Bildliche Affirmationen beherrschten die Weltraumthematik somit über lange Jahre. Mit dem Start des sowjetischen Weltraumprogramms und den folgenden amerikanischen

53 — Christa Bächler: Zum künstlerischen Werk von Paul Michaelis. In: Paul Michaelis. Gemälde und Zeichnungen. Festschrift zum 65. Geburtstag des Künstlers, Dresden 1979, S. 1–5, S. 4.
54 — Friedrich Wilhelm Malsch: Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus, Weimar 1997, S. 98; zur psychologischen bzw. allegorischen Deutung von Marinettis Text darin bes. S. 102 f.
55 — Umbro Apollonio (Hg.): Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918, Köln 1972, S. 33.
56 — Ebenda.
57 — Ebenda.
58 — Vgl. Malsch, Künstlermanifeste (wie Anm. 54), S. 224–231.
59 — Lilli Weissweiler: Futuristen auf Europa-Tournee. Zur Vorgeschichte, Konzeption und Rezeption der Ausstellungen futuristischer Malerei (1911–1913), Bielefeld 2009, S. 14 f.

ABB 200 Paul Michaelis, *Waffenbrüder – Klassenbrüder, vereint unbesiegbar*, 1976, Militärhistorisches Museum Dresden

Erkundungen hatte die ungebremste Fortschrittsgläubigkeit, die Idee einer zielgerichteten technischen Revolution und einer kontinuierlichen Akzeleration des industriellen Wachstums, das zu mehr Wohlstand führen würde, in Ost wie in West zusätzliche Nahrung erhalten. Zu den wenigen Stimmen, die dieser Euphorie nicht folgen wollten, zählte etwa der Club of Rome, der 1973 in seiner Schrift *Die Grenzen des Wachstums* die Grand Challenges, denen wir uns heute gegenüber sehen, analysierend und warnend vorweggenommen hatte. Zivilisationsskeptische Kommentare fanden sich auch in Künstlerkreisen. In der DDR antworteten etwa Wolfgang Mattheuer oder Bernhard Heisig mit ihren Werken zur Ikarus-Thematik auf die Technologiebegeisterung. Sie nutzten die Mythologisierung, um problematische Entwicklungen darzustellen, zeigten Ikarus als einen Menschen, der letztendlich seiner Hybris erlegen war und scheitern musste, doch gaben sie keine monokausalen Erklärungen oder einseitigen Anklagen ab, vielmehr suchten sie die Diskussion, um ihrerseits den gesellschaftlichen Umbau mit voran zu treiben – in diesem Sinne verband der Glaube an das utopische Projekt konforme wie kritische Künstler.

Oliver Sukrow

Ein Rivera der DDR?

Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen »Muralismo« in die DDR

Vorbemerkung

Der spanische Künstler Josep Renau i Berenguer **ABB 202, 203** siedelte 1958 aus dem mexikanischen Exil in die DDR über. Dort war er der einzige Künstler, der während des Zweiten Weltkrieges in Mexiko gelebt hatte und persönlich mit dem *Muralismo* von Diego Rivera und David Alfaro Siqueiros vertraut gemacht worden war. Die doppelte Exilerfahrung übte einen (bisher in der Forschung kaum beachteten) Einfluss auf seine künstlerischen wie persönlichen Einstellungen aus. Renaus Etablierung in der DDR fiel in eine Zeit des verstärkten Interesses an der zeitgenössischen Kunst Mexikos und erlaubte es dem 1907 geborenen Künstler, nachdem er hauptsächlich als Graphiker tätig war, am Ende der 1960er Jahre in der DDR große öffentliche Wandbildaufträge umzusetzen.

Zunächst soll aufgezeigt werden, welche Erfahrungen er in Mexiko gesammelt hatte und welche Rahmenbedingungen die Etablierung Renaus in der DDR ermöglichten. Dann wird mittels eines Beispiels demonstriert, wie Josep Renau die künstlerisch-ästhetischen Prinzipien des *Muralismo* in seinen Wandbildern umzusetzen versuchte. Gerade nach dem Rückschlag, den die Wandbildbewegung in der DDR am Ende der 1940er Jahre erlitten hatte,[1] war es das Verdienst Renaus, zwei Jahrzehnte später der Gattung einen entscheidenden Impuls der Erneuerung gegeben zu haben, der ohne das von ihm vermittelte mexikanische Vorbild nicht denkbar gewesen wäre. Auf besonders anschauliche Weise lassen sich die damit verbundenen Erfahrungen Renaus anhand des Wandbildes *Der Marsch der Jugend in die Zukunft* nachvollziehen, das er als Teil eines großen Gestaltungskonzepts in Halle-Neustadt umsetzte und das 1998 trotz Eintrags in das Denkmalsverzeichnis zerstört worden ist.[2] Mit diesem Wandbild gelang Josep Renau eine für die 1960er Jahre charakteristische Vorstellung des Sozialismus, nämlich das Voranschreiten der Jugend als »Träger progressiver Entwicklungen«,[3] bildhaft darzustellen. Singulär für die architekturgebundene Kunst in der DDR war die durch den *Muralismo* vorgeprägte Kombination von avantgardistischen Stilmitteln der klassischen Moderne und zeitgenössischen Techniken, als deren Resultat eine Übereinstimmung von formaler Gestaltung und inhaltlicher Aussage entstand. **ABB 204**

Biografie und Werk: Kurzüberblick[4]

Da der persönliche wie künstlerische Werdegang Renaus bereits Gegenstand zahlreicher Publikationen ist, kann an dieser Stelle eine kurze Zusammenfassung seiner spanischen und mexikanischen Zeit genügen. Geboren als Sohn des valencianischen Kunstmalers José Renau, besuchte Josep in seiner Heimatstadt die Kunstakademie San Carlos.[5] Zunächst noch vom Art Déco und anderen modernistischen Strömungen beeinflusst, trat er ab 1931 weltanschaulich wie ästhetisch für den Marxismus und die Kommunistische Partei Spaniens ein. Renau hatte als Republikaner während des Spanischen Bürgerkriegs (1936–1939) führende Ämter inne,[6] sodass er mit seiner Familie nach dem Ende des Konfliktes über Frankreich nach Mexiko fliehen musste, das den Spaniern Asyl angeboten hatte.[7] Sofort nach seiner Ankunft im Sommer 1939 brachte ihm der Kontakt zu Siqueiros, den er aus Europa kannte, den ersten lukrativen Auftrag ein.[8] Zusammen mit einem Kollektiv schufen Renau und Siqueiros für die mexikanische Elektrikergewerkschaft das monumentale, Foyer und Treppenhaus schmückende Wandgemälde

1 — Vgl. Martin Schönfeld: Das »Dilemma der festen Wandmalerei«. Die Folgen der Formalismus-Debatte für die Wandbildbewegung in der SBZ/DDR 1945–1955. In: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel (Hg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990, Köln 1996, S. 444–465; Ders.: Von der orientierenden zur richtungsweisenden Ausstellung. Die Wandbildaktion der 2. Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1949. In: Paul Kaiser, Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg 1999, S. 291–308.

2 — Günter Kowa: Kurzer Marsch in den Untergang. In: Mitteldeutsche Zeitung v. 29.7.1998.

3 — Vgl. Stefan Wolle: Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR 1961–1971, Berlin 2011.

4 — Grundlegend zu Renau: Albert Forment (Hg.): Josep Renau. Catálogo razonado, Valencia 2004.

5 — Zum biografischen Werdegang Renaus vgl. Albert Forment: Josep Renau. Vida y obra. In: Jaime Brihuega, Jorge Ballester (Hg.): Josep Renau (1907–1982): Compromís i cultura, Ausst.-Kat. La Nau – Universitat de València Octubre Centre de Cultura Contemporània v. 25.9.–11.11.2007, später in Madrid, Valencia 2007, S. 38–71; Eva-Maria Thiele: José Renau, Dresden 1975 sowie: Meine Wurzeln liegen in Spanien. Redaktionsgespräch mit dem Maler und Graphiker José Renau, in: Bildende Kunst 16 (1968), H. 8, S. 414–416.

6 — Vgl. María Rosón: Fotomurales del Pabellón Español de 1937 – vanguardia artística y mission politica. In: Goya, 319/320 (2007), S. 281–298 sowie Miguel Cabañas Bravo: Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí. In: Brihuega/Ballester (wie Anm. 5), S. 140–167.

7 — Vgl. Gerhard Haupt: Josep Renau: Erinnerungen an Spanien. Seinem Andenken gewidmet. In: Bildende Kunst 30 (1982), H. 7, S. 581–585.

8 — Vgl. Suzanne Schadl, Claire-Lise Bénaud: Josep Renau's Mexican Exile: Political and Artistic Crossings. In: SALALM #52 – Migrations and Connections: Latin America & Europe in the Modern World, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin 2009, http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/salalmdocs/Josep Renau's Mexican Exile.pdf, letzter Zugriff: 31.5.2012.

ABB 201 Josep Renau, *Der Marsch der Jugend in die Zukunft*, Entwurf (Boceto 9 A), linke Tafel des dreiteiligen Entwurfs, Detail, 1974, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. Generalitat Valenciana

Das Antlitz der Bourgeoisie (1939/40).[9] In diesem Werk wurden erstmals die Prinzipien des *Muralismo* praktisch umgesetzt: Arbeitsteiliges Schaffen an den einzelnen Wandpartien, Einsatz modernster technischer Hilfsmittel wie der Fotomontage zur Steigerung der illusionistischen Qualitäten des Gemäldes sowie das »Korrespondenzverhältnis zwischen dem Bild und dem sich bewegenden Betrachter«,[10] der sich beim Durchschreiten des Raumes unter Änderung seines Standpunktes die politisch-soziale Aussage des Werkes erschließen sollte.[11]

Es war die hier programmatisch formatierte Vorstellung eines dynamischen Betrachters, die Renaus künstlerisches Schaffen nachhaltig prägen sollte. »In erster Linie«, so Renau im Jahre 1965, »berücksichtigt der Künstler die Gestalt, die Größe, die Lage und die gegenseitige Beziehung [...] der Malflächen und danach die Bewegung des ›Betrachters‹ [...] und die funktionsmäßige Berücksichtigung dieser Bewegung ist dann bestimmend nicht etwa für einen einzigen Blickpunkt, sondern für verschiedene tatsächliche Blickpunkte.«[12] Der Erfolg der Zusammenarbeit von Siqueiros und Renau war mehrfach gefährdet, denn trotz der vermeintlichen Harmonie des Kollektivs,[13] gab es persönliche wie politische Spannungen zwischen den beteiligten Künstlern, sodass Renau das Werk im Juli 1940 ohne Siqueiros fertigstellte. Nach diesem Erfolg erhielt Renau weitere Aufträge für Wandbilder in Mexiko.[14]

Francos Militärdiktatur hatte auch nach dem Zweiten Weltkrieg Bestand: Renau konnte nach 1945 nicht – wie etwa die deutschen Exilanten – in seine Heimat zurückkehren. Abgesehen von einigen Besuchen in Spanien nach 1975 kam er nie wieder nach Spanien und verstarb 1982 in der DDR. Renau verblieb also zunächst noch in Mittelamerika, wo er sich zu einem erfolgreichen Fachmann auf dem Gebiet der Werbegraphik entwickelte und seit 1950 in Mexiko-City ein Atelier für Gestaltungsfragen führte – das Estudio Imagen.[15] Zeitgleich begann er mit den Arbeiten am Fotomontage-Zyklus *The American Way of Life*, sodass zu Beginn der 1950er Jahre die paradoxe Situation eintrat, dass er als politisch aktiver und überzeugter Sozialist Werke gegen den US-Imperialismus produzierte, dafür aber vom Erfolg seines Ateliers auf dem freien Markt abhängig war. Dies war für Renau keine befriedigende Lage, und so ist es kaum verwunderlich, dass er ab Mitte der 1950er Jahre Kontakte in den sozialistischen Teil Europas knüpfte, die er in Nord- und Südamerika nicht vorfinden konnte.

Josep Renau in der DDR

Andreas Schätzke hat gezeigt, dass die nach 1945 aus dem Exil in die SBZ und DDR zurückkehrenden Künstler und Architekten ihre dort gesammelten Erfahrungen in ihre neuen Funktionen in der DDR einbrachten, was mitunter zu Konflikten mit der SED-Führung und deren jeweiligen kulturpolitischen Leitlinien führte.[16] Als Hauptmotivation, sich in der DDR niederzulassen, galt für den überwiegenden Teil der Künstler die enge politisch-ideologische Bindung an den Sozialismus und die Vorstellung, dass sie die Möglichkeit bekämen, gesellschaftliche und kulturpolitische Verantwortung zu übernehmen. Dieser Glaube einte, neben allen individuellen Beweggründen, die heterogene Gruppe der Remigranten.[17]

Für Josep Renau trafen diese Beobachtungen jedoch nur teilweise zu, denn es ist nach wie vor unklar, was die genauen Ursachen seiner Emigration in die DDR waren. Er selbst gab im Rückblick an, dass er eine »gefühlsmäßig starke Beziehung zur Tradition der deutschen Kunst« habe und es ihm aufgrund des »immer stärkeren Drucks [der USA] auf Mexiko« nicht mehr möglich gewesen sei, seine politische und künstlerische Arbeit, wie etwa seine anklagenden Fotomontagen, erfolgreich weiterzuführen. Stattdessen sah er in der DDR die Möglichkeit, seinen Zyklus *The American Way of Life* zu veröffentlichen,[18] was teilweise bereits ab 1954 in der Zeitschrift Eulenspiegel geschah, bevor 1967 schließlich das gesamte Werk im Eulenspiegel-Verlag erschien.[19] Dieser Sicht Renaus folgte auch Eva-Maria Thiele in ihrer Studie zum Künstler.[20] Albert Forment kommt andererseits zu dem Fazit, dass sich Renau Ende der 1950er Jahre in einer künstlerischen Sackgasse befand: Sein letzter großer Auftrag für ein Wandbild lag sieben Jahre zurück, vielleicht rechnete Renau durch seinen Wechsel in die DDR mit neuen Aufgaben in diesem Bereich.[21]

9 — Vgl. Jennifer Jolly: Art of the Collective: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and their Collaboration at the Mexican Electricians' Syndicate. In: Oxford Art Journal 31 (2008), H. 1, S. 131–151.
10 — Jürgen Harten: Als Künstler noch Helden waren. In: Ders. (Hg.): Siqueiros/Pollock – Pollock/Siqueiros, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf v. 30.9.–3.12.1995, Köln 1995, S. 13–27, S. 21.
11 — Vgl. José Renau: Das Problem: Außenwandgestaltung. In: Sonntag 25 (1971), Nr. 31 v. 1.8.71, S. 8: »David Alfaro Siqueiros war der erste, der vom Standpunkt eines nicht mehr statischen, sondern sich bewegenden Betrachters ausging [...]. Daraus folgt, und er hat es sinngemäß gesagt: Wenn du nicht läufst, wirst du das Bild nicht begreifen.«
12 — José Renau: Zwischen Euklid und Prometheus. Gedanken zur Kunst von David Alfaro Siqueiros. In: Bildende Kunst 13 (1965), H. 6, S. 296–304, S. 301.
13 — Vgl. ebd., S. 298 sowie Josep Renau: Mi experiencia con Siqueiros. In: Revista de bellas artes, 1 (1976), S. 3–25.
14 — Zum Schaffen Renaus in Mexiko vgl. Luis Suarez: José Renau in Mexiko. In: Bildende Kunst 16 (1968), H. 8, S. 409–413 sowie Forment, Renau (wie Anm. 4), S. 50–58. Zu Renaus Bewertung des mexikanischen Muralismo vgl. José Renau: Rango universal de la pintura mexicana. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock, Jahrgang XIV, 1965, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Heft 1/2, S. 19–39.
15 — Forment, Renau (wie Anm. 4), S. 85.
16 — Andreas Schätzke: Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR, Berlin 1999.
17 — Vgl. ebd., S. 200–203.
18 — Vgl. Wurzeln (wie Anm. 5), S. 416.
19 — José Renau: Fata Morgana USA, Berlin 1967; vgl. dazu Gerhard Haupt: Zur Fotomontage von Josep Renau. In: Bildende Kunst 26 (1978), H. 7, S. 612–615 sowie Carole Naggar: Réalisme révolutionnaire de José Renau. In: XXe siècle (51) 1978, S. 30–35.
20 — Vgl. Thiele, Renau (wie Anm. 5), S. 7: »Doch der zunehmende Druck, den die USA besonders seit den fünfziger Jahren auf Mexiko ausübten, behinderte Renau bei der Ausübung seiner politisch-künstlerischen Tätigkeit. Da er nicht in sein Heimatland zurückgehen konnte, entschloß sich Renau, in der DDR Aufenthalt zu nehmen.«
21 — Forment, Renau (wie Anm. 4), S. 419.

ABB 202, 203 Josep Renau in Berlin, ca. 1972, bei der Arbeit an seinem Wandbildentwurf *Marsch der Jugend*, Archiv Marta Hoffman, Müncheberg

Das erste konkrete Arbeitsangebot, das ihn aus der DDR erreichte, war hingegen eine Offerte des Deutschen Fernsehfunks (DFF), eine Reihe von Animationsfilmen zu gestalten. Er hatte dieses Medium bereits in Mexiko kennengelernt und war von den »neuen technischen Möglichkeiten, die sich [...] für eine künstlerisch-agitatorische Aussage ergaben« fasziniert,[22] sodass er das Angebot annahm. Er verließ Mexiko zunächst ohne seine Familie – diese sollte 1959 folgen – und zog nach Ostberlin. Vermutlich wurde ihm das Angebot von Walter Heynowski, dem stellvertretenden Intendanten und Programmdirektor beim DFF im Sommer 1957 auf dem Moskauer Friedenskongress überbracht.[23] Aus der Kooperation mit dem DFF entstanden Animationsfilme wie *Politisches Poem* (1958), *Lenin-Poem* (1959) oder *Stürmische Zeit* (1960/61), bevor Renau und Heynowski ihre Zusammenarbeit 1961 beendeten.

Auch wenn Renaus sofortiges Engagement beim DFF und die kurz vorher einsetzende publizistische Verbreitung seiner Werke durch den Eulenspiegel den Eindruck erwecken, dass die Entscheidung, Mexiko zu verlassen und sich in die DDR zu begeben, konsequent gewesen zu sein, so wirft sie dennoch, insbesondere mit Hinblick auf die Situation zu Beginn der 1950er Jahre, einige Fragen auf. Mexiko war zwischen 1933 und 1945 vor allem ein Zufluchtsland deutscher Schriftsteller und führender KPD-Funktionäre gewesen, im Gegensatz zu den USA hatten sich in Mexiko aber keine bildenden Künstler aus Deutschland angesiedelt.[24] Zwar deutete Josep Renau an, er habe mit »namhaften deutschen Emigranten wie Ludwig Renn, Bodo Uhse, Anna Seghers« eine »enge persönliche Bekanntschaft« gepflegt,[25] doch ist seine Mitarbeit in den verschiedenen Organisationen und Publikationsorganen der deutschen Exilanten bislang nicht gesichert.[26] Einige der deutschen Exilanten waren als Dozenten an der Arbeiteruniversität von Mexiko-City tätig, für deren Zeitschrift Futuro Renau zwischen 1940 und 1946 einige Cover gestaltete. Im Gegensatz dazu standen die populären Künstler Rivera und Siqueiros in engem Kontakt mit den Exildeutschen.[27]

Es erscheint daher verständlich, dass es vor allem Rückkehrer wie Ludwig Renn, Georg Stibi und Anna Seghers waren, die in der DDR die zeitgenössische Kunst Mexikos popularisierten.[28] Im Vorfeld der 1949 in Dresden stattfindenden Zweiten Deutschen Kunstausstellung wurde auf den *Muralismo* als Vorbild hingewiesen, unter anderem durch Aufsätze in der Zeitschrift Bildende Kunst – der Ausgang dieses Versuchs ist bekannt.[29] Obgleich auf längere Zeit die künstlerische Adaption des mexikanischen Vorbildes durch die neuerliche Verfemung der Moderne im sogenannten Formalismus-Streit in der DDR stark eingeschränkt war, bemühte sich die SED doch darum, Rivera und Siqueiros als Ehrengäste zu den III. Weltfestspielen der Jugend 1951 nach Berlin einzuladen. Wolfgang Kießling zufolge waren Rivera und Siqueiros »als Friedenskämpfer

22 — Wurzeln (wie Anm. 5), S. 416.
23 — Brihuega/Ballester, Renau (wie Anm. 5), S. 58–59.
24 — Vgl. Wolfgang Kießling: Exil in Lateinamerika (Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil, Bd. 4), Frankfurt am Main 1981.
25 — Wurzeln (wie Anm. 5), S. 415–416.
26 — Vgl. zur Kulturarbeit im mexikanischen Exil Kießling, Exil (wie Anm. 24), S. 275 ff.
27 — Vgl. Wolfgang Kießling: Brücken nach Mexiko. Traditionen einer Freundschaft, Berlin 1989, S. 138–152.
28 — Vgl. ebd., S. 438–457.
29 — Vgl. Martin Schönfeld: Von der orientierenden zur richtungsweisenden Ausstellung. Die Wandbildaktion der 2. Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1949, in: Kaiser/Rehberg, Enge (wie Anm. 1), S. 291–307. Vgl. zur andersartig verlaufenden Rezeption mexikanischer Graphik in der DDR zwischen 1945–1949: Kießling, Brücken (wie Anm. 27), S. 448–451.

ABB 204 Josep Renau, Wandbilder für das Bildungszentrum Halle-Neustadt, Gesamtansicht des Wohnheims und der Klubmensa, Entwurf (Boceto Nr. 6), 1968, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Josep Renau, Valencia

willkommen, nicht aber als Künstler«, da diese formalistische und kosmopolitische Kunstauffassungen vertreten würden.[30]

Die verhinderte Rezeption des *Muralismo* in der frühen DDR sowie politische Säuberungsaktionen der SED unter Mexiko-Remigranten im Umfeld der sogenannten »Merker-Affäre« (1950–1953) umreißen die zeithistorischen und kulturpolitischen Situation, kurz bevor Josep Renau in die DDR emigrierte. Erst ab 1954/55 sollte sich »das in eine schiefe Lage geratene Mexikobild der DDR« ändern, wie die 1955 organisierte Ausstellung *Mexikanische Malerei und Grafik* in der Akademie der Künste zeigte.[31] Nachdem der Verlag der Kunst 1955 Rivera für die Mitarbeit an der ihm gewidmeten Monographie gewinnen konnte,[32] dieser zum Korrespondierenden Mitglied der Akademie der Künste berufen wurde und im Frühjahr 1956 die DDR besuchte, hatte sich eine kulturpolitische Kehrtwende vollzogen. Zunächst brüsk abgelehnt, wurde die mexikanische Kunst zum Ende der 1950er Jahre auch von offizieller Seite als ein wichtiges Vorbild für die Künstler in der DDR anerkannt: René Graetz und Herbert Sandberg ermunterten Diego Rivera, für die DDR ein öffentliches Wandbild zu schaffen,[33] die Mexiko-Rezeption beförderte wichtige Publikationen zum *Muralismo*,[34] zudem setzte sich die DDR für den 1960–1964 inhaftierten Siqueiros ein. Dieser besuchte 1970 den ostdeutschen Arbeiter-und-Bauern-Staat und versprach, ein Wandbild für die DDR zu realisieren, konnte dies aber, genau wie Rivera, nicht einlösen.[35]

Josep Renau konnte von diesem verstärkten Interesse an Mexiko ab Mitte der 1950er Jahre profitieren: Erste Aufträge bildeten die nicht ausgeführten Entwürfe *Die Eroberung der Sonne* und *Die Elemente*, beide 1959, für die Akademie der Wissenschaften der DDR in Berlin-Adlershof. Inhaltlich stellten sie die Kontinuität zu seinem mexikanischen Schaffen her,[36] jedoch markieren diese Werke auch die Fortsetzung einer längeren Zeit der Erfolgslosigkeit des Muralisten Renau, die bis in die 1960er Jahre hinein dauern sollte. So war Renau zwischen 1958 und 1966 vornehmlich als Graphiker tätig und es war seine enge Zusammenarbeit mit dem DFF, die schließlich 1966 zu einem ersten in der DDR realisierten Wandbild Renaus führte: Für den Klubraum des DFF in

Berlin-Adlershof schuf er das vierteilige Werk *Die Eroberung des Kosmos*, welches auch den im Bau befindlichen Berliner Fernsehturm als Architekturzitat integrierte. **ABB 222**

Im Unterschied zu Renaus mexikanischen Wandbildern war *Die Eroberung des Kosmos* kleinformatig und besaß als Dekorationselement eines Freizeitraums keine politische Massenwirksamkeit. Josep Renau musste also in der DDR zunächst mit kleineren Arbeiten an wenig öffentlichkeitswirksamen Orten beginnen.[37] Erst mit den 1968 erteilten Aufträgen für die Wandbilder von Halle-Neustadt änderte sich die Situation Renaus dahingehend, dass er nun mit seinem eigentlichen Anliegen, dem öffentlichen Wandbild, in Erscheinung trat.[38] Nach *Eroberung des Kosmos* erhielt er weitere öffentliche Aufträge, etwa den für ein Wandbild im Foyer des Wissenschaftlichen Bildungs- und Informationszentrum in Berlin-Wuhlheide. Das Wandbild *Sozialistischer Mensch unter den Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution/Zukünftiger Arbeiter im Kommunismus* (1969) – anhand des Entwurfes von der zeitgenössischen DDR-Kunstkritik bereits als »Epochenbild« bejubelt **ABB 221** – blieb unausgeführt. Auffallend daran war die Synthese der an klassischen Vorbildern geschulten Bildsprache Renaus und seiner utopischen Vorstellungen von geistiger und körperlicher Arbeit, Natur und Menschheit.[39] Umgesetzt hingegen wurden Renaus Entwürfe für das am Gebäude des ehemaligen VEB-Energiekombinats in Halle angebrachte Keramikwandbild *Die friedliche Nutzung der Kernenergie* (1970)[40] oder das Außenwandbild *Natur, Mensch und Kultur* (1979) am Moskauer Platz in Erfurt.

Insofern kann gesagt werden, dass, zeitgleich zum Besuch von Siqueiros in der DDR 1970, Renaus Periode der Beschränkung im Medium des Wandbildes, die bereits seit 1950 andauerte, beendet wurde. Siqueiros lobte auf seinem Arbeitsbesuch denn auch die von Renau genommene Entwicklung: »Renau hat sich, als er mit uns in Mexiko arbeitete, den Geist militanter Kunst zu eigen gemacht. Aber er ist nicht dabei stehengeblieben, er ist um einige bedeutende Schritte über sie hinausgegangen, besonders in der Lösung der auch für uns neuen Probleme in der Außenwandgestaltung.«[41] In dieser zweiten Schaffensphase legte Renau Entwürfe für Außenwandbilder an der Porzellanmanufaktur Meißen und am Wohnkomplex VII in Schwedt (beide 1972) vor, wie auch für ein Innenwandbild im Foyer des Palastes der Republik (1974) – hierfür griff Renau auf den *Sozialistischen Menschen* von 1969 zurück.[42] Zwar wurde keiner seiner Entwürfe ausgeführt, doch zeigte sich darin seine steigende öffentliche Anerkennung, zumal er 1972 mit dem Vaterländischen Verdienstorden ausgezeichnet wurde und 1975 eine ihm gewidmete, kleinere Monografie erschien.[43]

Bislang kaum bekannt ist, dass Josep Renau in den 1970er Jahren in seinem Privathaus eine eigene »Kunstschule« organisierte, zu deren Schülern unter anderem Marta Hoffman, Petra Flierl, Clemens Gröszer, Reinhard Stangl und Annette Becker gehörten. Durch die Ende der 1960er Jahre einsetzende finanzielle wie gesellschaftliche Anerkennung seiner Leistungen konnte Renau dieses private Refugium etablieren und außerhalb des akademischen Betriebes eine kleine Schülerschaft um sich scharen.[44] Nach Anleitung fertigte man Naturstudien an, die Renau korrigierte, zudem »vermittelte er den Schülern seine Vorstellungen von Kunst«.[45] In diese künstlerisch erfolgreichste Zeit Renaus fallen auch seine Werke in Halle-Neustadt, die Gegenstand des folgenden Abschnitts sind.

Die Wandbilder am Bildungszentrum von Halle-Neustadt

Halle-Neustadt, ab 1964 für die Arbeiter der chemischen Industrie des Bezirks errichtet, war eines der größten und ambitioniertesten Projekte des DDR-Städtebaus und sollte in ihrer architekturgebundenen Kunst das »sozialistische Staatsbewußtsein spiegeln.«[46] Um die angestrebte Symbiose von bildender Kunst und Architektur zu gewährleisten, »wurde beim Rat des Bezirkes ein Beirat für Bildende Kunst ins Leben gerufen und im Juli 1969 dem Rat der Stadt Halle-Neustadt unterstellt.«[47] Die Leitungsgremien der SED behielten sich jedoch die letzte Entscheidung in künstlerischen Fragen vor.[48] Die architekturgebundene Kunst am »Bildungszentrum«, im nordwestlichen Teil der Neustadt gelegen, sollte den »Ausdruck des [...] einheitlichen sozialistischen Bildungssystems« in markanter Weise hervorheben.[49]

30 — Kießling, Brücken (wie Anm. 27), S. 456–458.
31 — Ebd., S. 464–471.
32 — Vgl. Hans F. Secker: Diego Rivera, Dresden 1957.
33 — Vgl. Kießling, Brücken (wie Anm. 27), S. 480.
34 — Vgl. Antonio Rodríguez: Der Mensch in Flammen. Wandmalerei in Mexiko von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden 1967.
35 — Vgl. Kießling, Brücken (wie Anm. 27), S. 491–500.
36 — Vgl. Suarez, Renau (wie Anm. 14), S. 410.
37 — Vgl. Forment, Renau (wie Anm. 4), S. 64–67.
38 — Vgl. Wurzeln (wie Anm. 5), S. 414: »Herr Professor Renau, Sie sind besonders in jüngster Zeit [1969] durch ihre künstlerischen Arbeiten einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden.«
39 — Vgl. zu diesem Werk: Ein Aperitif für die Jugend. Über Kunst und Wissenschaft unterhielten sich der Maler José Renau und Werkdirektor Richard Mahrwald, Böhlen, aufgezeichnet von Waltraud Schulze, in: Sonntag 25 (1971), Nr. 4 v. 24.1.71, S. 3–4, auch Thiele, Renau (wie Anm. 5), S. 24–25 sowie Peter Arlt: Der sozialistische Mensch und die wissenschaftlich-technische Revolution. Betrachtung eines Bildes von José Renau. In: Urania 59 (1983), H. 4, S. 18–23.
40 — Vgl. Waltraud Schulze: José Renau: Die Eroberung der Sonne. Außenwandbild in Halle, in: Sonntag 25 (1971), Nr. 31 v. 1.8.71, S. 7.
41 — Zitiert nach Eva-Maria Thiele: Neue Wandbilder von José Renau in Halle-Neustadt, in: Bildende Kunst 23 (1975), Nr. 5, S. 225–229, S. 228.
42 — Vgl. Brihuega/Ballester (wie Anm. 5), S. 378–379.
43 — Vgl. Thiele, Renau (wie Anm. 5).
44 — Für Hinweise zu diesem bislang kaum bekannten Sachverhalt danke ich Petra Flierl (Berlin) sowie Dr. Eckhart Gillen (Berlin).
45 — Zitiert nach einer Nachricht von Dr. Eckhart Gillen an den Verfasser vom 5.7.12.
46 — Wolfgang Hütt: Auftragsvergabe und Auftragskunst in Halle-Neustadt 1964–1972, in: Kaiser/Rehberg, Enge (wie Anm. 1), S. 383–395, S. 384–385.
47 — Ebd., S. 385.
48 — Ebd., S. 386.
49 — Büro des Chefarchitekten. Konzeption Bildende Kunst für das Bildungszentrum, vorgelegt und beraten am 8. und 9.6.1967. In: Verwaltungsarchiv Halle-Neustadt, zitiert nach Hütt, Auftragsvergabe (wie Anm. 46), S. 392.
50 — Vgl. Stadtarchiv Halle(Saale), Mikrofilm Nr. 56, Ratbeschlüsse Halle-Neustadt, 25.8–29.3.72, Nr. 6391–6380, v.a. Beschlußvorlage zur Gestaltung bildkünstlerischer Schwerpunkte bis zum Jahr 1974 v. 19.7.72.
51 — Vgl. Peter Guth: Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, Leipzig 1995, Anm. Nr. 617, der als alternativen Titel *Die Idee wird zur materiellen Gewalt, wenn sie die Massen ergreift* vorschlägt.
52 — Vgl. Hütt, Auftragsvergabe (wie Anm. 46), S. 392.
53 — Vgl. Thiele, Neue Wandbilder (wie Anm. 41), S. 228: »Von einem Panorama kann also heute nicht mehr die Rede sein. [...] Leider wurde auch hier [am Wohnheim] eine gut durchdachte Einheit zerstört. Das thematische Gegenspiel von wilder, ungebändigter und vom Menschen beherrschter Natur wurde vom Auftraggeber wahrscheinlich nicht richtig erkannt.«

ABB 205 Gesamtansicht Bildungszentrum Halle-Neustadt, Aufnahme nach 1974, Keramikwand an der Mensa *Der Marsch der Jugend in die Zukunft* (1972–1974, 510×4490 cm), 1998 zerstört, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana

ABB 206 Josep Renau, *Der Triumph des Menschen über die Natur*, Entwurf (Boceto Nr. 3) zu einem Wandbild am Treppenhaus des Wohnheims im Bildungszentrum von Halle-Neustadt, 1972, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Josep Renau, Valencia

ABB 207 Josep Renau, *Die Einheit der Arbeiterklasse und die Gründung der DDR*, Entwurf (Boceto Nr. 3) zu einem Wandbild am Treppenhaus des Wohnheims am Bildungszentrum von Halle-Neustadt, 1972, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Josep Renau, Valencia

Geplant war ein Komplex aus Lehrlingswohnheim, Klubmensa, Schwimmhalle und chemischen Laboratoriumsgebäude, welches jedoch nicht errichtet wurde.

Josep Renau und sein Berliner Künstlerkollektiv, dem Graetz und Sandberg angehörten, fertigten ab 1967/68 im Auftrag des Rats von Halle-Neustadt vier Entwürfe für großformatige Außenwandbilder an:[50] *Die Kräfte der Natur* und *Die Beherrschung der Natur durch den Menschen* für die Außenseiten der fensterlosen Treppenhäuser des Wohnheims, *Der Marsch der Jugend* an der Mensaaußenwand[51] sowie *Die Geometrie der Natur und des Menschen* an der Schwimmhalle. **ABB 205** Die Möglichkeit, eine inhaltlich-formal zusammenhängende Serie von großflächigen Außenwandbildern in einem Kollektiv auszuführen, war Renau in seiner gesamten Laufbahn als Muralist bis dahin noch nicht gegeben worden, denn bei seinen Arbeiten in Mexiko hatte es sich um Innenwandbilder in Freskotechnik gehandelt.

Nicht alle Planungen Renaus für Halle-Neustadt konnten realisiert werden. Renaus Einwände gegen die zwei Treppenhauswände – er bevorzugte stattdessen eine große Außenwandfläche – wurden nicht beachtet.[52] Sein Entwurf zu *Die Kräfte der Natur* wurde aus stilistisch-formalen Gründen abgelehnt, stattdessen sollte Renau ein Wandbild zum Thema *Die Einheit der Arbeiterklasse und die Gründung der DDR* anfertigen, was bereits zu DDR-Zeiten als schwerwiegender Eingriff in seine künstlerische Gesamtkonzeption bewertet wurde.[53] Aus bislang ungeklärten Differenzen zerbrach im Dezember 1968 zudem das Kollektiv um Renau: Graetz und Sandberg übernahmen das Wandbild an der Schwimmhalle, Renau und seine Mitarbeiter Mensa und Wohnheim.[54] Da sich anhand des *Marschs der Jugend* die von Renau vertretenen Prinzipien des mexikanischen *Muralismo* verdeutlichen lassen, soll dieses Werk im Folgenden im Mittelpunkt stehen.

Das Leitmotiv dieser Wandbilder war der »konzentrierte Ausdruck bedeutender, für die Entwicklung des Sozialismus in der DDR wichtiger thematischer Gedanken«.[55] Vor allem ging es um die Interpretation des neuartigen Verhältnisses zwischen Mensch und Lebensumwelt, die im Sozialismus vollzogenen stürmischen Wandlungen in Technologie und Gesellschaft, als auch die Rolle der Jugend als Träger sogenannter »progressiver Entwicklungen«. Der architekturgebundenen Kunst wurde in der DDR eine überragende

54 — Vgl. Forment: Chronology, in: Ders., Renau (wie Anm. 4), S. 433–439, S. 438.
55 — Wurzeln (wie Anm. 5), S. 416.

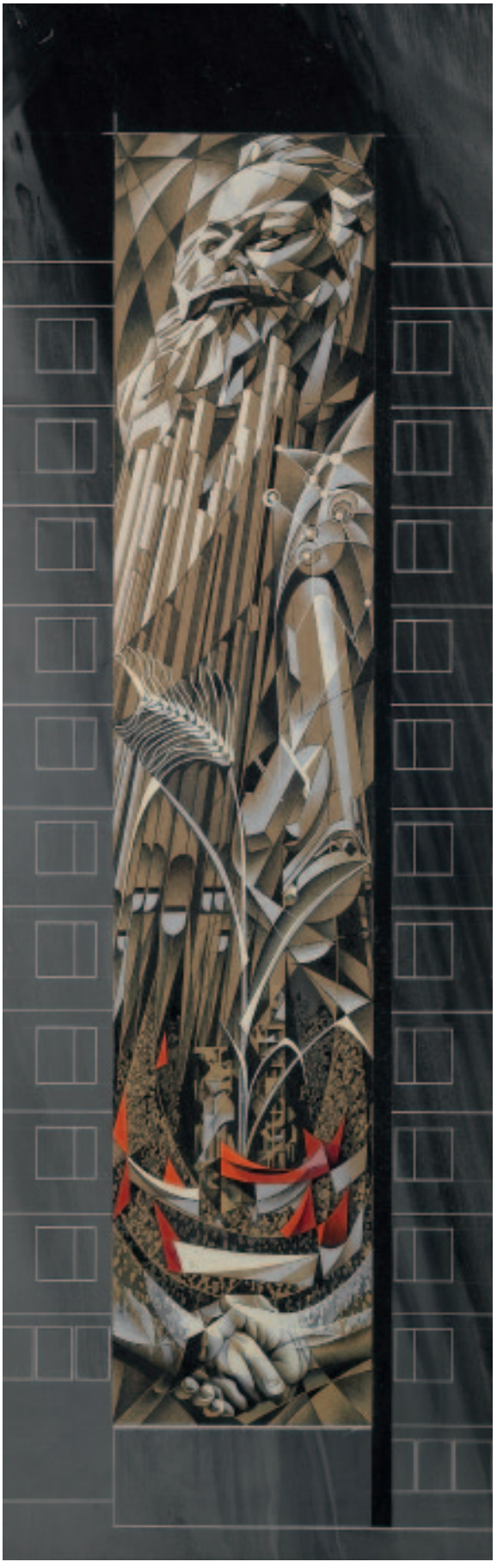


ABB 208 Josep Renau, *Der Marsch der Jugend in die Zukunft*, Entwurf (Boceto 9 A), linke Tafel des dreiteiligen Entwurfs, 1974, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. Generalitat Valenciana

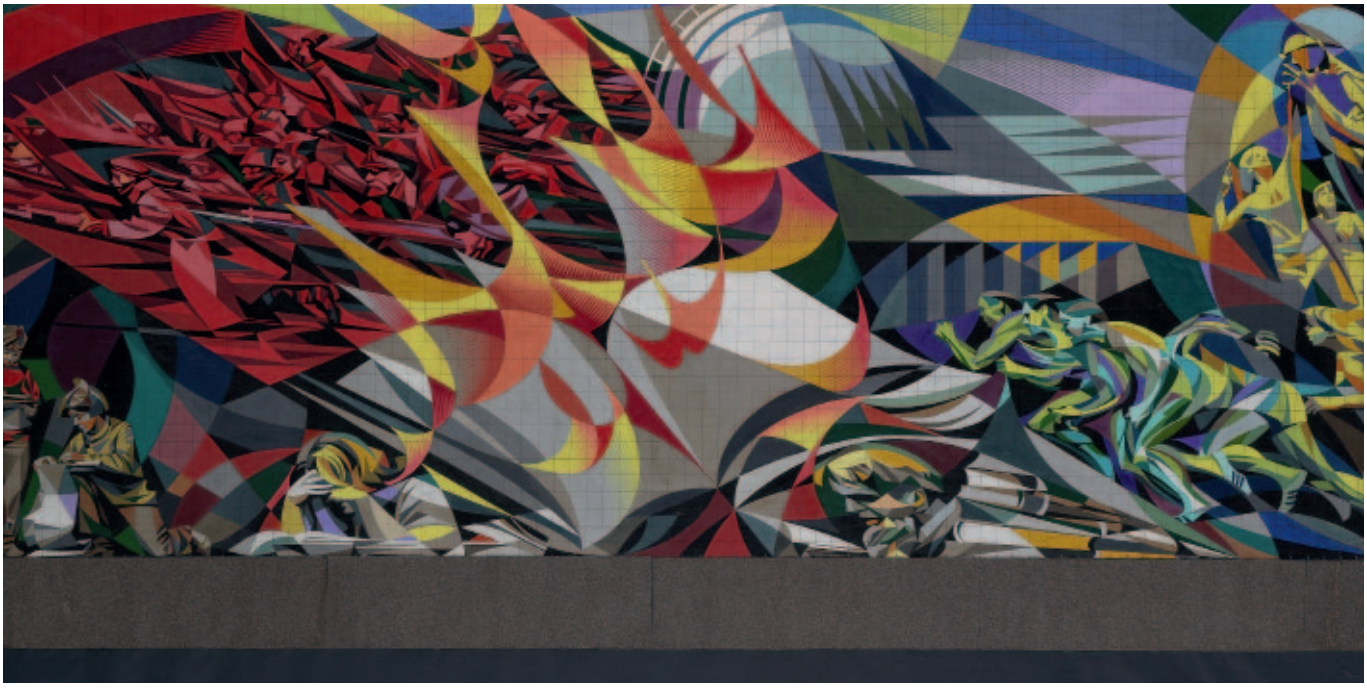
ABB 209 Josep Renau, *Der Marsch der Jugend in die Zukunft*, Entwurf (Boceto 9 B), mittlere Tafel des dreiteiligen Entwurfs, 1974, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. Generalitat Valenciana

Bedeutung beigemessen, da diese »stets in der Öffentlichkeit und auf einen großen Kreis von Menschen wirkt«.[56] Mehr noch als Theater und Literatur galt sie als »die öffentlichste aller Künste überhaupt«.[57] Gerade an einem stark frequentierten öffentlichen Bereich wie dem Bildungszentrum schien eine dynamische, vorwärts drängende und euphorische Bildsprache angebracht.[58] Renau erhoffte sich eine didaktische Wirkung auf die Betrachter des Werkes: »Die Bilder sollten einen positiven Eindruck auslösen, dem Thema, Farbe und Form angemessen sein mußten.«[59]

In den vorbereitenden Entwürfen für die Gesamtplanungen wird die akribisch-rationale Arbeitsweise Renaus offensichtlich, die er bereits während seiner Arbeit mit Siqueiros in Mexiko angewandt hatte, nämlich eine die unterschiedlichen Betrachterpositionen berücksichtigende Dynamik von Gesamterscheinung und Details, sowie die von Funktion und Stellenwert des zu schmückenden Bauwerks ausgehende Bildaussage, dem eine in Ikonografie und Format adäquate Gestaltung zugeordnet wurde.[60] Während bei den in die Vertikale strebenden Treppenhäusern eine inhaltliche, gestalterische und motivische Steigerung von unten nach oben auszumachen ist **ABB 206, 207**, prägt das horizontal gelagerte Gebäude der Mensa eine sich von rechts nach links entwickelnde Dynamik. Die zeitliche Narration – rechts die »Gegenwart« eines Demonstrationszuges mit der figürlichen Darstellung der Teilnehmer und links das typisierte Symbol des Bohrschen Atommodells (im Entwurf kombiniert mit der geballten Faust der kämpferischen Arbeiterklasse) – wird von einer gestalterischen Auflösung und Abstrahierung begleitet. Bildhaft verdeutlicht wird im *Marsch der Jugend* nicht nur eine am historischen Materialismus orientierte Entwicklung des einzelnen Jugendlichen zur symbolisch-verdichteten »revolutionären Masse«, sondern es wird auch der Versuch unternommen, eine Vorstellung von Zeitlichkeit und Geschwindigkeit zu vermitteln, welche die Grenzen des flachen Bildträgers, die Außenwand des Mensagebäudes, imaginär zu überwinden trachtet. **ABB 201, 208, 209**

Anhand des *Marsches der Jugend* wird erkennbar, wie eng Form und Inhalt der Wandbilder aufeinander abgestimmt waren. Thiele spricht von einer »dialektischen Wechselbeziehung zwischen [...] Abstraktion und Bedeutung«, wobei die Werke von weitem ein »abstraktes Formengebilde« darstellen und erst beim Näherkommen die durch Farben

56 — Heinz Schierz: Neue Kunst – neue Wege. Erfahrungen bildender Künstler nach Bitterfeld, Berlin 1967, S. 149.
57 — Schulze, Renau (wie Anm. 40).
58 — Zur Klassifizierung der Wandbilder in der DDR nach Landschaft, Auftraggeber, Intention und künstlerischer Gestaltung vgl. Guth, Wände (wie Anm. 51), S. 17.
59 — Thiele, Neue Wandbilder (wie Anm. 41), S. 226.
60 — Zur Methodik Renaus bei den Außenwandbildern von Halle-Neustadt vgl. Renau, Problem (wie Anm. 11), S. 8.
61 — Thiele, Renau (wie Anm. 5), S. 25–27.
62 — Schierz, Neue Kunst (wie Anm. 56), S. 34.
63 — Vgl. Albert Forment: El archivo Josep Renau del IVAM. In: Ders., Renau (wie Anm. 4), S. 259–280.
64 — Vgl. José Renau: In meinem Leben, meiner Kunst, in: Sonntag 28 (1974), Nr. 3 v. 20.1.74, S. 3–4 sowie Ders.: Homemaje a John Heartfield. In: Photovision 1981, Nr. 1, S. 11–16.
65 — Vgl. Jaime Brihuega: Renau, de Nuevo. In: Ders./Ballester, Renau (wie Anm. 5), S. 23–37.



und Formen zu vermittelnde Bildidee deutlich wird.[61] Wenn sich der Betrachter vom Wohnheim in Richtung Mensa oder zur Hauptverkehrsachse, der Magistrale, bewegen wollte, dann vollzog er beim Abschreiten der über 40 Meter langen Mensawand die inhaltliche wie zeitliche Entwicklung der »Jugend« mit, die sie bei ihrem Marsch in die Zukunft über die politische Aktion (Demonstration), der Bildung von Körper und Geist (Sport und das Studium der Geschichte der Arbeiterbewegung) bis hin zum utopischen Versprechens eines »Neuen Menschen«, symbolisiert durch den abstrahierten Kopf am linken Bildrand, vollführte. Der *Marsch der Jugend* liest sich somit parallel zu einer Losung des VI. Parteitags der SED 1963, »die gebildete sozialistische Nation zu verwirklichen, den körperlich und geistig allseitig entwickelten Menschen unseren neuen Gesellschaft zu erziehen«.[62] Der Jugend war für das Erreichen dieser Ziele eine führende Rolle zugedacht und Renaus dynamische Komposition unterstrich den ideologischen Anspruch an einem der Jugend gewidmeten Gebäude.

Zur komplexen inhaltlich-gestalterischen Ebene gesellte sich eine Mélange unterschiedlicher Bildmotive, die der Künstler, angelehnt an das Prinzip der Collage beziehungsweise Montage, nutzte, um das vorhandene Bildmaterial neu zu kombinieren und in unterschiedlichen Sinnzusammenhängen zu vereinen.[63] Beim *Marsch der Jugend* sind dies unter anderem die von Käthe Kollwitz' Blatt *Losbruch* herrührende Dynamik der losstürmenden Figuren von rechts nach links; die geplante, aber nicht ausgeführte Faust an der Wandecke, die Siqueiros in seinem berühmten Selbstbildnis *Der große Oberst* **ABB 211, 213** in ähnlicher Manier verwendete; ebenso etablierte Bildmotive Renaus wie das Atommodell, der abstrahierte Kopf vom Signet des Internationalen Frauenkongress in Helsinki, die Figurengruppe der russischen Revolutionäre vom Filmplakat *Das Volk unter Waffen* **ABB 210** oder die stilisierten Atomkraftwerke im rechten Bildhintergrund, die auch zentrales Motiv des Wandbildes *Friedliche Nutzung der Kernenergie* sind. Dieses eklektische Verfahren der Isolierung und (De-)Komposition von einzelnen Motiven entstammt der Kunst der Avantgarde der ersten Jahrhunderthälfte – erinnert sei an die dadaistischen Collagen von Hannah Höch oder John Heartfield, den Renau sehr schätzte[64] – aber auch die Siebdrucke Andy Warhols bedienen sich dieses Prinzips, freilich ohne die politisch-pädagogische Intention der Kunst Renaus aufzuweisen.[65]

ABB 210 Josep Renau, *El pueblo en armas*, Filmplakat, 1936, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Josep Renau, Valencia

ABB 211 Josep Renau, *Der Marsch der Jugend in die Zukunft*, Entwurf (Boceto 7), 1973, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Josep Renau, Valencia

ABB 212 Gerhard Bondzin, *Der Weg der Roten Fahne*, Wandbild am Kulturpalast Dresden, 1969

66 — Vgl. Jolly, Art (wie Anm. 9), S. 143: »The artist-director, or *Monteur* (engineer), would oversee the assembly and construction of various photographic parts, as on an assembly line. This assembly-line production – embraced by the communist and capitalist world alike – in its modified form would unify the team and produce the desired modernist machine aesthetic. From its Dadaist origins, the *monteur*-artist also sought to reject elite artistic self-definitions: the gentleman, the bourgeois, and even variations on the avant-garde artist.«

67 — Vgl. Guth, Wände (wie Anm. 51), S. 40: »Verweben unterschiedlicher Sinn-, Handlungs- und Zeitebenen [...] als künstlerische Absicht, komplizierte Prozesse [wie den *Marsch der Jugend in die Zukunft*] tatsächlich in ihrer Differenziertheit zu behandeln [...] unter Verwendung von Symbolen, Allegorien und Gleichnissen.«

68 — Vgl. Michael F. Scholz: Die DDR 1949–1990, Gebhardt Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 22, Stuttgart 2009, S. 397–418.

69 — Vgl. Schulze, Aperitif (wie Anm. 39), S. 4: »Siqueiros sagte in einem Gespräch, das wir miteinander im vergangenen Jahr über die Möglichkeiten führten, unsere neue, so komplexe Wirklichkeit auch in einer neuen malerischen Sprache darzustellen: ›In einer sich verändernden Welt, die sich vom Kapitalismus zum Sozialismus und Kommunismus bewegt, kann es dem revolutionären Künstler nicht mehr genügen, den Menschen lediglich in seinen alltäglichen Handlungen abzubilden. Wir müssen neue Symbole für ihn finden.‹«

Bekannt ist zudem, dass im *Muralismo* die Verfahren von Verfremdung, Dekonstruktion und Neukomposition verwendet wurden, um Wandbildern einerseits ein Repertoire an signifikanten Einzelmotiven zu verleihen, und zum anderen die Aussagekraft zu steigern. Jolly machte darauf aufmerksam, dass die von Rivera, Siqueiros oder Renau angewandte Methode der schrittweisen Übertragung von Fotografien auf die Wandfläche einen Bezug zur industriellen Arbeitsweise der Fließbandmontage und damit auch zur angestrebten Maschinenästhetik der (linken) Avantgarde besitzt.[66]

Es ist eine der bemerkenswerten Fähigkeiten Renaus gewesen, neben der eingängigen, politisch-ideologisch aufgeladenen Ikonografie, zusätzlich in der Gestaltung Rücksicht auf die Bauaufgabe zu nehmen und darüber hinaus eine überzeugende Komposition zu entwickeln, die alle besprochenen Elemente, im Sinne einer »reflexiven Wandbildkunst« (Peter Guth) zusammenführt.[67] Gerade darin zeigt sich deutlich der Unterschied zu anderen Wandbildkünstlern in der DDR, die in aller Regel von einem statischen Betrachter aus frontaler Position ausgingen. **ABB 212** Ganz im Gegensatz dazu ist Renaus *Marsch der Jugend* gestaltet, dessen Sinn sich erst dem die Wand abschreitenden Betrachter erschlossen hat. Renaus Wandbilder sind geprägt vom programmatischen Glauben an die technisch-wissenschaftliche Beherrschbarkeit der Welt und der Vorstellung einer teleologischen Entwicklung der menschlichen Gesellschaft im Sinne des marxistischen Geschichtsbildes. Sie entsprachen mit ihrem Fortschrittsoptimismus auf die baldige Verwirklichung der kommunistischen Utopie durchaus der allgemeinen Aufbruchsstimmung in der DDR der 1960er Jahre.[68] Singulär an der architekturgebundenen Kunst Renaus in Halle-Neustadt war die bestechende Kohärenz von Bildaussage und Gestaltung: Der Künstler verschränkte hierfür sein an futuristisch-konstruktivistischen Vorbildern geschultes Repertoire von Stilmitteln der Avantgarde mit dem zeitgenössischen Thema einer sozialistischen Entwicklung der Jugend. Ihm gelang es, wie von Siqueiros gefordert, mittels seiner architekturgebundenen Kunst einer sich politisch veränderten Welt neue künstlerische Symbole und ein zeitgemäßes Bildprogramm entgegenzustellen.[69] Da weder Rivera noch Siqueiros jemals ein Wandbild für die DDR schufen, blieb es ihm vorbehalten, mit seinen architekturgebundenen Kunstwerken diese Lücke zu füllen – somit kann Josep Renau als eigentlicher Importeur des *Muralismo* gelten.

ABB 213 David A. Siqueiros, *El coronelazo (Der große Oberst)*, 1945,
D.R. Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012

A LA MODE

Doris Weilandt

Mensa und Kosmos

Lothar Zitzmanns »lapidarer Realismus«

Als »lapidaren Realismus« bezeichnete der am 14. Februar 1924 in Kahla geborene Lothar Zitzmann seinen Personalstil, mit dem er sich zu einem integrierten Außenseiter in der Kunstlandschaft der DDR entwickeln sollte. Plastisch und zeitlos bewegen sich seine Figuren im Raum, Individuelles ist zum Typus verallgemeinert, die eingesetzten Farben klar und auf das Wesentliche reduziert. Lothar Zitzmann, der mehr als 20 Jahre an der Hochschule Burg Giebichenstein in Halle tätig war, davon 17 Jahre als Dozent für Wandmalerei, hat sein künstlerisches Programm folgendermaßen formuliert: »Ich möchte eine lapidare Aussage, weil ich der Überzeugung bin, dass gerade durch die Vereinfachung die Ausdruckskraft der Formen und Farben des Bildes gesteigert wird. Durch Vereinfachung wird auch bewirkt, dass sich Sichtbares in die Erinnerung des Betrachters einprägt, dass es Gestalt in uns behält, wie ein einfaches Kinderlied.«[1] Eines der ersten Bilder, die in dieser Formensprache entstanden sind, ist das Gemälde *Kosmonauten* (1958).[2] **ABB 216**

Drei Jahre vor dem ersten bemannten Weltraumflug durch den sowjetischen Kosmonauten Juri Gagarin (1961) beschäftigte sich Lothar Zitzmann **ABB 214** mit den menschlichen Möglichkeiten der Erkundung des Kosmos und bewegte sich dabei in den utopischen Technikverheißungen jener Zeit. In den späten 1950er Jahren lieferten sich die beiden Supermächte USA und UdSSR einen Wettlauf um die Erforschung des Alls, an dem die ganze Welt Anteil nahm. Schließlich gelang es der Sowjetunion, 1957 den ersten Erdsatelliten mit dem Namen »Sputnik 1« von Baikonur im südlichen Kasachstan aus in den Weltraum zu transportieren. Was im Westen einen Schock auslöste, wurde im Osten als ungeheurer Erfolg gefeiert, der die technologische Überlegenheit im Systemvergleich demonstrieren sollte. Die Präsenz, die dieses Ereignis um den »siegreichen« Sputnik auch in der DDR erlangte, mag Anregung für Zitzmann gewesen sein, sich mit dem Thema zu beschäftigen. Kaum ein Jahr später entstand das Bild, auf dem drei Kosmonauten im Raum schweben. Sie sind durch einen »Lebensfaden« miteinander verbunden und bewegen sich in ihren weißen Anzügen aktiv in der Dunkelheit. Ihre Körper durchdringen einander, die Schwerelosigkeit bringt sie in die unterschiedlichsten Positionen. Von ihrem Transportfahrzeug ist nur im rechten oberen Bildrand etwas zu ahnen – es wirkt wie das Rad eines römischen Streitwagens.

Die Kosmonauten sind in Zitzmanns Gemälde die Helden der Neuzeit, namenlos in einer gleichberechtigten Gesellschaft, die spielerisch miteinander umgeht und keine Unterschiede mehr kennt. Ihre Persönlichkeit ist elementaren Wesenszügen gewichen. Der Isolierung begegnet der Künstler mit Rhythmik, neuer Unbestimmtheit mit geometrischer Ordnung. »Ich weiß noch, wie er es gemalt hat«, erzählt Rosel Zitzmann, Schwägerin des Künstlers: »Das Zimmer war keine 20 Quadratmeter groß. An der Seite stand eine Kredenz, in der Mitte ein Tisch. Dazwischen malte er auf einem quergestellten Stuhl das große Bild.«[3] Woher er genau die Anregung zu diesem Motiv hatte, erinnert Rosel Zitzmann nicht.

Der erstmals 1954 erschienene Sammelband *Weltall, Erde, Mensch,*[4] der zu dieser Zeit noch nicht mit den Jugendweihefeiern der DDR verbunden war, widmete dem Weltraum von der ersten Auflage an ein großes Kapitel. Doch konkrete Bilder von Raumflugkörpern oder Kosmonauten waren bis 1958 darin nicht abgebildet. Es gab aber Darstellungen, die direkt auf das Sputnikereignis reagierten. Die beiden Autoren Karl Böhm und Rolf Dörge stellten ein bereits in Arbeit befindliches Buch zurück, um ein staatlicherseits gewünschtes Projekt über die Weltraumfahrt zu realisieren.[5] Der Umschlag des Sachbuches *Auf dem Weg zu fernen Welten* zeigt eine Rakete, die gerade auf dem Mond

1 — Lothar Zitzmann: Reflexion über ein Anliegen. In: Lothar Zitzmann, Ausst.-Kat. Kunstgalerie Gera, später in Weimar 1976, Gera 1976, o. S.
2 — Zu dem Bild gibt es unterschiedliche Entstehungsangaben. Im Ausstellungskatalog (wie Anm. 1) wird es mit 1960/61 datiert. Doch nach Aussagen seiner Schwägerin Rosel Zitzmann entstand es bereits 1958, den Beleg für diese Aussage liefert ein Bildtext in der Tageszeitung Volkswacht vom 14.4.1965, indem Zitzmann als Entstehungsjahr 1958 angibt.
3 — Rosel Zitzmann, Schwägerin von Lothar Zitzmann.
4 — Weltall, Erde, Mensch, Berlin 1954.
5 — Karl Böhm, Rolf Dörge: Auf dem Weg zu fernen Welten, Berlin 1958. Zur Zeit der Sputnikmission arbeiteten die beiden Autoren an dem Buch »Unsere Welt von morgen«, das 1960 in Berlin erschien.

ABB 214 Lothar Zitzmann als junger Maler bei einem Paris-Aufenthalt, Mitte der 50er Jahre, Nachlass Zitzmann, Jena

ABB 215 Blick in die Ausstellung »Lothar Zitzmann«, Kunstsammlung Gera, 1976, Nachlass Zitzmann, Jena

ABB 216 Lothar Zitzmann, *Kosmonauten*, 1958, Kunstsammlung Gera

ABB 217 Lothar Zitzmann, *Brigade*, 1974, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar

gelandet ist. Mehrere Raumfahrer, die den Krater erkunden, tragen ähnliche Anzüge, wie die von Lothar Zitzmann in seinem *Kosmonauten*-Bild dargestellten.[6] Trotz seines ideologischen Ansatzes erreichte das Buch ein breites Publikum, weil Populärwissenschaft und Sience Fiction eine gut verständliche Mischung ergaben.

Es ist anzunehmen, dass auch Lothar Zitzmann von diesem Zukunftsoptimismus ergriffen war, was ihm bei der Jury für die V. Deutsche Kunstausstellung in Dresden (1962/63) allerdings keinen Erfolg sicherte. Das Bild wurde als zu »unrealistische Darstellung« abgelehnt, der Maler war tief enttäuscht.[7] Doch für die 7. Bezirkskunstausstellung des VBK 1965 in Gera entschied sich die Jury einstimmig für das Bild *Kosmonauten*, das ihm auch den Kunstpreis des Bezirkes Gera bescherte. **ABB 215** Nicht ohne Stolz kommentierte der Künstler die Entscheidung: »Das Gemälde ist deswegen kunstgeschichtlich äußerst interessant, weil es bereits vor sieben Jahren entstand und nun durch die Großtat der sowjetischen Weltraumforschung zu einem modernen Beispiel des sozialistischen Realismus geworden ist.«[8] Mit der »Großtat« ist der eingangs erwähnte erste bemannte Ausflug in den Weltraum gemeint.

Das Sujet bleibt einmalig im Werk des Malers. Es sind vor allem Bilder von Frauen **ABB 218**, Kindern und Sportlern, aber auch Karnevalszenen, Landschaften, Stillleben, seltener Arbeiterbilder **ABB 217**, abstrakte Kompositionen und Porträts, die sein umfangreiches Œuvre ausmachen und die zumeist im Eigenauftrag entstanden. Zitzmann beschäftigte sich seit 1945 mit den Grundlagen der visuellen Gestaltung: so experimentierte er mit der so genannten »Zwei-Frauen-Reihe«,[9] einer 42-maligen Abwandlung des Motivs einer sitzenden und einer stehenden Frau, die flächigen wie auch die plastischen Dispositionen zweier weiblicher Körper in unterschiedlichen stilistischen Ausformungen.

Auf der Suche nach dem eigenen künstlerischen Selbstverständnis fand er die größte Herausforderung in der Verankerung der dreidimensionalen Figur im Bildraum. Das erinnert an die systematischen Untersuchungen, die Oskar Schlemmer vornahm, um seinen Figuren ein zeitloses Menschenbild einzuschreiben. Durch ihre Stellung im Raum vermittelt er Grundhaltungen, Menschentypen, die keine individuellen Züge tragen. Lothar Zitzmann, der vor dem Zweiten Weltkrieg bei Walter Klemm in Weimar Malerei[10] studierte, kannte dessen Arbeiten. Vor allem in den 1960er Jahren finden sich immer wieder wie bei Schlemmer Rückenfiguren auf seinen Bildern, darunter *Sich abtrocknende Frauen* (1966), *Das Gespräch* (1967) und *Auf dem Urlauberschiff* (1968). Beide Maler beschäftigte das Ringen um Absolutes und Bleibendes, um ausgewogene Gestaltungen ohne emotionalen Impetus. Wie den Figuren jegliche Individualität

6 — Den Schutzumschlag schuf Heinz Handschick, der damals wie andere am Sachbuch beteiligte Illustratoren (Horst Boche, Joachim Arfert, Nikol Dimitriadis) zum Mosaik-Kollektiv gehörte.
7 — Klaus und Rosel Zitzmann erinnern genau, welchen Wortlaut die Ablehnung hatte und wie sehr sie ihn getroffen hat.
8 — Lothar Zitzmann: Interview. In: Volkswacht v. 14.4.1965, S. 5.
9 — Die Zwei-Frauen-Reihe besteht aus 42 Ölbildern.
10 — 1942 begann Lothar Zitzmann das Studium an der Hochschule für bildende Künste in Weimar, das er nach einem Jahr wegen der Kriegsdienstverpflichtung abbrechen musste.

ABB 218 Lothar Zitzmann, *Sich abtrocknende Frauen*, 1966, Nachlass Zitzmann, Jena

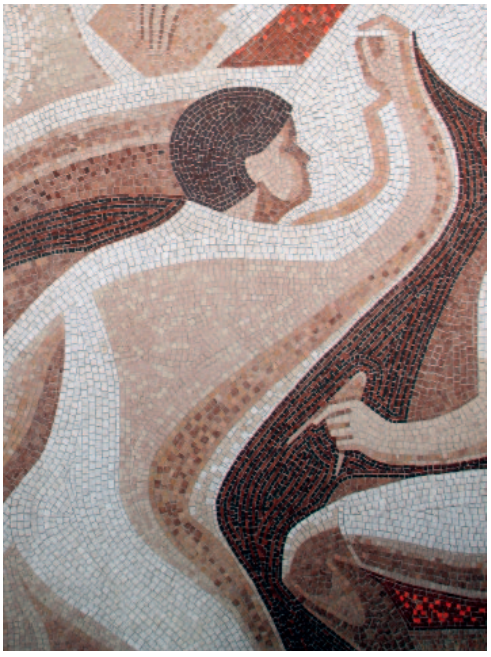


ABB 219 Wandmosaik (Ausschnitt) im ehemaligen Speisesaal des Kombinates VEB »Carl Zeiss«, heute Mensa der Fachhochschule Jena

zugunsten eines allgemeinen Prinzips genommen ist, fehlt auch den Räumen das Interieur. Doch während Schlemmer in seinen Kompositionen die geistige Dimension von unverrückbaren Haltungen im Miteinander und Gegeneinander auslotet, geht es Zitzmann vor allem um Bewegung und Monumentalität.

Durch den Weggang von Ulrich Knispel gab es seit Anfang der 1950er Jahre keinen Lehrer mit konzeptionellem Programm für das Grundlagenstudium in Halle. Deshalb stand Zitzmann nach kurzer Zeit als Aspirant Mitte der 1950er Jahre vor der Aufgabe, ein umfassendes Konzept für die werkkünstlerische Arbeit an der Burg Giebichenstein zu entwickeln. Mit dem »Institut für künstlerische Werkgestaltung Burg Giebichenstein« wurde methodisch und inhaltlich ein völlig neuer Weg beschritten.[11] Dabei berief sich der gerade 30-jährige Maler zunächst auf das Lehrsystem des Bauhauses, das er für die vielfältigen Gestaltungs- und Materialgebiete erweiterte. **ABB 220** Das Bild *Kosmonauten* enthält bereits wesentliche Züge seines Programms, an dem er bis zu seinem frühen Tod weiter arbeitete: die starken Hell-Dunkel-Kontraste, die Rhythmik, die vollkommene Ausspannung des Raumes. Mit Zitzmann begann eine neue Ära an der Gestaltungshochschule. Teile seines didaktisches Programms veröffentlichte er erstmalig 1968 in der Zeitschrift *form+zweck*.[12] Darin beschreibt er das Problem der Raumkörper, mit dem er sich lange auseinander gesetzt hat: »Die Veranschaulichung von Körper- und Raumvorstellungen auf der Fläche ist nicht nur eine besondere Möglichkeit künstlerischer Ausdrucksweise, sondern auch eine allgemeine Grundlage für die Entwurfsarbeit aller Gebiete der Gestaltung, die sich mit Formung von Körpern oder Raumgebilden beschäftigen.«[13] Walter Funkat, in dieser Zeit Direktor der Hochschule, schätzte den Kollegen, der ab 1965 Professor und ab 1970 Direktor der Sektion »Künstlerische und wissenschaftliche Grundlagen der Gestaltung« wurde, außerordentlich: »Die bemerkenswerten Erfolge von Lothar Zitzmann sind einmal mit der vorbehaltlosen Anerkennung seiner Kompetenz in den Nachfragen durch die Studenten zu erklären, wie durch seine offene natürliche Kameradschaftlichkeit, und nicht zuletzt seine nahezu charismatische Ausstrahlung.«[14]

11 — Lothar Zitzmann pädgagogisches Konzept ist in Teilen veröffentlicht – Paul Jung: Grundlagen visueller Gestaltung, Teil 1, Halle 1984, Teil 2, Halle 1983, Teil 3, Halle 1987; Jochen Ziska: Grundlagen visueller Gestaltung, Teil 4, Halle 1989; Lothar Zitzmann: Pädagoge und Maler, Halle 1988.
12 — Lothar Zitzmann: Gedanken zur allgemeinen Grundlehre der Gestaltung. In: form+zweck (1968), H. 2, S. 20–34.
13 — Ebd., S. 24.
14 — Walter Funkat: L. Z. und Giebichenstein. In: Lothar Zitzmann: Maler und Pädagoge, Halle 1988.
15 — Zitzmann, Reflexion (wie Anm. 1).
16 — Das Wandmosaik »Völkerfreundschaft« von 1966/67 existiert nicht mehr.
17 — Die Betriebsgaststätte des Kombinates VEB »Carl Zeiss« ist heute eine Mensa des Studentenwerkes Jena-Weimar, das Wandmosaik »Freizeit« wurde 2006 restauriert.
18 — Edwin Kratschmer: Malen war ihm Pflicht und Klarheit. In: Volkswacht v. 17.2.1984.

So beachtet seine kunstpädagogische Arbeit an der Burg und darüber hinaus war; als Maler kannten ihn dort nur wenige. Für Zitzmann blieb Jena seine lebenslange Heimatstadt; hier, in der Geborgenheit und abseits vom Kunstbetrieb, schuf er hunderte Ölbilder, Pastelle, Graphiken und Zeichnungen. Erst nach seinem frühen Tod im Jahre 1977 wurden seine Arbeiten auch in Halle ausgestellt. Das »Höchstmaß an sichtbarer Ordnung«, das Zitzmann zu einem wesentlichen Gestaltungskriterium erhob, führte ihn zu klaren künstlerischen Formulierungen und zu einem hohen Abstraktionsgrad, der wenig mit den starren Normen des Sozialistischen Realismus in den 1950er und 1960er Jahren gemein hatte.

Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung um den »Formalismus« in den 1950er Jahren entstanden die ersten Kompositionen, denen das Narrative fehlt: Die konkrete Situation ist aufgelöst, sie dient dem Maler nur als Anregung, um daraus Allgemeines zu schaffen. Die andauernden Auseinandersetzung um den »richtigen« Realismus haben ihn jedoch tief bewegt: »Selbstverständlich haben nicht alle Menschen Freude am Lapidaren. Man kann Verworrenes geheimnisvoller, kann Kompliziertes erregender empfinden. Was an der künstlerischen Gestaltung aber ist überhaupt erregend? Wir haben das Recht, darüber verschiedener Meinung zu sein. Das Erregende für mich besteht in der überraschenden Einfachheit einer Formulierung, wo immer sie auftritt.«[15]

Im Phyletischen Museum Jena gestaltete er Anfang der 1960er Jahre die Eingangshalle mit zwei abstrakten Mosaiken, die die Bildtitel *Entstehung des Lebens* und *Entfaltung des Lebens* tragen. Plastische Formen, die freie Assoziationen zulassen, durchdringen sich organisch und öffnen dadurch den Raum geheimnisvoll. Bei der folgenden Arbeit an einem Wandmosaik (*Völkerfreundschaft*) im Foyer des Interhotels »Gera« verwendet er eine Bildsprache im Sinne des »lapidaren Realismus«.[16] Sein größtes Wandmosaik **ABB 219** schuf er 1971/72 unter dem Titel *Freizeit* für den neuen Speisesaal des Kombinates VEB *Carl Zeiss*.[17] Die vorher von innerer Ruhe beseelten Figuren bewegen sich sportlich im Raum, ihre kontemplative Geschlossenheit ist verhaltener Lebensfreude gewichen. In Parallelen ordnet der Maler die horizontalen Elemente. Während Läufer und Schwimmer in eine Richtung strömen, kommen ihnen die Ruderer entgegen. So entsteht die Suggestion sich fortsetzender Bewegung, die er in einem riesigen Ausschnitt zeigt.

Die Ölbilder von Skiläuferinnen und anderen Sportlern, mit denen er viel Anerkennung im Kunstbetrieb der DDR und auch Aufnahme in etliche museale Sammlungen fand, verdanken ihre Dynamik den gleichen Gestaltungsgrundsätzen.

In den letzten Lebensjahren werden Lothar Zitzmanns Arbeiten beschwingter, vielleicht auch systembejahender, jedenfalls bekommen sie eine heitere Imprimatur: *Festival* (1973), das anlässlich der X. Weltfestspiele der Jugend entstand, ist ein beredtes Beispiel. Die gesellschaftliche Formendynamik, die sich in diesem Bild andeutet, wird in dem Gemälde *Weltjugendlied* (1975), das er für die kulturpolitisch herausgehobene Bildergalerie im Foyer des Palastes der Republik in Ostberlin malte, noch gesteigert. Menschen verschiedener Kontinente geraten miteinander in einen wirbelnden Sog, darunter, in Grautönen, scheint die Geschichte von Kriegen und Unterdrückung durch. Der Maler hat sich emotionalen Tönen geöffnet, seinen strengen Formenkanon verlassen. Wohin ihn die intensive Beschäftigung mit Gestaltungsproblemen noch geführt hätte, lässt sich nicht erahnen. Offenbar stand er unmittelbar vor einer »Umbruchsituation«,[18] wie er es selbst nannte. Seine Gestaltungslehre hatte ihn zu neuen Erkenntnissen geführt, die er in sein malerisches Werk einbringen wollte. Ein Herzinfarkt beendete jäh seinen Arbeitseifer – Lothar Zitzmann starb mit 52 Jahren in Halle.

ABB 220 Lothar Zitzmann bei der Arbeit am Wandbild für den Palast der Republik, Atelier Halle, um 1973

ABB 221 Josep Renau, *Der zukünftige Arbeiter im Kommunismus (Der sozialistische Mensch unter den Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution)*, Entwurf (Boceto Nr. 3) zu einem Wandbild für das Bildungszentrum der Akademie der Wissenschaften der DDR in Berlin-Wuhlheide, 1969, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Josep Renau, Valencia

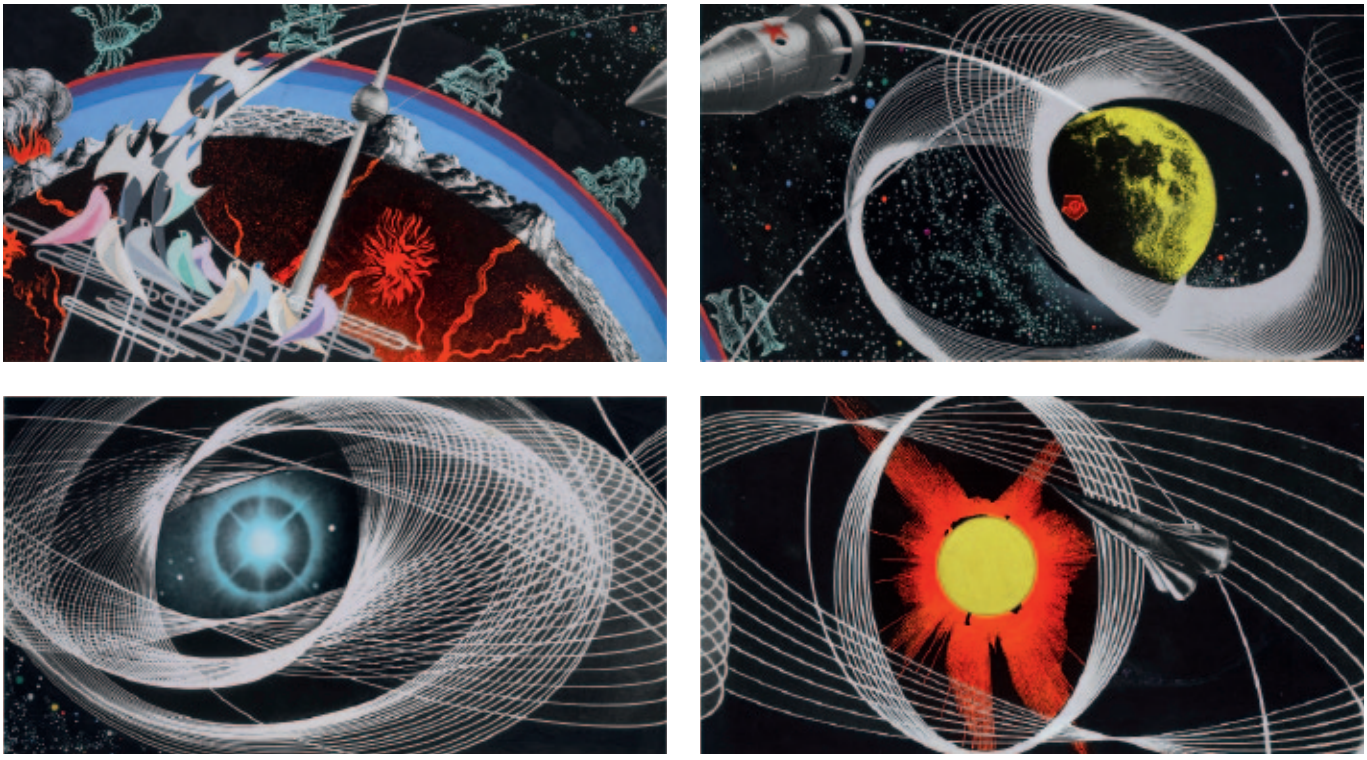


ABB 222 Josep Renau, *Die Eroberung des Kosmos*, Wandbild für den Klubraum des Deutschen Fernsehfunks (DFF) in Berlin-Adlershof, 1966, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Josep Renau, Valencia

ABB 223 A.R. Penck, Peter Makolies, *Wettbewerbsentwurf für ein großes Betonrelief für den Kulturpalast Dresden*, 1965, Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

ABB 224 A.R. Penck, *Kleines Systembild*, 1968, Städtische Galerie Dresden – Kunstsammlung, Museen der Stadt Dresden

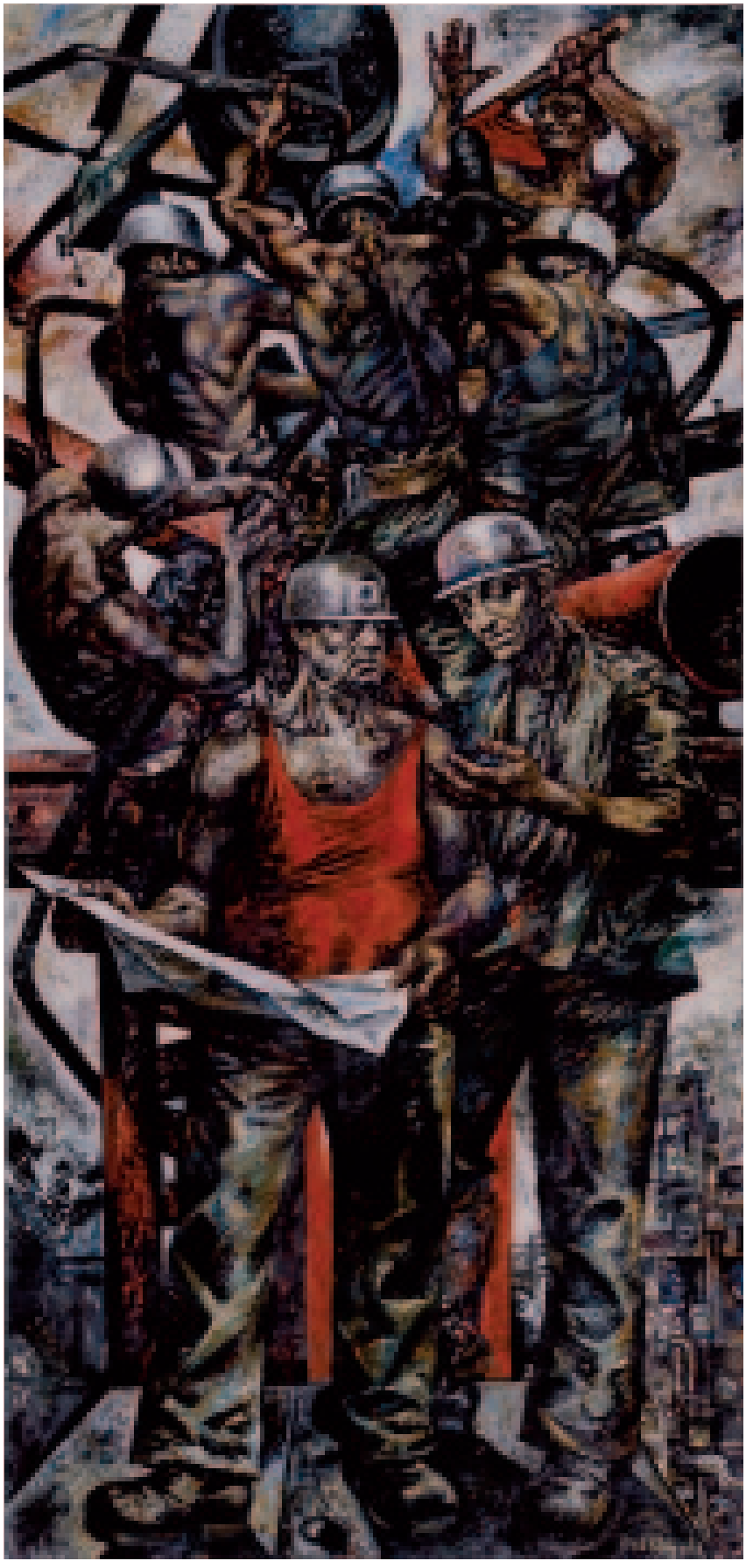


ABB 225 Werner Petzold, *Turm der Arbeit (Montagearbeiter)*, 1967, Stiftung Haus der Geschichte, Zeitgeschichtliches Forum Leipzig

ABB 226 Willi Sitte, *Chemiearbeiter am Schaltpult*, 1968, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

ABB 227 A.R. Penck, *Ur-End*, 1970, Hamburger Kunsthalle

ABB 228 Wolfgang Smy, *Strommast*, 1985,
Leihgabe des Künstlers

ABB 229 Wolfgang Smy, *Totes Gleis*, 1982,
Leihgabe des Künstlers

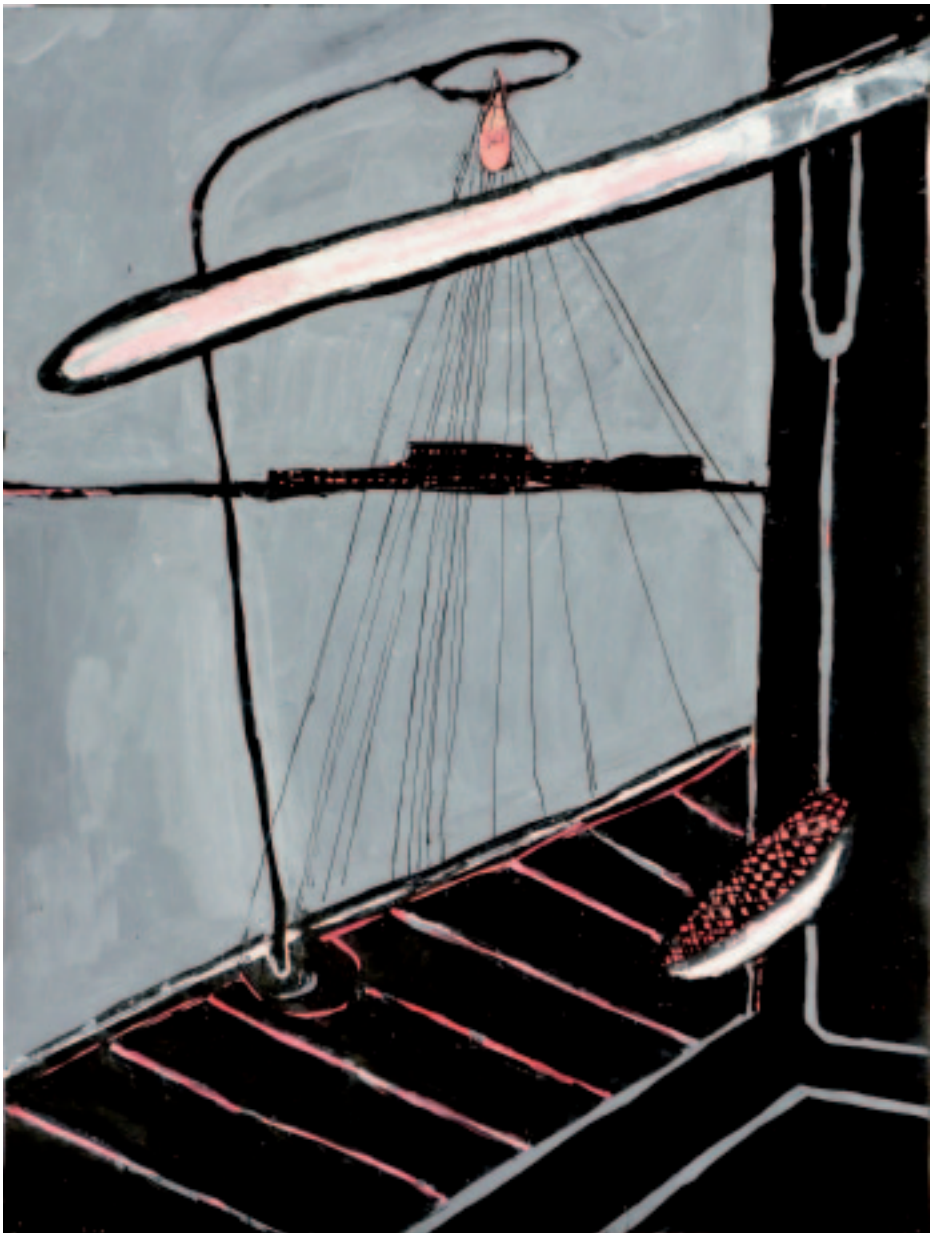
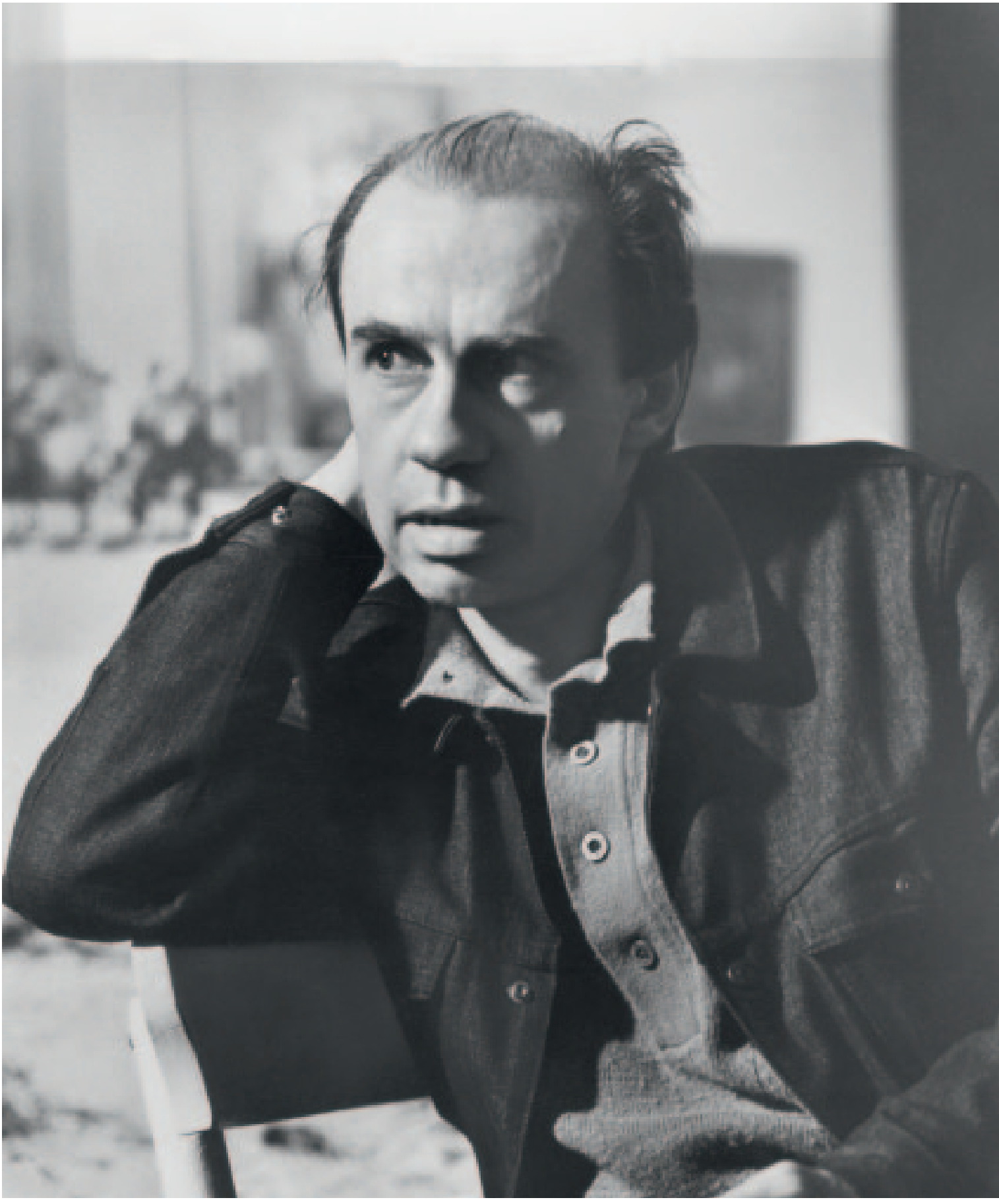


ABB 230 Wolfgang Smy, *Aus dem Zugabteil*, 1981,
Leihgabe des Künstlers

ABB 231 Wolfgang Smy, *Die Insel*, 1983/86,
Leihgabe des Künstlers

ABB 232 Neo Rauch, *Der Auftrag*, 1996,
Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland –
Sammlung Zeitgenössische Kunst

ABB 233 Via Lewandowsky, *Last Call (Komarov-Gedächtnisraum)*, 1997,
Sammlung Ivo Wessel, Berlin



Anke Paula Böttcher

Prinzipielles Hoffen

Die Aurora von Carlfriedrich Claus

euch fesselt glück ins haus
... ich wollt auroren an die kehle.
WOLFGANG HILBIG

Fernwirkungen des Russischen Oktober[1] **ABB 235** nannte Carlfriedrich Claus zwei Arbeiten, die er 1963 anfertigte und als Blätter 14 und 15 in sein zeichnerisches Hauptwerk, das *Geschichtsphilosophische Kombinat*,[2] integrierte. Für solche Titelsetzungen erntete man in der DDR der 1960er Jahre von offizieller Seite ob der vermeintlichen Übereinstimmung von Kunst und Propaganda ritualisierte Anerkennung, während sie inoffiziell als Anbiederung an die Staatsmacht verstanden werden konnten. Anders bei Carlfriedrich Claus: die Kulturfunktionäre begegneten ihm mit borniertem Argwohn, die Künstlerkollegen mit Ver- und Bewunderung. Denn an der Seriosität dessen, was Claus meinte, dachte, sagte und schreibend in experimenteller Arbeit umsetzte, war und ist nicht zu zweifeln.

Seinem humanistischen Elternhaus verdankte der 1930 im erzgebirgischen Annaberg geborene Claus **ABB 234** die Gabe zum inneren Widerstand ebenso wie die nachhaltige Rezeption wesentlicher Werke der Kunst- und Geistesgeschichte.[3] Sein frühes Interesse für diese Themen und für Sprache in all ihren Wirkformen wird ein Leben lang anhalten. Unverständnis begegnete er mit echter Gesprächsbereitschaft, biographischen wie gesellschaftlichen Tiefpunkten mit Weltvertrauen und konzentrierter Arbeit. In Isolation – die zugleich höchste Weltoffenheit implizierte[4] – schuf Claus ein singuläres und hochkomplexes Werk zwischen philosophischer, bildnerischer und akustischer Literatur.[5] Seine universalen Studien[6] und theoretischen Niederschriften sind von seinen »Exerzitien« und der »experimentellen Arbeit« nicht zu trennen; in den Sprachblättern und Lautprozessen findet die Genese seines persönlichen Weltbildes ihren Niederschlag. Der Anspruch, eine Einheit von Denken und Handeln, von inneren und äußeren Vorgängen zu ergründen und sie im Selbstversuch anzuwenden, bleibt angesichts der Konsequenz und Arbeitsergebnisse in seinem Umfeld nahezu beispiellos.

Wie ein apokryphes Manifest liest sich jenes *Geschichtsphilosophische Kombinat*, wo auf 21 Sprachblättern Welt- und Naturgeschichte reflektiert, zusammen gedacht und weiter geschrieben werden. 1964 schreibt Claus an Ernst Bloch nach Tübingen: »›Heraufkommendes in Geschichte und Welt‹, das Ihr ›Prinzip Hoffnung‹ mich immer wieder neu erfassen lehrt, – ich versuche, es in diesem Kombinat quasi mikroskopisch und partiell zu durchdenken, zu durchschreiben.«[7] So erinnert Claus beispielsweise an »Thomas Münzer als Theologe der Revolution« (Ernst Bloch), an die Bauernkriege als unabgegoltenes Aufbegehren im historischen Vorfeld folgender Revolutionen und führt den Blick durch »selbstreflektierende Materie« auf ein »kommunistisches Fernziel«[8] **ABB 236**, das zwar 1917 einen starken Impuls erhielt, in den so genannten Diktaturen des Proletariats jedoch längst nicht seine Erfüllung fand. Den Ideologen, die sich im real existierenden Sozialismus bequem eingerichtet hatten, galten solcherlei Visionen als »antisozialistischer« Fauxpas.

Wie schon die inhaltliche Botschaft sprengte deren formale Umsetzung die Grenzen des von der DDR-Kulturpolitik verordneten Kanons. Beidseitig mit Tusche beschriebene Transparentpapierbögen sind einem gewohnten Text- oder Bildformat nicht mehr zuzuordnen. Die Blätter erweisen sich vielmehr als Spuren eines Denkprozesses, der sich dialogisch aus der bewussten Auseinandersetzung mit dem Blatt-Thema,[9] den subjektiven Empfindungen dabei und den Rückwirkungen des schon Niedergeschriebenen entfaltet.

1 — *Fernwirkungen des Russischen Oktober* (*Geschichtsphilosophisches Kombinat*, Blätter 14 und 15), 1963, Feder, Tusche, rot, schwarz zweiseitig auf Transparentpapier, je 21 × 29,6 cm, Z 325 und 326, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv (KSCh.St.C.C.-Arch.).
2 — *Geschichtsphilosophisches Kombinat*, 1961–65, Zeichnerisches Hauptwerk in 21 Blättern, Z 235, 236, 288, 289, 303–305, 317–33; vgl. Brigitta Milde: Ein lichthaltiger, farbsymbolischer Text-Bild-Körper. Das »Geschichtsphilosophische Kombinat«. In: Matthias Flügge, Brigitta Milde (Hg.): Carlfriedrich Claus. Geschrieben im Nachtmeer, Berlin 2011, S. 16 f.
3 — So lernte er früh die Werke von Picasso, Léger, Schmidt-Rottluff, Klee, Kandinsky u. a. kennen und las schon als Kind unter anderen Karl Marx, Heinrich Heine, Rudolf Steiner, Ernst Bloch; vgl. Brigitta Milde: Carlfriedrich Claus. Biographie. In: Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz v. 24.7.–9.10.2005, Chemnitz 2005. Des Weiteren stelle man sich vor: Im Winter 1939/40 bestellt der 9-jährige Carlfriedrich in einem Buchladen ein hebräisches Wörterbuch und eignet sich im Selbststudium das hebräische und nebenher auch das kyrillische Alphabet an. Vgl. Carlfriedrich Claus, Tagebuch, 2.9.1965, KSCh.St.C.C.-Arch.
4 — Claus pflegte intensiven persönlichen und vor allem brieflichen Austausch mit zahlreichen geistig Verbündeten, Intellektuellen und Künstlern weltweit; allein im Chemnitzer Archiv sind um die 22 000 Briefe erhalten. Zur Korrespondenz von Claus: Brigitta Milde: Carlfriedrich Claus im Kontext. In: Ludwig Arnold, Annette Gilbert (Hg.): Carlfriedrich Claus, Text+Kritik 184, München 2009, S. 15–24.
5 — »[D]ie Sprachblätter selbst sind Literatur, Randgebiet von Literatur.«; Carlfriedrich Claus im Gespräch mit Henry Schumann. In: Henry Schumann: Ateliergespräche, Leipzig 1976, S. 29.
6 — Claus' Studien reichen von mystisch-religiösen über philosophische bis hin zu sprach- und naturwissenschaftlichen Schriften. Seine Bibliothek umfasste um die 10 000 Bände und ist heute im Carlfriedrich-Claus-Archiv in Chemnitz erhalten.
7 — Carlfriedrich Claus brieflich an Ernst Bloch, 25.10.1964, KSCh.St.C.C.-Arch.

ABB 234 Porträtfoto Carlfriedrich Claus, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

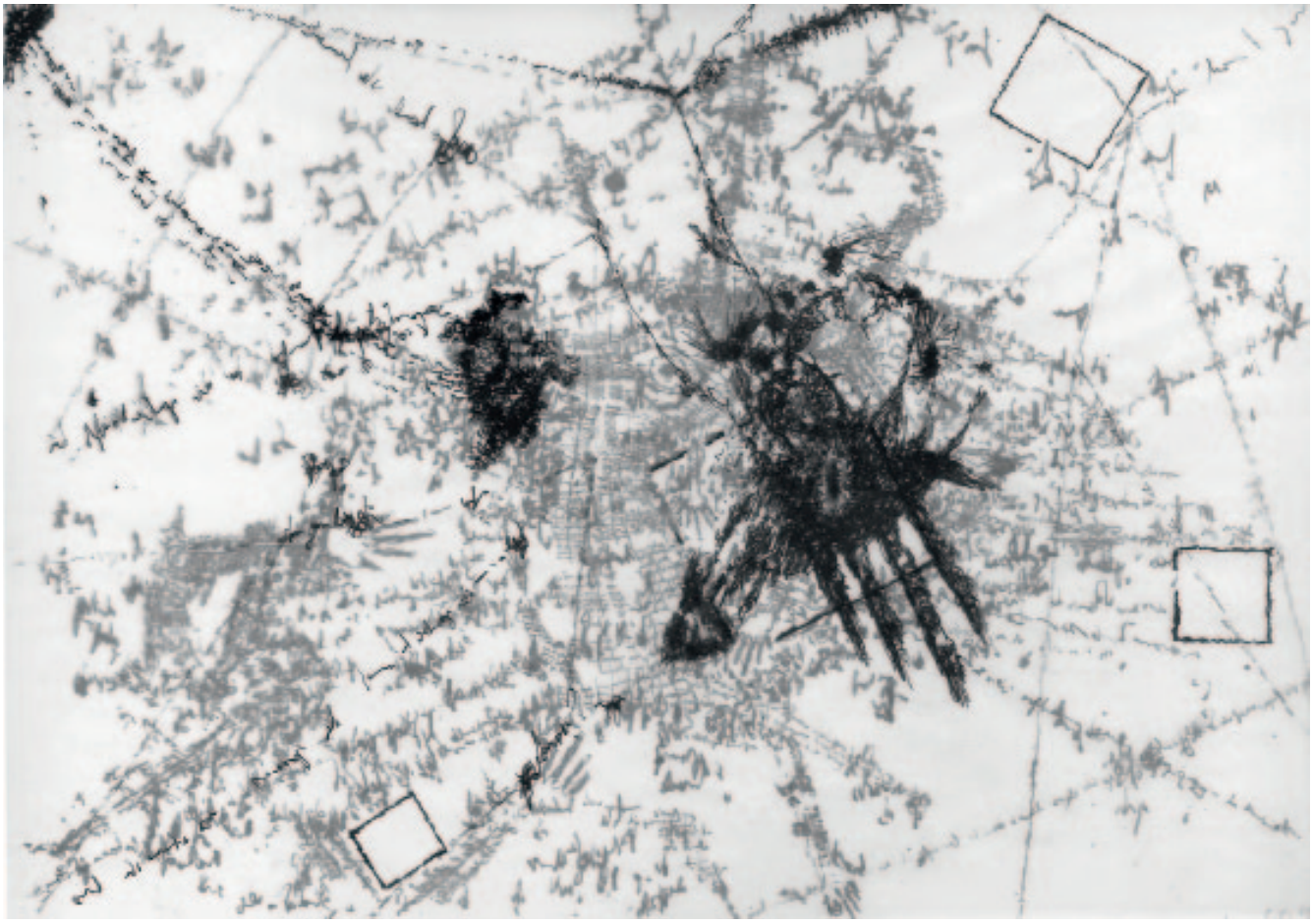


ABB 235 Carlfriedrich Claus, *Fernwirkungen des Russischen Oktober, Geschichtsphilosophisches Kombinat*, Blatt 14, 1963, Feder, Tusche, rot, schwarz zweiseitig auf Transparentpapier, 21 × 29,6 cm, Z 325 über: »Kommunistische Bewußtheit: Im Wollen, Geschichtsphilosophisches Kombinat«, Blatt 13, 1963, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

ABB 236 Carlfriedrich Claus, *Versuchende Denklandschaft eines Aspekts des kommunistischen Fernzieles, Geschichtsphilosophisches Kombinat*, Blatt 7, 1963, Feder, Tusche, blau, schwarz zweiseitig auf Durchschlagpapier, 21 × 29,7 cm, Z 320 über: »Selbstreflektierende Materie: Basis der Subjektvermittlung mit Antizipatorischem in der Geschichte der Klassenkämpfe. Der Mensch wird Subjekt der Geschichte, Geschichtsphilosophisches Kombinat«, Blatt 6, 1963, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

So fügt sich der experimentelle Umgang mit dem Schreibmaterial zu Strukturen, die in ihrer Einzigartigkeit und Vielfalt kaum beschreibbar sind. Die Verflechtung von ikonischen und semantischen Zeichen,[10] die Ballungen und weitläufigen Strömungen der Schreibgesten und deren Doppelseitigkeit bilden dynamische Landschaften von geistiger wie materialer Tiefe.

Die Fertigstellung des *Geschichtsphilosophischen Kombinats* im Jahre 1965 markierte eine wichtige Etappe im Schaffen von Claus,[11] zeugte es doch von einem souveränen Umgang mit theoretischem Material und seinen ›künstlerischen‹ Ausdrucksformen. Die Reputation des bekennenden Kommunisten Claus nahm international allmählich zu,[12] in der DDR sah er sich jedoch mit Restriktionen konfrontiert. So schrieb 1969 der Verband bildender Künstler an Claus, dass man solche »antihumanistische und antisozialistische Dinge«[13] wie seine Arbeiten nicht unterstützen könne; jener Hiobsbotschaft folgt kurz darauf der Tod der Mutter. Claus' soziale Lage in jenen Jahren war prekär und kulminierte 1975 in einem von Exmittierung bedrohten Arbeits- und Lebensraum und einer von Mitarbeitern der Staatssicherheit nahe gelegten Ausreise in den Westen, die er empört zurückwies. Gemäß der Lebenshaltung von Claus kann jeder dunkle Moment in sein Gegenteil umschlagen. Im selben Jahr gelang es dem Kunsthistoriker Klaus Werner, in der Berliner Galerie Arkade die erste offizielle Einzelausstellung von Claus in der DDR auszurichten.

Kurz zuvor wurde Claus mit der Radiertechnik vertraut gemacht[14] und trat – wie in seinen unikalen Sprachblättern auch – sofort in einen intensiven Dialog mit den neuen technischen Möglichkeiten. Durch einen Impuls des Verlegers Rudolf Mayer beginnt er nahezu unmittelbar die Arbeit an einem Radierungszyklus – der *Aurora*.

8 — *Versuchende Denklandschaft eines Aspekts des kommunistischen Fernzieles* (*Geschichtsphilosophisches Kombinat*, Blatt 7), 1963, Feder, Tusche, blau, schwarz zweiseitig auf Durchschlagpapier, 21 × 29,7 cm, Z 320, KSCh.St.C.C.-Arch.

9 — Im für jede der Clausschen Arbeiten wichtigen Blatt-Titel wird das Motto oder der sog. philosophische Kerngedanke angekündigt. Den Titeln kommen sowohl bei der Genese des Blattes als auch bei der späteren Rezeption Impuls gebende, Handlung leitende Funktionen zu.

10 — Die ikonischen Zeichen – es handelt sich hierbei vorwiegend um Auge, Hand und Hirn – formt Claus zumeist aus semantischen Zeichen und sie besitzen für ihn selbst wiederum semantischen Wert.

ABB 237 Carlfriedrich Claus, *Die Galgen werden grünen*, Mappe »Aurora«, Blatt 2, 1976, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart

ABB 238 Carlfriedrich Claus, *Carlfriedrich Claus: Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. II: Entfernungsunabhängiges Kommunizieren: mittels imaginativ im Herz erzeugter und bewegter Zeichen*, Mappe »Aurora«, Blatt 5, 1975, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart

ABB 239 Carlfriedrich Claus, *Werden neuer Sinnesorgane im Noch-Nicht-Gewordenen des Körpers; Bewußtwerden noch nicht bewußter Fähigkeiten*, Mappe »Aurora«, Blatt 8, 1975, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart

ABB 240 Carlfriedrich Claus, *Frage nach kommunistischer Kosmologie*, Mappe »Aurora«, Blatt 10, 1977, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart

Wir erinnern die antiken Göttinnen des erwachenden Tags, das Erstlingswerk des Görlitzer Schusters, Mystikers und Naturphilosophen Jacob Böhme in Zusammenklang mit dem »Lied der Lieder«,[15] den Kanonenschuss jenes Panzerkreuzers in Petrograd 1917 und nicht zuletzt das Naturphänomen der Rotfärbung des Osthimmels kurz vor Sonnenaufgang. Claus komponiert aus dieser utopischen Polyphonie seine revolutionäre Hymne: *Aurora am Horizont der Wechselbeziehungen zwischen sozialistischer Gesellschaft – Individuum-Individuum – Natur*.[16]

In diesem ersten druckgraphischen Hauptwerk transformiert er – wie schon im *Geschichtsphilosophischen Kombinat* – geschichts- und naturphilosophische Konzepte ins Futurum. Claus ist überzeugt, dass sich Mensch und Welt, Mikro- und Makrokosmos in einem steten und zusammenhängenden Prozess befinden und dieser durch Willenskraft positiv beeinflusst werden kann. Ausgangspunkt einer humanen gesellschaftlichen Entwicklung als »Emanzipation aus der Klassengesellschaft«[17] ist die Arbeit am Selbst, die Bildung eines individuellen Humanums. Die vorangegangenen, analytischen Geschichtsbilder werden weiterentwickelt und durch subtile Handlungs- und Betrachtungsvorschläge konkretisiert. Auf 15 druckgraphischen Sprachblättern und elf Textblättern verknüpft Claus Utopie-Entwürfe aus philosophischer, politischer und individueller Perspektive,[18] um im Dialog mit unabgegoltenen Stimmen der Geschichte die U-Topoi Kommunikation und Kommunismus abermals zu vermessen und ihnen einen möglichen Raum zu öffnen.

Neben vielen anderen inspirieren und speisen zwei große Quellen das Wirken von Claus: die Philosophie Ernst Blochs und eine so genannte »atheistische Kabbala« mit der über das rein Semantische hinausreichenden Kraft des hebräischen Alphabets. Die Beschäftigung mit diesen Themen werden sowohl im *Geschichtsphilosophischen Kombinat* als auch in der *Aurora* deutlich – beide Serien lesen sich wie kongeniale, quasi-kabbalistisch aus- wie angelegte, praxisorientierte Explikationen zu *Das Prinzip Hoffnung*.[19] Im Bund mit den »otijot«,[20] mit Bloch und den durch ihn reaktivierten Quellen entwickelt Claus in der *Aurora* eine »Strategie gedanklicher Operationen.«[21]

Markant für sein gesamtes Œuvre, stellt Claus mit der *Aurora* hohe Ansprüche an das Rezeptionsvermögen. Titelwahl, beigelegte Textblätter, die Schrift-Bild-Synthese in den Radierungen selbst sowie zahlreiche Hintergrundinformationen stellen vielfache Bezüge und Interpretationsmöglichkeiten her. Inhalte und technische Strukturen der Einzelblätter, die variablen Blattfolgen sowie die verschiedenen Textebenen bilden miteinander und untereinander vielschichtige Korrelationen. »Geprüft, erprobt, verwertet«,[22] wird man des zutiefst durchdachten Aufbaus der *Aurora* gewahr.[23]

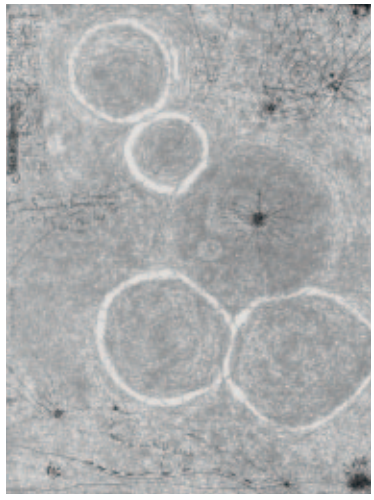
Das Aurora-Signal des Russischen Oktober: Vor-Signal und realer Beginn universaler Veränderung (Blatt 1)[24] – jenen revolutionären Startschuss weitet Claus unmittelbar in eine kosmologische Dimension. Denn alles ist miteinander verwoben und in seinem

Doppelgrund gleichwertig wie wandlungsfähig – diese uralte dialektische Einsicht präzisieren zwei Zitate der chinesischen Philosophie[25] auf Blatt 2. Sie erscheinen über einer kargen Landschaft, aus welcher Totgesagtes aufersteht. *Die Galgen werden grünen* (Blatt 2)[26] – jene verheißungsvolle Aussicht kann als politisches Statement ebenso wie als ein lebensbejahendes Aufbäumen der Natur gelesen werden. **ABB 237** Ihr Tertium Comparationis findet die Metapher des »Grünens« in einem psychischen Akt, bei dem durch »zentrierte Willensenergie« Momente der De- und Repression in »ein Aufleuchten, ungefüllte positive Erwartungsaffekte«[27] verwandelt werden können. Eine wie leiser Gesang eingefügte Passage aus dem »Lied der Lieder« versinnbildlicht diese Umwandlung »bestimmter psychischer Impulse«[28] und kündigt das »Aurora-Gebiet der Liebe«[29] der Blätter 4 bis 6 bereits an.

Ein Aspekt jenes »psychischen Grünens« ist der Prozess des erwachenden Bewusstseins – er vollzieht sich in jedem Individuum von Neuem, beginnend beim *Imaginieren im Kindsein; Aurora darin* (Blatt 3)[30] ist jene auch von Bloch beschworene Kraft des kindlichen »fragenden Staunens«,[31] ohne welche »objektive Phantasie« (Bloch) und der Wille zu Antizipation und Veränderung nicht möglich sind. In zukunftsgeladenem Blau gedruckt, wird diese Platte auf Blatt 11 zur Grundlage der *Resurrektion Aurora*. So vollzieht sich ›Aurorisches‹ früh in jedem selbst, und birgt zeitlebens noch unentdeckte, ungenutzte Möglichkeiten, die Claus konsequent erforschte, um durch die Entwicklung der geistig-emotionalen Fähigkeiten Lebensprozesse besser zu realisieren und zu steuern.

In diesem Anspruch sind die drei Blätter *Prozessuales Verwirklichen neuartiger Beziehungen zwischen Frau und Mann* (Blätter 4–6)[32] zu verorten, die einen zentralen Aspekt der *Aurora* reflektieren: in ihnen offenbart uns Claus seine Utopie der Liebe. Hierfür bedient er sich der schon in frühen Arbeiten angewandten Form der so genannten Satzkreisungen (Blatt 4), Satzströmungen (Blatt 5) und Wortstränge (Blatt 6),[33] geschrieben auf »weiblicher als alles andere«[34] anmutendes Kupfer. **ABB 238** Sanfte Gesprächswellen durchweben die Blätter und verdichten oder öffnen sich zu Zwischen-Räumen neuer Bewusstheit, mit welcher einer einem anderen begegnet und verbunden ist. Es sind drei Briefe von der Liebe in einer (in) uns verborgenen Sprache, die ihrer Erforschung und Anwendung harrt. »Das Sexuelle ist verschlüsseltes Utopiemoment des Körpers. […] Auch das ist Aurora: Anregung, mit dem eigenen Körper zu experimentieren, der großen Unbekannten.«[35] Erweitertes, verfeinertes Verständigen, das Claus auf Blatt 8 konkretisiert, zielt auf einen Zustand tieferer und freierer Beziehungen, der »gibt und raubt nicht Nähe und nicht Ferne.«[36]

Dass Liebe und Revolution alles andere als konträre Begriffe sind und sich in jenem der Energieumwandlung treffen, verdeutlichen Zitatbeigaben von Böhme, Marx, Lenin. Wie auch Bloch kritisiert Claus den »dogmatischen Schulmarxismus, der das Unbekannte in der menschlichen Psyche ständig vernachlässigte.«[37] Erst die Freiheit zur Selbstentfaltung kann zu einer zunehmend konfliktfreien Begegnung mit einem Anderen führen. Ein sensibilisiertes Kommunikationsvermögen soll im Kollektiv-Gesellschaftlichen und in der Naturbeziehung Anwendung finden, wobei der Sprache in ihrem erweiterten Sinne die Rolle eines allverbindenden Werkzeuges zukommt. Hat Claus das Zusammendenken von Mensch und ›Materie‹, von Geschichts- und Weltprozess schon im *Geschichtsphilosophischen Kombinat* als politische Notwendigkeit formuliert, so stellt er auf Blatt 7 der *Aurora* erneut die System-*Frage nach Naturbeziehung, die nicht mehr auf Ausbeutung, Macht, Zähmung basiert, sondern auf Solidarität mit der Natur* (Blatt 7).[38] Technisiert und störend anmutende Eingriffe auf der Radierplatte durch Roulette und Moulette lösen sich an ihren Rändern in einer organischen Landschaft aus Hand-Schrift auf und veranschaulichen Blochs Konzeption der »konkreten Allianztechnik.«[39] Diese verwahrt sich nicht gegen eine technische Utopie, sendet jedoch Warnsignale an die menschliche Hybris in Form vulgärmarxistischen[40] oder kapitalistischen Fortschrittswahns: Geschichtliches Fortkommen ist nur möglich, wenn wir jenes hypothetische Natursubjekt nicht nur (an)erkennen, sondern uns mit ihm auch praktisch solidarisieren. Der Schlüssel für die »Tür zur möglichen Naturallianz«[41] wäre ein neues Bewusstsein, wie Claus schreibt: »Resurrektion der Natur, des Universums auf einem kommunistisch gewordenen Stern Erde dürfte seinen Ort im menschlichen Hirn haben, das mit dem Herz als Impulskern eine Bewußtseins-Union bildet. Mensch-Natur-Maschine-Mensch-Symbiosen, eine radikal neue Technik und Industrie könnten dann realisiert werden.



11 — Aus seit 1951 entstandenen (natur)lyrischen Versuchen entwickelte Claus seine Lautstudien und Klang-Gebilde (1955), Sprechexerzitien (1959), Studien zur Wortentfaltung, Kreisungen und Vibrationstexte (1958–61), welche zunehmend durch einen analytisch-experimentellen Umgang mit dem Sprachmaterial und eine immer tiefer gehende Hinterfragung der komplexen Wirkung des Sprechens bzw. Schreibens in Interaktion mit dem Denken und Fühlen charakterisiert sind. 1961 glückte ihm ein *Erster versuchter doppelseitiger Schreibakt* (1961, Feder, Tusche zweiseitig auf gefaltem Seidenpapier, 20,4 × 13,2 cm, Z 247, KSCh.St.C.C.-Arch.), fortan entstehen die beidseitig beschriebenen Sprachblätter auf Transparentpapier.

12 — Konnte Claus bis 1966 in der DDR nur in privatem Rahmen ausstellen, so wurde seine Arbeiten bereits 1964 in einer Einzelausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden präsentiert und Anfang der 1960er Jahre in wichtige Ausstellungen in Wuppertal, West-Berlin, Amsterdam, Den Haag und Oxford integriert.

13 — Carlfriedrich Claus im Gespräch mit Gerhard Wolf. In: Gerhard Wolf (Hg.): Carlfriedrich Claus. Zwischen dem Einst und dem Einst, Berlin 1993, S. 135 ff.

14 — Durch den Chemnitzer Drucker und Künstler Thomas Ranft, der dann auch die *Aurora*-Mappe druckte.

15 — Jacob Böhme: Aurora oder die Morgenröte im Aufgang, 1612. Jacob Böhme bezieht sich in seiner Titelwahl auf das »Lied der Lieder«, auch als das »Hohelied Salomos« bekannt, VI, 10. Jene Passage hat Claus komplett in das Blatt 2 der *Aurora* in hebräischer Schrift eingefügt.

16 — Carlfriedrich Claus, Tagebuch, Januar 1976, KSCh.St.C.C.-Arch.

17 — »Ich führe einen Aspekt des ›Geschichtsphilosophischen Kombinats‹ weiter; in einem Zyklus von etwa zehn Radierungen befasse ich mich mit Fragen der Emanzipation aus der Klassengesellschaft.«; Schumann, Ateliergespräche (wie Anm. 5), S. 34.

18 — Vgl. Carlfriedrich Claus brieflich an Gerhard Wolf, 18.11.1975, KSCh.St.C.C.-Arch.

Die die gesamte Erde nicht nur als Lebensbasis erfassen, sondern darüber hinaus in einen komplexen Erkenntnis- und Aktionskörper des Universums verwandeln.«[42]

Folgerichtig liegt Blatt 8 des Zyklus Blatt 7 zugrunde und stellt zugleich einen praktischen Bezug zu den Visionen der Blätter 4 bis 6 her: Interagierende, sinnende Gebilde antizipieren auf Blatt 8 ein *Werden neuer Sinnesorgane im Noch-Nicht-Gewordenen des Körpers; Bewusstwerden noch nicht bewußter Fähigkeiten.*[43] **ABB 239** Zwei weitere aus dem »Lied der Lieder« entnommene hebräische Begriffe sind über Signallinien und eine spiralförmige Gestalt miteinander verbunden: »Unser Lager, Bett«[44] kommuniziert mit dem poetischen Sinnbild des »Grünens«.[45]

Dass diese Verknüpfung viel mehr als nur eine simple erotische Anspielung meint, ist evident und erinnert an jene ersten und letzten Blätter des *Geschichtsphilosophischen Kombinats*, wo Claus in zwei bewegten Meeren aus winzigen hebräischen Zeichen die Gegensatzpaare Feuer und Wasser (Blatt 0)[46] sowie Erde und Wille (Blatt 20)[47] miteinander vermittelt. Die sozialutopische Vision einer friedlichen Erde geht abermals in holistische Konzeptionen einer kosmischen Harmonie des scheinbar Gegensätzlichen[48] ein, auf die Claus u. a. durch nebeneinander gestellte Hoch- und Tiefdrucke hinweist (Blatt 8 und 12, Blatt 15).

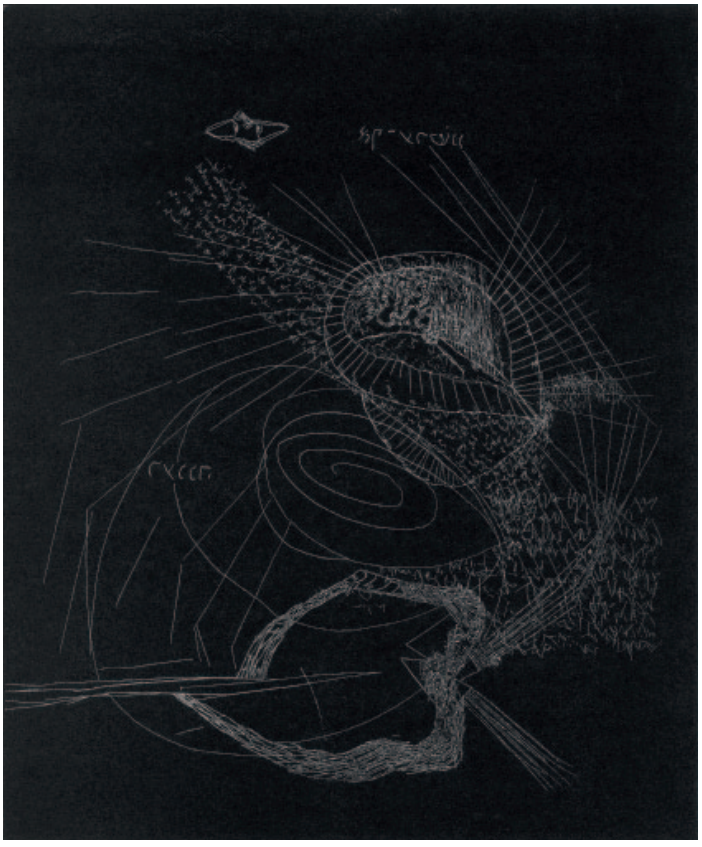
Die auf jenem Blatt 8 aktivierten latenten physischen wie psychischen Kraftquellen werden auf Blatt 9 der Re-Aktionen *Zwischen Mikro- und Makrokosmischem* (Blatt 9)[49] gewahr, die verkleinerte Spiralform ist nun »in den neuen Sende-Empfangssystemen« kosmischen Ausmaßes aktiv.[50] Paracelsus wird zum gedanklichen Scharnier besonders zwischen Blättern 9 und 10, die sich gleichsam eng an Blochs Schriften zum Materialismus-Problem orientieren, wie man einem in die Radierung integrierten, adaptierten Zitat entnehmen kann: »Nicht nur die Bewegung der Materie, sondern *Materie insgesamt, als aktives dynamei on, ist noch unvollendete Entelechie.*«[51] Hier findet dynamischster Materialismus zu seiner Gestalt(ung) und in Blatt 10 zu seiner Perfektion.

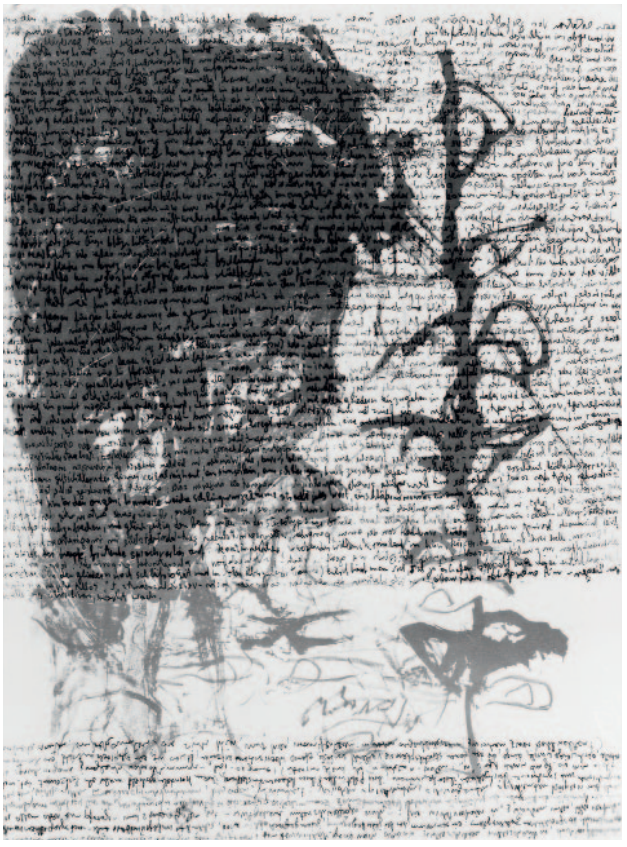
In der ersten und letzten *Frage nach kommunistischer Kosmologie*[52] (Blatt 10) scheint die *Aurora* vollendet. **ABB 240** Die Druckplatte von Blatt 9 bildet den Fond, auf dem der Tag anbricht. Erstes Licht goldgelber Sonnen Micro- und Macrokosmi[53] aus Satzkreisungen und -verflechtungen verheißen neue Formen des Existierens. Im Farbton des »alchymischen Goldes«,[54] des aufgedeckten »Geheimnisses der nächsten Nähe«[55] lässt Claus seine Zukunftsvision kulminieren. Auf dem letzten, eher denkwürdigen als euphorischen Text-Blatt lässt er seinen Spiritus Rector letztendlich zu Wort kommen und zitiert aus dessen Opus magnum: »[...] *Kommunistische Kosmologie ist hier wie überall das Problemgebiet einer dialektischen Vermittlung des Menschen und seiner Arbeit mit dem möglichen Subjekt der Natur.* [...] Theorie-Praxis, wenn sie die soziale Utopie berücksichtigt und auf die Füße gestellt hat, hat eines ihrer letzten Probleme im Kraut gegen den Tod. [...]«[56]

Unbehagen mischt sich in dieses fulminante Finale: Ein mögliches Scheitern aller Utopien, gerade in Hinblick auf jene »stärkste Nicht-Utopie«[57] und oder »Gegenutopie«[58] – Sterblichkeit und Todesangst – wirft einen Schatten auf *Aurora* bei Gefahr ihres Untergangs. Als existenzielles Addendum mit dem Vermerk »Ergänzung : Dunkel«[59] schließt Claus deshalb fünf Radierungen der Vorzugsausgabe an, in denen er das »Experimentum Mundi«[60] aus der Perspektive des Experimentum crusis beleuchtet. Nicht nur biographisch sondern lebensphilosophisch ist Claus' stete Auseinandersetzung mit diesem »Stachel« (Bloch) motiviert: »Vom Tod her leben. Das Denken des Sterbens kann Vorahnung letzter Angst wecken, aber auch ihres Vergehens. Anderes Existenz-Gefühl entsteht: Zwischen Nicht-Dasein und Nicht-Dasein. Der Versuch, aus der Gewißheit des Todes zu leben, gibt Halt. Intensivere Bewußtheit. Distanz zu sich selbst. Die Wirklichkeiten, mit denen ich biologisch, psychisch, sprachlich, sozial in Wechselwirkung bin, erscheinen aus fremdem Licht. Von ihm her bestimme ich mein Verhältnis zu ihnen, zu mir neu.«[61]

So schlägt Blatt 11 noch einmal den Bogen zwischen dem Einst kindlicher Imagination (Blatt 3) und einem Einst, »das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.«[62] »Psychisches Azur«[63] ist der Grund, auf/in dem sich in noch dunklem Morgenrot die *Resurrektion Aurora* (Blatt 11)[64] ereignet. Könnte durch »paracelsische exerzitien des psychischen grünens im körper«[65] eine neue Phase des Existierens *Zwischen Vergehen und Werden*[66] (Blatt 12) eröffnet werden, die vorbei am tiefen Schwarz eines »physischen Vorbei« (Bloch) ihre lichten, lichtenden Signale aussendet? **ABB 241** Könnte so ein *Empfangen, Senden (unter unterschiedlichen Kampfbedingungen: Labilität,*

19 — Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, erschienen in der DDR in drei Bänden, Berlin 1954, 1955, 1960, in der BRD Frankfurt am Main 1959.
20 — Hebr. für Buchstaben.
21 — Claus brieflich an Rudolf Mayer, 21. und 27.4.1976; zitiert nach: Gerhard Wolf (Hg.): Carlfriedrich Claus. Aurora, Berlin 1995, S. 200.
22 — »Vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zu den uns angebotenen Experimenten der Veränderung. Als Überprüfung eigener Erfahrungen. Die Arbeit will nicht ›interesselos betrachtet‹ sein, sondern ihrerseits geprüft, erprobt, verwertet.«; Aus dem Zitat von Carlfriedrich Claus auf der gefalzten Innenseite der *Aurora*-Mappe.
23 — So wird ein Interpretationsversuch immer ein subjektiver und einer von vielen möglichen sein. Dennoch sei folgend ein Gang durch das Mappenwerk versucht.
24 — *Das Aurora-Signal des Russischen Oktober: Vor-Signal und realer Beginn universaler Veränderung*, *Aurora*, Blatt 1, 1976, Radierung (Ätzung: Nadel, Roulette, Schaber), Platte: E, 17,1 × 13,5 cm, G 26 c 1.
25 — Auf dem Textblatt: »Alle Dinge und ich sind Eins. / Da sie, Ich und die Dinge, nun Eins sind, / kann man da noch von ihnen reden? / Da man sie nun Eins nennt, / kann man da nicht von ihnen reden? / Eins und das Reden macht Zwei. / Zwei und Eins macht Drei.« (Dschuang dsi, um 365–290 v. Chr.). In die Radierung selbst ist in chinesischen Schriftzeichen ein Zitat aus dem »Wenzi« (oder auch des Wenzi, angeblich ein dauistischer Anhänger des Laozi, beider Existenz wird für das 6./5. Jhd. v. Chr. angegeben, ist jedoch umstritten): »Ding und nicht Ding«; vgl. Carlfriedrich Claus, Gerhard Wolf: Im Rück- und Hinblick auf den Zyklus Aurora. In: Wolf, Aurora (wie Anm. 21), S. 10.
26 — *Die Galgen werden grünen*, *Aurora*, Blatt 2, 1976, Radierung (Ätzung: Nadel, Roulette), Platte: F, 13 × 13,6 cm, G 27.
27 — Claus brieflich an Karola Bloch, 2.4.1978, KSCh.St.C.C.-Arch.
28 — Vgl. Claus brieflich an Rudolf Mayer, 4.11.1975. Zitiert nach: Wolf, Aurora (wie Anm. 21), S. 196.
29 — Vgl. Claus brieflich an Rudolf Mayer, 21.3.1976. Zitiert nach: Wolf, Aurora (wie Anm. 21), S. 199.
30 — *Imaginieren im Kindsein*; *Aurora darin*, *Aurora*, Blatt 3, 1976, Radierung (Ätzung: Nadel), Platte: G, 18 × 14,8 cm, G 28 I c 1.
31 — Ernst Bloch: Das Staunen. In: Ders., Spuren, Frankfurt am Main, 1985, S. 216 ff.
32 — *Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. I: Aktivieren der Negation des Sexualtriebs*; *Triebverwandlung*; *Synthese. Entstehen neuer Bewußtheit*, *Aurora*, Blatt 4, 1975, Radierung (Kaltnadel, Ätzung auf Klischeeplatte), Platte: A, 20 × 14,8 cm, G 29 II c 1; *Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. II: Entfernungsunabhängiges Kommunizieren: mittels imaginativ im Herz erzeugter und bewegter Zeichen*, *Aurora*, Blatt 5, 1975, Radierung (Ätzung: Nadel, Roulette), Platte: B, 19,6 × 13,5 cm, G 30 I b 1; *Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. III: Aktiver psychischer Energieaustausch; Einwirken in das Tätigsein*, *Aurora*, Blatt 6, 1976, Radierung (Kaltnadel, Ätzung auf Klischeeplatte), Platte: H, 20 × 15 cm, G 31 II b 1.
33 — Diese Platte wurde in einem vom Schwarz der umliegenden Graphiken leicht nuancierten, dunklen Braunton gedruckt; gemäß einer Notiz von Claus könnte man vermuten, dass er mit der Addition roter Farbe eine Vorahnung der neuen »nächsten Nähe« geben wollte.





Legalität, Illegalität) (Blatt 13)[67] befördert und eine Inklusion der Negation *Aurora letalis* (Blatt 14)[68] ermöglicht werden, um sich – wie im letzten Doppelblatt der Folge – *Gegen Resignation* (Blatt 15)[69] zu erheben? Schon in einem Brief an Bloch von 1973 bekräftigt Claus diese prinzipielle Hoffnung und Blochs Anteil daran: »[...] auch und besonders ›Atheismus im Christentum‹ will als Exerzitien-Werk im Selbstexperiment aktiv, psychisch-papillarlinig verwirklicht werden. Durch den Mitternachtspunkt schlägt es Wege vor zu neuen Quellen des Lebensmutes und des Todesmutes. Aurora.«[70]

Das zweite Finale der Vorzugsausgabe verstärkt das erste und nuanciert die Ambi- und Multivalenz der Existenz und der darin enthaltenen utopischen Möglichkeiten der (nicht nur) gedanklichen Wandlung. So wird die *Aurora* von Claus zum Kampfruf gegen alle Gleichgültigkeit einem anders Möglichen gegenüber, für eine Erfahrung des möglichen Anderen und für die Gleich-Gültigkeit vieler Wirklichkeiten – im Vergangenen, Gegenwärtigen wie Künftigen. Diese Erfahrungen trägt er uns an und suchte sie im Fortgang seiner experimentellen Arbeit. 1977, pünktlich zum 60. Jahrestag der Oktoberrevolution, erschien die *Aurora* und wurde anlässlich einer Ausstellung von Hermann Glöckner in der Galerie Arkade erstpräsentiert. Im selben Jahr war sie – unvollständig und ohne die zugehörigen Textblätter – auf der VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden zu sehen.

Zunehmende Ernüchterung und Lethargie der 1980er Jahre, »ausgelöst vom immer offenbarer werdenden Gesinnungsbruch der sozialistischen Gesellschaft an ihrem Programm«,[71] ließen Claus an deren Reife, jedoch nicht an der Potentialität zu konkreter Utopie zweifeln. Er widmet sich verstärkt dem Ausbau der eigenen Potenz, innere Erstarrung in befreiende Bewegung aufzulösen und gegen Stagnation und Trägheit zu revoltieren. Seine letzte große graphische Serie *Aggregat K*[72] **ABB 242** gibt Zeugnis davon. Im Beziehungsgeflecht zwischen Kara-te, Kommunikation und Kommunismus vollziehen sich persönliche Mikro-Revolutionen, die auch formal einen neuen Gestus von Konzentration und Spontaneität aufweisen.

ABB 241 Carlfriedrich Claus, *Zwischen Vergehen und Werden*, Mappe »Aurora«, Blatt 12, 1975/77, Kunstkeller Annaberg, Annaberg-Buchholz

ABB 242 Carlfriedrich Claus, *Pflanzenwesen spricht mit Schamanen, Aggregat K*, Seite 5, 1986–1988, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

34 — Claus brieflich an Rudolf Mayer, 19.1.1976. Zitiert nach: Wolf, Aurora (wie Anm. 21), S. 197.
35 — Claus: Gespräch zum Aurora-Experimentalraum. In: Wolf, Aurora (wie Anm. 21), S. 181.
36 — Zitat auf dem Textblatt zu Blatt 5 aus: Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, Das Paradies, Dreißigster Gesang.
37 — Claus: Gespräch zum Aurora-Experimentalraum. In: Wolf, Aurora (wie Anm. 35), S. 180.

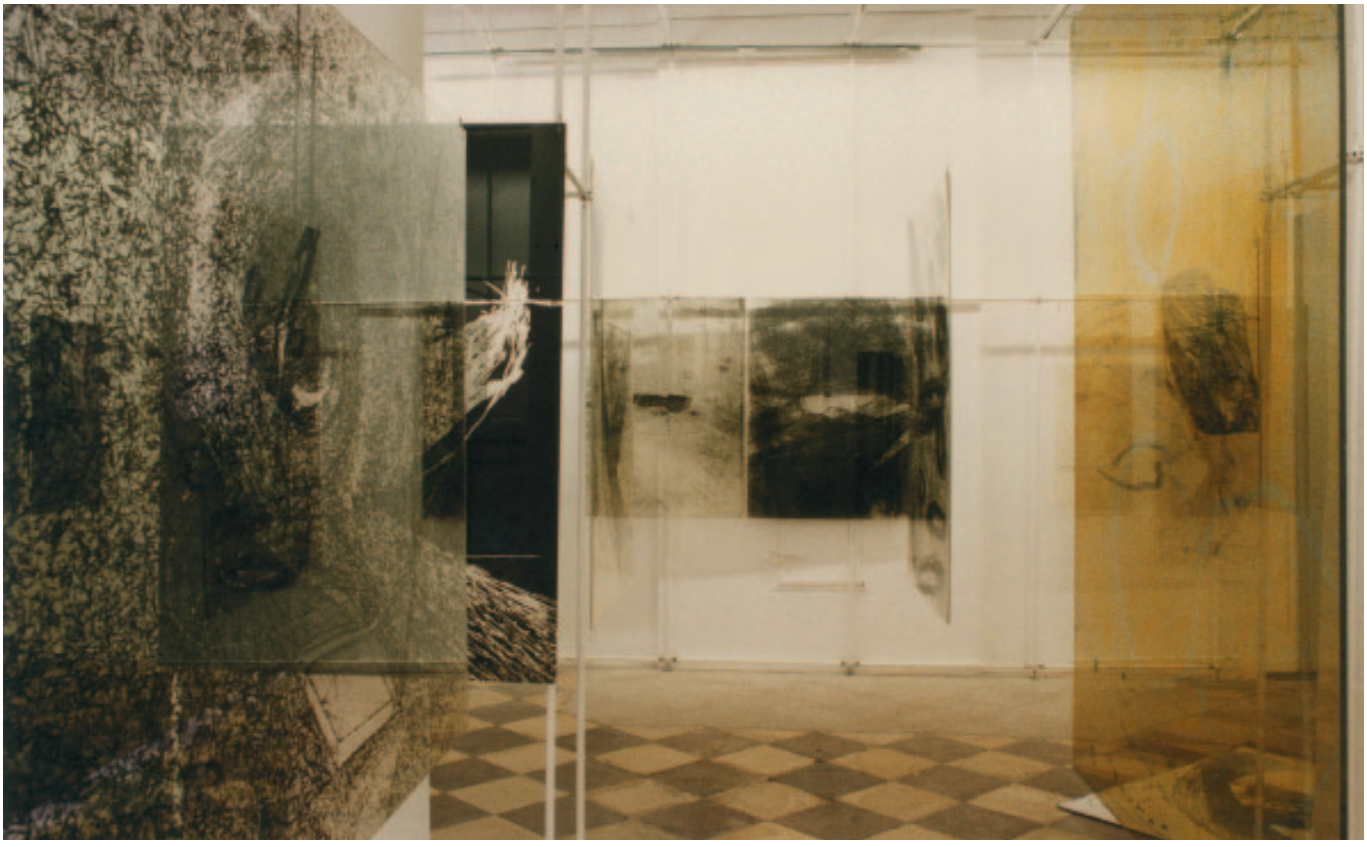


ABB 243 Experimentalraum *Aurora* im Kunstraum Lippe, Schloss Detmold, 1997, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

Gerade als sich erwies, dass »Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus«[73] längst nicht überwunden sei, ließ Claus seine *Aurora* nochmals auferstehen. Seit Beginn der 1990er Jahre arbeitete er an einem *Experimentalraum Aurora*[74] **ABB 243**, wo die Radierungen als transparente Vergrößerungen in einem verspiegelten Raum eine »utopisch aufgeschlagene Landschaft« bildeten.[75] Für jenen Experimentalraum rekapituliert Claus noch einmal das mit Aurora Intendierte: »[...] alles ist au fond Aurora, – ›Versuchsgebiete‹ [...] Ein wirkliches Gefühl der inneren Korrespondenz zwischen sich und der Welt ist nicht erreicht. Jenes im marxistischen Sinne ›Reich der Freiheit‹ ist immer noch Utopie. Die Freiheit, die wir jetzt, 1993, erleben, ist immer noch eine entfremdete Freiheit. Denn der Subjektfaktor ist monetär besetzt, so daß also das Subjekt Bestandteil der Logik des Geldes ist, mehr oder weniger gezwungenermaßen. Das psychosomatische System ›Mensch‹ selbst wird Funktion von Geld. Im Zusammenhang damit expandiert Acedia. Aurora steht gegen die Infektion des Subjektfaktors mit Acedia – also mit dieser spezifischen psychischen Trägheit, gerade auch in Hektik. Die Sehnsucht nach dem, was mit Kommunismus gemeint ist, ging und geht durch alle Religionen und Weltanschauungen. [...] Alle diese Hoffnungen – die real viel bewirkt haben – all diese gesellschaftlichen Utopien sind Grundbestandteil der menschlichen Psyche: die Sehnsucht nach der Aufhebung des Entfremdetseins von sich selbst, von der Welt und von den anderen Menschen. Solch eine große Imagination von einer Welt, wie sie sein könnte, aber noch nicht ist, das ist für mich der Kommunismus. Denn im Grunde steckt in jedem Menschen die Sehnsucht nach dem, was als Kommunismus bezeichnet wird. Also ist Aurora für mich nicht vergangen. Die Utopie existiert real weiter, das stelle ich mit diesem Raum zur Diskussion.«[76]

38 — *Frage nach Naturbeziehung, die nicht mehr auf Ausbeutung, Macht, Zähmung basiert, sondern auf Solidarität auch mit der Natur*, *Aurora*, Blatt 7, 1976/77, Radierung (Ätzung: Roulette, Moulette), Platte: L, 18,7 × 13,8 cm, G 32 II b.
39 — Die These von der Eigentendenz der ›Materie‹ und die Forderung einer Allianz von Natur- und Geschichtsprozess als erstes und letztes Zukunftsproblem ist eine Essenz im Denken Ernst Blochs. Dieses bis heute unabgegoltene Credo Blochs übernimmt Claus nicht nur theoretisch, sondern versucht es immer wieder praktisch zu erproben. Zur Allianztechnik vgl. Bloch, Prinzip Hoffnung (wie Anm. 19), S. 802–813.
40 — Auch wenn Claus dem Blatt jenes berühmte wie streitbare Marx-Zitat aus den »Ökonomisch-philosophischen Manuskripten« von 1844 voranstellt, das Bloch als »Naturalisierung des Menschen und die Humanisierung der Natur« adaptierte, so überschreiten Naturphilosophie und unterwandern Technikutopie von Claus und Bloch bei weitem den Zeitgeist damals wie heute.
41 — Bloch, Das Prinzip Hoffnung (wie Anm. 19), S. 813.
42 — Claus, Notiz zu Z 459, o. J., KSCh.St.C.C.-Arch.
43 — *Werden neuer Sinnesorgane im Noch-Nicht-Gewordenen des Körpers; Bewußtwerden noch nicht bewußter Fähigkeiten*, *Aurora*, Blatt 8, 1975, Radierung (Kaltnadel, Ätzung auf Klischeeplatte), Platte: C, 18 × 14,6 cm, G 33.
44 — Hebr. ‘aph ’arsé-nu, aus: Lied der Lieder, I, 16.
45 — Hebr. ra’anana, aus: Lied der Lieder, I, 16.
46 — *Ben-Aesch-Majim* oder *Un visage de la paix*, 1961, Feder, Tusche auf Transparentpapier, 21 × 28,3 cm, Z 236, KSCh.St.C.C.-Arch., später unter dem Titel *Aesch-Majim: Utopie, Tendenz selbstreflektierender Materie* als Basisblatt ins *Geschichtsphilosophische Kombinat* integriert.
47 — *Zeit-in-Ding-Wort*, 1961/62, Feder, Tusche schwarz, rot auf Transparentpapier, 21 × 28,3 cm, Z 235, KSCh.St.C.C.-Arch, später unter dem Titel *Kommunistisches Zukunftsproblem: Vermittlung mit anorganischer Materie* als Blatt 20 ins *Geschichtsphilosophische Kombinat* integriert.
48 — Wichtige Bezugspunkte sind für Claus hierbei die chinesische Yin-Yang-Symbolik: Vgl. Claus im Gespräch mit Gerhard Wolf. In: Wolf, Zwischen dem Einst und dem Einst (wie Anm. 13), S. 137–143 und Blochs »Aristotelische Linke«, wo Claus das Konzept einer quasi-erotischen Kraft zwischen energeia und dynamei on findet: Vgl. z. B. Gerhard Wolf: Aurora oder Morgenröte im Aufgang. In: Wolf, Aurora (wie Anm. 21), S. 8.
49 — *Zwischen Mikro- und Makrokosmischen*, *Aurora*, Blatt 9, 1976, Radierung (Ätzung: Nadel), Platte: I, 19,8 × 14,5 cm, G 34 I b.
50 — Das spiralförmige Gebilde hat Claus auf der Radierplatte mit jenem Wortlaut überschrieben.
51 — Ernst Bloch: Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz. Frankfurt am Main 1972, S. 476; kursive Hervorhebungen vom Autor.
52 — *Frage nach kommunistischer Kosmologie*, *Aurora*, Blatt 10, 1977, Radierung farbig (Ätzung: Nadel), Platten: M, I, 19,8 × 14,5 cm, G 35 II a 7.
53 — Vgl. Paracelsus: Mikrokosmos und Makrokosmos. Okkulte Schriften, München 1989, S. 66.
54 — Claus brieflich an Rudolf Mayer, 18.7.1977, zitiert nach: Wolf, Aurora (wie Anm. 21), S. 214.
55 — Ebd.
56 — Ernst Bloch: Selbst und Grablampe oder Hoffnungsbilder gegen die Macht der stärksten Nicht-Utopie: den Tod. In: Bloch, Das Prinzip Hoffnung (wie Anm. 19), S. 1383, Hervorhebungen vom Autor.
57 — Ebd. S. 1279.
58 — Ernst Bloch: Etwas fehlt. In: Friedrich Dieckmann, Jürgen Teller (Hg.): Ernst Bloch. Viele Kammern im Welthaus. Eine Auswahl aus dem Werk, Frankfurt am Main 1994, S. 695.
59 — Wortlaut des Textblattes zu Blatt 11.
60 — Ernst Bloch: Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis, Frankfurt am Main 1975.
61 — Claus, März, Mai 1989, zitiert nach: Carlfriedrich Claus. Erwachen am Augenblick, Ausst.-Kat. Städtische Kunstsammlungen Chemnitz v. 14.6.–19.8.1990, später in Münster, Karl-Marx-Stadt/Münster 1990, S. 160.
62 — Bloch, Das Prinzip Hoffnung (wie Anm. 19), S. 1628.
63 — Claus brieflich an Rudolf Mayer, 18.7.1977, zitiert nach: Wolf, Aurora (wie Anm. 21), S. 214.
64 — *Resurrektion Aurora*, *Aurora*, Blatt 11, 1976/77, Radierung (Ätzung: Nadel), Platten G und J, 18 × 14,8 cm, G 36 II b.
65 — Wortlaut einer von Claus auf die Radierplatte (Platte J) geschriebenen und in Rot gedruckten Textpassage des Blattes 11.
66 — *Zwischen Vergehen und Werden*, *Aurora*, Blatt 12, 1975/77, Radierung (Kaltnadel, Ätzung auf Klischeeplatte), Platte: C, 18 × 14,6 cm, G 33 II b 2 (Hochdruck der Platte G 33, Blatt 8).
67 — *Empfangen Senden*, *Aurora*, Blatt 13, 1975, Radierung (Ätzung: Nadel), Platte: D, 16,8 × 12 cm, G 37 b. Drei Probedrucke hat Claus mit jeweils einer Titelergänzung versehen: *Empfangen, Senden unter unterschiedlichen Kampfbedingungen: Labilität* (G 37 a2), *Legalität* (G 37 a3), *Illegalität* (G 37 a4).
68 — *Aurora letalis*, *Aurora*, Blatt 15, 1976, Radierung (Kaltnadel/Ätzung), Platte: K, 20,8 × 14,7 cm, G 38 I b.
69 — *Gegen Resignation*, *Aurora*, Blatt 15, 1975–77, Radierung (Kaltnadel/Ätzung), Platte: K, 20,8 × 14,7 cm, G 38 I b (Hoch- und Tiefdruck nebeneinander stehend).
70 — Claus brieflich an Ernst Bloch, 24./25.6.1973, KSCh.St.C.C.-Arch.
71 — Klaus Werner: Für die Ferne sein. Recherche und Allegorie. In: Erwachen am Augenblick (wie Anm. 61), S. 15.
72 — *Aggregat K*, 1986/88, 80 Seiten in 7 Lagen, geschrieben, gezeichnet, bearbeitet in unterschiedlichen, grafischen Techniken und im Collageverfahren, G 83–109.
73 — Wladimir Iljitsch Lenin: Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus, 1916.
74 — Die Rauminstallation konnte Claus 1993 in der Kölner Galerie Barthel und Tetzner und 1995 in der Kunsthalle Rostock realisieren.
75 — Claus fügte den *Aurora*-Blättern noch ausgewählte Arbeiten (1966–92) hinzu und erfüllte sich mit der Umsetzung einen Traum: »Transparente Räume bildende, bildend durch sie schwebende Gedanken auf Glas. Glasgegliederte Leere, in der Sprache agiert. Aus Sprungprozeß vertikal schwebend: Tiefe. Die dritte Dimension. Anders. + Utopische Konjunktionen: mit Fels etwa, Lichen, Elfenbein, Gewölk, Stadt. Tendenzbewußtes, vorversuchendes Experimentieren an Aufhebung der Entfremdung dazwischen. Dialektik. Schreib-Expansionen auf Körperlichkeit. Diese figurierend; verändernd. Plastik. Architektur. Utopisch aufgeschlagene Landschaft. + Ohne aber je die Mikro-Strukturen aus dem Bewußtsein zu verlieren. Hier ja bildet sich primär Prozeß-Materie. Hier, in dem Mikro-Spannungsfeld zwischen Innen und Außen, das zugleich Triebkeimreich ist, der Ursprung jeder Weiterung. Das eigentliche, das blutbildende Knochenmark da: in der Mikro-Dramatik der Existenz.«; Erwachen am Augenblick (wie Anm. 61), S. 122. Der *Experimentalraum Aurora* ist heute in einer inakzeptablen Präsentationsform in einem Gebäude des Bundestags installiert.
76 — Claus: Gespräch zum Aurora-Experimentalraum, in: Wolf, Aurora (wie Anm. 21), S. 181 f.

Die Mühen der Ebene

Kunst als Medium gesellschaftlicher Integration

Karl-Siegbert Rehberg

Apotheose des Schreckens

Leipziger Geschichtsbilder

I. Historienmalerei

Die seit der Renaissance als höchste der Künste angesehene (mythische oder religiöse) Historie, deren Resultate in Systemzusammenbrüchen seit jeher allerdings prekär werden konnten,[1] hat in der Moderne mit der Durchsetzung des avantgardistischen Projektes einer autonomen und selbstreferenziellen Kunst ihren Glanz verloren. Das hätte man durch den Aufstieg kleinerer Bildformate und -themen bereits nach dem Ende des feudalen *Ancien régime* erwarten können. Aber auch die – im gesamten 19. Jahrhundert noch ständisch verfasste – bürgerliche Klasse war angewiesen auf eine historische Vergegenwärtigung der ›Eigengeschichte‹ ihres Aufstiegs und der motivierenden Symbolisierung ihrer politischen Ansprüche bis hin zur ›Heiligung‹ des Nationalstaates. Gleichwohl waren auch in bürgerlichen Häusern landschaftliche und szenische Genrebilder populär (wie in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts). Um den durch die privaten Konsumgewohnheiten sich anbahnenden Niedergang der am höchsten stehenden Geschichtsdarstellungen aufzuhalten, bedurfte es für sie einer besonderen Stützung, denn über den Markt waren diese zumeist auch großformatigen Werke kaum finanzierbar. In Deutschland wurde deshalb 1854 als überregionaler Dachverband der deutschen Kunstvereine die »Verbindung für historische Kunst« mit Sitz in Gotha gegründet. Sie sollte die großen Themen noch ermöglichen, war zugleich aber darauf verpflichtet, sich jeder politischen oder konfessionellen Stellungnahme zu enthalten. Dieser Pluralismus der Auffassungen mündete letztlich in ein stilistisches und thematisches Proporzsystem ohne prägenden Einfluss.[2]

Demgegenüber blieben die höfischen Zentren Träger traditioneller Geschichtsdarstellungen, man sehe sich die *Queens Gallery* im Buckingham-Palast an, denke an die Selbstdarstellungen des Königshauses Savoyen in Turin nach der Einigung Italiens oder an Anton von Werners Bilderhöhungen des Wilhelminismus.

Im 20. Jahrhundert schließlich schien eine solche Malerei jede öffentliche Geltung verloren zu haben, sogar kaum noch dem Feld der Künste zurechenbar zu sein. Bildhafte Geschichts- und Ereignisdarstellungen der Niederlagen und der »Sternstunden« der Völker oder gar der Menschheit schienen also der Vergangenheit des Historismus und herrschaftsgestützter ›Großer Erzählungen‹ anzugehören, deren Ende (wie das der Geschichte insgesamt) nach dem Zweiten Weltkrieg ebenso wie in den Diskursen über die Postmoderne sowie nochmals nach dem Ende der zwischen den Vereinigten Staaten von Amerika und der Sowjetunion bipolar aufgeteilten Welt verkündet wurde.[3]

Die Künste jedenfalls hatten im Autonomisierungsprozess einen Eigenwert gewonnen, der es Künstlern zwar gestattete, nach Belieben auf die Geschichte zurückzugreifen. Politisch geprägte Bildprogramme jedoch wurden als obsolet erklärt. Ausgenommen waren allenfalls Gedenkstätten und Mahnmale, bei denen inzwischen die Schwierigkeiten einer Realisierbarkeit ebenfalls zunehmend sichtbar geworden sind.[4] Auch ist die personalisierende oder kollektive Darstellbarkeit geschichtlicher Symbolereignisse kaum noch durch die Heraushebung heroisierter Täter möglich – am wenigsten in Deutschland, als dem Land, von dem im 20. Jahrhundert so viel Unheil ausgegangen war. Vielmehr sind es die Opfer, die allein noch zu authentischen Symbolen des Vergangenen werden können.[5] Trotz aller dieser kulturellen Verunsicherungen konnte man aber durchaus populäre Historisierungsinteressen beobachten, die jedoch in kulturgeschichtliche Großausstellungen, die popularisierende Fach- und die Romanliteratur, den Film oder das Fernsehen abwanderten. Auch hier zeigt sich, in welcher Weise neue Medien früher legitime Bildmotive auflösen oder zumindest abwerten können.

Sehr herzlich danke ich für die unermüdliche, kritische und anregungsreiche Mitarbeit bei der Verfertigung dieses Aufsatzes Christian Heinisch, Stefan Wagner, Michel Kusche, Sabine Barthold, Rose-Marie Schulz-Rehberg und Paul Kaiser.

1 — Ein Beispiel für die Gefährlichkeit künstlerischer Staatsnähe musste Leonardo Da Vinci erfahren als 1499 sein Herr Ludovico Sforza (il Moro) seine Mailänder Herrschaft durch den Sieg des französischen Königs Ludwigs des XII. verlor und er sich durch die Flucht noch retten konnte, während sein Mitarbeiter Giacomo Andrea da Ferrara hingerichtet wurde; vgl. Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 21986, S. 321.

2 — Vgl. Manuela Vergoosen, Karl-Siegbert Rehberg: Nobilitierende Repräsentationen und institutionelle Gleichheit. Historienbilder in Kunstvereinen des 19. Jahrhunderts als ›Symbolisierungen‹ bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen, in: Gert Melville (Hg.): Institutionalität und Symbolisierung, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 543–558 sowie als dokumentierenden Überblick: Thomas W. Gaethgens, Uwe Fleckner (Hg.): Historienmalerei, Berlin 1996.

3 — Vgl. Arnold Gehlen: Post-Histoire [zuerst 1994]. In: Ders.: Gesamtausgabe, Bd. 6: Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften, hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt am Main 2004, S. 352–361; Francis Fukuyama: Das Ende der Geschichte, München 1992; Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Graz u.a. 1986.

4 — So formulierte Jürgen Habermas über die Schwierigkeiten beim Entscheidungsprozess über das Berliner Denkmal für die ermordeten Juden Europas, es sei vor seiner »Realisierung im Säurebad eines erbarmungslosen öffentlichen Diskurses auch noch des letzten Scheins von Naturwüchsigkeit entkleidet« worden: Jürgen Habermas: Symbolischer Ausdruck und rituelles Verhalten. Ein Rückblick auf Cassirer und Gehlen. In: Melville, Institutionalität (wie Anm. 2), S. 53–67, S. 67.

5 — Vgl. Bernhard Giesen: Triumph and Trauma, Boulder 2004.

ABB 244 Wolfgang Mattheuer, *Erschrecken*, 1977, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien

ABB 245 Werner Tübke vor seinem Monumentalgemälde *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland*, Bad Frankenhausen, 1982, Foto: Thomas Billhardt. Reproduktion aus: Thomas Billhardt, Kerstin Hensel (Hg.): Alles war so, alles war anders. Leipzig 1999

Vor diesem Hintergrund ist auffällig, dass es im 20. Jahrhundert nur in den staatssozialistischen Ländern wieder zu einer umfassenden, staatlich zuerst reglementierten, bis zum Ende jedoch besonders geförderten Auftragskunst mit geschichtlichen Themenvorgaben kam. Daraus folgte in diesen Systemen eine Bedeutungserhöhung dieses fast schon überholten Genres ebenso wie nach dem Zusammenbruch der sowjetischen Hegemonie über Mittel- und Osteuropa dessen nachträgliche Abwertung.

Als es nach der deutschen Wiedervereinigung im Rahmen des »deutsch-deutschen Bilderstreites«[6] in der Neuen Nationalgalerie in Berlin zu dem heftig attackierten Vereinigungsversuch auch der Künste durch Dieter Honisch kam, der in der Mies van der Rohe-Galerie als einem Juwel der architektonischen Moderne Bilder aus DDR und BRD in einander konfrontierender Hängung zeigte, sollten – nach erregten Debatten im Berliner Abgeordnetenhaus – die gegensätzlichen Standpunkte am 16. Juni 1994 auch in einem hausinternen Kolloquium geklärt werden. Damals vertrat der nach der »Wende« zum Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden aufgestiegene Werner Schmidt, dem das Verdienst gebührt, in der DDR als Chef des Kupferstichkabinetts Werke der Moderne gesammelt und zugänglich gemacht zu haben, die These: Jacques-Louis Davids *Tod des Marat* (1793) sei zweifelsfrei ein bedeutendes Bild, dessen opportunistisches Anpassungsgemälde von der [Selbst-]*Krönung Napoleon Bonapartes in Notre Dame* (1804) hingegen bloß ein »historisches Dokument«, das nicht in ein Kunstmuseum gehöre (allerdings wird es im Louvre gezeigt). Vergleichbares gelte etwa für Tübke: Das Frankenhausen-Panoramabild **ABB 245** sei eben auch nur ein Relikt aus der DDR-Geschichte und kein Kunstwerk.[7] So wird nicht zwischen Bildqualitäten unterschieden, sondern Angepasstes oder Schwaches lieber gleich aus »der Kunst« ausgeschlossen.

6 — Vgl. als Überblicksdarstellung des Bilderstreites: Karl-Siegbert Rehberg, Paul Kaiser (Hg.): Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin 2012.

7 — Nach dem nicht veröffentlichten Tonbandmitschnitt des Kolloquiums in der Neuen Nationalgalerie.

8 — Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den »Eigengeschichten« der beiden deutschen Nachkriegsstaaten, in: Gert Melville, Hans Vorländer (Hg.): Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 319–347.

9 — Es war dies eine Formulierung von Art. 25 Abs. 2 der Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 6.4.1968.

10 — Vgl. Karl-Siegbert Rehberg, Matthias Neutzner: The Dresden Frauenkirche as a Symbol of a »Lost« City. In: Marie Louise Stig Sørensen (Hg.): War and Memory, London 2013 [im Druck].

II. Geschichtsbilder in der DDR

1. Historische Grundmotive

Die besondere Bedeutung aller sozialistischen, sozusagen nachholenden Historienmalerei speist sich zuallererst – wie zuvor für den regierenden Adel und dann das Bürgertum – aus der bildhaft-historisierenden Legitimation einer (genealogischen) Entwicklungsgeschichte und damit verbundener Seins-Ordnungen beziehungsweise von Zukunftsentwürfen, die aus historischen Kämpfen geboren wurden. Unter den Bedingungen des Kalten Krieges kam es in den beiden deutschen »Frontstaaten«, anders als in den meisten Gesellschaften, in denen die ästhetischen Auseinandersetzungen zwischen Tradition und Moderne ebenfalls existierten, in einzigartiger Weise dazu, dass *jeweils* eine Stilrichtung zur offiziellen Geltungskunst des gesamten System werden konnte (vgl. meinen Einführungsaufsatz im vorliegenden Katalog).[8] Wenn in der DDR Gegenständlichkeit und volkstümliche, zumindest volksverbundene Kunstwerke gegen die westliche Abstraktion mit ihrem vermuteten elitären Intellektualismus gefordert wurden, so hängt das sicher mit dem, durch die sowjetische Besatzungsmacht bereits durchgesetzten Sozialistischen Realismus zusammen. Aber es gab gerade in Deutschland noch eine besondere Verstärkung traditioneller Bildgattungen, nämlich die in der Arbeiterbewegung festgehaltene Idee einer in der (Weimarer) Klassik ausgeformten aufklärerischen kulturellen Höchstleistung, die allen Menschen, besonders aber der arbeitenden Mehrheit der Bevölkerung zugänglich gemacht werden sollte, um jene »allseitig gebildeten und harmonisch entwickelten Menschen«[9] zu schaffen, welche wiederum die Voraussetzung für die Weiterentwicklung bis hin zum Kommunismus wären.

Aber nach 1945 waren künstlerische Visionen für die neue Zukunft unwahrscheinlich, denn zuerst ging es ums Überleben und dann um den Wiederaufbau, dies übrigens eine übereinstimmende Ermutigungsmetapher in West- und Ostdeutschland. Die Voraussetzungen dafür mussten allerdings erst durch die Verarbeitung der ausweglos erscheinenden Situation nach dem Zusammenbruch des Hitlerreiches geschaffen werden. Es war dies die Stunde der bildnerischen Dokumentation der als endzeitlich empfundenen Zerstörungen. Besonders in Dresden, das besonders durch die zuerst nazistische, später sozialistische Instrumentalisierung des Schocks der Auslöschung seines historischen Zentrums bald schon zum Symbol für die Opfer der Flächenbombardements im Zweiten Weltkrieg wurde,[10] fand das seinen Ausdruck in Bildern wie denen der Dresden-Zyklen von Wilhelm Rudolph oder Wilhelm Lachnits *Der Tod von Dresden* (1945) sowie Arbeiten von Hans Grundig, Otto Griebel oder Erich Gerlach. **ABB 246**

Sodann wurden – wie im letzten Dezennium der DDR – Masken zum bevorzugten Bildmotiv, wollte man »nichts gesehen« und gewusst haben oder auch bei einer – zumindest – Mitläuferschaft das ›Gesicht wahren‹. Mit derlei Bildern wurde aus der Katastrophik das »kommunikative Beschweigen« geboren, jene geschichtliche ›Rücksichtnahme‹ und Selbstentschuldigung, in der Hermann Lübbe später einen der Gründe für das Gelingen westdeutscher Demokratisierung sah.[11] Auf solche ins Schicksalhafte projizierten Verdrängungen mochten die von den Nazis verfolgten und aus dem Exil zurückgekehrten kommunistischen Intellektuellen und Kader in der Sowjetischen Besatzungszone nicht setzen. Ganz bewusst sollte das, antifaschistisch legitimierte, »bessere Deutschland« auch auf derart umwegige literarisch-künstlerische Verarbeitungsmetaphern und Ambivalenzen verzichten, was mit geschichtsphilosophisch gerechtfertigter Überheblichkeit und einer im Moskauer Exil überlebenswichtig gewordenen denunziatorischen Härte gefordert wurde,[12] wenn etwa Johannes R. Becher 1950 auf dem (gesamtdeutschen) Zweiten Schriftstellerkongress seinen Westkollegen kalt entgegenhielt:

»Eure sogenannten Probleme interessieren uns nicht. Eure Verwicklungen, Kompliziertheiten [...] sind für uns wertlos. Wir wollen nichts mehr wissen von Euch, Euch weder sehen noch hören. Zwar müssen wir vorerst von Euch noch Kenntnis nehmen, aber [...] nur in dem Sinne, wie man von einem Geschwür Kenntnis nimmt, das darauf wartet, operiert zu werden. Ihr langweilt uns.«[13]

1945 jedenfalls herrschte »Schiffbruchstimmung«, Hans Egon Holthusen sprach 1947 von »Treibholz einer zu Bruch gegangenen Zivilisation«.[14] In der Malerei wurden »Hungrige, Blinde, Wahnsinnige, Totentänzer, Trümmerfelder, Ruinennächte« gezeigt – »das waren Variationen zum ›beschädigten Menschen‹«.[15] Das erinnerte durchaus an

ABB 246 Wilhelm Lachnit, *Der Tod von Dresden*, 1945, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

11 — Vgl. Hermann Lübbe: Es ist nichts vergessen, aber einiges ausgeheilt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 24.1.1983 sowie Ders.: Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewusstsein. In: Historische Zeitschrift 236 (1983), S. 579–599.

12 — Vgl. das 1991 veröffentlichte Stenogramm von vier prozessartigen Nachtsitzungen, die als »geschlossene Parteiversammlung« der deutschen Gruppe des sowjetischen Schriftstellerverbandes v. 4.–9.9.1936 in Moskau stattfanden und dazu: Wolfgang Emmerich: Selektive Erinnerung. Selbstbegründungsmythen der literarischen Intelligenz in Ost und West nach 1945, in: Heiner Hastedt, Helmut Lethen (Hg.): Orientierung – Gesellschaft – Erinnerung, Rostock 1997, S. 95–114.

13 — Johannes R. Becher: Die gleiche Sprache. In: Aufbau (1950), H. 8, S. 696–703, S. 702, zit. in Rüdiger Thomas: Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer »sozialistischen deutschen Nationalkultur«. In: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel (Hg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990, Köln 1996, S. 16–41, S. 19.

14 — Hans Egon Holthusen, zit. in: Hermann Glaser: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 1: Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945–1948, Frankfurt am Main 1990, S. 228.

15 — Vgl. (vor allem mit Blick auf Karl [Carl] Hofer) ebd.

Motive nach dem Ersten Weltkrieg, etwa an die der einstigen Kriegsfreiwilligen George Grosz und Otto Dix. Im Einflussbereich der sowjetischen Militäradministration versuchte man, die Lage als Endpunkt einer langen Geschichte der deutschen, im Nationalsozialismus sich vollendet habenden »Zerstörung der Vernunft« (Georg Lukácz) zu interpretieren.[16]

Die daraus sich ergebenden Bildmotive einer selektiven Geschichtsbeschreibung in den sozialistischen Gesellschaften hat Ulrike Krenzlin resümiert, dabei die Betonung der Rolle des Proletariats und des Klassenkampfes der Ausgebeuteten und Unterdrückten als Leitidee der Historienmalerei in der DDR hervorhebend: Der »frühbürgerlichen Revolution« des 16. Jahrhunderts (als »eigentlichem Triumph« der erwünschten Geschichtsbilder[17]) folgten die Unabhängigkeitskriege von 1813 und (bei geflissentlicher Auslassung der revolutionären Ereignisse von 1848 mit der Paulskirchenverfassung oder auch der Bismarck'schen Sozialistenverfolgung) unmittelbar die Novemberrevolution von 1918. Auch gehörte der Kampf der internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg als »höchster Ausdruck des proletarischen Internationalismus« zu den geforderten Sujets. Zumeist habe es sich um eine »grobe Schwarzweißmalerei« des Schicksals der 5 000 deutschen Spanienkämpfer, von denen 3 000 gefallen waren, gehandelt, während verdeckt wurde, »dass auch auf Seiten der Brigaden unsäglicher Terror gegen sog. Abtrünnige ausgeübt wurde«.[18]

Der damals prominente Leipziger Kunsthistoriker Karl Max Kober begründete die Notwendigkeit und den Fortschritt von Geschichtsbildern, wobei er betonte, die vollständige Erfüllung dieses Bildtypus durch die DDR-Künstler stehe noch aus. Gelobt wurden besonders die mythischen und historischen Themen, etwa Wolfgang Mattheuers *Kain*, Werner Tübkes dritte Fassung des *Dr. jur. Schulze* sowie Gerhard Kurt Müllers *Interbrigadisten vor Teruel*, letzteres als »echte Überraschung«. In allen diesen Beispielen zeige sich »historische Vielschichtigkeit«, wobei man »zeichnerisch-kompositionell und in der farbigen Diktion gerne zu Überhöhung, zu gesteigerten Kontrasten, zu Verschärfung der Sicht, zur Simultaneität und auch zu Verschlüsselungen durch Symbole, Allegorien und Gleichnissen« greife. Alle diese »Verfremdungen« führten aber zu einer »neuartigen Vertrautheit mit dem Gegenstand«. Gerade in solchen Aneignungen der Geschichte sah Kober die »Chance an einem Weltbild mitzuwirken«,[19] obwohl die Künstler sich anfangs doch »nur sehr zögernd geschichtlichen Sujets zugewandt« hätten. Das habe vor allem daran gelegen, dass es in der unmittelbaren Nachkriegszeit noch »kein allgemein verbreitetes gesichertes wissenschaftliches Geschichtsbild« gegeben habe und ältere Modelle nicht mehr »tragfähig« gewesen seien oder sich als Fälschung herausgestellt hätten. Insofern belege die neueste Bildproduktion die »allmähliche Festigung des gesellschaftlichen Geschichtsbewusstseins« in der DDR.[20]

Das wird auch Bernhard Heisig zugestanden, dem derselbe Autor (zugleich des Künstlers heimlicher »Eckermann«[21]) bei der Beurteilung der 5. Leipziger Bezirkskunstausstellung des Jahres 1959 noch skeptisch gegenüber gestanden hatte, nachdem diesem »Künstler, der mit seismographischer Sensibilität auf vielfältigste Reize der Realität reagiert« und Malerei als ein »Sinnlich-Machen der Dinge« verstehe, vorgeworfen worden war, seine eigenen Kriegserlebnisse zu stark mit den Kampfszenen der Pariser Kommunarden von 1871 verbunden zu haben.[22] Ausdrücklich wurde das in dem Angriff von Joachim Uhlitzsch formuliert, Heisig habe nicht verstanden, dass man die »erste proletarische Revolution der Welt« mit dem Untergangskatastrophen des Naziregimes nicht gleichsetzen dürfe.[23] Nun aber, so Kober, habe der Leipziger Maler »ein wahrheitsgetreues Geschichtsbild« erreicht.[24]

2. Verhängnisgeschichte als Leitmotiv

Bezeichnend für die Historienbilder in der DDR ist es, dass sie kaum die Erwartungen einer Heroisierung des Gesellschaftsfortschrittes erfüllten, vielmehr konkret erfahrene Krisen und verzweifelte geschichtliche Situationen zu ihrem Gegenstand machten. Das korrespondierte insofern noch mit den marxistischen Normvorgaben (und sogar mit der ursprünglichen Marx'schen Kritik der Verhältnisse), als alle Geschichte aus Widersprüchen und Klassenkämpfen ihre Dynamik gewonnen haben soll und Niederlagen somit das Potential fortschrittlicher Erneuerung in sich tragen konnten. Aber auffällig ist doch, wie eine ›negative Historiographie‹ entstand,[25] einer Apotheose des Schreckens **ABB 252**

16 — Vgl. Georg Lukács: Die Zerstörung der Vernunft [Der Weg des Irrationalismus von Schelling bis Hitler], Darmstadt/Neuwied 1974.
17 — Ulrike 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. 5–30.
18 — Vgl. ebd., S. 16.
19 — Vgl. Karl Max Kober: Von der Chance an einem Weltbild mitzuwirken. Zu Bernhard Heisigs Bildern über die Pariser Kommune. In: Bildende Kunst (1972), H. 9, S. 444–449; eine ähnliche Formulierung verwendete Tübke zur Selbstbeschreibung seiner Arbeiten; vgl. dazu Karl-Siegbert Rehberg: »Mitarbeit an einem Weltbild«: Die Leipziger Schule, in: Eugen Blume, Roland März (Hg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin v. 25.7.–26.10.2003, später in Bonn, Berlin 2003, S. 44–59.
20 — Kober, Chance (wie Anm. 19), S. 444.
21 — »Eckermänner« können die Kontaktleute des Ministeriums für Staatssicherheit genannt werden, die bei wichtigen Künstlern eingesetzt waren, um über das Umfeld zu berichten; vgl. zu dem Begriff auch Wolf Biermanns Lied »Stasi-Ballade« (1974), dessen Refrain heißt: »Die Stasi ist mein Eckermann«.
22 — Vgl. Kober, Chance (wie Anm. 19), S. 445 f.
23 — Joachim Uhlitzsch: Auf dem richtigen Wege. Zu einigen Werken der VI. Kunstausstellung im Bezirk Leipzig. In: Bildende Kunst (1962), H. 2, S. 59–68.
24 — Kober, Chance (wie Anm. 19), S. 449.
25 — Das entspricht der »Negativen Dialektik«, wie Adorno sie als Bedingung kritischer Gesellschaftsanalyse entwickelt hat, vgl. Theodor W. Adorno: Negative Dialektik [zuerst 1966]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt am Main 1984, S. 7–412.
26 — Vgl. Ernst Bloch: Atheismus im Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs, Frankfurt am Main 1968.
27 — Vgl. Leopold von Ranke: Sämtliche Werke, Bd. 33/34, Leipzig 1885, S. VII sowie Helmut Berding: Leopold von Ranke. In: Hans-Ulrich Wehler (Hg.): Deutsche Historiker, Göttingen 1973, S. 7–24, S. 13 sowie Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte [zuerst 1942]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I. 2, hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 691–704, S. 695.

gerade in den stärksten Kunstwerken Ausdruck verleihend. Das erinnert an die, allem aufgesetzten Funktionärsoptimismus vollständig fernstehende Geschichtstheorie Walter Benjamins, der davon ausging, dass der »historische Materialismus« die »Theologie in ihren Dienst« nehmen müsse. Ein ähnlicher Gedanken findet sich bei Ernst Bloch, jedoch nicht mit Blick auf die Verhängnisse der Geschichte, sondern auf die »Wahrheit« von religiöser Häresie und revolutionärem Ketzertum, welche mit der Heilsgeschichte mehr verflochten gewesen seien als die Dogmen der kirchlichen Institutionen.[26] Benjamin nun verstand Geschichtsschreibung, anders als Leopold von Ranke, nicht als Darstellung, »wie es denn eigentlich gewesen ist«,[27] denn jeder Historismus reproduziere notwendig die Geschichte der Sieger. Stattdessen komme es darauf an, »Geschichte gegen den Strich zu bürsten«. Visionär ausgedrückt fand er das in der aquarellierten Tuschzeichnung *Angelus Novus* von Paul Klee:[28] »Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert«. Ein Sturm vom Paradies her »treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt [...]. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm«.[29]

Während Wolfgang Mattheuer listige Gegenbilder in der Welt staatssozialistischer Stagnation hervorbrachte, fand die (deutsche) Verhängnisgeschichte ihren Ausdruck in unterschiedlichsten Bildmotiven anderer Großkünstler. Im Falle Bernhard Heisigs zeigen sich die geschichtlichen Gefährdungen und Verletzungen künstlerisch-sublimiert im Arsenal seiner immer neukombinierten Ereignissymbole, was Henry Schumann dazu brachte, von einer »fehlenden Stoff-Innovation« zu sprechen, die »fast unbemerkt über der vehementen, souveränen Malerei, die heterogensten Dinge zum großen Bildsignal verklammert«.[30] Das ist weder traditionelle Historienmalerei mit ihren »Vorzeigezwängen«,[31] noch ist es eine farbige Illuminierung geschichtsphilosophischer Thesen oder politischer »Zielstellungen«. Was Heisig stattdessen zeigt, sind aus dem Magma der Farben auftauchende Erinnerungsfetzen, Symbole und Metaphern, planvoll herausdestilliert und ständig umgeschaffen. Hier tauchen Figuren auf und verschwinden wieder, neuen den Weg bereitend. Ohne ein »Weltverbesserer« sein zu wollen, stand für ihn fest: »Ein Volk ist ohne seine Geschichte kunstunfähig«.[32]

Ein erstes Hauptmotiv der Geschichtsbilder Heisigs war der Kommuneaufstand in dem von den Preußen belagerten Paris im Jahre 1871, wobei ihm für die ersten und stärksten, dann aber von ihm übermalten Bilder vorgeworfen worden war, ausdrucksstark nur die Niederlage, etwa die Erschießung der letzten, zusammengetriebenen Revolutionäre an einer Mauer des Friedhofs Père Lachaise dargestellt zu haben. Demgegenüber fehle gänzlich der»objektive« Beitrag zur sozialistischen Fortschrittsgeschichte. In die verzweifelten Kampfszenen mischte sich schon ein, was als anderes Motiv dieses Malers wirksam wurde: In einer Bildserie (*Festung Breslau I*, 1968; *Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder*, 1969/77; *Festung Breslau IV*, 1972/78; *Unterm Hakenkreuz*, 1973; *Die Festung*, 1979/80) und in verstreuten Motiven in anderen Werken zeigt sich die beständige Erinnerung an seine eigene Beteiligung als junger Freiwilliger **ABB 247**, der in der 12. SS-Division »Hitlerjugend« an der Verteidigung der zur »Festung« erklärten und dadurch dem Untergang geweihten Geburtsstadt des Malers teilnahm. Die immer wiederkehrenden Szenen vom Untergang Breslaus, einst »Blume Europas« genannt, werden (einmal sogar in einer feierlichen Drei-Tafel-Darstellung) zum »Antikriegsstück par excellence«, dabei auch der Leidensgeschichte Christi vergleichbar. Gauleiter Hanke, der »SA-Goldfasan«, verzweifelt die letzten Befehle oder Nachrichten hören wollend, erscheint als der eigentliche Mörder der früheren Hauptstadt der preußischen Provinz Schlesien, weil er jede Kapitulation abgelehnt hatte. In den meisten dieser Bilder erscheint als Allegorie der geschändeten Stadt eine gefesselte, »entblößte, gedemütigte Frau auf dem blutroten Fahnentuch mit Hakenkreuz« mit »grell geschminktem, schreienden Mund«.[33]

Als Heisigs Sohn, Walter Eisler, seinen Vater in der Uniform, die er als 1975 zur Nationalen Volksarmee eingezogener Soldat zu tragen hatte, im Atelier besuchte, fielen diesem erschreckt die Ähnlichkeiten zur Naziuniform, die er selbst einst getragen hatte, auf: »Überblendung, Verschiebung. Heisig sieht den Sohn an seiner Stelle. Vor dem Bild. Im Bild: Erinnerung. Zurück auf dem Weg nach vorn.«[34] Solche Nähe von traumatischen Erlebnissen und aktueller Wahrnehmung führten zu der Darstellung *Der Kriegsfreiwillige*

ABB 247 Bernhard Heisig, *Festung Breslau IV*, 1972/78, Museum der Bildenden Künste Leipzig

28 — Paul Klee: *Angelus Novus*, 1920, aquarellierte Zeichnung aus Tusche und Ölkreide auf bräunlichem Papier, Israel-Museum in Jerusalem. Dieses Symbol der Geschichte wurde auch von Peter Weiß aufgenommen; vgl. dazu Ursula Heukenkamp: Angelus novus oder der Erzähler in der Ästhetik des Widerstands. In: Norbert Krenzlin (Hg.): »Ästhetik des Widerstands«. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss, Berlin (Ost) 1987, S. 100–121.
29 — Ebd., S. 697 f.
30 — Henry Schumann: Problemreich und formbewusst. Zu einigen Tendenzen der Malerei und Grafik in der 10. Leipziger Bezirkskunstausstellung. In: Bildende Kunst (1980), H. 1, S. 9–13, hier: 10.
31 — Dies ein Ausdruck in: Karl Max Kober: Bernhard Heisig, Dresden 1981, S. 18.
32 — Bernhard Heisig: Diskussionsbeitrag beim VIII. Kongress des Verbandes der bildenden Künstler (VBK-DDR). In: Bildende Kunst (1979), H. 3, S. 106 ff., S. 108; vgl. auch Karl-Siegbert Rehberg: Expressivität zwischen Machtkalkül und »produktiver Verunsicherung«. Bernhard Heisig als »Motor« und Integrationsfigur der Leipziger Malerei. In: Eckhart Gillen (Hg.): Bernhard Heisig: Die Wut der Bilder, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig v. 20.3.–29.5.2005, später in Düsseldorf, Berlin, Breslau, Köln 2005, S. 282–306.

ABB 248 Willi Sitte, *Massaker II*, 1959, Willi-Sitte-Stiftung für Realistische Kunst

33 — Vgl. zu weiteren ikonographischen Hinweisen: Eckhart Gillen: Festung Breslau. In: Heisig, Wut (wie Anm. 32), S. 161–167.
34 — Dieter Brusberg: Der Kriegsfreiwillige. In: Rüdiger Küttner (Hg.): Bernhard Heisig. Eine unendliche Geschichte, Leipzig 2010, S. 52.
35 — Bernhard Heisig, zit. in: Hans Jürgen Papies: Bernhard Heisig. Begegnungen mit Bildern. In: Bernhard Heisig. Geisterbahn 1995–1996, Ausst.-Kat. Galerie Berlin, hg. v. Rüdiger Küttner, Berlin 1995, S. 100–107, S. 102.
36 — Vgl. Arnulf Siebeneicker, Katja Widmann: Untergang der Napoleonischen Armee in der Völkerschlacht bei Leipzig 1813. In: Monika Flacke (Hg.): Auftrag: Kunst 1949–1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum 27.1.–14.4.1995, Berlin 1995, S. 89–95.
37 — Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: »Formalist«, Verbandspräsident, »Sündenbock«. Willi Sitte als »Staatskünstler« in der »Konsensdiktatur«. In: G. Ulrich Großmann (Hg.): Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2003, S. 76–93.

(1982/84/86) **ABB 267** – auch hierfür wiederum Szenen aus einem seiner Breslau-Bilder mit solchen von Otto Dix verknüpfend: »Drei Generationen von Soldaten in Uniform. Mein Sohn sollte durch die [Bildserie] *Begegnungen mit Bildern* nachdenken lernen, was meinem Vater im Ersten und mir im Zweiten Weltkrieg verwehrt war. Deswegen begann ich daran zu malen.«[35]

Willi Sitte hatte mit geschichtlichen Themen ambivalente Erfahrungen gemacht, besonders als er den Auftrag des Kulturfonds der DDR übernahm, den *Untergang der Napoleonischen Armee in der Völkerschlacht bei Leipzig 1813* (1956) darzustellen. Da der Künstler von Parteifunktionären »formalistischer Tendenzen« verdächtigt wurde, versuchte man ihn durch den Chefredakteur des Hallenser SED-Bezirksorgans Freiheit und späteren Ministerpräsidenten der DDR Horst Sindermann auf die »gewünschte Linie« zu bringen. Seine Entwürfe wurden wegen »unklarer Personen«, »›uniformkundlich‹ unmöglicher Gruppierungen [...] und einer Frauengestalt, die den ganzen dramatischen Kampf zu einer reinen Theaterpose macht«, gerügt. So erhielt er eine protektionistische Pädagogik durch Sindermann, den die Kulturabteilung des ZK der SED dafür lobte, weil er »beim Genossen Sitte einen Klärungsprozess« erzeugt habe und diese Arbeit fortsetzen wolle.[36] Jedoch wurde für den Hallenser Maler ein anderes geschichtliches Ereignis zum künstlerischen Prüfstein: Lidice. Sitte war keineswegs nur durch einen offiziell verordneten Antifaschismus, vielmehr, seitdem er in Italien von der Wehrmacht desertiert war, vom Selbstbewusstsein der *resistenza* geprägt. **ABB 248** Auch sah er zur DDR keine Alternative für sich, selbst wenn er seine künstlerischen und politischen Absichten dort lange nicht realisieren konnte (weshalb sein Frühwerk durchaus in den Zusammenhang des Ausstellungsraumes »Nagelprobe Moderne: Halle« gehört).[37] Als einziger Maler aus der DDR hatte Sitte sich mit dem Pogrom der deutschen Wehrmacht in dem 20 Kilometer von seinem Geburtsort entfernt liegenden Dorf befasst, dessen Existenz auf Hitlers Befehl hin bis auf den letzten Stein vernichtet wurde. Sitte malte ein erstes Bild von diesem Massaker, in dem er das Leid des tschechischen Ortes – darin Heisig nicht unähnlich – mit seinen eigenen Schreckenserlebnissen an der Ostfront verschmolz. Das Hauptbild des Gedenkens an Lidice war allerdings ein von Picassos *Guernica* (1937) inspiriertes Triptychon mit Predella. Es ging dieses Hauptwerk Sittes wahrscheinlich auf Betreiben

des DDR-Kulturministers Alexander Abusch (der gemeinsam mit Alfred Kurella bei einer Atelierbesichtigung dieses »Machwerk« scharf abgelehnt hatte) beim Transport an den Ort des Verbrechens, wo man es für die Gedenkstätte gerne haben wollte, »verloren«; wahrscheinlich wurde es vernichtet.[38] Deshalb ist es nun die Vorstudie *Rufende Frauen* (1957), welche als eines der stärksten Bilder Sittes dessen schmerzvolle Erinnerungsarbeit festhält. **ABB 266**

Weniger eindeutig sind Werner Tübkes Geschichtsbilder, die oft durch eine Mischung aus anpassungsbereiter Affirmation und zunehmend selbstsicherer werdender Eigenständigkeit charakterisiert sind – und Doppeldeutigkeit gehörte bei ihm immer dazu. Letztere vor allem hatte neben dem altmeisterlichen Malstil und den beunruhigend-bizarren manieristischen Figurenentwürfen die Kulturfunktionäre lange irritiert und zumindest Tübkes Position an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst mehrfach unterminiert.

Ein von Alfred Kurella vermittelter Auftrag wurde von Tübke, der nach seiner Entlassung aus der Hochschule freiberuflich arbeiten musste, 1961 unter dem selbst gewählten Thema »Zur Geschichte der deutschen Arbeiterklasse« **ABB 256–258, 260** für das Leipziger Martin-Andersen-Nexö-Feierabendheim ausgeführt. Er hatte erwogen, Bilder aus dem Ersten Weltkrieg, der Weimarer Republik, dem Faschismus (beispielsweise Stalingrad) als Kontrast zur »politischen [...], ökonomischen [...], kulturellen Revolution nach 1945 zu malen« oder Bilder von Industrie, Landwirtschaft und Intelligenz, entschied sich dann aber für eine altmeisterliche Darstellung der kommunistischen Bewegung von der Novemberrevolution bis zum Kapp-Putsch und der Unterdrückung durch die Nationalsozialisten. Mit zeichnerischer Feinarbeit (wie sie letztlich sogar noch dem riesigen Gemälde in Frankenhausen sichtbar zu Grunde liegt) hat er fünf kleine Triptycha entworfen, die – wie aus dem Mittelalter erstanden – merkwürdig unbewegliche Typusbilder der ›Massen‹ zeigen. Günter Meißner schrieb dazu: »Bei aller Genauigkeit des Details wollte Tübke nicht den illusionistischen Ausschnitt, sondern den bühnenmäßig hervorgehobenen Handlungsraum, in dem die Architektur zur Kulisse wird«.[39]

Viel Zustimmung brachte ihm – anders als die 1958 entstandenen Astoria-Tafeln – diese Ausstattung mit einer trockenen Geschichtsdidaktik nicht ein. Und mancher wäre wohl froh gewesen, wenn Tübke dem Rat Georg Kaufmanns vom VBK-Präsidium gefolgt wäre, der ihn »bewusst auf eine frohe Bildthematik« hatte stoßen wollen und darauf, »dass die alten Leute bei ihrer Molle oder ihrem Skat auch an den Werken des Künstlers, der ihre Räume ausgestaltet, Vergnügen haben wollen. Dafür bietet das Leben unserer Jugend, die sozialistische Sportbewegung, das neue Leben in unserer Gesellschaft dem Maler unerschöpfliche Möglichkeiten.«[40] Die Beurteilung wäre wohl anders ausgefallen, wenn Tübke das geplante Abschlussbild »Beginn der Volksherrschaft« ausgeführt hätte (vgl. Frank Zöllners Aufsatz »Apokalypse und Erlösung« im vorliegenden Katalog).

Demgegenüber stellten sich in seinen späteren Werken ganz andere Probleme: Seine gewollte Zweideutigkeit kam in einem Werk zum Zuge, das man schon von der Titelgebung her (wenigstens aus westlicher Sicht) als »Propagandalüge« verstehen kann: *Weißer Terror in Ungarn* (um 1957, in zwei Teile zerschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand. **ABB 271** Mit dieser Begründung im Jahre 2006 wurde auf Betreiben der Landesbeauftragten für die »Stasi-Unterlagen« Hildigund Neubert von der Landtagspräsidentin Dagmar Schipanski eine Radierung aus dieser Serie aus einer Tübke-Ausstellung im Thüringer Landtag entfernt. Eckhart Gillen hat den Zusammenhang der pyramidalen Figurenkomposition und der im Bild gezeigten Sozialtypen (Menschen in Arbeiterkleidung gegenüber »bourgeoisen« Herren mit Krawatte in Anzug und Mantel) unmittelbar auf Photos bezogen, wie sie Tübke zumindest aus der DDR-Presse, vielleicht aber auch aus dem Nachrichtenmagazin Der Spiegel zur Vorlage gedient haben dürften und auf denen man gelynchte Mitglieder der Geheimpolizei sieht, die zumindest in einem Fall – wie einstmals Benito Mussolini – an den Füßen aufgehängt worden sind. Insofern sei, meinte Gillen, zumindest eine »inhaltlich korrekte Sicht« der Ereignisse gegeben. Auffällig jedoch ist es, dass das zweiteilige Tübke-Gemälde trotz der im Titel zum Ausdruck gebrachten Übereinstimmung mit der DDR-Deutung als einer vom Westen inszenierten Konterrevolution in der Vorjury-Sitzung für die IV. Deutsche Kunstausstellung wegen »seiner altmeisterlichen, historisierenden Malweise«, die »fast an ein mittelalterliches Altarbild« erinnere, nicht angenommen wurde.[41]

38 — Vgl. Gisela Schirmer: Willi Sitte – Lidice. Historienbild und Kunstpolitik in der DDR, Berlin 2011, bes. S. 105–129.
39 — Günter Meißner: Werner Tübke. Bauernkrieg und Weltgericht. Das Frankenhausener Monumentalbild einer Wendezeit, Leipzig 1995, S. 80.
40 — BArch-SAPMO, DY 30/IV/2/2026/58: Brief Georg Kaufmanns an Alfred Kurella v. 25.9.1959.
41 — Vgl. Eckhart Gillen: Werner Tübke – ein postmoderner Maler ›avant le lettre‹? In: Hans-Werner Schmidt (Hg.): Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig v. 14.6.2009–13.9.2009, Leipzig 2009, S. 54–62, bes. S. 55 ff.; »Auf dem Wege zur IV. Deutschen Kunstausstellung. Die Vorjury beriet über die aus dem Bezirk Leipzig eingesandten Arbeiten«. In: Die Union v. 10.7.1958; sowie zu dem Erfurter Eingriff in die Tübke-Ausstellung die dpa-Meldung »Thüringer Landtag lässt Zeichnung von Tübke abhängen«, in: Welt Online v. 8.7.2006 sowie den Kommentar von Hans-Dieter Hey: Die Bilderstürmerin von Erfurt. Kunst ist frei – aber nicht für Werner Tübke in Thüringen. In: Neue Rheinische Zeitung v. 18.7.2006.

Aber das Bild war nicht nur nach der Wiedervereinigung anstößig, sondern hatte schon in den 1950er Jahren für Aufregung in der SED-Parteiführung in Leipzig gesorgt, so dass der dortige Parteisekretär Paul Fröhlich sogar den Ausschluss des Malers aus der SED gefordert haben soll. Heute dürfte unbestritten sein, dass es sich bei den Ereignissen von 1956 nicht um einen, »alle bewegenden konterrevolutionären Putsch in Ungarn« gehandelt hat, wie das der Tübke-Biograph Günter Meißner unreflektiert formulierte, vielmehr um einen Aufstand gegen die durch die Sowjetunion etablierte und aufrechterhaltenene Diktatur. So kann man allenfalls umgekehrt – wie etwa Hubertus Giebe richtig pointierte[42] – von einem »Roten Terror« sprechen. Aber obwohl der Werktitel »genau zur damaligen stalinistischen Sicht« eines »faschistischen Putsches« passte, gab Tübke das Bild nicht ohne Zynismus als »reine l'art pour l'art« aus: »Reiner und unbefleckter geht es gar nicht.« Zwar sei »man immer beteiligt, wo es Menschen schlecht geht« und die Massen interessierten ihn ohnehin, da sei er »zu Hause, das geht automatisch«. Bernhard Heisig bestätigte: »Ich bin immer der Meinung gewesen, dass er alle diese Bilder gemalt hat, weil viele Figuren drauf kamen«.[43] So hätten wir es also mit einem Historienbild ohne Geschichte zu tun? Aber man merkt die schlecht kaschierte Prätention, eine selbstverliebte Distanz, die vor allem der Schaffung eines eigenen Freiraumes dienen sollte. Übrigens hat die ebenfalls 1957 gemalte hochverdichtete Studie *Weißer Terror in Ungarn (Laternenabnahme)* eine sofort auffallende Verbindung mit dem traditionellen Motiv der ›Kreuzabnahme‹ und steht für einen Aspekt des Symbolreservoirs in Tübkes Welt-Bildern.[44] **ABB 249**

Explizit hat Volker Stelzmann mit *Kreuzabnahme I* (1978/79) dieses Thema ebenfalls als eine, die existenzielle Gegebenheit des Leidens erschreckend ins Bewusstsein hebende Darstellung geschaffen **ABB 270**, also »die Erkenntnis eines Geschehens« durch»die Einbeziehung des ihn individuell bewegenden Vorganges« modifiziert.[45] Die in viele seiner Bilder eingefügten Selbstporträts sollen vielleicht zum Ausdruck bringen, dass die großen Zusammenhänge immer nur im Individuellen Wirklichkeit gewinnen.[46] Merkwürdigerweise wirken die Gegenwartsbezüge, wie sie etwa Henry Schumann als Besonderheit dieses »wirklichkeitsbesessenen, unnachsichtigen und skeptischen Moralisten« hervorhob, gerade nicht ›modern‹, denn diese szenische Transformation sieht man in den biblischen und mythischen Darstellungen seit dem 14. Jahrhundert eben auch. So sind die von Stelzmann in den Hintergrund gesetzten »winzigen modernen Wohnblöcke« nicht weniger nahtlos verknüpfbar mit den sich entfernenden Apokalyptischen Reitern als etwa eine Geburt Christi mit Antikensäulenresten oder in einer Renaissance-Loggia.[47]

Nicht nur biblische Ereignisbilder schufen im atheistischen Staat eine Spannungserhöhung der Bilder, sondern auch die weit verbreitete »Pathosform großer Triptycha«[48] nahm religiöse Symbolisierungsformen auf. Und der Gestus einer, die Weltgeschichte ordnenden Historienmalerei war nicht nur den Vergangenheiten vorbehalten. Jede Gegenwart hat bereits auch eine geschichtliche Zeitstelle. Und wieder sind es die Staatsverbrechen, die zu Bildern des Schreckens Anlass geben und besonders (wenn es solche des feindlichen Systems sind) von den Kontrollbehörden auch gerne zugelassen werden. Eindrücklich hat Hartwig Ebersbach an ein Motiv, das ihn mit der frühen Historienmalerei seines Lehrers Bernhard Heisig verbindet, nämlich die Darstellung der durch die französischen Regierungstruppen ermordeten und dann aufgebahrten Pariser Kommunarden von 1871 angeknüpft. Das wird in einer Installation auf den 1973 ausgeführten Militärputsch gegen den frei gewählten, sozialistischen Präsidenten Chiles, Salvador Allende, übertragen. **ABB 268** Der zufällige Fund eines originalen Polizeifotos aus der Zeit der Kommune-Kämpfe in der Neuen Berliner Illustrierten, regte den Künstler dazu an, in Anlehnung an die christliche Ikonographie zwölf Tafeln als »den gesamten Raum einbeziehende, aufrechtstehende Sargreihe hingemorderter Chilenen« zu schaffen, die »altarähnlich« präsentiert werden.[49] Aber die expressive Gegenwärtigkeit soll nicht nur Mitleiden hervorrufen und die Tiefe der Niederlage sichtbar machen, sondern der Maler will dem ein »Trotz- und Hoffnungsbild« entgegensetzen: »Einerseits war die Pariser Kommune in Chile noch einmal gescheitert, andererseits blieb die Hoffnung auf die Zukunft, die noch nicht festgelegt erschien«.[50] Und eine eindringliche Paraphrase des Toten Christus von Hans von Holbein d.J. (1521/222) kann man in Werner Tübkes *Chilenischem Requiem* (1976) sehen, im Figurenaufbau vermittelt vielleicht über Arnold Böcklins *Maria Magdalena beweint den toten Christus* (1867); gleichwohl wurde Tübkes

42 — Vgl. Hubertus Giebe: Geschichtsbilder. In: Ders.: Der geschliffene Elfenbeinturm. Widerreden und Würdigungen, Leipzig 2010, S. 73–79, S. 74.
43 — Vgl. Eckhart Gillen: Die Wunde als Leitmotiv. In: Heisig, Wut (wie Anm. 32), S. 33–53, S. 45.
44 — Vgl. zu religiösen Motiven bei Werner Tübke auch: Eduard Beaucamp: Die Mysterien des Schmerzes. Apokalypsen, Passionen und Auferstehungen im Werk Tübkes. In: Schmidt, Tübke (wie Anm. 41), S. 40–47 und Jürgen Lenssen: Die dem Leben und den Tod begegnen. Religiöse Bildspuren bei Werner Tübke. In: ebd., S. 48–52.
45 — Vgl. Gunhild Brandler: Stimmen zur »VIII.« Über das künstlerische Anliegen – Rink contra Stelzmann. In: Bildende Kunst (1978), H. 6, S. 305 ff., S. 305; Renate Hartleb: Volker Stelzmann – ein junger Leipziger Künstler. In: Bildende Kunst (1973), H. 3, S. 118 ff. sowie Rosemarie Hein: Werte des Friedens und Gefahren des Krieges, in: Bildende Kunst (1985), H. 8, S. 338 ff.
46 — Vgl. Hartleb, Stelzmann (wie Anm. 45), S. 120.
47 — Vgl. Henry Schumann: Problemreich und formbewusst. Zu einigen Tendenzen der Malerei und Grafik in der 10. Leipziger Bezirkskunstausstellung. In: Bildende Kunst (1980), H. 1, S. 9–13.
48 — Günter Meißner: Die Malerei auf der 9. Leipziger Bezirkskunstausstellung. In: Bildende Kunst (1974), H. 12, S. 575–581, S. 575.
49 — Vgl. Eckhart Gillen: Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten. In: Heisig, Wut (wie Anm. 32), S. 124–140, S. 125 sowie Meißner, Malerei (wie Anm. 48), S. 576, der diesen »ungewohnten Gestaltungsvorschlag der Jugend« allerdings skeptisch betrachtete.
50 — Hartwig Ebersbach in einem Gespräch mit Eckhart Gillen am 19.2.2002.
51 — Vgl. damalige Rezensionen in: Harald Behrendt: Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen. Zwischen staatlichem Prestigeprojekt und künstlerischem Selbstauftrag, Kiel 2010, S. 287, Anm. 298.
52 — Vgl. Leserbrief von Erich Loest. In: Universitätszeitung Leipzig (November 2004), 6, S. 3.
53 — Vgl. zu den zwei Entwürfen zu dem von Erich Loest in Auftrag gegebenen Gemälde »Aufrecht stehen« und den Intentionen des Malers: Reinhard Minkewitz: Aufrecht stehen für Ernst Bloch, Werner Ihmels, Hans Mayer, Wolfgang Natonek, Georg-Siegfried Schmutzler (mit Texten von Thomas Mayer). Hg. v. Medienstiftung der Sparkasse Leipzig, Leipzig 2010 sowie Eduard Beaucamp: Werner Tübke. Arbeiterklasse und Intelligenz. Eine zeitgenössische Erprobung der Geschichte, Frankfurt am Main 1985, S. 10.
54 — Loest, Leserbrief (wie Anm. 52).
55 — Man ist an Ghirlandaios Dienerin in der *Geburt Johannnes des Täufers* in der florentinischen Kirche Santa Maria Novella erinnert, die Aby Warburg als Nymphe interpretierte und als ein Beispiel für eine »Pathosformel« nahm; vgl. Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie [engl. zuerst 1970], Frankfurt am Main 1984, S. 141–164.
56 — Vgl. Eckhart Gillen: Geschichte als Allegorie. Hubertus Giebe. In: Eugen Blume u.a. (Hg.): Wahnzimmer, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig v. 3.8.–27.10.2002, später in Essen, Leipzig 2002, S. 118 ff.

Bild im Rahmen des ersten Auftritts von DDR-Künstlern bei der documenta 6 im Jahre 1977 als »absolutes Kitschbild der Dokumenta« verhöhnt.[51]

Es gibt auch den ambivalenten Fall von Bildimaginationen, die ebenfalls alles weniger als von oben verordnet waren, und zugleich doch eine affirmative Funktion hatten. Das kann man für einige der sehr eigenständigen und künstlerisch oft beeindruckenden Werke Tübkes sagen, etwa für sein 1973 vollendetes und mehr als 13 Meter langes Wandgemälde *Arbeiterklasse und Intelligenz*, welches das Foyer des Rektorats der Leipziger Karl-Marx-Universität zierte. Der Bildtitel war im Jahr 1968 ein zentrales Schlagwort der Dritten Hochschulreform der DDR gewesen, in der zur Brechung des »Elitedenkens« beziehungsweise des »einseitigen Autoritätsdenkens einzelner Institutsdirektoren« (übrigens in zeitlicher Parallele zur Kritik an der Ordinarienuniversität durch die westliche Studentenbewegung) Institute und Fakultäten aufgelöst und durch Sektionen ersetzt worden waren.

Der Leipziger Schriftsteller Erich Loest, selbst schwerer Drangsalierung, schließlich sogar einer langjährigen Haftstrafe in Bautzen ausgesetzt, wollte Tübkes parteiliche Darstellung der demokratischen Öffentlichkeit nicht weiter zumuten und schlug deshalb vor, das Gemälde für hundert Jahre ins Depot zu verbannen; dann könne man entscheiden, ob es sich um ein wertvolles Kunstwerk handele.[52] Zugleich gab er bei dem Leipziger Maler Reinhard Minkewitz das Gegenbild *Aufrecht stehen* (2010) in Auftrag, das nicht Täter, sondern Opfer des SED-Regimes zeigen soll. Allerdings hat der Maler seine Bildidee dahingehend erweitert, dass er an der Drangsalierung kritischer Menschen in der Leipziger Universität – gerade mit Blick auf Ernst Bloch – den Utopieverlust des Regimes sichtbar machen wolle. Zwar meinte der Tübke-Bewunderer Beaucamp 1985, dieser sei »weit von parteilicher und proletarischer Kunst entfernt« und habe durch einen »stilisierenden Historismus« seine »Kunst bis zur raffinierten Künstlichkeit« gesteigert.[53] So ist Loest darin durchaus zuzustimmen, dass Tübkes Bild nicht in einem luftleeren künstlerischen Phantasieraum angesiedelt ist, wenn er beispielsweise nicht einmal darauf verzichtete, den mächtigen Leipziger Parteisekretär Paul Fröhlich an zentraler Stelle in seine Komposition einzubauen, obwohl dieser bereits verstorben war. Es ist übrigens derselbe Funktionär, von dem gesagt wird, er hätte Tübke am liebsten aus der SED-Mitgliedschaft entlassen gesehen, jedenfalls war er ein Hauptakteur der Unterdrückung. Dazu Loest über Tübkes manieristisch bewegtes Panorama: »Freude und Eierkuchen, ein wenig Karneval gar, ernste Stirnen aber auch. ›Wir sind die Sieger der Geschichte‹ wird zur malerischen Gewalt. [...] Rotes Kloster, porentief rein, ML-Frohlocken für Fortgeschrittene«. Gerade Fröhlich müsse doch eher als »klassen-kämpferische Krake« dargestellt werden, »vielarmig, wie er Köpfe widerborstiger Studenten und Professoren abbeißt und nach Bautzen spukt«.[54]

So darf man bei Tübke doch tatsächlich von einer Visibilisierung der Einparteienherrschaft und ihrer universitätspolitischen Entscheidungen sprechen, und dies vor allem, weil das Wandbild durch seine wirklichkeitsenthobene Dynamik die brutalen Realitäten überblendet. Diese Bildwirkung hat ihr suggestives Zentrum in dem tanzenden Mädchen im fliederfarbenen Kleide.[55] Auch scheint das gesamte Personal in dem bühnenhaften Bildraum verlebendigt, während die Amtsträger aus Universität, Stadtverwaltung und Partei in statischen Gruppierungen gefangen sind und wie aus dem Leben entrückten Ahnenbildern entnommen wirken. Gute Bilder zeigen eben mehr, als sogar der Maler in sie hineingedacht haben mag.

Das ästhetisch bestechende Rektoratsgemälde war, wie die für das Potsdamer Armeemuseum in Auftrag gegebene, eher konventionell-schematische Tafel *Nationalkomitee Freies Deutschland*, aus Tübkes Sicht ein ›Bewährungsbild‹. Durch beide Arbeiten hoffte der oftmals kritisierte und als politisch unzuverlässig geltende Maler seine Fähigkeit, große Aufträge ausführen zu können, unter Beweis zu stellen – vielleicht auch ein Grund für seinen thematischen Opportunismus, der durch seine malerische Souveränität in den Hintergrund tritt, jedoch nicht ganz ausgelöscht wird.

In ganz anderer Weise zeigt Hubertus Giebe in den Figuren seines Gemäldes *Der Widerstand (für Peter Weiss) III* (1986/87) die individuellen Ausprägungen des »Geschichtsverhältnisses«, das er mit »intellektueller Verve und Wut im Bauch« in seine Bilder übersetzt, Überlieferung und Vergangenheit vor jedem Konformismus retten wollend.[56] **ABB 269** Ästhetisch ist eine Parallele zum avantgardistischen Film angezielt:

ABB 249 Werner Tübke, *Weißer Terror in Ungarn 1956 (Laternenabnahme)*, Vorstudie, 1957, Privatbesitz

ABB 250 Harry Blume, *Gruppenporträt Leipziger Künstler*, 1961, Museum der bildenden Künste Leipzig

»Montage, Überblendung, Überschärfe, Zeitraffer, surreale Kombination. Fließender, unendlicher Raum, in dem die handelnden Figuren deutlich plastisch und fixiert erscheinen«. Ausgedrückt wird das schockierend Unaussprechbare, wie ihm überhaupt das »eigentliche Wesen von Poesie« die »Emmanation der Trauer« ist. Auffällig ist die gefrorene Bewegung, die statuarische Verknüpfung der überkreuz gemalten Figuren (die ihm auch zum Sinnbild der, einander feindlich gegenüberstehenden deutschen Teilstaaten geworden war).[57]

III. Leipzig als zentraler Ort der DDR-Ideenkunst

1. Historienbilder und Bitterfelder Weg

Wenn hier leitende und in den politischen Debatten und Konflikten der DDR wichtige Darstellungen einer ›negativen Geschichte‹, die dann aber zum Ausgangspunkt des Besseren im Sozialismus werden sollte, vor allem an Leipziger Bildern behandelt werden, so liegt der Grund dafür in keiner nachträglichen Bevorzugung eines regionalen Schwerpunktes oder bestimmter Künstler. Vielmehr war Leipzig schon unmittelbar nach 1945 zur Hochburg des Sozialistischen Realismus geworden und die ›Obrigkeit‹ in SBZ und DDR hat die dortige Kunsthochschule (trotz aller Konflikte, die es bis hin zum Verlust des Rektoramtes für Bernhard Heisig immer wieder gab) auch genau so wahrgenom-

57 — Vgl. auch Jörg Makarinus: Hubertus Giebe, Dresden 2003, bes. S. 116 f.
58 — Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzept des »Sozialistischen Realismus«. In: Ders., Paul Kaiser (Hg.): Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, Weimar 2003, S. 15–64, bes. S. 25–31.
59 — Vgl. zu Dresden als Feindbild: Rehberg, Mitarbeit (wie Anm. 19), S. 48 f.
60 — Brief Gerhard Winklers an Alfred Kurella im Herbst 1962 [Witz-Archiv im Dresdner SFB 537].

men. Schon während der sowjetischen Militärherrschaft gab es den ersten Versuch, an der traditionsreichen Staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe (später Hochschule für Grafik und Buchkunst) eine freie Malklasse einzurichten. Im Zusammenspiel mit der Besatzungsmacht traten »fortschrittliche« Protagonisten auf den Plan: Carl-Kurt Massloff und Max Schwimmer hatten »große Kunst«, »neue Bildinhalte« und »eine neue politische Ausrichtung der Kunstjugend« im Sinn. Hinzu kam der Architekt Kurt Magritz als hilfreicher »publizistischer Adlatus« der neuen Programmatik. Diese ›Erste Leipziger Schule‹ stand ganz im Dienste der Kunst als »Erziehungsmittel«, welche nach dem verbrecherischen Nationalsozialismus dazu beitragen sollte, den Aufbau der neuen, sozialistischen Gesellschaft zu befördern.[58] Aus diesem Geist sollte Leipzig als »politisch korrekte Musteranstalt« entwickelt werden. Trotz aller, schnell aufbrechenden Krisen und Streitpunkte entstand hier eine Malerei, von der man hoffte, sie finde ihren Höhepunkt in der Leistungsschau der Dritten Deutschen Kunstausstellung in Dresden im Jahre 1953. Aber der sich zunächst einstellende Erfolg markierte – nach dem Aufstand des 17. Juni und eine bis an das Ende der DDR unterschwellig spürbar gebliebenene Erschütterung des Herrschaftsapparates – zugleich die tiefste Krise und den Abbruch des mit dem Namen Massloff verbundenen Projektes. Stattdessen übernahm eine neue Gruppe um Werner Tübke, Hans Mayer-Foreyt, Harry Blume, Bernhard Heisig und in Kontakt mit Wolfgang Mattheuer nun die Initiative **ABB 250**, aus der sich dann die stilistisch äußerst heterogene und von den Protagonisten stets verleugnete – nicht zuletzt auch gegen die immer noch vom Spätimpressionismus geprägte Dresdner Kunstakademie gerichtete – »Leipziger Schule« bildete.[59] Und trotz des beeindruckenden künstlerischen Eigensinns und in vieler Hinsicht der Überschreitung dessen, was die Konstrukteure eines Sozialistischen Realismus einstmals erwartet hatten, ist die Stellung Leipzigs im »Kunststaat DDR« doch keineswegs in einem unpolitischen Raum zu verorten, denn die HGB wurde zur Musteranstalt auch der Umsetzung des 1959 im VEB Elektrochemisches Kombinat Bitterfeld beschlossenen »Bitterfelder Weges«. Damals wurden die Leipziger für ihre »klare ideologisch-politische Konzeption, wie nirgendwo in den anderen Bezirken« offiziell gelobt.[60] Man arbeite dort »mit Leidenschaft und Hingabe […], um die Kluft zwischen Kunst und Volk, Künstlerschaft und Werktätigen schließen zu helfen«.[61] Gerade deshalb mag es als Ironie der Geschichte erscheinen, dass die Durchsetzung Leipzigs als Metropole der DDR-Kunst doch erst mit dem Verblassen der Bitterfelder Synthese von Arbeiter-, Bauern- und Kunststaat zu verbinden ist. Wie dem auch sei, für die Erarbeitung eines künstlerisch repräsentativen Geschichtsbildes gingen die teuersten Aufträge nach Leipzig als »Favorit in Sachen Historienmalerei«.[62]

ABB 251 Werner Tübke, *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland*, Detail, 1983–1987, Panorama Museum, Bad Frankenhausen

2. Frankenhausen als Exemplum

Somit lassen sich auch die verlangten, aber oft auch gegen die Erwartungen der Auftraggeber geschaffenen Prinzipien und Gestaltungsformen von Historienbilden am Leipziger Beispiel besonders gut zeigen – und dort wiederum an dem letzten Großprojekt der DDR, Tübkes Frankenhauser Monumentalbild *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland* (1976–87),[63] das auch insofern stellvertretend genannt werden kann, als das Bauernkriegs-Thema (nicht zuletzt wegen Friedrich Engels' früher Darstellung[64]) ein bevorzugtes Sujet der künstlerischen Geschichtsverarbeitung war.[65] Hubertus Giebe urteilte fast mitleidig über die bedeutenden Staatsmaler der DDR, insbesondere wiederum gerade über Tübkes Geschichtspanorama, dass die Tragik dieses »ominösen Geschichtstempels, dessen kulturpolitische Väter« – wie er allerdings ohne jede nähere ikonographische oder ideenhafte Plausibilisierung meinte – »noch immer Shdanow und Stalin heißen könnten«, darin liege, dass diese »neue Weihestätte« schon »anachronistisch in einem anachronistisch gewordenen Land« gewesen sei. Nicht weniger galt ihm allerdings auch Johannes Grützkes *Zug der Volksvertreter* (1991) in dessen (erheblich kleinerem) Rundbild im Foyer der Frankfurter Paulskirche als »monströse« Auftragskunst. In der von den Dresdner Künstlerverbänden organisierten Demonstration am 19. November 1989 steigerte er das nochmals : »Ein weltgrößtes Gemälde auf dem Schlachtenberg […] musste her, eine Sixtinische Kapelle für die DDR, aber größer als jene in Rom. Ein maßloses, manieristisches Marionettentheater – janusköpfiges Kunstphänomen gewiss – dessen ›zweite Hülle, die Korrektur des Pfuschbaus‹ [Tübke im Fernsehen], erneut 40–50 Millionen Mark gekostet habe.«[66]

61 — Lothar Lang: Anzeige einer Malerschule. In: Die Weltbühne (1962), H. 9, S. 276 ff.
62 — Krenzlin, Historienmalerei (wie Anm. 17), S. 9.
63 — Vgl. Meißner, Tübke (wie Anm. 39); Ders.: Werner Tübke. Leben und Werk, Leipzig 1989, bes. S. 236–291 sowie Karl-Siegbert Rehberg: Mäzene und Zwingherrn: Kunstsoziologische Beobachtungen zu Auftragsbildern und »Organisationskunst«. In: Paul Kaiser, Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg 1999, S. 17–56, bes. S. 32, 34, 35 ff. u. 47 f.
64 — Vgl. Friedrich Engels: Der deutsche Bauernkrieg [zuerst 1850]. In: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke [MEW], hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 7, Berlin (Ost) 1971, S. 325–413.
65 — Vgl. Krenzlin, Historienmalerei (wie Anm. 17), S. 12 u. 19.
66 — Giebe, Geschichtsbilder (wie Anm. 42), S. 74.

Allerdings lässt sich am Beispiel Tübkes auch eine bedeutende Verschiebung der Machtbalance zwischen Künstlern und kulturfeudalistischem Staat beobachten, da das größte Auftragsprojekt der DDR alle Widersprüchlichkeiten in der Beziehung zwischen der Politik und den Künsten wie in einem Prisma verdichtet. Das vom Politbüro beschlossene Frankenhausener Sinnbild **ABB 251** sollte auf der Basis wissenschaftlicher Forschung und geschichtsphilosophischer Programmatik »die historischen Kenntnisse der Bevölkerung, besonders der Jugend vertiefen sowie der patriotischen [!] Erziehung dienen«. Lange zogen sich die Debatten um die exemplarischsten Bildmotive hin, füllten sich die Aktenordner mit Konzeptionen und »politisch-ideologischen Zielstellungen«. Während dieser Zeit war Tübke längst dabei, sich lesend und sehend ins Jahrhundert der Revolution »hineinzuträumen«.[67] Am Ende war es aber nicht der künstlerische Ausdruck im Rahmen einer Weihe- und Ritualstätte des siegreichen Sozialismus, sondern – wie Friedrich Dieckmann formulierte – ein »Grabmal«, vielleicht sogar ein »Mal-Grab«.[68]

Aber es gibt auch eine andere Verabschiedung von den gesellschaftlichen Lebensbedingungen unter sowjetischer Hegemonie. Dafür steht in der Ausstellung als *Sopraporte* gehängt, die *Sozialistische Ikone* **ABB 252** von Norbert Wagenbrett.[69] Sie war Teil einer stilistisch heterogenen Serie von Bildern zur Geschichte der Sowjetunion, die als dreijähriger Fördervertrag für die Ausstattung des Interclub Berlin im Palais am Festungsgraben erarbeitet wurde und den »Revolutionär als Zeitgenossen« hatte zeigen sollen. Die fast 40 Jahre geltende Hierarchie mit einer zumindest normativen Vorherrschaft der sowjetischen Politik und Kultur, welcher die »Bruderländer« mehr oder weniger folgen mussten, hatte sich seit Michail Gorbatschows *Perestroika* verändert. Das Festhalten der gerontokratischen Führungsriege um Erich Honecker an den eingespielten Ordnungsmustern und die Angst vor *Glasnost*, fand ihren Höhepunkt im Verbot der Zeitung »Sputnik« in der DDR im Dezember 1988. Durch diesen Verlust des sowjetischen Schutzes der eigenen Macht verwandelte sich nun auch die gesamte Ikonographie. Hans-Georg Sehrt empfand Wagenbretts witzige und zugleich unheimliche Ikone als Umsetzung des Films *Die Reue* von Tengis Abuladse, in der ein vergotteter Herrscher umgeben ist von seinen Vasallen und ehemaligen Kampfgenossen, die allerdings nur noch als Schatten erkennbar sind. Vor einer Moskauer Hochhausarchitektur, deren »Zuckerbäckerstil« die Pracht von Kathedralen ersetzen sollte, sieht man an den oberen Rändern Totenköpfe als Symbole für die nicht mehr verdeckbaren Leichenberge, auf denen diese Gesellschaftsordnung errichtet worden war.[70]

So fand auch noch der Zusammenbruch des Staates, der den Künsten eine so große Bedeutung für das eigene Zukunftsprojekt eingeräumt, diese jedoch durch die Zwanghaftigkeit der programmatischen und administrativen Kontrollzwänge selbst unterminiert hatte, ausgerechnet in einem Auftragswerk der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (DSF) einen künstlerischen Ausdruck.

67 — Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: Imaginationen einer revolutionären ›Eigengeschichte‹. Werner Tübke und Ernst Bloch, in: Sabine Frommel, Gernot Kamecke (Hg.): Les sciences humaines et leurs langages. Artifices et adoptions, Roma 2011, S. 161–173.
68 — Friedrich Dieckmann: Von Staatskünstlern, Kritikern und Harlekinen oder: Was vermag ein Fragezeichen. In: Bildende Kunst (1991), H. 42, S. 72 f.
69 — Es ist dies das dritte Bild in der von der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft bei Norbert Wagenbrett in Auftrag gegebenen Serie *Zur Geschichte der Sowjetunion*.
70 — Vgl. Hans-Georg Sehrt: Norbert Wagenbrett. Sieben Bilder zur Geschichte der Sowjetunion. In: Flacke, Auftrag (wie Anm. 36), S. 383–388, S. 388.

ABB 252 Norbert Wagenbrett, *Sozialistische Ikone*, 3. Bild aus dem Zyklus *Zur Geschichte der Sowjetunion*, 1990, Kunstarchiv Beeskow – Archivierte Sammlung von Kunst aus der DDR

Frank Zöllner

Apokalypse und Erlösung

Zum Geschichtsbild im Werk Werner Tübkes

Die Indienstnahme christlicher Geschichts- und Erlösungsvorstellungen in den »politischen Religionen« totalitärer Staaten des 20. Jahrhunderts hat sich seit Eric Voegelins gleichnamiger Studie aus dem Jahr 1938 zu einem wichtigen Paradigma der Säkularitätsforschung verdichtet.[1] Als Grundannahme gilt seit dem, dass moderne Weltanschauungsdiktaturen sowohl die visionären Endzeit- und Erlösungserwartungen als auch die sakral hergeleitete Ritualisierung des Politischen aus der christlichen Gedankenwelt in die eigene ideologische Grundausstattung übernommen haben. Dabei blieben etwa die symbolischen Ausdrucksformen der Weltanschauungsdiktaturen sogar dann noch in einem hohen Maße durch christliche Vorstellungen geprägt, wenn der Totalitarismus den transzendenten Charakter dieser Vorstellungen radikal in Abrede stellte.[2] Man kann also in Anlehnung an Positionen der neueren historischen Forschung postulieren, dass eine Analyse der Kunstproduktion totalitärer Staaten nur Aussicht auf Erfolg hat, wenn sie deren Symbolwelten in einen Bezugsrahmen zu den Symbolwelten des Christentums setzt.[3]

Wie wichtig dieser Bezugsrahmen ist, lehrt nicht nur der Blick auf die großen Weltanschauungsdiktaturen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auch die in vielen Bereichen außerordentlich umfangreiche Kulturproduktion der DDR hat einiges an Sakralisierung zu bieten. So inszenierten sich etliche Protagonisten der frühen DDR-Literatur zeitweise wie »Priester des Systems«, deren »weltlicher Kult den jenseitsgerichteten ersetzte« und deren Texte mit einem unverkennbar religiösen Pathos daherkamen.[4] Am deutlichsten jedoch machen sich Tendenzen der Sakralisierung in der bildenden Kunst des ersten sozialistischen Staates auf deutschem Boden bemerkbar. So wurden die Helden des antifaschistischen Widerstands oft wie christliche Märtyrer[5] und die Protagonisten der Arbeiterklasse wie Apostel inszeniert.[6] Helden und Opfer des politischen Kampfes bzw. deren sakrale Überhöhung bildeten die ideologische Basis für die eigene Geschichtsauffassung.

Ein eindrucksvolles Beispiel für den Versuch, mithilfe einer Sakralisierung des Gedenkens sogar das sozialistische Staatswesen zu legitimieren, ist das Buchenwalddenkmal Fritz Cremers. Hatte man zunächst, unmittelbar nach der Befreiung des Konzentrationslagers durch amerikanische Truppen, einen schlichten Obelisken mit Holzschale als Erinnerungsmal errichtet, wurde in den Folgejahren eine sehr viel komplexere Lösung entwickelt. Mit einer »Blutstraße«, kreuzwegartigen Stationen, einem Abstieg zu den Gräbern und dann folgend einem Aufstieg zur Gedenkstätte schwebte bereits der Jury des Denkmalwettbewerbes ganz klar eine Orientierung am christlichen Leidens- und Erlösungskult vor.[7] Über Märtyrertum und Tod führt also der Weg ins weltliche Paradies, und diese säkulare Heilserwartung weist unübersehbare Parallelen zum teleologischen Geschichtsverständnis des Christentums auf, wo ebenfalls ein Blutopfer Voraussetzung für die dereinst zu erwartende, in der Zukunft liegende Erlösung ist. Und so wie sich die frühchristliche Kirche angesichts der Parusieverzögerung als Vertreterin des Göttlichen auf Erden etablierte, so richtete sich die SED mit Blick auf eine weltliche Parusieverzögerung im Zwischenzustand vor der kommunistischen Heilserfüllung ein.[8]

Die Auseinandersetzung mit Einzelthemen und mit Geschichtsvorstellungen des Christentums, die teleologisch betrachtet in Endzeit und Erlösung mündeten, war offenbar so zentral für die Kunst der DDR, dass noch deren Ende mit eschatologischem Vokabular charakterisiert werden konnte.[9] Dazu hat nicht zuletzt auch der Leipziger Maler und Graphiker Werner Tübke beigetragen, in dessen altmeisterlich anmutendem Gesamtwerk schon die zeitgenössischen Rezipienten eine auffallend häufige Verarbeitung christlicher Motive und sogar das »Grauen apokalyptischer Visionen« erkannten.[10] Auch die neuere kunstwissenschaftliche Literatur sieht inzwischen das Apokalyptische als ein

Für Eduard Beaucamp zum 75. Geburtstag.

1 — Eric Voegelin: Die politischen Religionen, hg. und mit einem Nachwort versehen von Peter J. Opitz, München 1996 (zuerst: 1938). – Vgl. zu diesem Themenkomplex allgemein Hermann Lübbe (Hg.): Heilserwartung und Terror. Politische Religionen des 20. Jahrhunderts, Düsseldorf 1995; Hans Maier, Michael Schäfer (Hg.): Totalitarismus und politische Religionen, 3 Bde., 1996–1997, 2003; Klaus Hildebrand (Hg.): Zwischen Politik und Religion. Studien zur Entstehung, Existenz und Wirkung des Totalitarismus, München 2003. – Für Hinweise, die mir bei diesem Text sehr geholfen haben, danke ich Johannes Gebhardt, Paul Kaiser, Annika Michalski und Karin Schumann, für fotographische Arbeiten Martin Weicker. Gedankt sei auch Karin Beckmann, Stefanie Mühlbauer, Ulrike Scholz und Nicole Thur, deren Abschlussarbeiten erstaunliche Erkenntnisse zutage gefördert haben.

2 — Klaus-Georg Riegel: Der Marxismus-Leninismus als politische Religion, in: Maier/ Schäfer, Totalitarismus (wie Anm. 1), Bd. 2, 1997, S. 75–128, bes. S. 81.

3 — Ebd., S. 82.

4 — Michael Rohrwasser: Religions- und kirchenähnliche Strukturen im Kommunismus und Nationalsozialismus und die Rolle des Schriftstellers. In: ebd., Bd. 1, 1996, S. 383–400, S. 396; vgl. auch Helmuth Kiesel: Politische Religionen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Lübbe, Heilserwartung (wie Anm. 1), S. 59–74.

5 — Detlef Hoffmann: Historienbilder. Der Mythos des Antifaschismus. In: Monika Flacke (Hg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1994, S. 131–145.

6 — Eduard Beaucamp: Arbeiter als Apostel. In: Ekkehard Mai, Anke Repp (Hg.): Historienmalerei in Europa. Beobachtungen zur Historienmalerei in der DDR. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 423–432.

7 — Monika Flacke (Hg.): Auftrag: Kunst 1949–1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin v. 27.1.–14.4.1995, Berlin 1995, S. 106–117, S. 111; Volkhard Knigge, Jürgen Maria Pietsch, Thomas A. Seidel: Versteinertes Gedenken. Das Buchenwalder Mahnmal von 1958, 2 Bde., Spröda 1997, I, S. 65–66 u. S. 114–118; Eckhart Gillen: Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990, Bonn 2009, bes. S. 133–145.

ABB 253 Werner Tübke, *Versuch II*, Detail, 1957, Tübke Stiftung Leipzig

Leitmotiv[11] und als Baustein der »Erberezeption« in den Gemälden und Graphiken des Leipziger Künstlers an.[12] Tübkes Hauptwerk schließlich, das monumentale *Bauernkriegspanorama* im thüringischen Bad Frankenhausen,[13] galt und gilt über die Grenzen politischer Systeme hinweg als »kosmische Apokalypse«[14] und »apokalyptisches Pandämonium«.[15] Angesichts einer immer wieder mit Kategorien der christlichen Heilsgeschichte beschworenen Kunst verwundert es nicht, dass Tübke bereits weit vor dem Wendejahr 1989 von der Kirche als geeigneter Maler für christliche Sujets entdeckt worden war.[16] Und schon kurz nach der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten, zwischen 1994 und 1996, schuf Tübke mit dem *Zellerfelder Altar* zweifellos das Hauptwerk seiner letzten Schaffensphase. Nimmt man das Leidens- und Erlösungspathos dieses Wandelaltars und die überaus zahlreichen Vorstudien zum Maßstab, dann gewinnt man sogar den Eindruck, als habe Tübke erst mit der Fertigung eines Altarbildes für einen christlichen Sakralraum seine eigentlich Bestimmung als Maler gefunden.[17]

Apokalypse und Leiden

Wenn Tübke wie kein anderer Künstler der DDR in seinem Œuvre immer wieder Leiden, Märtyrertum, Opfer, Tod, Jüngstes Gericht und Erlösung in Szene gesetzt hat, dann liegen die Gründe für diese Inszenierung sowohl in den teleologischen Anforderungen, die sich aus dem Staats- und Geschichtsverständnis der DDR ergaben, als auch im Biographischen begründet. Anfänge dieser Hinwendung zum Religiösen finden sich bereits im Frühwerk, vor allem in den Jahren unmittelbar nach Ende des 2. Weltkrieges. Eindrucksvollster Beleg für Tübkes Hang zu christlichen Leidens- und Erlösungsgesten sind einige Zeichnungen, darunter die 1950 entstandene Kohlezeichnung *Elbbrücke bei Schönebeck* mit der Aufschrift »Dies irae«. **ABB 254** Das großformatige Blatt zeigt den Blick vom östlichen Elbufer aus nach Westen auf Schönebeck. Tübkes Geburtsstadt, in der er auch seine gesamte Kindheit und Jugend verbrachte, liegt unter bedrohlich herabsinkenden, teilweise dunklen Wolken. Feuer und Rauch schlagen aus etlichen Gebäuden. In den Wolken selbst sind zwei Engel zu erkennen und darüber mit den Worten »Dies Irae« (Tag des Zorns) die Anfangsworte eines mittelalterlichen lateinischen Hymnus' auf den Weltuntergang.[18]

Fünf Jahre nach Kriegsende inszeniert Tübke seine Heimatstadt also als Ort der Apokalypse. Diese visuelle Orientierung an einem zentralen Topos des christlichen Geschichtsdenkens lässt sich nicht hinreichend aus einer wie auch immer gearteten Religiosität Tübkes erklären. In einem Interview aus dem Jahre 1985 und damit also in einer für die Öffentlichkeit bestimmten Verlautbarung aus der Zeit vor dem Zusammenbruch der DDR, hatte der Künstler bekräftigt, ein Mensch ohne »religiösen Glauben« zu sein, der mit seiner »marxistischen Grundstimmung ganz gut zu Rande« komme.[19] Andererseits stellt er in einem Eintrag seiner bislang unpublizierten Tagebücher am 9. Oktober 1980 und somit in einer nicht-öffentlichen Erklärung fest, »aus religiös menschlicher Erregung heraus« zu malen.[20] Dieser Widerspruch erklärt sich einerseits aus den unterschiedlichen Adressaten der beiden Äußerungen, andererseits aber auch aus Tübkes ambivalentem Verhältnis zu Religion und Geschichte. Er, der sich wie kein anderer Künstler als Historienmaler der DDR hervortat, lebte gedanklich in einer ahistorischen, auch die lange christliche Tradition des Abendlandes einschließenden Gedankenwelt. Er sah sich ohne festen Standort in der Geschichte und als kunsthistorischer Protagonist, der in einem ungegliederten Zeitkontinuum über den Epochen stand.[21] Dass ausgerechnet Tübke in seinen politischen Auftragswerken zum Illustrator des teleologischen Geschichtsverständnisses der DDR werden sollte, entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie, denn als ahistorisches Subjekt war ihm das Telos seines Staates eigentlich fremd.

Von ihrem Ursprung her darf man als eine der wichtigsten Ursachen für Tübkes Wendung zu christlichen Leidens- und Erlösungstopoi die traumatischen Erfahrungen seiner Jugend unmittelbar nach Kriegsende sehen. Belegt ist seine Verhaftung durch die Geheime Staatspolizei der Sowjetischen Besatzungstruppen in der damaligen SBZ am 14. Januar 1946. Ihm wurde vorgeworfen, als »Wehrwolf« an der Ermordung eines sowjetischen Offiziers beteiligt gewesen zu sein. Es folgten Einkerkerung, Verhöre und Folter. Erst am 14. September 1946 wurde Tübke entlassen. Etliche Mithäftlinge hatten weniger Glück,

8 — Heinz Dieter Kittsteiner: Kunst in der DDR – Ein Versuch. In: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte. Geschichte und bildende Kunst, Göttingen 2006, S. 269–292, bes. S. 279–285.
9 — Claudia Petzold: 64 m² Endzeitprophetie. Zur Geschichte des Wandbildes *Sonntagsträumerei im Oderbruch* von Clemens Gröszer und Harald Schulze in Marxwalde (Neubrandenburg). In: Paul Kaiser, Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen, Hamburg 1999, S. 409–415.
10 — Irma Emmrich: Schöpfertum und Erbe. Eine Studie zur Rezeption christlicher Bildvorstellungen im Werk Werner Tübkes, Berlin 1976, S. 5 f. und passim; Dies.: Erzählt und verworfen. Zur Rezeption christlicher Bildvorstellungen im Werk von Werner Tübke. In: Kunst und Kirche, (1990), H. 2, S. 87–90.
11 — Eduard Beaucamp: Die Mysterien des Schmerzes. Apokalypsen, Passionen und Auferstehungen im Werk Tübkes. In: Hans-Werner Schmidt (Hg.): Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig 14.6.–13.9.2009, später in Berlin, Leipzig 2009, S. 40–47.
12 — Harald Behrendt: Die Leipziger Malschule und Werner Tübke. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 71 (2008), S. 101–120, bes. S. 116–117.
13 — Werner Tübke: *Frühbürgerliche Revolution*, 1983–1987, Öl auf Leinwand, 14 × 123 m (umlaufend), G 263, Panoramamuseum, Bad Frankenhausen. – Vgl. Harald Behrendt: Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen. Zwischen staatlichem Prestigeobjekt und künstlerischem Selbstauftrag, Kiel 2006; Gerd Lindner: Turbulenz auf der Zeitachse. Das Frankenhausener Monumentalwerk und seine Vorarbeiten. In: Schmidt, Tübke (wie Anm. 11), S. 18–28.
14 — Eduard Beaucamp: Reise ins Innere der Geschichte. Werner Tübkes Bauernkriegs-Panorama im thüringischen Bad Frankenhausen. In: Ulrich Eckhardt, Dieter Brusberg (Hg.): Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR, Ausst.-Kat. Berlin 1988, S. 82–90, S. 83, S. 87.
15 — Behrendt, Tübkes Panoramabild (wie Anm. 13), S. 17.
16 — Vgl. Hasso von Poser: Werner Tübke. Die Aquarelle und Zeichnungen zum *Zellerfelder Altar* 1993–1996. In: Ders. (Hg.): Der Zellerfelder Flügelaltar von Werner Tübke und seine Vorarbeiten, Bad Frankenhausen 2007, S. 7–14, S. 7.
17 — Werner Tübke: Zellerfelder Altar, 1994–1996, Mischtechnik auf Holz, 420 × 400 cm (offen), St. Salvatoris, Clausthal-Zellerfeld, G 315. – Vgl. Poser, Zellerfelder Flügelaltar (wie Anm. 16).
18 — Werner Tübke: *Elbbrücke bei Schönebeck* (Dies Irae), 1950, 42 × 59,5 cm, Kohlezeichnung, Z 7/50, Leipzig, Tübke Stiftung. – Vgl. Eduard Beaucamp, Annika Michalski, Frank Zöllner (Hg.): Tübke Stiftung. Bestandskatalog der Zeichnungen und Aquarelle, Leipzig 2009, S. 31–33 (Beaucamp); Beaucamp, Mysterien (wie Anm. 11), S. 41–42.
19 — Franz Joseph van der Grinten, Friedhelm Mennekes: Mythos und Bibel. Auseinandersetzungen mit einem Thema der Gegenwartskunst, Stuttgart 1985, S. 201–216, S. 207.

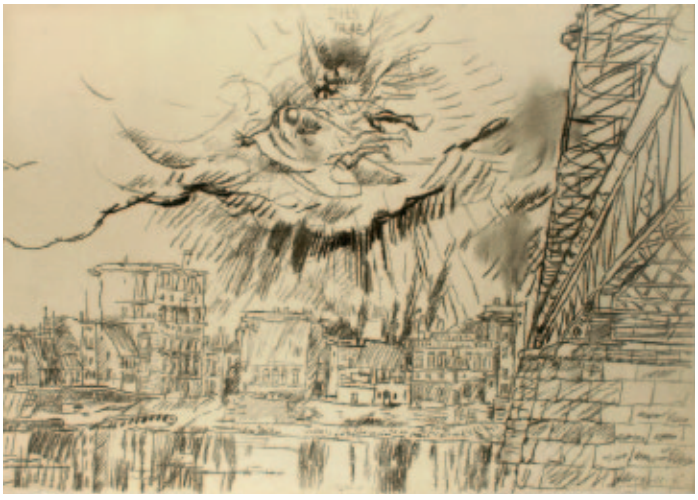


ABB 254 Werner Tübke, *Elbbrücke bei Schönebeck (Dies Irae)*, 1950, Tübke Stiftung Leipzig

ABB 255 Werner Tübke, *Versuch II*, 1957, Tübke Stiftung Leipzig

sie wurden wahrscheinlich in die Sowjetunion deportiert und kehrten nie mehr in ihre Heimatstadt zurück. Der Umstand, dass Tübke über die – wie sich letztlich rausstellte – grundlose Inhaftierung des Jahres 1946 bis zum Ende der DDR Stillschweigen bewahren musste, hat sicher zu einer lebenslang nachwirkenden Traumatisierung beigetragen.[22]

Werner Tübkes Hang zum Apokalyptischen beschränkte sich nicht auf private graphische Arbeiten, sondern fand auch Aufnahme in zahlreiche Gemälde mit einer dezidiert politischen Zielstellung. Gerade bei der künstlerischen Umsetzung der für die DDR wichtigen Geschichtsthemen erwies sich Tübkes Hinwendung zu den Ausdrucksformen und -topoi der christlichen Bildwelt als außerordentlich fruchtbar. Genannt seien hier an erster Stelle die zwischen 1955 und 1958 zum Thema »Hiroschima« entstandenen Arbeiten Tübkes. Die Weltuntergangsängste, die sich mit den beiden ersten Einsätzen von Atombomben am Ende des 2. Weltkrieges in Japan verbanden und die in der DDR zum 10. Jahrestag der Vernichtung Hiroschimas propagandistisch ausgeschlachtet wurden, setzte Tübke in seinen Werken aus dieser Zeit plakativ in Szene.[23] Ein noch massiverer Einsatz von Bildformeln aus dem Fundus der christlichen Ikonographie folgte mit den Arbeiten zum Ungarnaufstand, beispielsweise mit dem großformatigen Ölgemälde *Versuch II*, das Tübke selbst zunächst als »Revolutionsbild« und als »Apokalypse« bezeichnete.[24] **ABB 253, 255** Unübersehbar sind in dessen Gestaltung neben der im Vordergrund zitierten christlichen Bildformel der »Pietà« die apokalyptischen Elemente: zum einen die düstere Atmosphäre und zum anderen bedrohlich aus der Raumtiefe nahende Pferde, die an die apokalyptischen Reiter erinnern, auch wenn nur eines der Tiere einen Säbel schwingenden Reiter zu tragen scheint.

Mit den bisher genannten Werken verarbeitete Tübke noch ganz unmittelbar die als apokalyptisch empfundenen Erfahrungen der Kriegs- und Nachkriegszeit, die atomare Bedrohung, die Umbrüche und die blutig niedergeschlagenen Aufstände in der DDR 1953 und in Polen und Ungarn 1956. Im Angesicht dieser Gewaltszenarien steigert sich Tübke sogar in eine Art religiös anmutende Haltung zum Apokalyptischen, über die er im August 1956 in seinem Tagebuch ausführlich reflektiert. Auf die rhetorische Frage nach der Aktualität der Apokalypse antwortet er schließlich: »Doch die Apokalypse! Mit hunderten Figuren, nackt auch, dann einfach Menschen, so bekleidet, wie man sie heute auf der Straße sieht. [...] Platz muss in mir sein für die Apokalypse!«[25]

Wenige Jahre später trat mit der Kubakrise vom Herbst 1962 ein neues Bedrohungsszenarium hinzu. Angesichts der Stationierung sowjetischer Mittelstreckenraketen auf Kuba schien die Welt unweigerlich auf einen atomaren Konflikt zuzusteuern. Unmittelbar nach der mühsamen Entschärfung dieses Konflikts äußerte sich Tübke explizit zu der Möglichkeit, dass die Welt durch einen Atomkrieg vernichtet würde. Diese Möglichkeit findet sich in einem Schriftstück, das die Aussprache eines namentlich nicht

20 — Werner Tübke: *Beiges Tagebuch*, Universitätsbibliothek Leipzig, NL 300, I, 11, fol. 36v. Zitiert in Annika Michalski: »Utopie nach Rückwärts« – Das Bauernkriegspanorama von Werner Tübke in Bad Frankenhausen. In: Rolf Luhn, Thomas Müller, Jürgen Winter (Hg.): Sichtungen & Einblicke. Zur künstlerischen Rezeption von Reformation und Bauernkrieg in Deutschland, Petersberg 2011, S. 113–122, S. 113.

21 — Henry Schumann: Ateliergespräche. Leipzig 1976, S. 242–249; Eduard Beaucamp: Die Macht der Erinnerung. Geschichtsphantasie und Geschichtsreflexion im Werk Werner Tübkes. In: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte. Geschichte und bildende Kunst 34, 2006, S. 293–308; Michalski, Utopie (wie Anm. 20), S. 120.

22 — Beaucamp/Michalski/Zöllner, Bestandskatalog Zeichnungen (wie Anm. 18), S. 22 u. 31 (Beaucamp); Günter Meißner: Die Bildfolge *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* im Schaffen Werner Tübkes. In: Schmidt, Tübke (wie Anm. 11), S. 10–17, bes. S. 10 und 16, Anm. 4.

23 — Günter Meißner: Werner Tübke. Leben und Werk, Leipzig 1989, S. 62; Behrendt, Tübkes Panoramabild (wie Anm. 13), S. 76; Beaucamp, Mysterien (wie Anm. 11), S. 42.

24 — Werner Tübke: *Versuch II*, 1957, Öl auf Leinwand, 150,5 × 200 cm, G 24, Leipzig, Tübke Stiftung. – Vgl. Annika Michalski, Frank Zöllner (Hg.): Bestandskatalog der Gemälde. Tübke-Stiftung Leipzig, Leipzig 2008, S. 32–35 (Michalski, Richter); Stephanie Mühlbauer: Werner Tübke. *Weißer Terror in Ungarn*, Master-Arbeit, Universität Leipzig, 2011.

25 — Werner Tübke: *Blaues Tagebuch*, 1956, Universitätsbibliothek Leipzig, NL 300, I, 4 [Eintrag vom 15.8.1956], zit. nach Beaucamp, Mysterien (wie Anm. 11), S. 42.

ABB 256 Werner Tübke, *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung I*, 1961, Museum der bildenden Künste Leipzig

genannten Parteifunktionärs mit dem »Genossen Tübke« protokolliert. Ausgangspunkt des Textes ist eigentlich die Frage nach dem Verhältnis eines sozialistischen Künstlers zur modernen Kunst, doch letztlich geht es vor allem um die allzu offenkundigen apokalyptischen Tendenzen in Tübkes Malerei, um Elemente also, die auf Strafgericht und Weltuntergang verweisen. Der entsprechende Passus ist es wert ausführlich zitiert zu werden. Er lautet folgendermaßen:

»In einem früheren Gespräch antwortete der Genosse Tübke auf die Frage danach, was er für eine Grundauffassung vom Wesen und der Rolle der Kunst habe, etwa folgendes: Wenn die Welt einmal untergehen wird, dann wird im Inferno von Flammen und Trümmern das letzte, was dann noch untergehen wird und verglüht, nachdem alles andere der Zerstörung anheim gefallen ist – ein Kunstwerk sein. Es ist mein Bestreben, eine solche große Kunst zu gestalten, von der ich überzeugt bin, dass sie in einem solchen Inferno mit zu dem letzten verglühenden gehört.

Diese Bemerkung aufgreifend, habe ich den Genossen Tübke noch einmal nach dieser Auffassung gefragt und mein Bedenken dazu geäußert, dass er – wenn er diese Auffassung tatsächlich so gemeint habe, wie man sie verstehen kann – doch eigentlich nicht für den Fortschritt der Menschheit und die einstige kommunistische Gesellschaft Kunst gestaltet, sondern eben für den Weltuntergang. Ich bemerkte auch, dass ich schon oft den Eindruck gehabt habe, dass in seinen künstlerischen Werken von der Idee her das Infernalische und Apokalyptische für ihn eine sehr große Rolle spielt. Ich berief mich dabei auf frühere Bilder von ihm.

Darauf antwortete der Genosse Tübke etwa folgendes: »Ich vertrete tatsächlich die Auffassung, dass man, wie zum Beispiel auch Dürer, die Idee der Apokalypse und die Gefahr des Infernos eines Weltuntergangs künstlerisch darstellen kann und muss. Es ist

doch eine Realität unserer Gegenwart, dass die Wahrscheinlichkeit eines atomaren Vernichtungskrieges sehr groß ist. Schließlich wird das auch jeden Tag in der Zeitung geschrieben, oder aber, was in der Zeitung steht, stimmt nicht und schließlich lässt sich nun einmal weder bestreiten noch ändern, dass es irgendwann mit der Menschheit unvermeidlich mal ein Ende haben wird.

Es ist also doch ganz verständlich und gerechtfertigt, dass man sich darüber, wie dieses Ende sein wird und wie es aussieht, seine Vorstellungen bildet und diese auch zum Ideengehalt oder ideenmässigen Ausgangspunkt von Kunstwerken macht. Ich bestreite nicht, dass mich die Idee des Apokalyptischen sehr stark in meinem Denken und künstlerischen Schaffen beschäftigt und beeinflusst [...].«[26]

Die hier auszugsweise zitierte Archivalie berührt zentrale Fragen sozialistischer Weltanschauung und Kunstdoktrin sowie das Verhältnis des Malers Tübke zu dieser Doktrin. Zum einen widerspricht Tübke im Jahr 1963, also auf einem Höhepunkt des Kalten Krieges, ganz unverhohlen dem offiziösen sozialistischen Zukunftsoptimismus seines Interviewpartners. Dabei geht es Tübke nicht allein um die Negierung einer optimistischen Geschichtsauffassung, sondern überhaupt um seine sehr persönliche Geschichtsvision als Künstler, der die Darstellung der Apokalypse im Grunde als heilige Pflicht ansieht. Zum anderen stellt Tübke in dieser Unterhaltung die Meinungsführerschaft der staatlichen gelenkten DDR-Medien in Frage, wenn er nicht ohne Ironie an die Meldungen in den Zeitungen erinnert, die ja die zunehmende Wahrscheinlichkeit eines »atomaren Vernichtungskrieges« behaupteten. Vielleicht noch wichtiger aber ist der Hinweis auf die Überlebensfähigkeit seiner Kunst, denn die solle eher noch als alles andere das Inferno der Endzeit überdauern. Diese Hoffnung ist im Übrigen gar nicht so unbegründet, denn Kunst hat schon oft die politischen Systeme überlebt, denen sie ihre Existenz verdankt. Das gilt schon heute für die Werke Tübkes, die auch nach dem Ende der DDR im Fokus zahlreicher Debatten stehen.

Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung und Nationalkomitee Freies Deutschland

Werner Tübke hat auf eine sehr eigene Art und Weise versucht, das offizielle Geschichtsbild der DDR in Szene zu setzen. Anschaulichster Beleg hierfür sind die Gemälde *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* und zum *Nationalkomitee Freies Deutschland.* Die vier ausgeführten Triptycha zur Geschichte der Arbeiterbewegung entstanden in den Jahren 1960 bis 1961 für das Feierabendheim »Martin Andersen Nexö« im Leipziger Stadtteil Thonberg. Auftraggeber für die »Holztafelmalerei« in der »Bierklause« in dem auch heute noch betriebenen Seniorenheim war die Staatliche Bezirkskommission für bildende Kunst beim Rat des Bezirkes Leipzig.[27] Sowohl die Gemälde als auch die zahlreich erhaltenen, sehr detaillierten Vorstudien zeigen jene Episoden aus der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, die für den Gründungsmythos der DDR von besonderer Bedeutung waren: Verwurzelung des ersten deutschen sozialistischen Staates in den revolutionären Ereignissen nach dem 1. Weltkrieg, Kampf gegen Militarismus, Faschismus und Krieg, Verstaatlichung der Betriebe und Enteignung der Großgrundbesitzer. Wie Aufzeichnungen in seinen Tagebüchern belegen, hat sich Tübke bei den Entwürfen für die Bilderserie von der offiziellen DDR-Geschichtsschreibung inspirieren lassen und dafür die einschlägige, zumeist eher tendenziöse Literatur konsultiert.[28]

Im ersten Triptychon schildert Tübke revolutionäre Ereignisse des Jahres 1918: links den Aufstand der Kieler Matrosen Ende Oktober 1918, rechts die Gründung der KPD im Dezember 1918 und auf der Mitteltafel die Verkündung der Sozialistischen Republik durch Karl Liebknecht vom so genannten Portal IV des Berliner Stadtschlosses am 9. November 1918. **ABB 256** Das in der Chronologie der historischen Ereignisse folgende zweite Triptychon zeigt links außen eine Schlange wartender Frauen während der Inflation zu Beginn der 1920er Jahre **ABB 257**; inspiriert wurde diese Darstellung von einer Fotografie in Walter Ulbrichts *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung.*[29] Die beiden weiteren Szenen thematisieren die führende Rolle Ernst Thälmanns im Hamburger Arbeiteraufstand vom 23. Oktober 1923 (Mitte) sowie den Generalstreik gegen den Kapp-Putsch im März 1920 (rechts).

26 — Sächsisches Staatsarchiv Leipzig (StA-L), 21123, SED Bezirksleitung Leipzig, Nr. IV/2/9/02/517: (Protokoll einer) Aussprache mit dem Genossen Tübke, Leipzig, 10.1.1963, Bl. 265/266. Ich verdanke die Kenntnis dieses Schriftstückes dem Kollegen Gerhard Neubauer, Leipzig. Der hier zitierte Text ist teilweise abgedruckt in Frank Zöllner: Zeitgenossenschaft und Weltuntergang. Dem Leipziger Maler Werner Tübke zum 80. Geburtstag. In: Leipziger Volkszeitung v. 30.7.2009; Eckhart Gillen: Das Ende der Geschichte: Staatsutopie oder Apokalypse. Werner Tübkes Bauernkriegs-Panorama in Bad Frankenhausen und das Ende der DDR. In: Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat. Schwerpunkt: Recht und Ordnung, (2010), Nr. 27, S. 43–59, S. 59.

27 — Werner Tübke: *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung I*, 1961, Öl auf Hartfaser, 65 × 85 cm, G 46; *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung II*, 1961, Öl auf Hartfaser, 66 × 77 cm, G 47; *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung III*, 1961, Öl auf Hartfaser, 61 × 112 cm, G 48; *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung IV*, 1961, Öl auf Hartfaser, 60 × 80,5 cm, G 49, alle Leipzig, Museum der bildenden Künste. – Vgl. zum Folgenden Beaucamp/Michalski/Zöllner, Bestandskatalog Zeichnungen (wie Anm. 18), S. 73–84 (Zöllner); Karin Beckmann: Die *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* von Werner Tübke. Das Geschichtsbild im Werkzyklus und seine politisch-ideologischen Dimensionen, Magisterarbeit, Universität Leipzig, 2009, S. 145, vgl. auch den Werkvertrag aus dem Nachlass Werner Tübkes.

28 — Beaucamp/Michalski/Zöllner, Bestandskatalog Zeichnungen (wie Anm. 18), S. 74–78 (Zöllner); Beckmann, Geschichte (wie Anm. 27), S. 43, S. 49–60, S. 79–93.

29 — Walter Ulbricht: Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Reden und Aufsätze, 1918–1933, Berlin 1953.

ABB 257 Werner Tübke, *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung II*, 1961, Museum der bildenden Künste Leipzig

Im dritten Triptychon widmet sich Tübke den Ereignissen der 1930er Jahre. Die Mitteltafel zeigt den Hamburger Arbeiterführer Jonny Schehr zusammen mit Ernst Thälmann und Walter Ulbricht auf der letzten großen Demonstration der KPD gegen die Nationalsozialisten am 25. Januar 1933. **ABB 258** Auch hier ließ sich Tübke von Fotografien aus dem Fundus der offiziösen Geschichtsschreibung der SED inspirieren.[30] Die Seitentafeln thematisieren den Reichstagsbrand in der Nacht vom vom 26. auf den 27. Februar 1933 sowie die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler durch den Reichspräsidenten Paul von Hindenburg am 30. Januar 1933 und die Bücherverbrennungen der folgenden Wochen in Berlin. Das vierte Triptychon thematisiert Ereignisse der 1940er Jahre: links das Sterben und das Elend in einem deutschen Konzentrationslager, in der Mitte die Niederlage der 6. Deutschen Armee bei Stalingrad im Februar 1943 und rechts die Befreiung einer deutschen Stadt durch die Rote Armee. **ABB 260** Den krönenden Abschluss dieser Gemäldefolge sollte ein Triptychon mit dem »Beginn der Volksherrschaft« bilden. Die entsprechende Vorzeichnung hat sich erhalten und zeigt links die Enteignung der Konzerne, in der Mitte den Wiederaufbau der im Krieg zerstörten Städte und rechts die Bodenreform, deren Parole »Junkernland in Bauernhand« im Hintergrund auf einem Transparent über einem Gebäudeeingang zu lesen ist.[31] **ABB 261** Das letzte Gemälde der Serie gelangte allerdings nicht zur Ausführung. Man fragt sich unweigerlich, ob dieses Fehlen des kommunistischen Paradieses nur einem unerklärlichen Zufall geschuldet ist, oder ob Tübke sich trotz seiner überragenden Fähigkeiten auf dem Gebiet der historisierenden Fabulierkunst letztlich doch nicht imstande sah, das optimistische Geschichtskonstrukt der frühen DDR vollständig, einschließlich der vollendeten Heilserwartung in Szene zu setzen.

Auffällig sind Tübkes Beharren auf einem altmeisterlichen Stil und sein Gebrauch der christlich konnotierten Form des Triptychons für die Darstellung der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Es verwundert daher nicht, dass Alfred Kurella, die wohl wichtigste Gestalt in der Kulturpolitik der SED in den 1950er Jahren, diesen anachronistisch wirkenden Manierismus bei Durchsicht der Vorstudien monierte[32] – ohne Erfolg, denn Tübke wich in den ausgeführten Gemälden nur unwesentlich von seinen Entwürfen ab.

Die Form des Triptychons macht für den dargestellten Inhalt in gewissem Maße Sinn, denn traditionell vermittelt diese Bildformel dem Betrachter durch die Darstellung unterschiedlichster sakraler Sujets die Heilsgeschichte und andere Grundlagen des christlichen Glaubens. Ähnlich funktionieren auch die Entwürfe und die ausgeführten

30 — Ernst Thälmann: Bilder und Dokumente aus seinem Leben, hg. v. Marx-Engels-Lenin-Stalin-Institut beim ZK der SED, Berlin 1955, S. 167; die Fotografien auf S. 117 und S. 163 benutzte Tübke für Vorstudien zu den Zeichnungen.
31 — Studie zu *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung (»Beginn der Volksherrschaft«)*, 1960, Bleistift, 21,6/27 × 36,1 cm (unregelmäßig), Z 10/60, Leipzig, Tübke Stiftung.
32 — SAPMO-BArch, DY 30/42/2.026/58: Brief Alfred Kurellas an Werner Tübke vom 24. Juni 1960, entdeckt von Ulrike Scholz, vollständig zitiert von Beckmann, Geschichte (wie Anm. 27), S. 147.
33 — Studie zu *Nationalkomitee Freies Deutschland*, Kohlezeichnung, 73,2 × 50,8 cm, Z 141/69, Leipzig, Tübke Stiftung.
34 — Meißner, Tübke (wie Anm. 23), S. 157–159 und Abb. 98; Schmidt, Tübke (wie Anm. 11), Abb. 118–119.
35 — Gerd R. Ueberschär (Hg.): Das Nationalkomitee Freies Deutschland und der Bund Deutscher Offiziere, Frankfurt 1995; Beaucamp/Michalski/Zöllner, Bestandskatalog Zeichnungen (wie Anm. 18), S. 84–86 (Zöllner); vgl. auch Meißner, Tübke (wie Anm. 23), S. 157–161.

ABB 258 Werner Tübke, *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung III*, 1961, Museum der bildenden Künste Leipzig

Triptychen Werner Tübkes, wenn sie die Geschichtsvision der SED bebildern und damit gleichzeitig die ideologisch-historischen Grundlagen des »ersten deutschen Arbeiter- und Bauernstaates« thematisieren, der seine Legitimation aus der Geschichte der Arbeiterbewegung sowie aus dem Kampf gegen Großkapital, Faschismus und Krieg bezog.

Einen vergleichbaren Gebrauch einer christlich konnotierten Bildform zeigt auch ein früher Entwurf Tübkes zum Thema »Nationalkomitee Freies Deutschland« (NKFD), der auf einen staatlichen Auftrag aus dem Jahr 1969 zurückgeht und die Gestalt eines oben rund abgeschlossenen Altarretabels hat.[33] **ABB 259** Die Anordnung der Figuren erinnert zudem an die »Gefangennahme Christi« im Garten Gethsemane. Allerdings entschied sich Tübke bei den drei 1970 vollendeten und heute im Militärhistorischen Museum der Bundeswehr in Dresden, im Leipziger Museum der bildenden Künste und in der Nationalgalerie in Berlin befindlichen Gemäldefassungen für ein Breitformat. Die Entwurfszeichnung zeigt aber schon die für alle drei Ölgemälde charakteristische Aufteilung des Bildraumes und des Bildpersonals: Im Hintergrund ist ein kriegszerstörter, apokalyptisch anmutender Landstrich zu erkennen. Davor gewahrt der Betrachter rechts eine Gruppe von Personen bestehend aus sowjetischen Offizieren und Funktionären sowie Mitgliedern des »Nationalkomitees Freies Deutschland« und links einen größeren Kreis deutscher Kriegsgefangener, die zum Übertritt in das Nationalkomitee bewegt werden sollen. Die Gemäldefassungen desselben Themas steigern mit ihren detailliert gestalteten Hintergründen und ihrer Farbigkeit im Übrigen noch die apokalyptische Atmosphäre der Entwurfszeichnung.[34]

ABB 259 Werner Tübke, *Studie zu »Nationalkomitee Freies Deutschland«*, Tübke Stiftung Leipzig

Ähnlich wie die Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* thematisiert die Werkgruppe zum *Nationalkomitee Freies Deutschland* einen wichtigen Gründungsmythos der DDR. Dem am 12./13. Juli 1943 in Krasnogorsk bei Moskau gegründeten NKFD gehörten vor allem Funktionäre der Gewerkschaften und der KPD aus der Vorkriegszeit sowie Intellektuelle und in Gefangenschaft geratene Angehörige der Wehrmacht an. Ziel der Organisation war der Kampf gegen den Nationalsozialismus. Darüber hinaus galt das NKFD aber auch als Gegenregierung zu den faschistischen Machthabern in Deutschland, als früheste Legitimationsinstanz der DDR und schließlich als Keimzelle ihrer Führungskader.[35] Im Geschichtskonstrukt der DDR, in dem die Herkunft der politischen Eliten aus dem opferreichen Kampf gegen den Faschismus eine ebenso wichtige Rolle spielte wie die ideologische Schulung durch den »Großen Bruder« Sowjetunion, besetzte das NKFD also eine zentrale Position.

ABB 260 Werner Tübke, *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung IV*, 1961, Museum der bildenden Künste Leipzig

ABB 261 Werner Tübke, *Studie zu »Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung« (Beginn der Volksherrschaft)*, 1960, Tübke Stiftung Leipzig

Die Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze

Weniger die Gründungsmythen der DDR und deren legitimierende Kraft als vielmehr die Auswirkungen der faschistischen deutschen Vergangenheit auf das aktuelle politische Geschehen sind der Gegenstand von Tübkes *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze*, seinem wohl bedeutendsten »zeitgeschichtlichen Werk«.[36] Eine vor allem in der Detailgestaltung symbolträchtige Aufnahme christlicher Bildformeln findet sich aber auch hier. Konkreter Ausgangspunkt der zahlreiche Werke umfassenden Bilderserie war ein Auftrag der Bezirksleitung des Deutschen Kulturbundes Leipzig vom 12. Oktober 1964. Unter dem Arbeitstitel »Westdeutsche Justiz«[37] und ausgehend vom Eichmann Prozess 1961 in Jerusalem, vom ersten Frankfurter Auschwitzprozess, 1963–1965, und der Globkeaffäre sollte das Auftragswerk des Kulturbundes das Weiterwirken nationalsozialistischer Täter in den Führungsetagen der westdeutschen Politik und Rechtssprechung thematisieren. Allerdings ging das persönliche Interesse des Künstlers schon von Beginn an deutlich über die propagandistische Zielstellung der Auftraggeber hinaus. So beschränkte sich Tübke keineswegs auf die Verfertigung nur des einen vertraglich festgelegten Ölgemäldes. Vielmehr sind allein fünf Gemälde mit dem Titel Die *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* (I–III, V und VII) erhalten, sechs weitere mit anderen Sujets können demselben Themenkomplex zugeordnet werden, zudem 15 Aquarelle und mindestens 65 Zeichnungen.[38]

Auch in der Ausgestaltung des Sujets ging Tübke eigene Wege. So entwickelte der Künstler seine frühesten Bildgedanken und Entwurfsskizzen nicht aus dem offiziellen Geschichtsbild der DDR, das, verkürzt gesagt, einen »Antifaschismus ohne Juden«[39] propagierte und vor allem auf die Erhöhung der im antifaschistischen Kampf ermordeten kommunistischen Kämpfer abzielte.[40] Vielmehr legte der Künstler sein Augenmerk anfänglich in erster Linie auf die Passion des jüdischen Volkes während des Nationalsozialismus. Bereits in der frühesten bekannten Entwurfsskizze, die sich formal am Typus des Triptychons (beziehungsweise des Vitenretabels) orientiert, beabsichtige Tübke in die beiden Seitenflügel Szenen aus dem Holocaust zu integrieren.[41] Zugleich sollte die Mitteltafel das Erste Menschenpaar aus dem Alten Testament, Adam und Eva, darstellen. Dieses Thema greift auch eine wenig später entstandene weitere Skizze auf: Neben dem Ersten Menschenpaar sind nun auf der rechten Seite ein Davidsstern und ein zerbrochenes Hakenkreuz dargestellt, darunter, nur schemenhaft erkennbar, ein ausgemergelter Leichnam und eine zusammengekauerte Gestalt, die an eine Pietà erinnert. **ABB 262** Die beiden Aktfiguren, denen Tübke plakativ den Davidstern und ein zerbrochenes Hakenkreuz gegenüberstellt, mag man im übertragenen Sinne als »Gründerpaar des Staates Israel« verstehen.[42]

In den fünf erhaltenen Gemäldefassungen tritt dann die Thematisierung des Holocaust zugunsten einer allgemeiner gehaltenen Darstellung zurück, deren Schwerpunkte auf den Gewalttaten des Faschismus einerseits und auf dem Weiterwirken eines nationalsozialistischen »Blutrichters«[43] im Rechtssystem der Bundsrepublik andererseits liegen. Als Prototyp des »Blutrichters« entwirft Tübke die fiktive Figur des Richters »Dr. jur. Schulze«, der das Weiterwirken nationalsozialistischer Funktionseliten im politischen System der Bundesrepublik personifiziert und gewisse Parallelen zu Hans Globke, Kommentator der Nürnberger Rassegesetze und von 1953 bis 1963 hoher Funktionsträger in der Regierung Konrad Adenauers, aufweist.[44] Diese Figur fehlt noch in der ersten Gemäldefassung von 1965, die wohl als Vorstudie zu weiteren Versionen gedacht war.[45] **ABB 263** Tübke ging es in der vorläufigen ersten Gemäldefassung zunächst nur um das Pathos von Leiden und Gewalt, das er in einer expressiv geschilderten Hinrichtungsszene darstellt. Einzelelemente wie der zentral im Bildraum errichtete Doppelgalgen, die rechts unter dem Galgenbaum ekstatisch trauernde Frauengestalt, der Schmerzensmann links davon sowie die Schar der Soldaten im Mittelgrund und die antik anmutende Stadt im Hintergrund erinnern vom Typus her an Darstellungen der Kreuzigung Christi. Allerdings bevölkert Tübke die Szene mit einer ganzen Truppe von Wehrmachtssoldaten, so dass der zeithistorische Bezug deutlich wird.

In den weiteren Gemäldefassungen machen sich Versatzstücke aus der christlichen Ikonographie vor allem in der reichen Detailgestaltung bemerkbar und weniger im Bildaufbau. Das gilt bereits für die querformatige, heute in der Staatlichen Galerie Moritzburg

ABB 262 Werner Tübke, *Zu »Dr. jur. Schulze«*, 1965, Tübke Stiftung Leipzig

36 — Beaucamp/Michalski/Zöllner, Bestandskatalog Zeichnungen, ebd., S. 62. (Beaucamp).
37 — Vgl. Nicole Thur: Die *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze I–III*. Magisterarbeit, Universität Leipzig 2009, S. 34–38. Ebd., S. 117–119, der Vertragstext, den Nicole Thur im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig (SStAL, Kulturbund der DDR, BL Lpz., Nr. 484/1, Akte »Westdeutsche Justiz«) gefunden hat.
38 — Eduard Beaucamp: Werner Tübke. Meisterblätter, hg. v. Herwig Guratzsch, München etc. 2004, S. 44–49; Günter Meißner: Die Bildfolge L*ebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* im Schaffen Werner Tübkes. In: Schmidt, Tübke (wie Anm. 11), S. 10–17; Thur, Lebenserinnerungen (wie Anm. 37), S. 3 u. 30–34.
39 — Karin Hartewig: Zurückgekehrt. Die Geschichte der jüdischen Kommunisten in der DDR, Köln/Weimar/Wien 2000.
40 — Gillen, Feindliche Brüder (wie Anm. 7), S. 60.
41 — Werner Tübke: *Skizze zu Westdeutsche Justiz*, 1964, Bleistift und blauer Kugelschreiber, 26,8 × 20,3 cm, *Grünes Skizzenbuch*, Universitätsbibliothek Leipzig, NL, 300, II, 8. – Meißner, Bildfolge (wie Anm. 38), S. 11. Zu den Skizzenbüchern aus Tübkes Nachlass, die im Jahr 2007 entdeckt wurden und im Juni 2010 als Schenkung in den Besitz der Universitätsbibliothek Leipzig gelangten, siehe Frank Zöllner (Hg.): Werner Tübke. Die Skizzenbücher, Ausst.-Kat. Bibliotheca Albertina Leipzig v. 11.7.–16.10.2011, Leipzig 2011.
42 — Beaucamp/Michalski/Zöllner, Bestandskatalog Zeichnungen (wie Anm. 18), S. 64 (Beaucamp).
43 — Vgl. die Begriffsprägung in: Wir klagen an! 800 Nazi-Blutrichter. Stützen des militaristischen Adenauer-Regimes, hg. v. Ausschuss für Deutsche Einheit, Berlin (Ost) o. J. [1959].
44 — Jürgen Bevers: Der Mann hinter Adenauer. Hans Globkes Aufstieg vom NS-Juristen zur Grauen Eminenz der Bonner Republik, Berlin 2009. – Vgl. hierzu die kritische Rezension von Erik Lommatzsch. In: Sehepunkte, 10 (2010), Nr. 1: unter http://www.sehepunkte.de/2010/01/16564.html (Zugriff vom 1. Juli 2012).
45 — Thur, Lebenserinnerungen (wie Anm. 37), S. 56.

ABB 263 Werner Tübke, *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze I*, 1965, Panorama Museum, Bad Frankenhausen

ABB 264 Werner Tübke, *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze II*, 1965, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

ABB 265 Werner Tübke, *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III*, 1965, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

in Halle verwahrte Variante[46] **ABB 264** mit ihrer »synchronistischen Vereinigung von objektiv Wirklichem und visionär Symbolischem zu einer quasi realen landschaftlich gefassten Erinnerungswelt des Richters.«[47] Dieser Richter ist nun im Bildzentrum platziert, umgeben von einer teils real, teils irreal anmutenden Szenerie. Während die Personen und Objekte auf der rechten Bildseite in der Mehrzahl auf das luxuriöse Leben des »Blutrichters« in Vergangenheit und Gegenwart anspielen, zeigt die gegenüberliegende Seite das Martyrium seiner Opfer und etliche Wehrmachtssoldaten als dessen »willige Vollstrecker«.[48] Sakrale Elemente kommen in Gestalt eines Offiziers hinzu, der wie ein apokalyptischer Reiter in die Szene hineinsprengt und dabei die Waage des über ihm schwebenden Gerichtsengels zur Seite des Todes sich neigen lässt.

Eine wichtige Rolle spielt das Motiv des Gerichtsengels auch in der strukturell verwandten, aber nun hochformatigen dritten Fassung der *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze*, wo im Hintergrund links die Darstellung der Opfer des Faschismus noch eindeutiger mit expressiven Chiffren aus dem Leidensrepertoire der christlichen Ikonographie aufgeladen wird.[49] **ABB 265** Zudem kehrt Tübke mit den ebenfalls im Hintergrund dargestellten Grabsteinen jüdischer Opfer an den Beginn seiner Überlegungen zum Thema »Westdeutsche Justiz« zurück. Die beiden letzten, 1967 entstandenen Gemäldefassungen gehen dann schließlich in eine andere Richtung.[50] Christliche Motive verschwinden fast vollständig und an deren Stelle tritt immer mehr ein »metaphorischer Realismus«, der in den Folgejahren von der zeitgenössischen Kunstkritik und nicht zuletzt auch staatlicherseits kritisch beäugt wurde.[51]

Das Ende der Apokalypse

Die zwischenzeitliche Abnahme christlicher Motive im Œuvre Tübkes macht sich auch in dem bedeutenden Auftragswerk *Arbeiterklasse und Intelligenz* bemerkbar, das 1970 bis 1973 für die Karl Marx Universität Leipzig entstand.[52] Aber kurz darauf, mit dem bis dahin größten Auftragsgemälde, dem Poliptychon *Der Mensch – Maß aller Dinge* für den Berliner »Palast der Republik«, kehren Mitte der 1970er Jahre wieder massiv christliche Bildformeln in das Œuvre Werner Tübkes zurück – nun ergänzt um zahlreiche Elemente aus der antiken Mythologie.[53] Dieser synkretistischen Verschmelzung antiker und christlicher Bildelemente, mit der Tübke an den Leipziger Maler und Graphiker Max Klinger anknüpfte, mutet allerdings im Vergleich zu den älteren Werken wie eine Montage leerer Chiffren an – und das nicht ohne Grund. Denn im Gegensatz zu beispielsweise den

46 — Werner Tübke: *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze II*, 1965, Mischtechnik auf Leinwand auf Holz, 40 × 53 cm, G 65, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle.
47 — Meißner, Bildfolge (wie Anm. 38), S. 11.
48 — Vgl. die Begriffsprägung von Daniel Jonah Goldhagen: Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust, München 2000 (zuerst: 1996 unter dem Titel Hitler's Willing Executioners), dessen Thesen Tübke mit seinen Gemälden letztlich vorwegnimmt.
49 — Werner Tübke: *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III*, 1965, Tempera auf Leinwand auf Holz, 188 × 121 cm, G 66, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. – Vgl. Meißner, Tübke (wie Anm. 23), S. 119–133; Eduard Beaucamp: Werner Tübke: *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III*. In: Eckhart Gillen (Hg.): Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin v. 7.9.1997–11.1.1998, Köln 1997, S. 202–205; Eduard Beaucamp: Werner Tübke: *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III*. In: Gabriele Saure (Hg.): Kunst gegen Krieg und Faschismus, Weimar 1999, S. 219–225.
50 — Werner Tübke: *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze V*, 1967, Mischtechnik auf Leinwand auf Holz, 22 × 40 cm, G 75, Leipzig, Privatsammlung; Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze VII, 1967, Mischtechnik auf Leinwand auf Holz, 122,5 × 182,5 cm, G 76, Leipzig, Museum der bildenden Künste; vgl. Meißner, Tübke (wie Anm. 23), S. 136–140 und Abb. 78 und 84.

Bildern zur *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* oder zum *Nationalkomitee Freies Deutschland* fehlen hier weitgehend die geschichtsteleologischen Prämissen der DDR und das mit ihnen verbundene Pathos von Martyrium, Endzeit und Erlösung. Christliche Themen und mit ihnen das entsprechende Pathos kehren erst mit dem eingangs schon genannten Monumentalauftrag für das Bad Frankenhausener Bauerkriegspanorama zurück: Adam und Eva, Babel, Verkündigung, Madonna, Golgatha, Beweinung und nicht zuletzt das Jüngste Gericht, das hier nun aber ganz und gar nicht Hoffnung auf das kommunistische Paradies macht. Das Heilsversprechen, das die christlichen Bildformeln in den älteren Auftragswerken noch zu postulieren schienen, ist hier nun mithilfe eben dieser Formeln in eine geschichtspessimistische Vision gewendet. Das riesige Gemälde, das ironischerweise pünktlich zum Untergang der DDR eingeweiht wurde, »verweigert jeden Hoffnungsschimmer, keine Erlösung ist in Sicht.«[54] Damit hatte der Apokalyptiker Tübke am Ende jenes Geschichtsprojekts, dessen Heilserwartung er illustrieren sollte, noch einmal Gelegenheit gefunden, seinem Hang zum Weltuntergang nachzugehen. Man kann sich aber auch fragen, ob diese Bild gewordene Allegorie der Endzeit des ersten sozialistischen Staates auf deutschen Boden nur den Endpunkt einer gescheiterten Idee markiert, oder ob Tübkes Monumentalgemälde zum Bauernkrieg nicht sogar das teleologische Geschichtsbild der DDR unterwandert und damit über den historischen Horizont jener politischen Religion hinausgeht, deren Apotheose sie eigentlich dienen sollte.[55] Tübkes Selbstverständnis als über den Epochen stehender Protagonist der Kunstgeschichte jedenfalls würde für eine solche These sprechen.

Und im Grunde blieb ihm als Künstler, der entschieden hatte, in der DDR zu bleiben, auch nichts anderes übrig. Tübke hatte ausgehend von den traumatischen Erlebnissen seiner Adoleszenz und angesichts der mit dem Zweiten Weltkrieg und seinen Nachbeben verbundenen Gewaltorgien Zuflucht im Pathos christlicher Symbole und Allegorien gefunden. Zu grenzenlos waren die Zerstörungen des Krieges, zu dramatisch die Traumata des Verlusts und zu monströs der »Zivilisationsbruch«[56] durch den Faschismus, als dass ein künstlerisch veranlagtes Individuum sich nicht vorgeprägter Formeln des Leidens hätte bedienen müssen.

51 — Ebenda.
52 — Werner Tübke: *Arbeiterklasse und Intelligenz*, 1970–1973, Mischtechnik auf Pressspanplatten, 268,5 × 13,77 cm, G 144, Universität Leipzig (z. Z. deponiert im Museum der bildenden Künste, Leipzig). – Vgl. hierzu generell: Eduard Beaucamp: *Arbeiterklasse und Intelligenz*. Eine zeitgenössische Erprobung der Geschichte, Frankfurt am Main 1985; Rudolf Hiller von Gaertringen (Hg.): *Arbeiterklasse und Intelligenz*. Studien zu Kontext, Genese und Rezeption, Petersberg 2006.
53 — Werner Tübke: *Mensch – Maß aller Dinge*, 1975, Mischtechnik auf Leinwand/ Hartfaser, 5 Tafeln, 170 × 170 cm und 85 × 170 cm, G 164 und G 168–171, Berlin, Deutsches Historisches Museum. – Vgl. generell Meißner, Tübke (wie Anm. 23), S. 225–234; Ulrike Scholz: Werner Tübke: *Der Mensch – Maß aller Dinge*. Ein ganz privates – staatliches Auftragswerk? Magisterarbeit, Universität Leipzig, Leipzig 2009. – Zur christlichen Symbolik in Tübkes Entwurfsprozess vgl. auch das entsprechende Skizzenbuch bei Zöllner, Tübke (wie Anm. 41), S. 38 (Mühlbauer).
54 — Gillen, Ende (wie Anm. 26), S. 55.
55 — Michalski, Utopie (wie Anm. 20), S. 120; vgl. auch Gillen, Ende (wie Anm. 26).
56 — Dan Diner: Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz, Frankfurt 1988.

ABB 266 Willi Sitte, *Rufende Frauen (Studie zu Lidice)*, 1957,
Willi-Sitte-Stiftung für Realistische Kunst

ABB 267 Bernhard Heisig, *Der Kriegsfreiwillige*, 1982/86, Dieter Brusberg, Berlin

ABB 268 Hartwig Ebersbach, *Widmung an Chile*, 1974,
Schenkung Ludwig, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen

ABB 269 Hubertus Giebe, *Der Widerstand – Für Peter Weiß (III)*, 1986/87, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

ABB 270 Volker Stelzmann, *Kreuzabnahme I*, 1978/79,
Museum der bildenden Künste Leipzig, Leihgabe Sammlung Ludwig

ABB 271 Werner Tübke, *Weißer Terror in Ungarn*, 1957, Sammlung Fritz P. Mayer – Leipziger Schule, Leipzig

Stefan Wolle

Die Utopie der befreiten Arbeit

Arbeitsalltag und Konsum in der DDR

Das seit 1953 in Gebrauch gekommene Staatswappen der DDR, welches seit 1959 auch die Staatsflagge schmückte, bestand aus Hammer, Zirkel und Ährenkranz. Die drei Symbole standen für die Arbeiterklasse, die Bauernschaft und die werktätige Intelligenz. Die Ikonographie und Topologie des ostdeutschen Staatswesens sind durchzogen von Symbolen und Begriffen aus der Arbeitswelt. Vierzig Jahre lang wurde das Land überflutet von Aufrufen zu vermehrter Arbeitsleistung. Sie verbanden sich oft mit einer militanten Metaphorik. Von Produktionsschlachten war die Rede, der Arbeitsplatz sollte der Kampfplatz für den Frieden sein, und an den hohen Feiertagen fand eine Kampfdemonstration statt. In diesen verbalen Schlachten wurde der Imperialismus ununterbrochen besiegt – wenigstens moralisch. Doch Brigaden, Schulklassen und Militäreinheiten standen auch untereinander im Leistungs- und Titelkampf. Am Ende standen Auszeichnungen zur Brigade – nicht zufällig auch dies ein Begriff aus dem Militärwesen – der sozialistischen Arbeit oder der Deutsch-Sowjetischen-Freundschaft. »Ruhm der Arbeit« war in den fünfziger Jahren eine beliebte Losung, in der Sowjetunion und anderen sozialistischen Staaten sogar eine Art förmlicher Gruß, den man statt der Wünsche zum Guten Morgen austauschte. Die Arbeit, speziell die schwere körperliche Arbeit, wurde mit der Aura von Heldentum umgeben. Alljährlich wurden am Tag der Republik und zum 1. Mai **ABB 275** – dem Internationalen Kampftag der Arbeiterklasse – Werktätige als Helden der sozialistischen Arbeit ausgezeichnet.

Arbeit war nicht einfach eine zielgerichtete, nützliche Tätigkeit zur Sicherung des Lebensunterhaltes, sondern war mit einem mythischen Heiligenschein umglänzt. Sie war eine zentrale Kategorie der marxistischen Geschichtsinterpretation. Friedrich Engels, der Fabrikantensohn aus pietistischem Hause, setzte die Arbeit geradezu gleich mit Menschsein. Eines der Kapitel seiner »Dialektik der Natur« handelt vom »Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen«. Als sich die Vorfahren der Menschen aufrichteten, um auf zwei Beinen zu gehen, bekamen sie die Hände frei für die Arbeit. So wurden die fleißigen Affen zu Menschen, die weniger arbeitsamen blieben ihrer Spezies treu und lebten weiter auf den Bäumen. Die gesamte Weltgeschichte drehte sich bei Marx und Engels um die Wertschöpfung durch Arbeit und die Aneignung des Mehrprodukts durch die Besitzer der Produktionsmittel.

Im Sozialismus schließlich bekam die Arbeit einen neuen Charakter. »Die sozialistischen Produktionsverhältnisse, die kameradschaftliche Zusammenarbeit und gegenseitige Hilfe sowie die sozialistische Kooperation der Arbeit führen zu einer neuen Einstellung zur Arbeit. die Arbeit wird zur Sache der Ehre eines jeden arbeitsfähigen Mitglieds der sozialistischen Gesellschaft.«[1] Im Kommunismus schließlich sollte die Arbeit nur noch eine Sache der Freude und der Selbstverwirklichung sein.

1 — Wörterbuch der Ökonomie Sozialismus, 2. Aufl., Berlin (DDR), S. 45.

Die Bilderwelt der sozialistischen Arbeit

Die Märchenwelt des Sozialismus hatte ein genau festgelegtes Figurenensemble. Der strahlende und unbesiegbare Held war der Arbeiter. Im ölverschmierten Kittel, mit einer proletarischen Schirmmütze oder dem Bauhelm auf dem Kopf, die Schutzbrille in die schweißtriefende Stirn geschoben, das Werkzeug in den kräftigen Händen – so stand er mit gutmütigen Lächeln oder ernstem, einfachen Gesicht in Bronze und Marmor auf dem Sockel der Denkmäler, so stampfte er kräftigen Schritts durch das politische Bildprogramm des Sozialismus und beherrschte die ideologische Phraseologie, die Kunst und die Literatur des sozialistischen Realismus. **ABB 272**

ABB 272 ((x)) ((x)), *Spezialisten*, 1984

ABB 273 Wilfried Falkenthal, *Das Brigadebad*, Ausschnitt, 1976, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland

ABB 274 Christian Borchert, *Konsum-Kaufhalle »Neustädter Markt«*, Dresden, 1980

Ihm zur Seite stand der Bauer – politisch weniger gewichtig doch unverzichtbar. Oft tauchte auch die Bäuerin auf und bildete mit dem Arbeiter ein keusches Paar wie die berühmte Skulptur des sowjetischen Pavillons der Pariser Weltausstellung von 1937, die dann jahrzehntelang im Vorspann aller Mosfilm-Produktionen zu sehen war.

Auch der Angehörige der werktätigen Intelligenz spielte eine Rolle in der Bilderwelt des Sozialismus. Mit ernster und gefasster Miene eine Reagenzglasprobe betrachtend, in der Schaltzentrale eines Atomkraftwerks oder als Künstler mit Werktätigen diskutierend präsentierte sich der Kultur- und Geistesschaffende. Zwischen dem Angehörigen der werktätigen Intelligenz und dem Intellektuellen gab einen winzigen aber bezeichnenden Unterschied. Der Begriff Intellektueller wurde ausschließlich auf die Vergangenheit oder auf die westliche Hemisphäre bezogen. Hier schwebte ein Rest von Misstrauen und Verachtung mit. Der Intellektuelle war sozial-ökonomisch gesehen ein Kleinbürger, dem es im günstigen Fall gelungen war, sich über die Klassenschranken hinwegzusetzen und zum Verbündeten des Proletariats zu werden.

Die »Bewährung in der Produktion« war eine beliebte Form der Erziehung von ideologischen Abweichlern. Die Gründe konnten Vielfältig sein, oft handelte es sich um »ideologische Unklarheiten«. Studenten oder Intelligenzler hatten sich in solchen Fällen den Ritualen der Kritik und Selbstkritik zu unterwerfen. Wer sich klug verhielt, versuchte sich nicht zu verteidigen sondern beschuldigte sich selbst und andere moralischer oder ideologischer Verfehlungen. So bewies er seine Besserungsfähigkeit und bekam die Chance einer Bewährung. Am Ende solcher Rituale wurden die Delinquenten hinab gestoßen zur herrschenden Klasse. Am Busen der Arbeiterklasse sollte er die Muttermilch der ideologisch frommen Denkungsart trinken. Praktisch war dies ein grotesker Widersinn. Wer noch Illusionen über das System hatte, wurde unter den Proleten davon gründlich geheilt. **ABB 273**

ABB 275 ((x)) ((x)), *Familie am 1. Mai in Ostberliner Neubaugebiet*, Anfang der 1980er Jahre

Voll beschäftigt, halb versorgt

Dennoch trug der Arbeitsalltag in der DDR Züge, die heute viel Stoff zu Verklärung bieten. Tatsächlich hat es in der DDR nicht nur Vollbeschäftigung gegeben, sondern einen permanenten Arbeitskräftemangel. »Keine Leute, keine Leute« war der nahezu sprichwörtliche Stoßseufzer aller ökonomischen Leiter in der DDR. Der Personalmangel war die universelle Begründung für die schlechte Bedienung in den sozialistischen Einzelhandels- und Versorgungseinrichtungen jeglicher Art. **ABB 274** »Kollege kommt gleich« war eine stehende Wendung. So lautete in den gastronomischen Einrichtungen der übliche Hinweis auf Nachfragen ungeduldiger Gäste. Oft waren Versorgungseinrichtungen geschlossen, weil niemand vom Verkaufspersonal zur Verfügung stand. Auch in Produktionsbetrieben gab es aus diesem Grund oft Lieferschwierigkeiten.

An jedem Betriebstor hing ein Schild mit der Aufschrift: »Wir suchen aus der nichtberufstätigen Bevölkerung«. Das war die vorgeschriebene Formel, obwohl eine nichtberufstätige Bevölkerung ja faktisch gar nicht existierte. Doch die Abwerbung von Beschäftigten anderer Betriebe oder Institutionen war untersagt. Also stand ganz oben die erwähnte stereotype Formulierung. Dann folgte eine Liste von Angeboten. Es galt die Faustregel, je geringer die Qualifikation des Werktätigen, desto größer war der Bedarf. Hochschulabsolventen hatten gelegentlich Schwierigkeiten, einen ihrer Qualifikation entsprechenden Arbeitsplatz zu finden, Hilfsarbeiter niemals. Auch Sekretärinnen, Reinigungskräfte, Kraftfahrer, Transportarbeiter waren in der volkseigenen Wirtschaft wie Goldstaub. Ungelernte Arbeiter verdienten oft mehr als die Meister und sogar die Diplom-Ingenieure oder Wissenschaftler.

Die Folgen dieses oft krassen Missverhältnisses waren überall spürbar. Die unterste Schicht des Proletariats ließ sich von den Vorgesetzten wenig sagen. Der Alkoholkonsum speziell während der Nachtschicht war oft beträchtlich, die Arbeitsdisziplin ließ zu wünschen übrig. Ein Viertelstündchen vor Schichtwechsel in Richtung Dusche zu

ABB 276 ((x)) ((x)), *Arbeiterin*

ABB 277 Helga Paris, Aus der Serie *Berliner Kneipen*, 1974

verschwinden galt als normal. Zu Arbeitsschluss wollten die Werktätigen wenigstens schon am Betriebstor sein. Oft kam es zu Fehlschichten, weil der Kollege morgens nicht erschien. Im schlimmsten Fall gab es einen Lohnabzug oder die Pflicht zur Nacharbeit. Ernsthafte Strafen drohten erst im Wiederholungsfall. Auch die Krankschreiberei wurde recht großzügig gehandhabt.

Was man zu Hause oder auf der Datsche brauchte, nahm man aus dem Betrieb mit und spottete dabei, es sei ja Volkseigentum und jeder könne sich seinen Teil nehmen. Oder man witzelte: Erich Honecker hat doch gesagt, wir können aus unseren Betrieben noch viel mehr herausholen. Im Grunde konnte man es keinem Mitarbeiter verdenken, dass er sich mit Werkzeug, Brettern und Baumaterial auf der Arbeit versorgte. Die Dinge waren im sozialistischen Einzelhandel kaum zu bekommen. So wurde es Brauch, dass der Meister auf einem Zettel für den Betriebsschutz vermerkte, die Bretter oder Ersatzteile, die der Kollege mit sich führte, seien Überplanbestände und könnten mitgenommen werden. Im Allgemeinen herrschte ein Konsens zwischen Arbeitern und der mittleren Leitungsebene, die Dinge nicht zu übertreiben. Dann konnte man mal ein Auge zudrücken. Und alles ging seinen sozialistischen Gang.

Der hohe Frauenanteil in den Belegschaften verstärkte den Teufelskreis von Mangelwirtschaft und Schlendrian am Arbeitsplatz. **ABB 276** Einkaufs- und Behördengänge während der Arbeitszeit waren unausweichlich, da nach Dienstschluss die Geschäfte oft leer, die Arzt- und Friseurtermine ausgebucht und die Behörden geschlossen waren. Kranke Kinder waren die universelle Begründung für Fehlzeiten. Allerdings gab es in diesem Falle in vielen Betrieben auch keine Lohnfortzahlung.

Die Arbeitspflicht hatte primär ökonomische Ursachen. Sie war aber zusätzlich motiviert durch das pädagogische Grundbedürfnis des Staates. Die Obrigkeit duldete es nur ungern, wenn sich ein Mitglied der Gesellschaft dem strengen Reglement der Arbeitswelt entzog. Insgesamt war die Gesellschaft durch einen starken Hang zur Vereinheitlichung und Immobilität geprägt. Diese vertikale wie horizontale Unbeweglichkeit betraf den gesamten Ausbildungsgang und das Arbeitsleben. Im Prinzip herrschte die Freiheit der Wahl des Arbeitsplatzes. Doch stellten sich einem Wechsel in eine andere Stadt oder einen anderen Betrieb erhebliche Schwierigkeiten in den Weg. Das Grundmuster war so einfach wie wirksam. Ohne festen Arbeitsplatz war es unmöglich, einen Wohnungsantrag zu stellen. Und ohne festen Wohnsitz bekam man in der Regel keine Arbeit. Diese Hürden waren nicht unüberwindlich, aber doch sehr hoch.

So kam es, dass nicht wenige DDR-Bürger ihr gesamtes Berufsleben in einem Betrieb verbrachten. Der Betrieb wurde ihnen zur zweiten Heimat und das Arbeitskollektiv zur zweiten Familie. Bei den Betrieben lag nicht allein die Lehrausbildung, die teilweise sogar mit dem Abitur verbunden war. Die Betriebe delegierten hoffnungsvolle Kader zum Hoch- oder Fachschulstudium und übernahmen sie nach erfolgreich absolvierter Ausbildung wieder. Über den Betrieb hatte man eine weit größere Chance, Wohnraum zu bekommen, als beim normalen Wohnungsamt. Die Betriebe verfügten über eigene Kontingente, die sie an Mitarbeiter vergeben konnte. An der Spitze dieser Hierarchie

ABB 278 ((x)) ((x)), *In Erwartung eines Staatsgastes*, 1974

ABB 279 Führung auf der X. Kunstausstellung der DDR, Dresden, 1987

standen die Partei und die bewaffneten Organe. Aber auch die Volksbildung oder das Gesundheitswesen hatte betriebseigene Wohnungen zur Verfügung. Auch die Mitgliedschaft in der Arbeiterwohnungsgenossenschaft (AWG) war in der Regel an eine bestimmte Betriebszugehörigkeit gebunden.

Innerhalb der Werke gab es eigene Verkaufsstellen mit einem deutlich besseren Angebot als in den Wohngebieten. In größeren Betrieben gab es sogar Buchhandlungen, in denen manche Bückware auf dem Ladentisch auslag, da die Beschäftigten der Industriebetriebe weniger Sinn für die literarischen Pretiosen hatten. Weiterhin verfügten die Betriebe über kulturelle und gesundheitliche Einrichtungen, über Krippen und Kindergärten sowie über Ferienheime, die meist besser ausgestattet waren als die Heime des FDGB-Feriendienstes. Der Preis dafür war freilich, dass man auch in der karg bemessenen Ferienzeit unter dem Kuratel der Arbeitsstelle stand. Die finanzielle Beteiligung der Werktätigen war sowohl in den betrieblichen als auch in den gewerkschaftseigenen Heimen sehr niedrig. Das Problem bestand darin, in den Schulferien einen Platz zu bekommen. Insbesondere die Ostseeplätze waren nur schwer zu ergattern, es sei denn, man wusste den herben Reiz der winterlichen Ostsee zu schätzen oder liebte es, im Novembernebel durch den Thüringer Wald zu stapfen.

Der Einzelne und sein Kollektiv

Niemand entging in der DDR dem Kollektiv. **ABB 278** Es war allgegenwärtig: als Klassenkollektiv, FDJ-Kollektiv, Arbeitskollektiv, Parteikollektiv und Hausgemeinschaftskollektiv. Man sprach von der erzieherischen Funktion, sogar von der Weisheit des Kollektivs. Individualismus war fast schon ein Verbrechen. Jedenfalls war dieser Vorwurf in der Beurteilung ein dicker Minuspunkt. Wer sich gegen einen solchen Eintrag in seine Kaderakte wehrte, bewies gerade dadurch seinen Individualismus und verschlimmerte die Sache noch.

Andere Schlagworte der SED-Propaganda waren Schall und Rauch. Der Geist der Kollektivität aber existierte wirklich. Das lag wohl an seiner seltsamen Doppelfunktion. Das Kollektiv war auf der einen Seite Instrument der sozialen und ideologischen Kontrolle sowie Transmissionsriemen zur Durchsetzung des Willens der Partei. Aber das Kollektiv war auf der anderen Seite auch eine Gemeinschaft zur Bewältigung der Alltagsprobleme. Hier war man unter Kumpel und hielt auch gegen die Obrigkeit zusammen. Das Kollektiv verband die Arbeitssphäre mit dem Privatleben. **ABB 277** Wenn ein Umzug zu bewältigen oder eine Wohnung zu renovieren war, half das Kollektiv und besorgte Baumaterial, Werkzeug und einen Kleintransporter aus den Beständen des Betriebs. Wer wollte angesichts der Notwendigkeit der Materialbesorgung schon von Klauen reden? Lieber nannte man es mit einem Ausdruck aus der Schwarzmarktzeit »organisieren«. Gemeinsam Arbeiten, gemeinsam Leben und gemeinsam »Besorgen« – darin bestand das Wesen des Kollektivs, ehe es zum kalten und unpersönlichen Team umfunktioniert wurde.

ABB 280 Wolfgang Mattheuer, *Ein Baum wird gestutzt*, 1971, Museum der bildenden Künste Leipzig

ABB 281 Thomas Kleinert, *Kleingartenanlage Bernhard-Kellermann-Straße, Leipzig*, 1975

Kulturelle Maßnahmen

Insgesamt war die DDR sehr kulturbeflissen. Die Kulturhäuser stammten meist noch aus der Stalinzeit. Sie waren nach sowjetischem Vorbild eingerichtet und ausgestattet. Immerhin boten sie für jede Art von Zirkelarbeit reichlich Platz und Möglichkeiten. Die Theater waren hochsubventioniert, entsprechend preiswert war eine Eintrittskarte. Allerdings waren sie auch schwer zu bekommen. In der Gesellschaft der Jäger und Sammler hatten auch Theaterkarten ihren Wert auf der täglichen Pirsch nach knappen Konsumgütern und Dienstleistungen. Im sozialistischen Wettbewerb hatten kulturelle Maßnahmen ihren festen Platz. Der Besuch einer Kunstausstellung **ABB 279** oder eines Theaterstücks gehörten für viele sozialistischen Brigaden, wie die Abteilungen in den Betrieben und Dienststellen genannt wurden, zum festen Programm. Wenn anschließend noch eine Kunstdiskussion durchgeführt wurde, konnte man mit Fug und Recht von einer kollektivbildenden Maßnahme sprechen und man dem Ziel im Titelkampf ein Stückchen näher gekommen. Die Brigadetagebücher hielten solche kollektivbildende Maßnahmen liebevoll fest. Ein Verantwortlicher schrieb einen launigen Bericht, klebte Fotos ein, dazu noch eine Rezension aus der Zeitung oder das Programmheft. Noch heute blättern viele gern in diesen Fotoalben ähnlichen, meist roten Mappen, die es in den Schreibwarenabteilungen des Einzelhandels zu kaufen gab. Hinter solchen Kulturmaßnahmen stand die Obrigkeit mit ihren Einflussmöglichkeiten, doch es wäre eine falsche Vorstellung hier nur Zwang und Gängelei zu sehen. Nach der Wende habe viele diese Art von Kollektivität vermisst oder aber unter neuen Vorzeichen wieder belebt.

So eine Maßnahme zur Stärkung des Kollektivs konnte freilich auch eine Buchlesung sein. Das Lesen erfreute sich einer hohen Wertschätzung. Die Arbeiterklasse sollte die Höhen der Kultur erklimmen. Zu diesem Zwecke hatte man unter der Losung »Greif zur Feder, Kumpel« schon Ende der fünfziger Jahre eine breite Bewegung ins Leben gerufen.

Die Resultate dieser Bewegung waren in der Regel bescheiden und wenn aus ihr wirklich realistische Literaturwerke über das Leben der Arbeiter erwuchsen wie Werner Bräunigs *Rummelplatz*, so bereiteten diese der Partei keine Freude. Der Roman über die Wismut-Arbeiter wurde nach einem ersten Vorabdruck in der Zeitschrift Neue Deutsche Literatur vom ZK der SED heftig kritisiert. Das Romanfragment blieb fast dreißig Jahre in der Schublade liegen und wurde 2006 zum Sensationserfolg.

Flucht auf die Datsche

Das Gegengewicht zur Allgegenwart des Berufslebens war der von Anfang an vorhandene, aber seit den siebziger Jahren immer stärker werdende Rückzug ins Private. **ABB 280, 281** Das Symbol für diese Massenflucht eigener Art war die Datsche. Die Datsche ist einer der wenigen DDR-Begriffe, der sich nach der Wende im gesamtdeutschen Wortschatz behauptet hat. Das russische Wort ist sogar auf dem besten Wege, den angelsächsischen Bungalow sowie die gute alte Laube und den Schrebergarten sprachlich zu verdrängen. Datscha bezeichnet im Russischen ein Sommerhaus. Während der heißen und trockenen zentralrussischen Sommer flüchtet sich halb Moskau in solche von Gärten umgebenen Holzhäuschen. Dort entfaltet sich die russische Seele frei von den Zwängen des großstädtischen Alltags. So kam der Begriff irgendwie in die DDR. Er wurde zum Symbol der Flucht vieler Menschen in die Privatsphäre. Hier fand das kleine Glück jenseits der gesellschaftlichen Ansprüche seine Erfüllung.

Laut Statistik gab es in der DDR 855 000 Kleingärten. Hinzu kamen die Häuschenbesitzer, die ihren ständigen Wohnsitz im Grünen hatten. Man wird bei allen Schwierigkeiten des Vergleichs von einer europäischen Spitzenposition ausgehen können. Der Schrebergarten war schon seit dem 19. Jahrhundert Teil der proletarischen Lebenskultur. Zwar wurde die Idylle gelegentlich bespöttelt, so von dem kommunistischen Agitprop-Autoren Erich Weinert, der dem »Postbeamten Emil Pelle und seiner Laubenlandparzelle« ein lyrisches Denkmal setzte. Die SED sah die Flucht ins Grüne stets mit gespaltenen Gefühlen. Die Ablieferungen von Obst und Gemüse durch die Kleingärtner waren wirtschaftlich unverzichtbar. Auf der anderen Seite wurde über die Spießeridylle hinterm Gartenzaun seitens überzeugter SED-Funktionäre immer ein bisschen die Nase gerümpft.

Die Flucht auf die Datschen war aber immer noch besser als die Flucht in den Westen oder gar Aktivitäten in oppositionellen Bürgerrechtsgruppen. Wer das ganze Wochenende mit der Arbeit auf der Laubenparzelle beschäftigt ist, so mutmaßte die Parteiführung, hat weniger Zeit, auf dumme Gedanken zu kommen. So wurde seit den 1980er Jahren die Vergabe von Grundstücken gezielt gefördert. Allerdings war es mit einem Grundstück nicht getan. Die neuen Laubenpieper brauchten Bretter, Gartenzäune, Gehwegplatten, Pflanzen, Geräte und vieles mehr. Kaum etwas davon war auf legalem Weg zu beschaffen. So verstärkte sich immer mehr die Spirale von Schattenwirtschaft, Schädigung der Staatswirtschaft und Verlagerung der Aktivitäten in den Privatbereich. Zunehmend entstand eine schwer zu kontrollierende Grauzone produktiver Aktivitäten.

Sozialistische Konsumgesellschaft

Schon seit den sechziger Jahren entwickelte sich die DDR immer mehr zu einer sozialistischen Konsumgesellschaft. Damit war ein klammheimlicher Rückzug von den kommunistischen Utopien verbunden, der faktisch von den Menschen begrüßt wurde und das System stabilisierte. Wenn auch auf dem Sektor »Waren täglicher Bedarf« – im Amtsdeutsch auch WTB abgekürzt – noch manche Kundenwünsche offen blieben, so war doch das Bemühen spürbar, die Konsumwünsche der Bürger ernst zu nehmen. In gewissen Grenzen war eine sachliche und vorwärts weisende Kritik in den Medien gestattet und sogar erwünscht. Der Käufer sollte eine gewisse Auswahl haben, also am Ladentisch über die Qualität einer Ware mitentscheiden. Dies sollte sich in der Bilanz des Herstellers widerspiegeln, auf Gewinn und Verlust also auswirken und gewisse Konsequenzen bei der Entlohnung der Arbeit haben.

Produktwerbung und politische Propaganda bildeten ein seltsames Amalgam. Das System identifizierte sich – ja es definierte sich regelrecht – mit und durch seine industrielle Leistungsfähigkeit. Ein Produkt war nicht ein einfach eine Ware, deren Wert durch Angebot und Nachfrage realisiert wurde, sondern ein Fetisch im Sinne der marxistischen Theorie, eine Projektionsfläche für die Leistungsfähigkeit des sozialistischen Systems.

Die Kehrseite dieser Identifikationssucht war, dass auch die Unzulänglichkeiten der einheimischen Produkte vom Käufer grundsätzlich dem System angelastet wurden. **ABB 282** Die SED-Führung profilierte sich gerade auf einem Terrain, auf dem der Westen schwer zu schlagen war. In den siebziger Jahren erreichte das Bestreben nach umfassender Befriedigung alle Konsumwünsche eine neue Dimension. Die Konsumästhetik und -ideologie waren nun rein westlich dominiert. Die Volkswirtschaft der DDR hatte sich auf eine Aufholjagd begeben, die sie verlieren musste. Sie stellte der westlichen Philosophie des Warenüberangebots und des ständig steigenden Verbrauchs keine rationale Alternative entgegen. Was dabei herauskam war nichts als Surrogat und billiger Ersatz. Die DDR wurde zu einer Wohlstandsgesellschaft ohne Wohlstand. Die Planwirtschaft war nicht in der Lage, die bunte Warenwelt des Kapitalismus glaubhaft zu imitieren. Eine tragfähige Alternative aber entwickelte die DDR-Gesellschaft nicht einmal in Ansätzen.

Die Geburt der Ostalgie aus dem Verlust der Arbeitswelt

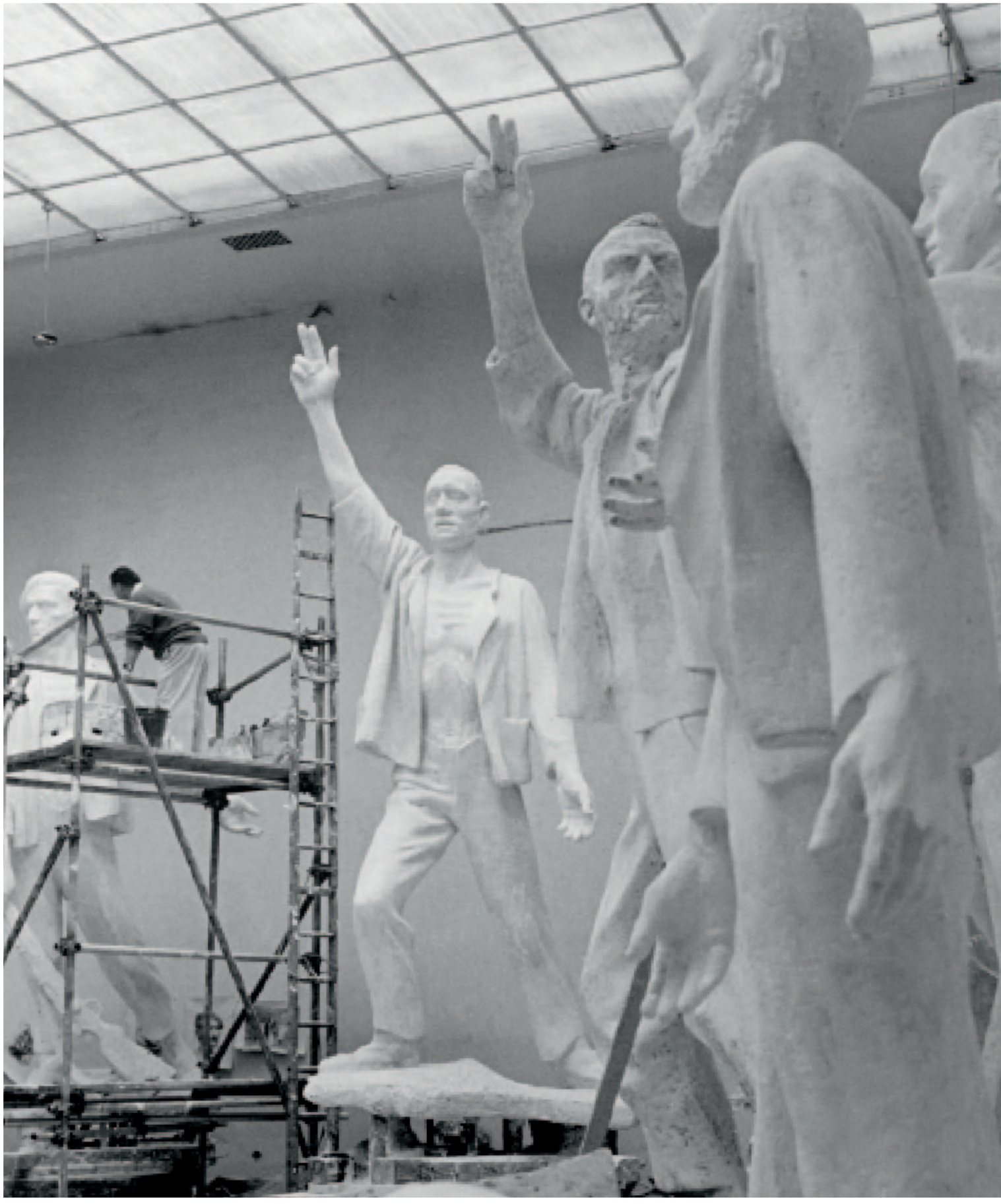
Bei den Phantomschmerzen, welche die DDR-Gesellschaft hinterlassen hat, spielen die hohe Wertschätzung der Arbeit und die zentrale Stellung des Berufslebens eine wichtige Rolle. Der Verlust des Arbeitsplatzes nach der Wende wurde von vielen nicht als ein rein versorgungstechnischer Vorgang begriffen, sondern als Verlust des Lebensmittelpunkts, sogar des Lebenssinns. Oft flossen Tränen, als in den volkseigenen Betrieben zum letzten Mal die Maschinen ausgeschaltet wurden. Selbst wenn die Veränderungen mit einer materiellen Besserstellung endeten, war es mehr als nur Sentimentalität, wenn dem alten Kollektiv nachgetrauert wurde. Viele haben den Übergang vom Sozialismus in den Kapitalismus als eine Vertreibung aus dem Paradies der sozialen Harmonie in die Härte und Kälte der Konkurrenzgesellschaft erlebt. Für sie war die Wende – wie man bald schon sagte – keine Befreiung, schon gar keine Selbstbefreiung, sondern ein Verlust der Lebensleistung, sogar ein Verlust der Biographie. Die Verursacher des ökonomischen und ökologischen Desasters der DDR – die Vertreter und Ideologen der SED – waren nun plötzlich die Warner, deren Kassandrarufe man nicht rechtzeitig erhört hatte.

Die Symbole und Gegenstände der DDR-Zeit waren plötzlich Kult. **ABB 283** Was die SED-Propaganda in vierzig Jahren nicht geschafft hatte, die Einheit von Staat, Partei und Volk, schaffte der Westen in kurzer Zeit. Das ursprünglich satirisch gemeinte Kunstwort »Ostalgie« wurde populär, zog schließlich ins Feuilleton und sogar in die soziologischen Analysen ein. Die Hybridbildung machte sogar eine internationale Karriere und ist laut Wikipaedia in 28 Sprachen gebräuchlich, darunter in Finnisch und Neuhebräisch. Die Ostalgie ist mehr Gefühl als rationale Weltsicht und in deswegen gegenüber Sachargumenten immun. Sie ist natürlich auch Imagewerbung für manche Produkte und insofern Teil des marktwirtschaftlichen Produktionskreislaufs. Hier zeigt sich erneut die alte Erfahrung, dass der Kapitalismus alles zur Ware macht, selbst den Protest gegen ihn.

Dennoch ist festzuhalten, dass die schöne alte Welt des sozialistischen Arbeitsalltags nur im Rahmen einer zur wissenschaftlichen Weltanschauung deklarierten ökonomischen Irrationalität möglich war. Die Sicherheit des Arbeitsplatzes war Teil einer durchorganisierten Gesellschaft der Unfreiheit und schließlich war die DDR weit davon entfernt, ein Paradies der sozialen Gleichheit zu sein. Die schönen Bilder aber bleiben und werden mit jedem Jahr des Abstands schöner.

ABB 282 ((x)) ((x)), *Schaufenster*

ABB 283 ((x)) ((x)), *Trabi-Treffen*, Anfang 1990er Jahre



Heinz Schönemann

»Es wird nie ein Mensch fliegen, sagte der Bischof den Leuten«[1]

Sturz und Erschrecken im Werk von Fritz Cremer, Waldemar Grzimek und Wolfgang Mattheuer

In Fritz Cremers Frühwerk[2] überwiegen Studien von *Stürzenden.* Alle sind sie sterbende Soldaten, Gefallene; Warnungen des jungen Bildhauers vor dem Schicksal, das die Mächtigen der 1930er Jahre seinen Altersgenossen zugedacht hatten. Mit dem Mythos vom Ikarus verbindet sie nichts – auch diejenigen nicht, die die Bombenflugzeuge nach Guernica besteigen sollten: »Mein Bruder war ein Flieger...«.[3] Das erklärt sich aus der politischen Orientierung des Bildhauers und seiner Beteiligung am Widerstand gegen das Hitler-Regime.[4] Ohne Illusionen nahm Cremer 1947 nach Ende des Krieges in einem Relief mit dem ironischen Titel *Helden*[5] dem Ereignis alle Verklärung. Aufs Äußerste reduzierte Gestalten verhaken sich mit Messern und Spießen wie große Insekten zu einem allgemeinen Gemetzel, dessen Auseinanderstreben zu beiden Seiten von Fallenden aufgehalten wird, die im Sturz ihre Waffen verlieren. Diese stürzenden Gestalten wurden zu Prototypen von Cremers folgenden Entwürfen für österreichische Denkmale der Opfer des Faschismus. Doch im Gegensatz zu den hilflos hinsinkenden *Helden* suchen die *Geschlagenen* in Ebensee 1949[6] und in Knittelfeld 1950[7] kniend mit geballten Fäusten ihren Kopf zu schützen. Über graphische und plastische Zwischenstufen entwickelte sich aus ihnen zwischen 1955 und 1958 der beide Fäuste reckende *Stürzende* des Buchenwalddenkmals[8] in Weimar. **ABB 285**

Stürzende erschienen in Fritz Cremers Werk erneut zu Beginn der 1960er Jahre – in dieser Zeit nahm auch Waldemar Grzimek erstmalig das Motiv auf. Grzimek sah sich damals veranlasst, seine bisherige Arbeitskonzeption zu überdenken. Er hatte nach 1951 begonnen, mit Architekten und Bauleuten in Ostberlin, denen er sich aus dem Widerstand gegen Hitler verbunden fühlte, für die gemeinsame soziale Verpflichtung einer Einheit der Künste tätig zu werden.[9] Der Bildhauer wollte mit seiner Arbeit in dem folgenden, für seine »bildhauerische Entwicklung außerordentlich fruchtbaren«,[10] schöpferischen Jahrzehnt zur Organisation des Raums beitragen. Er betonte das Statuarische, stellte sich dem Problem der Gleichgewichtigkeit bis hin zu äquilibristischem Ausgleich, ordnete die Ansichten nach den Koordinaten der Umgebung. Um 1960 musste er jedoch sein Bemühen aufgeben, durch Bildwerke, Reliefs und Wandgestaltungen auf Städtebau und Raumordnung Einfluss zu nehmen, weil sich »die Mehrzahl der Bauleute [...] den Wünschen ihrer Auftraggeber« so sehr anpasste, »dass sie noch ideenärmer wurden«.[11] Seine Enttäuschung darüber ließ er zuerst in einer Tierplastik erkennen: Die Statuette *Springender Boxer* von 1960[12] fällt im wahrsten Sinne des Wortes aus der Reihe der seit den jugendlichen Anfängen häufigen Tierdarstellungen Grzimeks. Aufgerichtet auf den dünnen Hinterbeinen bringt der Boxerhund seinen massigen Leib in drohende Schwebe, den dicken Kopf mit den scharfen Zähnen im breiten Maul zornig auf sein Gegenüber gerichtet.

Die tierische Angriffsbewegung des wütenden Hundes erhält zwei Jahre darauf im Zusammenbruch der menschlichen Figur mit der Statuette eines *Stürzenden*[13] **ABB 284** eine gespiegelte Negation. Ein Mann greift nicht an, sondern unterliegt. Ohne von den strauchelnden Füßen Halt zu finden, stürzt sein schwerer Leib vornüber, hilflose Armbewegungen versuchen noch den zu Boden gehenden Kopf zu schützen. Auch den Zusammenbruch eines anderen *Stürzenden*[14] in halber Lebensgröße vermögen seine schwachen eingeknickten Beine nicht aufzuhalten; vergeblich rudern die Arme um den nach vorn gesunkenen Kopf, das eigene Gewicht zwingt ihn zu Boden.

1 — Bertolt Brecht: Der Schneider von Ulm. In: Bertolt Brecht: Gedichte IV, Berlin 1961, S. 28.
2 — Fritz Cremers frühe plastische Arbeiten (ca. 1926–1943) sind fast vollständig vernichtet und nur durch Fotos überliefert, vgl. Diether Schmidt: Fritz Cremer, Dresden 1972, T. 12–26.
3 — Bertolt Brecht: Mein Bruder war ein Flieger. In: Brecht, Gedichte (wie Anm. 1), S. 31.
4 — Vgl. dazu: Waldemar Grzimek: Unveröffentlichter autobiographischer Bericht. In: Eberhard Roters: Der Bildhauer Waldemar Grzimek, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1979, S. 43.
5 — *Helden*, 1947, Bronze-Relief, Halle, Stiftung Moritzburg [Plastikpark Leuna], Abb. in: Fritz Cremer, Ausst.-Kat. Deutsche Akademie der Künste Berlin v. 2.5.–28.5.1972, später in Potsdam, Berlin/Potsdam-Sanssouci 1972, S. 38.
6 — *Der Geschlagene*, 1949, Entwurf einer Denkmalsfigur für das KZ Ebensee/Österreich, Abb. in: Schmidt, Cremer (wie Anm. 2), T. 87/88.
7 — *Entwurf für das VVN-Denkmal in Knittelfeld/Österreich*, 1950, Abb. in: Ebd., T. 95.
8 — *Stürzender (Buchenwald)*, Abb. in: Ebd., S. 6 u. T. 123–125.
9 — Vgl. dazu Heinz Schönemann: Hedwig Bollhagen und Waldemar Grzimek. In: Gudrun Gorka-Reimus (Hg.): Hedwig Bollhagen, Ein Leben für die Keramik, Potsdam/Bonn 2007, S. 217–222.
10 — Roters, Grzimek (wie Anm. 4), S. 49.
11 — Ebd., S. 94 f.

ABB 284 Waldemar Grzimek, *Stürzender*, 1962, Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen

ABB 285 Blick in das Atelier von Fritz Cremer bei der Arbeit am Buchenwald-Denkmal, 22. Februar 1958

ABB 286 Fritz Cremer, *Pegasus im Block*, 1961, Privatbesitz, Potsdam

ABB 287 Fritz Cremer, *Studie zum »Aufsteigenden«*, 1966/67, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Der *Stürzende* des Jahres 1962 ist ein Schlüsselwerk, Waldemar Grzimek bewältigte eine »Lebenskrise«[15] und reagierte damit auch auf die Enthüllungen über den Stalinismus und das repressive Verhalten in Ostberlin. Nach dem Bau der Berliner Mauer gab er sein Lehramt an der Kunsthochschule in Weißensee auf und verließ Berlin.[16]

Im allgemeinen ist es üblich geworden, die Abkehr vom Stalinismus in der Sowjetunion mit dem XX. Parteitag der KPdSU im Februar 1956 gipfeln zu lassen, so als ob nach Chruschtschows »Geheimrede« nichts Wesentliches mehr verlautbart worden wäre. Doch bis zu Chruschtschows Sturz am Jahresende 1964 fanden in ungewohnt schneller Folge noch zwei Parteitage statt, von denen der XXI., vom Ausland kaum wahrgenommen, völlig unspektakulär pragmatische Regelungen für die Entkrampfung des sowjetischen Systems in Kraft setzte. Der XXII. Parteitag im Oktober 1961 dagegen widmete sich der Frage, wie es zu der massiven Entartung der kommunistischen Internationale als »Sozialismus in einem Lande« und der Rätedemokratie als blutiger Juntaherrschaft kommen konnte. Er drang dabei zu Offenbarungen und Erkenntnissen vor, die bis heute in vieler Hinsicht nicht wieder erreicht sind. Chruschtschow überschritt vor diesem Forum alle Grenzen bisheriger Zurückhaltung und schonte auch die überlebenden Mittäter Stalins in hohen Ämtern nicht.

In einem 1961 nach Bekanntwerden der Ergebnisse dieses Parteitags mit Fritz Cremer geführtem Gespräch zeigte der sich von Chruschtschows Absicht, den Opfern des Stalinismus ein offizielles Denkmal zu setzen, tief beeindruckt und sagte wörtlich, »darin sehe ich die vornehmste Aufgabe für einen kommunistischen Bildhauer«.[17] Doch das Vertrauen auf eine vitale Erneuerung kommunistischer Ideale, für die immerhin unter Leningrader Intellektuellen der Begriff »Chruschtschowskij Renaissance« aufgekommen war, erfüllte sich für Cremer nicht. Sein Einsatz für eine freiere Ausbildung der Meisterschüler der Berliner Akademie der Künste brachte ihn in ernste Konflikte mit den Betonköpfen der DDR-Kulturpolitik.[18]

12 — *Springender Boxer*, 1960, Bronze, WV 213.
13 — *Stürzender*, 1962, Gips, WV 232.
14 — *Stürzender*, 1962, Bronze, WV 233.
15 — Roters, Grzimek (wie Anm. 4), zit. n. S. 92–95.
16 — Begegnungen mit dem Verfasser in Potsdam zum Beispiel am 31.7. 1980.
17 — Gespräch Fritz Cremers mit dem Verfasser, Spätherbst 1961.
18 — Auf Cremers Einsatz für junge Künstler und Meisterschüler der Akademie der Künste kann hier nicht eingegangen werden. Cremer hatte 1961 die Akademie-Ausstellung *Junge Kunst – Malerei* eröffnet und in der Folge die Meisterschüler der Akademie gegen Formalismus-Vorwürfe verteidigt. Vgl.: Neue Kunst braucht keine Musterknaben und Eingefrorene ästhetische Kategorien auftauen. Zur Eröffnung der Jahresausstellung »Junge Künstler – Malerei«. In: Maria Rüger (Hg.): Fritz Cremer. Nur Wortgefechte?, Potsdam 2004, S. 90–96 u. S. 100–102.

Ironisch Brecht zitierend (»Schwächen – ich hatte eine, ich liebte!«[19]), zeichnete Fritz Cremer zum Ärger dieser Zuchtmeister der Kunst Liebespaare, Frauen, Mädchen und Gliederpuppen. Es entstanden Folgen von Lithographien und mit lockerem Pinsel kolorierte Radierungen.[20] Für seinen Zorn dagegen fand er 1961 das Bild vom geschundenen Pegasus. Er zeichnete und druckte das Flügelpferd der Musen in zahlreichen Abwandlungen in den Block gespannt und auf Stelzen gezwungen **ABB 286**. Auf einem Blatt ließ er *Pegasus im Sumpf der Schlagworte* Hilfe schreiend untergehen zwischen den irrlichternden Spukgestalten »Realismus-Formalismus-Revisionismus-Idealismus-Erbe-Tradition-Spätbürgerliche-Kunstanschauung-Dekadenz-Schönheit-Qualität«.[21]

Die Auseinandersetzung mit dem gedachten Denkmal begann mit Lithographien nach Goya *Der Schlaf der Vernunft bringt Ungeheuer hervor*[22] und Statuetten eines *Lesenden Arbeiters*.[23] 1964 folgten aus der antifaschistischen Ikonographie erwachsene Graphiken, von denen die Lithographie *Die Gehenkten*[24] in der Vordergrundfigur schon die Wandlung zu dem späteren *Aufsteigenden* erkennen lässt. In endlosen Zeichnungen während der folgenden Jahre zwischen 1965 und 67 entwickelte Cremer aus dem bildhauerischen Archetypus eine Figur **ABB 287**, in der sich Aufstieg und Fall vereinen – die dialektische Gestalt seiner großen Bronze eines *Aufsteigenden,*[25] in der sich die beiden Bewegungen ineinander aufheben. Die massige, nur mit einer Hose bekleidete männliche Figur versucht mit aller Kraft, ihre Füße von dem abschüssigen Grund zu lösen. Der rechte Arm ist hoch gereckt, seine riesige Hand öffnet sich wie ein Banner, während der linke zum Körper gebeugt die geballte Faust nicht von der Schulter lösen kann; klein im Verhältnis zu den gewaltigen Gliedmaßen senkt sich der Kopf nach unten und lotet den Abstand zum Grund aus. Der energische Aufwärtsdrang der Figur wird durch die Schwere ihrer körperlichen Details zugleich gefördert und aufgehalten. Alle ihre Aktionen streben nach oben, alle Massen ziehen nach unten. Die amorphe Plastizität der Hose schafft ein besonders retardierendes Element – widrige Verhältnisse hindern den Aufstieg, trotz heftiger Verrenkungen kann sich die Gestalt nicht aus ihnen befreien.

Als der *Aufsteigende* **ABB 288** 1966 zum ersten Mal ausgestellt und publiziert wurde, taten sich die offizielle Kritik, ebenso Kunstfreunde und Kollegen, schwer mit der Gestaltung dieses Kleidungsstücks, es erschien »ungekonnt« und der Figur im Ganzen abträglich. Dabei hatte es dem Bildhauer ermöglicht, über die Grenzen realistischer Stofflichkeit hinaus Unsagbares mitzuteilen – wie Brecht 1952 über Barlach schrieb: »Aber vielleicht ist es doch wohl so, dass Barlach mehr sagen kann, als er weiß«.[26] Heutiges Wissen von der unlösbaren Verstrickung einer aufstrebenden Weltbewegung mit ihrem Sturz in den stalinistischen Morast erkennt unschwer in damals ästhetisch begründetem Unbehagen die gewollte Ahnungslosigkeit.

Der überlebensgroße *Aufsteigende* wurde später von der DDR-Regierung mit der eher ablenkenden Widmung »Den um ihre Freiheit kämpfenden Völkern« den Vereinten Nationen geschenkt und am Sitz der UNO in New York aufgestellt.

Für Cremer war die Auseinandersetzung mit dem selbst gestellten Auftrag nicht zu Ende. Die gefundene statuarische Formulierung konnte ihm nicht genügen. Schon in der Jugend hatte ihn der Film mit seinen kinetischen Möglichkeiten angezogen,[27] und bei seinen großen Denkmalsprojekten waren immer die dramatischen Bewegungen von Betrachtern und Massenansammlungen in die Konzeption einbezogen. So verlangten auch die »Opfer des Stalinismus« nach dynamischer Gestaltung. Besuche von sowjetischen Schriftstellern in seinem Berliner Atelier[28] und Reisen nach Moskau brachten neue Anstöße und stellten neue Fragen.

1965 war Cremer von der Sowjetischen Akademie der Künste in Vorbereitung der ihm verliehenen Ehrenmitgliedschaft zu einer umfassenden Werk-Ausstellung eingeladen, die im Moskauer Puschkin-Museum und anschließend in der Eremitage in Leningrad gezeigt wurde. Bei diesem Anlass bereiteten ihm junge Moskauer Künstler, die Cremer wegen seines Einsatzes für ihre Berliner Generationskollegen bewunderten, jubelnde Empfänge; wenige Monate nach Chruschtschows Sturz hielt sich in der Szene noch das offene, hoffnungsvolle Klima, das die Künstler in der legendären »Manege«-Diskussion 1962 dem polternden Parteiführer abgerungen hatten. Schnell ergab sich ein Kontakt zu dem Kreis um den Moskauer Bildhauer Ernst Neizvestny,[29] der Chruschtschows Widerpart gewesen war.[30] Danach hatten Kulturbürokratie und KGB versucht, ihn in die Anonymität zu drängen. Zur Rettung seines Namens und seiner Ehre schrieb

ABB 288 Fritz Cremer, *Aufsteigender. Den um ihre Freiheit kämpfenden Völkern gewidmet,* 1966/67, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

19 — 1966, Radierung, Abb. in: Diether Schmidt: Fritz Cremer, Dresden 1972, T. 231.
20 — Lithographie-Folgen *Frauen und Mädchen*, 1959/60 und *Begegnungen auf dem Papier*, 1960/61. Vgl. Fritz Cremer, Ausst.-Kat. Deutsche Akademie der Künste Berlin, später in Magdeburg, Magdeburg 1961 u. Cremer, Berlin (wie Anm. 5).
21 — 1961, Lithographie, im Besitz des Verfassers.
22 — 1962, Lithographie, Abb. in: Schmidt, Cremer (wie Anm. 19), T. 193.
23 — 1962/63, Gips, Abb. in: Bernhard Nowak: Fritz Cremer, Berlin 1965, S. 37.
24 — 1964, Lithographie, Abb. in: Schmidt, Cremer (wie Anm. 19), T. 210.
25 — 1966/67, Bronze, H. 296 cm, Abb. in: Ebd., T. 224.
26 — Bertolt Brecht: Notizen zur Barlach-Ausstellung. In: Sinn und Form 4 (1952), H. I, S. 182–186, S. 186.
27 — »Das hat den Brecht sehr interessiert, ich habe diese Frage drei Tage lang und zum Teil in den Nächten mit ihm diskutiert…«; Fritz Cremer: Filmgespräch, 1972. In: Fritz Cremer: Projekte-Studien-Resultate, Berlin 1976, S. 159.
28 — Konstantin Simonow 1966 in Berlin in Cremers Atelier am Pariser Platz. Vorangegangen waren u. a. 1965 eine abendliche Diskussion bei Simonow in Moskau, an der auch Pablo Neruda und der Verfasser beteiligt waren, über die gegenseitige Bedingtheit des Verhaltens von Hitler und Stalin.
29 — Albert Leong: Centaur. The Life and Art of Ernst Neizvestny, Lanham/Boulder/New York/Oxford 2002.

Andrei Vossnesenskij 1964 das Poem *Neizvwestny – Requiem in zwei Schritten, mit Epilog*. Darin dramatisiert er, dass der zweimal offiziell als gefallen gemeldete Kriegsheld und der nonkonformistische Künstler Neizwestny ein und dieselbe Person sind.

Cremer und Neizwestny tauschten sich über die kulturpolitischen Scharmützel mit dem überwunden geglaubten Stalinismus aus und fanden über die gegenseitige Achtung ihrer Haltung und ihres Werkes zueinander, so unterschieden sie durch Generation und Herkommen waren. Man kann Cremers 1967 entstandene Statuette des *Aufsteigenden* als männlichen Torso wie eine Hommage an Neizwestnyj verstehen.[31] In Neizwestnys nur »mit einem Draht verschlossenem« Atelier an der Sretenka[32] sah Cremer damals den monumentalen *Prometheus* für ein Relief im Pionierlager Artek,[33] der im Ansturm seine Ketten zerbricht. Solche »Stürmenden« erschienen ihm danach auch für seine eigene Denkmalsidee.

ABB 289 Andreas Kämper, *Spaniendenkmal von Fritz Cremer (Denkmal für deutsche Spanienkämpfer 1967/68)*, Ost-Berlin, Volkspark Friedrichshain, 1991

Zuerst zeigt 1966 eine Federzeichnung *Kämpfende und Stürzende*[34] in die Horizontale gebracht. Zwei dem *Aufsteigenden* ähnliche Männerkörper sind über zerrissenem Grund gestürzt – und scheinen dennoch zu schweben. Ein dritter schützt seinen Kopf mit vorgehaltenen Armen und geballten Fäusten, er nutzt den Aufwind, anzustürmen gegen anonymen Widerstand. Noch recken die Gestürzten einen Arm mit geballter Faust, doch mit dem anderen bergen sie ihr Gesicht, denn ihr Fall kam aus unerwarteter Richtung. Auch der Kämpfer kann seine Widersacher nicht erkennen, er muss wie Sokrates gegen Schatten angehen.

Noch im gleichen Jahr modelliert Cremer zwei unterlebensgroße männliche Figuren als diese neue Idee seines Denkmals.[35] Er verlegt die Bewegung von Sturz und Aufstieg in die Horizontale und zeigt die Gestalten im Flug. Derart wird aus dem Stürzen ein passives Zurückbleiben, das Aufsteigen wendet sich in aktives Voranstürmen. Hintereinander aufgestellt ergibt die Doppelfigur ein spitzes Dreieck, das sich in Blickrichtung des Betrachters nach rechts öffnet. Ein Gestürzter bildet mit der nach links gereckten Faust seines rechten Arms und gestrecktem rechten Bein die Basis, von der aus der andere im Sturm widerstehen kann. Die gestreckten rechten und gebeugten linken Beine beider Männer variieren das traditionelle Standbein-Spielbein-Motiv derart, dass sie die dynamischen Konturen des Dreiecks bilden und gleichzeitig der Kraftübertragung von dem Gestürzten zum Aufsteigenden dienen. Noch immer ballt der Gestürzte wie erstarrt die Faust am ausgestreckten Arm; gleichzeitig hält er aber den anderen Arm vor das Gesicht und verschließt die Augen gegen seine Niederlage, deren Ursachen er nicht erkennt und nicht erkennen will. Dagegen reagiert der Aufsteigende mit Unbeugsamkeit gegen die nun erkannten stalinistischen Chimären und noch geahnten Widerstände. Er birgt seinen Kopf hinter beiden Fäusten und nimmt den Kampf auf, fest entschlossen, sich in seinem Vorwärtsdrang gegen jeden Sturm zu behaupten.

Das Motiv dieses Voranstürmenden hat Cremer 1967/68 für sein Ostberliner *Spanien-Denkmal*[36] aufgenommen. **ABB 289** Er lässt den Interbrigadisten, sein Gesicht mit der Faust geschützt, aus dem Schützengraben springen – anstelle einer realen Waffe mit gezogenem Schwert. Widersprechende Erinnerungen seiner Auftraggeber, des Komitees der Spanienkämpfer, Streitigkeiten über ihren Mangel an realen Waffen, über das Ausbleiben internationaler Hilfe, schließlich Destruktion und Verfolgung in den eigenen Reihen, veranlassten den Bildhauer zum Ausweichen ins Symbol.

Danach hat er nicht mehr an diesen Kämpfenden gearbeitet. Ein ihm von der beunruhigten Obrigkeit vorsorglich erteilter Auftrag zu einem Denkmal der Oktoberrevolution führte nur noch zu hilflosen Studien;[37] der kurze Moment historischer Offenheit war zu Ende. Cremer widmete seine Kraft nun einer monumentalen Figur des abschwörenden Galileo Galilei, kniend auf dem Scheiterhaufen, während sich neben ihm die Erde um die Sonne dreht: *Und sie bewegt sich doch!* (1969–1971);[38] aufgestellt in Chemnitz **ABB 290** – auch als Gegenpol zu dem Karl Marx verherrlichen sollenden Felsbrocken von Lew Kerbel.

Als Wolfgang Mattheuer mit der krisenhaften Selbstbetrachtung *Erschrecken* **ABB 244** eine Zeit »schwarzer Bilder« begann,[39] fand er zu Schutz- und Abwehrgesten, die Cremers Formulierungen sehr nahe stehen. Doch die nach dem Tauwetter erhofften Frühjahrsstürme waren längst verebbt, unter Breschnew und den unwürdigen Greisen in seiner Nachfolge konnte kein »Prager Frühling« gedeihen; kein Sommer folgte mehr, nur Winterstarre. Der Nachthimmel hat letzte Anzeichen von Geborgenheit verloren. Einzelne

30 — Neizvestny's debate with Khrushchev at 1962 Manezh exhibition, Moscow. In: Ebd., Abb. nach S. 96. Neizvestny äußerte sich im Zusammenhang mit dem Auftrag für das Grabmal Chruschtschows gegenüber dessen Sohn: »I respect him deeply, and while it may seem strange, I remember him with warmth. […] He began to lead our country out of darkness; he demasked Stalin's crimes. Before all of us dawn broke out and promised sunrise soon. Light began to dispel darkness. […] Why don't I or any of my friends bear a grudge against Khrushchev? He was contradictory, but he pursued honorable, progressive policies. But at the Manezh they simply set him on us.« In: Ebd., S. 157, S. 159 f. Neizvestny hatte begriffen, dass Chruschtschows Besuch in der Manege von repressiven Kräften im KGB und im Künstlerverband inszeniert war, um Chruschtschow und die progressiven Künstler gegeneinander aufzubringen. Er gab uns 1965 eine eindringliche Schilderung des Geschehens. Maria Rüger (vgl. Anm. 18, S. 269) durchschaute diese Intrige nicht.
31 — *Aufsteigender II*, 1967, Bronze, ein Exemplar im Besitz von Wolf Biermann, Abb. in Schmidt, Cremer (wie Anm. 19), T. 225/226.
32 — Andrei Voznesenskii: »Neizvestny – A Requiem in Two Steps, with an Epilogue«, 1964: »… a studio on Sretenka that is locked up with a wire […]«. In: Leong, Centaur (wie Anm. 29), S. 135–140, S. 138.
33 — Ernst Neizvestny, Fritz Cremer, Christa Cremer und der Verfasser in Neizvestnys Atelier, Moskau 1965, Abb. in: Schmidt, Cremer (wie Anm. 19), Abb. 27.
34 — 1966, Federzeichnung, Halle, Stiftung Moritzburg, Abb. in: Ebd., T. 217.
35 — 1966, Gips, Abb. in: Ebd., T. 228.
36 — Abb. in: Ebd., T. 212–216.
37 — Ebd., T. 240–244.

Wolken lösen sich wie Steine über dem Horizont. Leere und Stille fordern gespannte Aufmerksamkeit. Unwirkliches Licht modelliert die nackten Leiber der Doppelgestalt, deren Körperwärme sich in vitalem Ockerton bis zuletzt gegen die Schwärze der Nacht behauptet. Unter der grellen Sichel des abnehmenden Mondes, dessen Schein die Finsternis nicht mehr durchdringen kann, widerfährt den beiden einander gleichenden männlichen Gestalten in Mattheuers doppeltem Selbstbildnis[40] gleiches Erschrecken, doch unterscheiden sie sich in ihrer Reaktion.

Der Vordere von beiden kommt der Herausforderung am nächsten; sein durchdringender Blick sucht die erschreckende Situation zu ergründen. Er duckt sich vor dem Erkennen, das er mit der zaghaft abwehrenden rechten Hand aufhalten will, während sein linker Arm über den Kopf gebeugt der Stirn und den kritischen Augen Deckung bietet. Es gibt für ihn kein Zurück, denn der hinter ihm Stehende weicht nicht. Er hält sich die Augen zu und will nichts sehen; noch immer streckt er den rechten Arm hoch, obwohl ihm die Faust längst abgeschlagen wurde. Er verweigert sich dem Erkennen, weigert sich, wahrzunehmen, dass sein erhobener Arm nur noch ein Stumpf ist. Dem Sehenden vor ihm, der sich unter seiner schützend geballten Faust dem Erkannten stellt, fällt es zu, unbeugsam zu bleiben. Im zweifachen Selbst offenbart der Maler unterschiedliche Stadien im Erkenntnisprozess, sowie sein eigenes gespaltenes Verhalten.

Dem Gemälde gingen Zeichnungen und Holzschnitte voraus, die von ausgreifenden Diskussionen zur aktuellen Situation dieser Jahre begleitet waren.[41] 1972 ist der Holzschnitt *Im Teufelskreis*[42] entstanden, der noch in das Umfeld von Mattheuers Sisyphos-Thematik[43] gehört. Drei Männer sind in einem Flammen schlagenden Reifen gefangen; links strebt Sisyphos gebeugt und mit geballten Fäusten vorwärts und treibt den Reifen an. Hinter ihm stürzt ein anderer haltlos nach unten. Der zwischen ihnen stehende Dritte stemmt sich in das Rund, um festen Stand zu behalten. Er hält die rechte Faust geballt über dem Kopf und streckt herausfordernd den linken Arm in die Höhe, dessen Faust überragt Reifen und Flammen. Vier Jahre später ist im Holzschnitt *Erschrecken*[44] die Komposition des Gemäldes gefunden; der Arm des Hintermanns noch immer gereckt, aber seine Faust ist abgeschlagen. Die Zeichnung *Und immer wieder: Trotz alledem!*[45] kehrt 1978 noch einmal zu dem Thema zurück. Während rechts zwei Gestalten in die Tiefe stürzen, erheben sich aus einem in der Blattmitte von Stangen und Geäst geformten Gebilde, in dem weitere Fallende und ein abstürzender Vogel zu erkennen sind, andere Gestalten mit hoch gereckten Fäusten; einer der Arme lodert auf wie eine Flamme, seine Faust reicht höher als die Sonne neben ihm. Von links vorn erscheint im Blatt die Figur des Verweigerers, er hält sich die Augen zu und erhebt den Armstumpf.[46]

Erschrecken konnte die Folge von unfassbarer *Bedrohung*[47] ebenso sein wie von *Unerwarteter Begegnung*[48] mit einer aufgebrachten Menge.

Solche Begegnung ganz anderer Art vollzieht sich als *Freundlicher Besuch im Braunkohlenrevier*[49] **ABB 291**: Unter strahlendem Himmel, sein imaginäres Blau wird noch intensiviert von darüber gehauchtem Wolkenweiß, erstreckt sich eine endlose zerwühlte Abraumfläche. Am leicht gewellten Horizont, nur wenig oberhalb der Bildmitte, erkennt man links die Abbaugeräte, über denen eine den Himmel eindunkelnde schmutzige Staubwolke hängt. Hinter der Straßenböschung rechts tauchen in weißen Dampfschleiern Kraftwerk und Brikettfabrik auf. Vom linken Bildrand aus kriecht ein Transportband wie eine stählerne Schlange zu den Förderanlagen hin. Inmitten der von Rad- und Raupenspuren zerschundenen Erde treibt zwischen abgestorbenen Stämmen, Strauchwerk und Gräsern »ein erstes Birkengrün, probweis, delikat und kühn«.[50]

Eine Gruppe von Arbeitern schlendert von der vorderen Bildmitte nach links auf das Abbaugeschehen zu. Gerade die ökonomische Lässigkeit ihrer Bewegungen spricht von ihrem Tätigsein; sie beenden eine Pause oder wechseln die Schicht. Ihre lockere Reihe wird durchkreuzt von einer Gesandtschaft dreier geschäftig von links nach rechts strebender wohlbeleibter und selbstgefälliger Männer, die auf ihren Schultern schwer an großen, hohlen Kästen tragen. Ohne Schatten zu werfen, schweben sie fusslos über das Gelände, das sie überhaupt nicht wahrzunehmen scheinen, obwohl sie mit ihren Kastengesichtern fröhlich nach allen Seiten lächeln. Aber auch die Arbeiter spüren von der Delegation nichts, unberührt setzen sie ihren Weg fort; der Letzte in der Reihe wendet sich aus dem Bild zum Betrachter: gleich wird er durch die Kastengespenster hindurchlaufen. Im Tagtraum des Alltäglichen begegnen sich zwei Welten: der ernsthaft Tätige,

ABB 290 Fritz Cremers Skulptur *Und sie bewegt sich doch!*, 1969–1971, auf der VII. Kunstausstellung der DDR in Dresden, 1972

38 — 1972, Tonskizze, Abb. in: Ebd., T. 255.
39 — Wolfgang Mattheuer: *Erschrecken*, 1977, Öl/Hartfaser, 125 × 100 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.
40 — Werner Hofmann nennt sie »ebenbürtig. […] Dies ist ein Paar aus zwei Doppelgängern, ein Umstand, der in der Geschichte des Selbstbildnisses kein Vorbild kennt«, zit. n. Ders.: »Erschrecken« – Worüber? In: Wolfgang Mattheuer. Das druckgraphische Werk, Chemnitz 2010, S. 16–21.
41 — Vgl. dazu Heinz Schönemann: Ein Leben mit Wolfgangs Bildern. In: Ursula Mattheuer-Neustädt u.a. (Hg.): Meine Sonnen heißen »Trotz alledem!«. Erinnerungen an Wolfgang Mattheuer, Leipzig 2007, S. 350–361, S. 355.
42 — Abb. in: Mattheuer, Druckgraphisches Werk (wie Anm. 40), S. 41 u. S. 59.
43 — Vgl. *Sisyphos im Rad*, 1975, Bronze und Stahl, Abb. in: Heinz Schönemann: Wolfgang Mattheuer, Leipzig 1988, T. 75.
44 — Abb. in: Mattheuer, Druckgraphisches Werk (wie Anm. 40), S. 88.
45 — 1978, Bleistift, Abb. in: Wolfgang Mattheuer: Zeichnungen, Halle 1987, S. 43.
46 — Hofmann, Erschrecken (wie Anm. 40), S. 18, sein Rückschluss vom *Jahrhundertschritt* (1984), der einer späteren Phase in Mattheuers Werk zugehört, geht fehl, wenn er meint: »Der Armstumpf ist vom Hitlergruß übrig geblieben.«
47 — 1974, Holzschnitt, Abb. in: Mattheuer, Druckgraphisches Werk (wie Anm. 40), S. 86.
48 — Ebd., S. 89.
49 — 1974, Öl/Hartfaserplatte, 100 × 125 cm, Privatbesitz Potsdam.
50 — Bertolt Brecht: *Der anachronistische Zug*. In: Bertolt Brecht: Gedichte VI, Berlin 1964, S. 155.

ABB 291 Wolfgang Mattheuer, *Freundlicher Besuch im Braunkohlenrevier*, 1974, Privatbesitz, Potsdam

dessen unter dem Schatten des Mützenschirms hervorstechendes Auge nicht zu täuschen ist, und die leeren Anzüge bürokratischen Selbstlaufs.[51]

Die Spaltung der Gesellschaft in Oben und Unten im »real existierenden Sozialismus« bewegte Mattheuer mindestens seit 1968[52]: *Koloß I*[53] zeigt sie als antagonistischen Gegensatz. Unvermeidlich sind daher auch individuelle und soziale Abstürze, deren Bilder sich in Mattheuers Werk häuften. *Hin ist er!*[54] verkünden die erregten Bleistiftstriche einer Zeichnung; eine Gestalt rauscht vom Himmel mitten in das Strandbadidyll am Baggersee hinein und wird hart auf der gefliesten Uferterrasse aufschlagen. Im folgenden Gemälde *Leipziger Venus* ragt als Erinnerung an diesen Einschlag ein geheimnisvoller schwarzer Baumstumpf ins Bild, dahinter erscheint Venus anadyomene den verblüfften Badenden. Ein farbiges anderes Blatt schildert den nicht aufzuhaltenden *Sturz*[55] eines Mannes, der alle Bindungen verloren hat; vor kalt strahlender Sonne taucht er in eine Luftspiegelung ein, in der sich sein verzerrtes Gesicht wie hinter einer gläsernen Scheibe mit den Turbulenzen am Himmel vereint. Beide Zeichnungen berichten von dramatischen Opfern ganz verschiedener Art.

51 — Michail Bulgakow lässt in *Der Meister und Margarita* (1928–1940), Berlin 1968, S. 199, für einen hohen Chef, den der Teufel (Voland) geholt hat, nur den leeren Anzug hinter dem riesigen Schreibtisch agieren: »Und er schreibt, er schreibt, er schreibt! Es ist, um den Verstand zu verlieren! Er telefoniert! Ein Anzug!«

52 — Mattheuer »riskiert, die bruchlose ideologische Geschlossenheit des ersten deutschen Arbeiter- und Bauernstaates in Zweifel zu ziehen«, zit. n. Hofmann, Erschrecken (wie Anm. 40), S. 20.

53 — 1968, Öl/Hartfaserplatte, Privatbesitz Potsdam, Abb. in: Schönemann, Mattheuer (wie Anm. 43), T. 26.

54 — 1977, Bleistift, Halle, Stiftung Moritzburg, Abb. in: Ebd., T. 85.

ABB 292 Wolfgang Mattheuer, *Talsperre Pöhl mit Sturz des Ikarus*, 1975, Privatbesitz

Dabei entstehen Assoziationen zum Ikarus-Mythos, weil auch bei Mattheuer das Motiv des stürzenden Ikarus für skeptische Sicht auf die Omnipotenz der Technik und den Zweifel an der Utopie in Anspruch genommen wird. In der Abenddämmerung über friedlicher Landschaft, *Talsperre Pöhl mit Sturz des Ikarus*[56] ereignet sich dessen Scheitern, kopfüber an dem absurden Fragment eines Spielzeugvogels hängend **ABB 292**. Bei der Umkehrung des Motivs im Holzschnitt *Trauer*[57] gerät der aufrechte Flug auf dem vogelartigen Wesen zu einem beunruhigenden Schwebezustand; doch über der weiten dunklen Weltenlandschaft des nächsten Gemäldes, *Sturz des Ikarus I*,[58] klärt sich die Situation wieder zum Ikarus-Sturz. Am Nachthimmel über der Flussbiegung einer zweiten Fassung[59] hat sich das unzulängliche Fluggerät zur Weltraumkapsel gewandelt, die vordergründige Sicht auf den Raumflug ist aber mit der Zufügung einer historischen Vogelschwinge[60] in überzeitlicher Symbolik aufgehoben. Ikarus stürzt, aber auch nach seinem Sturz bleibt die Idee vom Fliegen: *Die Flügel ziehen himmelwärts,*[61] lässt Mattheuer einer erstaunten Nachwelt berichten.

Ikarus ist nicht gestürzt, weil nie ein Mensch fliegen wird. Immerhin überlebte Dädalus, der Erfinder des Fluggeräts, und konnte seinen Flug fortsetzen. Er, der »die Verehrung und Bewunderung der Nachwelt auf sich zog und den Namen des Künstlers unsterblich machte, der dennoch seinen Ruhm durch eine grausame und schwarze Tat befleckte […], sah nun zu seiner Qual den Fall des eigenen Sohnes, den er nicht retten konnte.«[62] Die Schuld des Vaters führte zwingender zum Tod des Sohnes, als dass dieser »keck den Führer verließ und von Lust nach dem Himmel verleitet, höheren Weg einschlug«.[63] Es verfehlt die tiefe Weisheit in den Berichten der Alten, wenn in dem durch jugendlichen Leichtsinn verursachten Sturz des Ikarus nur ein Gleichnis für Hybris und ein Beweis für die Unzulänglichkeit menschlichen Strebens gesehen wird, und nicht die Verstrickung des schuldlosen Sohnes in historische Schuld.

Ein in Waldemar Grzimeks Werk erst 1972 entstandener *Ikarus*[64] erscheint daher auch nach den Irritationen am Himmel mitten in vorhandene Trümmer auf der Erde gefallen. Grzimeks *Stürzende* vom Beginn der 1960er Jahre hatten sich in den Figuren eines *Bedrängten* (1967) fortgesetzt, der mit ausgebreiteten Armen gegen die ungreifbare Bedrängnis amorpher Gewalten ankämpft, und eines in den Mauern zusammenbrechender Bauwerke *Eingeschlossenen* (1970). Beiden folgt der späte *Ikarus* mit seinem in den irdischen Verhältnissen erfolgten Zusammenbruch.

Seltsamer Zwischenfall[65] nannte Wolfgang Mattheuer 1984 das große Tafelbild mit den gegenläufigen Blicken auf einen gestürzten Ikarus **ABB 337**. Vor der Felsenkulisse einer Hochgebirgslandschaft kann man Ikarus am grünen Rand des Tals auf dem Rücken liegen sehen – wie einen Gekreuzigten in unangetasteter Körperlichkeit, die imponierenden Flügelschwingen neben und über ihm. Er nimmt fast das ganze untere Drittel des Bildes ein. Darüber stoßen in spitzem Keil die steilen Abhänge aneinander, von denen der obere mit einer Leitplanke begrenzt ist, hinter der die Gebirgsstraße verläuft. Ein Reisebus bringt in abschüssiger Fahrt eine Touristengruppe vorbei, die ihre voyeuristischen Blicke auf den Abgestürzten, wie auf eine »Fußnote der Geschichte«, richtet. Dagegen geht der Blick des Malers wie der des Bildbetrachters mit Empathie über das jugendliche Opfer hinweg und trifft verwundert auf die fremde Reisegesellschaft.

55 — 1977, Bleistift, Tusche, Gouache, Pinsel, Halle, Stiftung Moritzburg, Abb. in: Mattheuer, Zeichnungen (wie Anm. 45), S. 81.
56 — 1975, Öl/Hartfaser, Privatbesitz, Abb. in: Wolfgang Mattheuer. Retrospektive, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz v. 21.7.–22.9.2002, Chemnitz 2002, T. 26.
57 — 1976, Holzschnitt, Abb. in: Schönemann, Leben (wie Anm. 41), S. 91.
58 — *Sturz des Ikarus I*, 1976, Öl/Spanplatte, Abb. in: Mattheuer, Druckgraphisches Werk (wie Anm. 40), T. 73.
59 — *Sturz des Ikarus II* (Flugtraum), 1978, Öl/Leinwand, 100 × 125 cm, Hannover, BEB Transport und Speicher Service GmbH.
60 — Mattheuer hat die Dürer-Miniatur zitiert; er sah den »Flügel der Blaurake« von 1512 in der Ausstellung der Albertina 1978 in Dresden. Vgl. dazu Ursula Mattheuer-Neustädt: Bilder als Botschaft. Die Botschaft der Bilder, Leipzig 1997, S. 93.
61 — 1979, Ölkreide, Aquarell, Deckfarbe auf braunen Papier, Abb. in: Mattheuer, Retrospektive (wie Anm. 56), T. 54.
62 — Karl Philipp Moritz: Götterlehre, Leipzig 1972, S. 222–224; Ovid: Metamorphosen, Achtes Buch, 236–255, Leipzig 1971, S. 208. Dädalus' Schüler Talus hatte begonnen, seinen Lehrer an Neuerungen zu übertreffen, »Dädalus sah es mit Neid und warf ihn hinunter von Pallas' heiliger Burg und log, er wäre gestürzt. Doch Minerva, schaffenden Geistern geneigt, fing schützend ihn auf und verlieh ihm Vogelgestalt […]. Ein schreiendes Rebhuhn […] bewies Frohlocken. […] dir, Dädalus, ewig ein Vorwurf« [angesichts von Ikarus' Sturz].
63 — wie Anm. 62, 224/225, S. 207.
64 — *Ikarus*, 1972, Bronze, Stuttgart, Galerie der Stadt, Abb. in: Roters, Grzimek (wie Anm. 4), WV 313.
65 — 1984, Öl/Leinwand, Berlin, Galerie Brusberg, Abb. in: Schönemann, Mattheuer (wie Anm. 43).

ABB 293 Günter Richter, *Spuren der industriellen Revolution in England oder Das vergessene Medaillon eines Utopisten*, 1981, Museum der bildenden Künste Leipzig

ABB 294 Konrad Knebel, *Straße mit Mauer*, 1977,
Stiftung Stadtmuseum Berlin

ABB 295 Horst Sakulowski, *Porträt nach Dienst*, 1976, Kunstsammlung Jena

ABB 296 Uwe Pfeifer, *Die Treppe I*, 1983,
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

ABB 297 Susanne Damm-Ruczynski, *Hallenser Hof*, 1986, Privatbesitz, Halle (Saale)

ABB 298 Wolfram Ebersbach, *Hausfassade*, 1974,
Museum der bildenden Künste Leipzig

ABB 299 Ulrich Wüst, *Magdeburg 1982*, aus: *STADTWANDERUNG*, 1982, Leihgabe des Künstlers

ABB 300 Ulrich Wüst, *Berlin 1982*, aus: *STADTWANDERUNG*, März 1982,
Leihgabe des Künstlers

ABB 301 Claus Bach, *VIII. Kunstausstellung der DDR, Albertinum, Dresden*, April 1978, Leihgabe des Künstlers

ABB 302 Claus Bach, *Pensionsfeier in der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar,* Mai 1982, Leihgabe des Künstlers

Ulrike Bestgen

»Alter Adam« und »neue Eva«

Tradierte Rollenzuweisungen auf dem Prüfstand

Es ist ein vom ostdeutschen Publikum zur Kultlektüre erhobener Roman, der bereits in der DDR das problematische Verhältnis der »neuen Eva« zum »alten Adam«[1] aufzeigt. Darin thematisiert die Autorin, Brigitte Reimann, die Schwierigkeiten junger Frauen, in der sozialistischen Gesellschaftsutopie ihren Platz zu finden, werden die »neuen Evas« in einer männerdominierten Realität doch unweigerlich mit den Schwierigkeiten einer überwiegend patriarchal strukturierten Weltauffassung konfrontiert. Franziska Linkerhand, Hauptfigur des gleichnamigen, 1974 postum veröffentlichten, unvollendeten Romans, ist eine junge Architektin und von der Vision getrieben, »Häuser zu bauen, die ihren Bewohnern das Gefühl von Freiheit und Würde geben, die sie zu heiteren und noblen Gedanken bewegen […]«[2]. Franziska Linkerhand muss sich nach langem Ringen jedoch desillusioniert ihr eigenes Scheitern und das ihrer Generation eingestehen. »Wir haben versagt«, offenbart sie ihrem (durch seine Inhaftierung nach dem Ungarnaufstand 1956 zum Skeptiker gewordenen) Freund und Geliebten Ben: »Wir haben sie eingemauert, in Komfortzellen gesperrt, Nachbarschaften zerschlagen statt gefördert«.[3] Ihr Traum vom Aufbau einer sozialistischen Zielen verpflichteten Gesellschaft, von Gleichstellung und von individueller Emanzipation endet schmerzhaft auf der Großbaustelle von Neustadt, einer fiktiven, aus normierten Plattenbauten hochgezogenen Stadt, mit der Brigitte Reimann offensichtlich Hoyerswerda umschrieb.

Das Zukunftsprojekt einer im Aufbruch befindlichen Gesellschaft scheitert im Roman auch auf der persönlichen Ebene – Franziskas Kollegin Gertrud, wegen unangepassten Verhaltens beruflich isoliert, begeht vereinsamt Selbstmord und Franziskas Nachbarin, Frau Bornemann, wird Nacht für Nacht von einem »Flugtraum« bedrängt, in dem sie sich ihren verzweifelten »Flugversuch« vergegenwärtigt: »sie schwingt sich auf, verstrickt sich in Drähten, Seilen, Netzen und fällt und fällt …«.[4] Der Versuch, sich zu emanzipieren, aus alten Rollenmustern zu befreien, der Traum von einer Erfüllung im Beruf, von Gleichberechtigung, Unabhängigkeit und Selbstverwirklichung führt letztlich, zeigen die Schicksalswege der Reimann'schen Romanfiguren, entweder zum Absturz oder in die Doppelbelastung von Beruf und Haushalt. So schimpft Frau Bornemann »auf die Männer, ihren Mann, der im Haushalt keinen Finger krumm macht«[5] und Franziskas junger Kollege Jazwauk fasst die dornigen Folgen weiblicher Emanzipationsbestrebungen wie folgt zusammen: »Alles auf der Welt hat seinen Preis, auch die Gleichberechtigung. Die Männer bitten zur Kasse. Die Frau ist Kollegin, Mitarbeiterin, Konkurrentin geworden, ihr Anspruch auf Höflichkeit und zarte Schonung gestrichen. Sie missfällt, wenn sie Schwäche verrät, und missfällt, wenn sie sich stark macht. Sie ist zu tüchtig oder nicht tüchtig genug, und als Vorgesetzte einfach ein Unglück. Erfolg verzeiht man ihr, notfalls …«.[6]

Die »neue Eva«, so erweist sich, hatte es angesichts der Vorurteile des »neuen alten Adam« in der DDR schwer. Rollenmuster und Geschlechteridentitäten gerieten in eine schwerwiegende Krise, tradierte, bisweilen lieb gewonnene Hierarchien waren gefährdet. Auch Christa Wolf widmete sich in ihrem Buch *Nachdenken über Christa T.* diesen drängenden Themen, und Werner Bräunigs großer Nachkriegsroman *Rummelplatz*, der erst nach dem Ende der DDR erscheinen durfte, erzählt von den neu artikulierten Ansprüchen der Frauen in den unmittelbaren Jahren nach Gründung des sozialistischen deutschen Teilstaates: »Immer, wenn die Frauen für sich selbst sprachen, wenn die Jungen ihren eigenen Weg gehen wollten, wenn sie, nicht einmal gegen die Männer und die Alten, sondern mit ihnen, neben ihnen, aber gleichberechtigt ihr Leben leben wollten, immer dann brach alle Zwietracht auf. Wenn sie aus der Bevormundung ausbrechen wollten, immer dann. Und wenn sie ihren Anspruch geltend machten, sie selbst zu sein.«[7]

1 — Mit den Begriffen »Alter Adam« und »Neue Eva« wurden die Rollenmuster von Mann und Frau bereits während der ersten Frauenbewegung zum Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschrieben; vgl. hierzu: Annelise Maugue: Die neue Eva und der alte Adam. Geschlechteridentität in der Krise. In: Geneviève Fraisse, Michelle Perrot (Hg.): Geschichte der Frauen, Bd. 4, 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2006 (zuerst: Rom 1991), S. 575–593. Ferner als literarische Verweise für die Verwendung der Begriffe vgl. den Roman von Rudolf Golm [Rudolf Goldscheid]: Alter Adam und neue Eva, Dresden 1895 sowie D.H. Lawrence: New Eve and Old Adam (1913). In: Ders.: Love Among the Haystacks and Other Stories. Cambridge University Press 1987.
2 — Brigitte Reimann: Franziska Linkerhand, Berlin ¹²2009, S. 122.
3 — ebd., S. 540.
4 — ebd., S. 561.
5 — Ebenda.
6 — ebd., S. 328 f.
7 — Werner Bräunig: Rummelplatz [Vorwort von Christa Wolf], hg. v. Angela Drescher, Berlin ³2009, S. 135.

ABB 303 Kurt Dornis, *Zweite Schicht*, Ausschnitt, 1986, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Die Gleichstellung der Frau im ostdeutschen Moderne-Projekt: Anspruch und Wirklichkeit

Die literarischen Rekurse auf die Beharrungskräfte patriarchaler Denk- und Verhaltensstrukturen in der DDR der 1950er, 1960er und beginnenden 1970er Jahre sind insofern bemerkenswert, da immer noch, wie etwa Wolfgang Engler in diesem Katalog schreibt, die Gleichstellung zwischen Mann und Frau als eine der wichtigsten und vor allem bleibenden Errungenschaften der ostdeutschen Moderne gilt.[8] Hier erscheint es notwendig, zu differenzieren und genauer hinzuschauen; dies auch vor dem Hintergrund, da nicht nur die Literatur, sondern auch die bildende Kunst, etwa in Form des Problembildes spezifischer DDR-Prägung, schon sehr früh auf gesellschaftliche Missstände seismographisch genau reagierte. Dass das Gesellschaftsprojekt DDR hinsichtlich der Gleichberechtigung von Mann und Frau zwar ideologisch-historisch begründet, in der Verfassung von 1949 festgeschrieben und mit zahlreichen Ausführungsgesetzen geregelt, de facto aber schon ab den frühen Jahren in wesentlichen Aspekten unvollendet blieb, ist an vielen Stellen thematisiert worden. Selbst die erst in den 1980er Jahren öffentlich kursierenden Befunde einer sozialistischen Familienforschung in der DDR belegen diese Korrektur: Durch Ausbildung und Hochschulbildung zwar besser gestellt als früher, wurden Frauen jedoch weitaus stärker durch Beruf und Haushalt doppelt belastet; Männer hielten sich wie ehedem bei der Familienarbeit eher zurück. Die Scheidungsquote stieg aufgrund vor allem jung geschlossener Ehen erheblich an und damit auch die Zahl der Scheidungs- und Heimkinder.[9]

Nicht zu vernachlässigen sind die ökonomischen Basisprozesse im neuen Rollenspiel der Geschlechter. Die berufliche Gleichstellung der Frau war in den 1950er Jahren notwendig geworden vor dem Hintergrund einer durch die Kriegsfolgen belasteten Volkswirtschaft. Aufgrund der mangelnden Produktivität der Betriebe und der Abwanderung von Fachpersonal in den Westen wurden Frauen dringend als Arbeitskräfte benötigt.[10] Es ging in der Frage der Gleichberechtigung zu dieser Zeit also nicht so sehr um individuelle Ansprüche, das heißt um Selbstverwirklichung und selbst bestimmte Lebensformen, sondern vor allem um die Generierung von Arbeitskraft. Die berühmte *Zweite Schicht*, wie der Leipziger Kurt Dornis sie noch 1986 malte **ABB 303**, bewirkte nicht nur eine erhebliche Arbeitsbelastung im Alltagsleben der Frauen, sie war letztlich auch Ergebnis einer Gesetzgebung, die sich auf fortschrittlich-emanzipatorische Gesichtspunkte berief.

Es war die kritisch-realistische Malerei in der DDR, welche die solcherart geprägte Lebenswelt der Frauen in eindringlicher Weise für ein Massenpublikum zum Thema erhob. Als beispielhaft für diese Hinwendung kann Horst Sakulowskis 1976 entstandenes Gemälde *Porträt nach Dienst* **ABB 295** stehen, das eine Ärztin zeigt, die vom unaufhörlichen Klingeln der Telefone verfolgt, nach ihrem Dienst völlig übermüdet im Sessel einschläft. Zur Schattenseite von beruflicher Emanzipation, Verantwortungsbewusstsein, Engagement und Erfüllung im Beruf gehört, so die Aussage des Bildes, eine weit über das normale Maß hinausgehende Belastung, die zur Vereinsamung der Frau führt. Das positiv besetzte Identifikationsbild einer in der kulturpolitisch herausgehobenen DDR-Malerei der Ulbrichtära pathetisch verklärten »Heldin der Arbeit« hatte ausgedient.[11]

Die Utopie einer vermeintlich verwirklichten Gleichberechtigung wurde vor diesem Hintergrund zum Mythos einer von der Lebenswirklichlichkeit in der DDR entkoppelten Staatsideologie. Das Thema der Gleichstellung von Mann und Frau war insbesondere hinsichtlich einer positiven Abgrenzung gegen den Westen dienlich, der, was den Aspekt der weiblichen Emanzipation betraf, bis in die 1980er Jahre hinein tatsächlich erheblich ins Hintertreffen geraten war.[12]

Ungeachtet aller in den Künsten thematisierten Problematisierungen sah die politische Führung das Ziel der Gleichstellung von Mann und Frau in der »entwickelten sozialistischen Gesellschaft« des DDR-Staatssozialismus als nahezu verwirklicht an. Auf dem VIII. Parteitag der SED erklärte Erich Honecker 1971, die historische Bringschuld sei nunmehr erfüllt worden: »Es ist in der Tat eine der größten Errungenschaften des Sozialismus, die Gleichberechtigung der Frau in unserem Staat sowohl gesetzlich als auch im Leben weitgehend verwirklicht zu haben. Kein kapitalistisches Land der Erde kann dies von sich behaupten«.[13]

8 — Vgl. den Aufsatz »Die ostdeutsche Moderne« von Wolfgang Engler in diesem Band.
9 — Vgl. Jutta Gysi (Hg.): Familienleben in der DDR. Zum Alltag von Familien mit Kindern, Ostberlin 1989, S. 158. Ebenso: Jutta Gysi, Wulfram Speigner: Veränderungen in den Lebensmodellen von Familien in der Deutschen Demokratischen Republik, hg. v. Akademie der Wissenschaften der DDR, Institut für Soziologie und Sozialpolitik, Ms., Berlin o.J., S. 64 u. S. 67 [hier auch Zahlen der Ehescheidungen und der davon betroffenen Kinder].
10 — Vgl. Rainer Geißler: Die Sozialstruktur Deutschlands. Zur gesellschaftlichen Entwicklung mit einer Bilanz zur Vereinigung, Wiesbaden 2006, S. 307.
11 — Vgl. zur Identifikationsthematik des Heldentypus: Silke Satjukow, Rainer Gries: Zur Konstruktion des ›sozialistischen Helden‹. In: Dies. (Hg.): Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR, Berlin 2002, S. 15–34.
12 — In diesem Kontext ist interessant, dass eine der grundlegenden DDR-Untersuchungen zum Thema der weiblichen Emanzipation zeitnah in einem marxistisch orientierten westdeutschen Verlag wieder veröffentlicht wurde. Vgl. Herta Kuhrig, Wulfram Speigner: Gleichberechtigung der Frau – Aufgaben und Realisierung in der DDR. In: Zur gesellschaftlichen Stellung der Frau in der DDR, hg. v. Wissenschaftlichen Beirat »Die Frau in der sozialistischen Gesellschaft« bei der Akademie der Wissenschaften der DDR, Leipzig 1978. Ebenso veröffentlicht im Verlag Pahl-Rugenstein: Herta Kuhrig, Wulfram Speigner (Hg.): Wie emanzipiert sind die Frauen in der DDR? Beruf-Bildung-Familie, Köln 1979.
13 — Zitiert nach: Forschungsgemeinschaft »Geschichte des Kampfes der deutschen Arbeiterklasse um die Befreiung der Frau« an der Pädagogischen Hochschule »Clara Zetkin« (Hg.): Dokumente der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung zur Frauenfrage 1848–1974, Leipzig 1975, hier Dokument 118, S. 286 f.
14 — Vgl. Klaus Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-hist. Klasse, Jg. 1959, 4. Abh., Heidelberg 1959. Dazu auch: Ulrike Bestgen: »Altäre ohne Gott«? Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende. Masch. Diss. Philosophische Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Münster 1991, S. 119, 120, 210.
15 — Jutta Hammer: Zur Bildgattung des Triptychons II. Das Triptychon in der Malerei der DDR. In: Bildende Kunst, 17 (1969), H. 1, S. 6–10, S. 10.
16 — Vgl. hierzu: Claudia Petzold: Kleines Glück, landein... Die Strandstücke von Walter Womacka als populäre Identifikationsbilder. In: Sachsen am Meer. Strandszenen und Gesellschaftsbilder, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Gera, Orangerie, v. 13.6.–19.9.2010 Kunstsammlung Gera, Gera 2010, S. 18–23.

ABB 304 Walter Womacka, *Paar am Strand (Junges Paar am Strand)*, 1961, Kunstsammlung Gera

ABB 305 Wolfgang Mattheuer, *Schwebendes Liebespaar*, 1970, Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlungen Schwerin

Zeitgleich lieferte der Hallenser Maler Willi Sitte, der in der Honeckerära zum mächtigsten Künstlerfunktionär aufsteigen sollte und sich von seinen moderneadaptiven Experimenten des Frühwerks zunehmend verabschiedete, das normative und monumentale Programmbild zur Gleichstellung von Mann und Frau im Sozialismus. Im didaktischen, Hoheit gebietenden und mit dem Charakter der Allgemeingültigkeit ausgestatteten Triptychonformat zeigt sein Bild *Liebe* aus dem Jahre 1971 die gesellschaftlichen Strukturen auf, in denen sich beide Geschlechter zu bewegen haben. Die beiden Personen auf den Seitenflügeln werden typisiert und entsprechend ihrer jeweiligen Rolle innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges festgehalten: Links erscheint die freundlich-konzentrierte Arbeiterin im Labor, rechts der sich bei einer Tasse Kaffee und der Lektüre der Zeitung entspannende Arbeiter, der bereits in Sittes Gemälde *Chemiearbeiter am Schaltpult* **ABB 226** zum »intelligenzintensiven«, die Technik beherrschenden Lenkers kybernetischer Arbeitsabläufe stilisiert worden war. Mann und Frau werden im Mittelbild als vorwärtsstürmendes Paar gezeigt, das in der Predella, dem hervorgehobenen Ort des christlichen Retabels, seine Vereinigung im Liebesakt zelebriert.

Willi Sittes Triptychon **ABB 306** lässt keinen Zweifel daran, dass die kommende Zeit, deren Schwelle von diesem Paar bereits überschritten scheint, eine ganz und gar positive ist. Die Utopie einer auf Gleichstellung beruhenden Gesellschaft, in der Lebens- und Arbeitswelt, privates Glück und gesellschaftliche Verpflichtung zusammengeführt werden, erscheint somit als Gegenwartsentwurf. Zugleich stellt das Programmbild die überkommenen Hierarchien wieder her, indem durch die tradierte Unterscheidung von Geist und Leib auch die althergebrachte Stellung zwischen Mann und Frau reproduziert wird. Willi Sitte, der sehr gezielt mit der Wahl der Formate seiner monumentalen Bilder auch die Wertigkeit und Bedeutung der Inhalte in Szene setzte, steht mit der lehrhaften, pathetisch-feierlichen Würdeformel im Sinne Klaus Lankheits[14] ganz im Einklang mit der ideologisch beeinflussten DDR-Kunstkritik, die den agitatorischen Einsatz des Triptychonformats für eine »sozialistische Weltordnung«[15] einforderte.

ABB 306 Willi Sitte, *Liebe*, 1971, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Dauerleihgabe in Schloss Moritzburg, Zeitz

Abkehr von der Idylle – Sexualität und Gesellschaft in der DDR

Es ist das ambivalente Verdienst von Willi Sitte, mit seinen vitalistisch-ungeschönten, Menschenbildern krasse Gegenentwürfe zur heimelig-verschämten Kleinbürgeridylle in der Darstellung von Paarbeziehungen formuliert zu haben. Walter Womackas sozialistische Paar-Ikone mit Langzeiteffekt – die millionenfach durch Medien, Kunstdrucke und Leitausstellungen popularisierte Genreszene seiner Bilder *Paar am Stand* (1961) und *Am Strand* **ABB 304** – hatte eine mit »Sauberkeit«, Sittsamkeit und sexueller Unschuld konnotierte Moralvorstellung transportiert.[16] Diese Idealisierung der sozialistischen Lebenswelt wurde herausgefordert durch Sittes freizügige Aktdarstellungen, die er neben dem Historienbild als wichtigstes Sujet vorlegte und die er darüber hinaus als Thema in seine monumentalen Epochenbilder integrierte.

ABB 307 Willi Sitte, *Liebespaar im Badezimmer*, 1970/71, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar

In seinem Frühwerk hatten sich die Paar-Aktbilder von Willi Sitte in der Auseinandersetzung mit dem Minotaurus-Thema bei Pablo Picasso, später in der Beschäftigung mit Fernand Léger bewegt. Um die Mitte der 1960er Jahre übernahm er, als Hommage an Lovis Corinth, dessen gestisch-lebendigen Farbauftrag wie auch das von Corinths frühen Aktbildern bekannte prätentiöse Ausspielen von Lust und Erotik. Beim Publikum führte dies zu Diskussionen und Formen der Empörung, welches die starke Präsenz von Leiblichkeit und Sexualität in den Bildern von Willi Sitte nicht selten völlig ablehnte. Gegenstand dieser Diskussionen war unter anderen auch das Bild *Liebespaar im Badezimmer* **ABB 307**, das 1974 auf einer großen Übersichtsschau zur Kunst in der DDR in Weimar gezeigt und im Nachgang für die Weimarer Sammlungen erworben wurde. Von »ekelhaften Fleischmassen« bis zur »brutalen Darstellung des Menschen als ›Sexualtier‹« reichten die empörten Urteile einer moralisierenden Besucherklientel.[17]

Die Kritik der erbosten Rezipienten macht deutlich, dass Walter Womackas lebensfremde Paaridylle seine identitätsstiftende Wirkung nicht verloren hatte. Auch Günter Glombitzas häufig reproduzierte, die Frührenaissance bemühende Paardarstellung **ABB 308** und Wolfgang Mattheuers viel diskutiertes *Schwebendes Liebespaar* **ABB 305** sind Vorstellungen von Unschuld und Asexualität zu eigen, wobei letzterer die Enthebung aus der Realität in individuelles Liebes- und Glücksempfinden beschreibt.[18] Sittes *Liebespaar im Badezimmer* insinuiert gleichermaßen eine intime Situation und den Rückzug in einen höchst privaten, dem Blick von außen verschlossenen Ort. Dennoch verstand der Künstler die Aktdarstellung immer als gesellschaftlich gebundenes Sujet: »Für mich ist die Darstellung des menschlichen Körpers keine Sache des privaten Bereichs. Das Zusammenleben zweier Menschen, auch in dem öffentlichen Blick entzogenen Dingen, geschieht nicht im luftleeren, abgeschotteten Raum. Die Welt mit allen Drohungen und Hoffnungen ist immer zugegen.«[19] Diese Äußerung kann wiederum als eine neuerliche Form der Idealisierung sozialistischer Lebenswelt interpretiert werden, in Sonderheit dann, wenn Willi Sittes Auffassung vom Aktbild als »sinnlich-humanistisches Gegenstück« zur Auseinandersetzung mit Krieg und Nationalsozialismus in seinen Historien- und Epochenbildern ausgelegt wird.[20]

Vertreibung aus dem sozialistischen Paradies

Ab Mitte der 1970er Jahre entstanden zahlreiche Darstellungen, die, in Form des Doppelaktes von Mann und Frau, das Verhältnis zwischen den Geschlechtern aus dezidiert persönlich-individueller Perspektive problematisierten und die Bezüge zwischen Individuum und Gesellschaft anhand dieses Motivs kritisch ausloteten. Eine ästhetisierende Sichtweise erklärt das Phänomen nicht allein: Das Bild des Doppelaktes wurde vor allem dazu genutzt, um Themen wie den Rückzug in die Privatheit, das durchaus problematische Verhältnis von Mann und Frau, die Ausgestaltungen von Paarbeziehungen oder aber den gesellschaftlichen Zugriff auf die Privatsphäre wie auf den menschlichen Körper und damit auf den Menschen insgesamt mit Hilfe der Aktualisierung eines tradierten und nobilitierten Bildmotivs zu beschreiben. Dass dabei der Mythos von Adam und Eva in einer säkularisierten Sichtweise zur Konfliktthematisierung zwischen normativen Geschlechterrollen und gesellschaftlichen Prozessen benutzt wurde, ist nur ein Beispiel für die viel beschriebene, unterschiedlich ausdifferenzierte Erberezeption einer DDR-Malerei, diesmal vor allem die einer mittleren Generation.

Auch in diesem Kontext kann ein Bild mit Modellcharakter hervorgehoben werden: Werner Tübke formulierte 1975 an prominenter Stelle eine zeitlose Deutung des Ideals einer künftigen, zur Vollkommenheit strebenden Menschheit unter dem Titel *Mensch – Maß aller Dinge*. Für die große Bildergalerie im oberen Foyer des Palasts der Republik entwickelte er drei Motive harmonischen Zusammenlebens zwischen Jugend und Alter, Mutter und Kind sowie zwischen Mann und Frau. In den jeweils entsprechenden Predellenbildern erscheinen antithetische Szenen. Die übergeordnete, inhaltliche Einbindung des Gemäldes erfolgte durch die Vorgabe Fritz Cremers, der für alle beteiligten Künstler das Motto »Dürfen Kommunisten träumen?« ausgegeben hatte.[21]

Auf der rechten Tafel von Werner Tübkes Bild – in der Erstfassung sechs- und in der Palast-Fassung schließlich fünfteilig[22] – erscheint ein Liebespaar **ABB 309**, das eine

17 — Zitiert nach: Gerda Wendermann: Kunst für uns? Die Kunstsammlungen zu Weimar und der Aufbau einer Abteilung ›sozialistischer Gegenwartskunst‹. In: Gert-Dieter Ulferts, Thomas Föhl (Hg.): Von Berlin nach Weimar. Von der Kunstkammer zum Neuen Museum. 300 Jahre Sammlungen und Museen in Weimar. Kolloquium zu Ehren von Rolf Bothe, Berlin 2003, S. 198–215, S. 208.
18 — Vgl. Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949–1979, Köln 1980, S. 91.
19 — Interview Willi Sitte mit Sabine Weißler v. 5.8.1982. In: Willi Sitte 1945–1982. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin [Redaktion Dieter Ruckhaberle], Berlin 1982, S. 122–123, S. 123.
20 — So bei Ullrich Kuhirt (Hg.): Kunst der DDR 1960–1980, Leipzig 1983, S. 168.
21 — Vgl. Paul Kaiser: Alltag ohne Epoche. Das künstlerische Bildprogramm des Palastes der Republik in Ostberlin als spätes Dokument einer Veralltäglichung. In: Thomas Beutelschmidt, Julia M. Novak (Hg.): Ein Palast und seine Republik. Ort, Architektur, Programm, Berlin 2001, S. 132–147.
22 — Vgl. die Hintergründe dieser Weglassung in: ebd., S. 142.

ABB 308 Günter Glombitza, *Junges Paar*, 1970, Museum der bildenden Künste Leipzig

ABB 309 Werner Tübke, *Mensch – Maß aller Dinge*, Tafel 5, 1975, Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin

Modifikation des tradierten Adam und Eva-Motivs darstellt und schon in seinem *Selbstbildnis mit Palette* aus dem Jahre 1971 zu sehen gewesen war.[23] Die Allegorisierung der Zweisamkeit im Sinne der Adam- und Eva-Thematik wird ergänzt durch eine an antike Vorbilder angelehnte Venus Pudica, die nicht nur für Sittsamkeit, sondern zugleich für ein antikisch-edles Vorbild steht. Das höchst traditionelle und geschönte Menschenbild Tübkes mit manieristisch aufgefassten, muskulös perfektionierten Körpern suggeriert eine Vorstellung von Gleichheit, Sehnsucht nach Liebe und Glückserfüllung, das Harmonie und Vollendung in der idealisierten Schönheit des Menschen sucht. Was sogleich entsprechend ideologisch aufgeladen wurde: Nach Günter Meißner versinnbildlicht vor allem der erste Entwurf für die Bilder im Palast der Republik die Marx'sche These vom Sozialismus als Geschichte des freien, nach Vollkommenheit strebenden Menschen.[24]

Wenig später schon sollte dieses Urbild paradiesischen Menschseins im Sozialismus durch eine kritische Bildproduktion konterkariert und in Frage gestellt werden. Harald Metzkes *Paar* aus dem Jahr 1978 **ABB 324** steht motivisch unverkennbar in der Tradition der Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies, wie sie beispielsweise von Masaccios Fresko in der Florentiner Kirche Santa Maria del Carmine bekannt ist. Sein in zurückhaltender Farbigkeit angelegtes Bild reflektiert auf eine bedrohliche Situation, in der Mann und Frau gemeinsam die Flucht ergreifen, wobei Anlass und Motivlage nicht begründet werden. Beide Menschen sind offensichtlich Betroffene oder Bestrafte, wie es die gebeugte Haltung ihrer Oberkörper vermuten lässt, jedoch versetzt in eine Sphäre der Unbestimmtheit.

Das Bild lässt in seiner malerischen Delikatesse und inhaltlichen Offenheit weitreichende Fragen zu, darunter auch die nach Schönheit und Wahrheit, die Metzkes mit dem weiblichen und dem männlichen Prinzip verband.[25] Demgegenüber bezieht der Leipziger Maler Wolfgang Peuker die Adam- und Eva-Thematik auf die Spannungssituation zwischen Opfer und Täter. Er verlegt den Mythos direkt in die Gegenwart und damit in den Themenbereich der ehelichen Gemeinschaft. Seine realistischen Adam- und

23 — Vgl. Günter Meißner: Werner Tübke. Leben und Werk, Leipzig 1989, S. 230.
24 — ebd., S. 225.
25 — Vgl. Harald Metzkes: Lobsprüche, Einsprüche und Widersprüche zum Schönen. In: Harald Metzkes, Ausst.-Kat. Galerie Brusberg, Berlin v. 16.1.–20.1993, Brusberg Dokumente 29, Berlin 1993, S. 14–20, S. 14.

ABB 310 Norbert Wagenbrett, *Eva*, 1984,
Leihgabe des Landes Sachsen-Anhalt

ABB 311 Norbert Wagenbrett, *Adam*, 1984,
Leihgabe des Landes Sachsen-Anhalt

Eva-Bilder, die sich aus dem Mittelteil seines abgelehnten Entwurfes für das Gewandhaus in Leipzig heraus entwickelten,[26] stehen in engem Bezug zu seinem berühmten Bild *Wände* aus dem Jahr 1981 **ABB 312**, das ein sich streitendes Paar in einem verschlagartigen Kasten darstellt. Dort erscheinen Mann wie Frau in ihrer Nacktheit bloß, wehrlos und bedroht. Der Mann gibt seine Verzweiflung weiter und zerrt seine Frau an den Haaren; wiederum ein tradiertes Adam- und Eva-Motiv.[27] Beide sind Opfer der Verhältnisse, gleichermaßen geprägt vom äußeren Eingesperrtsein wie von innerer Erstarrung. Dieses Bild sorgte für mannigfaltige Diskussionen auf der IX. Kunstausstellung der DDR in Dresden (1982/83), ebenso die Themen, die das Bild aufwarf, wie Aggression und Gewalt innerhalb der Ehe. Von den Besuchern der Dresdner Ausstellung wurde es direkt auf die gesellschaftlichen Hintergründe und politischen Zusammenhänge bezogen, so beispielsweise auf die räumliche Enge von DDR-Neubausiedlungen oder auf die Enge der Institution Ehe.[28] Die unmittelbare Rezeption bewirkte insofern eine an Deutlichkeit kaum zu überbietende Konfliktthematisierung, was sich letztlich auch im Selbstverständnis des Künstlers spiegelt. Wolfgang Peuker charakterisierte sich selbst angesichts der Frage nach dem Inhalt und der Zielstellung seines spannungsgeladenen Bildes als »verantwortlichen Maler in dieser Zeit«[29], als einen Maler also, der den Finger in die Wunde legt.

Joachim Völkner beschwor 1983/84 mit seinem Bild *Der Vorhof* **ABB 325** die desillusionierende Situation, in der sich Mann und Frau befinden. Mit seiner grisailleartigen Malerei im Inkarnat des Mannes, einem Rückgriff auf mittelalterliche Kunst, wie sie schon aus dem Frühwerk Max Beckmanns bekannt ist, und der Positionierung von Adam und Eva links und rechts neben einem abgestorbenen Baum innerhalb einer trostlosen, zum Hintergrund hin abgeriegelten Umgebung, verweist er auf beider elendes Schicksal, bar jeder Perspektive. Der gesellschaftlich-historische Kontext für die Darstellung der beiden im leblosen Dasein Eingesperrten und die damit verbundene harsche Systemkritik Völkners sind evident. Allein die Frau erscheint energisch und weist den Mann mit eindeutiger Geste zurück. Die Farbgebung und Ausführung der expressiven Aktmalerei orientiert sich an Passionsdarstellungen und steht im diametralen Gegensatz zur Allegorisierung von Adam und Eva, wie sie von Renaissance-Vorbildern wie Cranach und Dürer oder Tübkes Idealvorstellung vom harmonischen Menschsein, ausgeführt im Palast der Republik, bekannt sind. Der Vorhof, im biblischen Sinne eigentlich Vorhof zur Hölle, wird gleichsam zum Ort der Verzweiflung, aus dem es für das Paar in der Gegenwart kein Entrinnen mehr gibt – paradiesische Unschuld, Verführung und Wohlergehen sind für immer verloren.[30]

Norbert Wagenbrett verweist schließlich in seinen Bildern *Adam und Eva* **ABB 310, 311** aus dem Jahre 1984, die zu einem Zyklus *Familie im Sozialismus* gehören, auf die Vereinzelung von Mann und Frau, was sich nicht nur durch die diptychonartige Darstellung auf zwei getrennten Bildtafeln, sondern auch in beider reglosem Stehen und in der Mimik widerspiegelt. Wagenbrett hatte den Auftrag zu diesem Zyklus von der Abteilung Kultur des Rates des Bezirkes Halle erhalten und sollte ihn für die Bezirksparteischule der SED in Ballenstedt ausführen.[31] Die realistisch-veristische Schilderung der Körper von Mann und Frau in der Tradition der 1920er Jahre und die ungeschönte Darstellung beider Geschlechter betont zum einen, dass sich der Mythos vom sozialistischen Paradies in der unmittelbaren Gegenwart überlebt hat. Die Familie, nach vorherrschendem Verständnis Hort der Gemeinsamkeit, emotionaler Geborgenheit sowie gegenseitiger Ergänzung und Unterstützung, zeigt sich in der Realität als fragmentiert, bedroht und in Auflösung begriffen – vom einstigen idealen Liebespaar bleiben zwei mit aller Drastik gezeichnete Menschen übrig. Nicht ohne Ironie charakterisiert Wagenbrett das Kräfteverhältnis zwischen den Geschlechtern nun aus umgekehrter Perspektive: die neue Eva erscheint drall, lebenszugewandt und vital, der alte Adam kommt indes deprimiert und verhalten daher. Die althergebrachten Muster hinsichtlich Mann und Frau sind obsolet geworden. Dass diese Auffassung für die »Parteiarbeiter« nicht nachvollziehbar war und in einem Foyer der Parteischule, für das der Zyklus vorgesehen war, nicht offiziell kommuniziert werden konnte, bedarf keiner weitergehenden Kommentierung.[32]

Für alle der hier vorgestellten Bilder gilt: Vor dem Hintergrund einer desillusionierten Perspektive, die sich an der gleicherweise schwierigen Situation von Mann und Frau im real existierenden Sozialismus der DDR orientiert, werden mit Hilfe des tradierten

ABB 312 Wolfgang Peuker, *Wände*, 1981, Museum der bildenden Künste Leipzig, Leihgabe Sammlung Ludwig

26 — Vgl. Wolfgang Peuker im Gespräch mit Dieter Gleisberg und Christina Ossowski. In: Wolfgang Peuker. Malerei und Zeichnung, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig v. 4.10.1985–12.1.1986, Leipzig, S. 4–9, S. 4.
27 — Vgl. Kurt Flasch: Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos, München 2004, S. 12.
28 — Vgl. Bernd Lindner: Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945–1995, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 233 f.
29 — Peuker, Gespräch (wie Anm. 26), S. 6.
30 — Vgl. Matthias Flügge: Joachim Völkner. In: Joachim Völkner. 1949–1986, Malerei, Zeichnungen, Ausst.-Kat. Galerie Weißer Elefant, Ostberlin, v. 12.12.1987–16.1.1988, Berlin 1987, o. S.
31 — Vgl. Jürgen Lüttich, Joachim Scheel, Claudia Salchow: Funktionen, Mechanismen und Subjekte im gesellschaftlichen Auftragswesen der DDR zwischen 1970 und 1990. Malerei, Graphik, Kleinplastik. In: Paul Kaiser, Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg 1999, S. 85–130, S. 125.
32 — Vgl. ebd., S. 125.

Themas »Adam und Eva« idealisierte Vorgaben, klare Rollenzuweisungen und gewohnte Sichtweisen unmissverständlich in Frage gestellt. Die unterschiedlichen Bildsprachen – von impressionistisch nuanciert über expressiv bis veristisch-neusachlich – bewegen sich in den Spielräumen, die durch die vielzitierte »Weite und Vielfalt« der DDR-Kulturpolitik ab Anfang der 1970er Jahre möglich wurden in Verbindung mit einem kritischen Ansatz in der Inhaltlichkeit der Malerei.

Aufbruch und Aufbegehren der Töchter und Enkelinnen – vom Anspruch »sie selbst zu sein«

Aufbegehren ist eines der Themen, unter dessen Prämisse die jüngere Kunstgeschichte in überaus verdienstvollen Ausstellungen und Publikationen das bislang viel zu wenig bekannte Werk zahlreicher Künstlerinnen in der DDR ab etwa Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre aus zum Teil feministischer Perspektive thematisiert hat.[33] Die offizielle Doktrin verlautbarte noch anlässlich einer vom Verband der Bildenden Künstler in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Kunstausstellungen 1986 in Stuttgart und Bremen veranstalteten Ausstellung über Künstlerinnen in der DDR, dass eine spezielle Geschichte der von Frauen geschaffenen Kunst in der DDR nicht »vonnöten« sei: Künstlerinnen seien keine Randerscheinungen in der Kunstlandschaft, sie hätten von Anfang an am und im Gesellschaftsprojekt DDR wesentlich mitgewirkt. Solange sich die Künstlerinnen auf dem Boden des Realismus bewegen würden, sei sogar ein subjektiver Standpunkt möglich.[34] Diese ausgrenzende Haltung war von der Realität schon längst überholt worden: Die »neue Eva« wurde zur widerständigen Tochter und Enkelin im Gesellschaftsprojekt DDR, denn es waren vor allem Künstlerinnen der um 1950–1960 geborenen Generation, die ihren jeweils ganz individuellen Zugang zum Thema der Gleichstellung von Mann und Frau oder aber zur Identität der Geschlechter suchten.

Das neue Selbstbewusstsein der Künstlerinnen zeigte sich im Aufbegehren gegen Lebensumstände in männlich dominierten staatlichen oder kulturellen Strukturen. Es manifestierte sich im Protest gegen traditionelle Sujets und überholte Begriffe von Realität oder erwies sich im Widersetzen gegen die Einengung durch große Themen und künstlerische Gesten, mit denen eine vermeintlich objektivierbare Wirklichkeit beschrieben werden sollte. Dagegen wurden die Bewusstwerdung eigener künstlerischer Sichtweisen und das Zulassen von Subjektivität als unbedingte Voraussetzung für künstlerisches wie auch kreatives Tun und als Möglichkeiten der Neuorientierung beschrieben. Experimentelle Formen der künstlerischen Artikulation, etwa in performativen oder aktionsbezogenen Handlungen, wurden erprobt, ebenso wie eine Erweiterung künstlerischer Techniken durch eine subjektive Fotografie oder das zum Teil auch autodidaktische Experimentieren mit Filmtechnik, umgesetzt mit Hilfe der eigentlich nur im privaten Kontext verwendeten Super 8-Kamera. Aufgegriffen wurden ferner auch tradierte kunstgewerbliche und damit gern *weiblich* konnotierte Ausdrucksformen wie das Töpfern oder Stricken, die nicht selten zum Broterwerb dienen mussten. Mode und Modenschauen wurden ebenfalls zum Zeugnis neuverstandener, weiblicher Kreativität. Auch die letzte Bastion angeblich männlicher ›Verwerflichkeit‹, die Pornografie, sollte gestürmt werden, und so fotografierten sich beispielsweise Künstlerinnen 1983 in der Abgeschiedenheit und Idylle des thüringischen Hüpsteds nackt, mit Humor und in aufreizenden Posen. »Wir dachten, es sei Pornografie, aber natürlich war es das nicht«, resümiert heute Gabriele Stötzer, eine der wichtigsten Künstlerinnen der DDR.[35] An dieser Stelle ist vor allem auf die Bedeutung der 1938 geborenen Erika Stürmer-Alex hinzuweisen, die nicht nur mit ihrer damaligen expressiv-vitalen Malerei und objekthaften Plastik als Instanz galt, sondern auch auf dem von ihr begründeten Kunsthof Lietzen **ABB 314** im Oderbruch Lebens- und Ausdrucksformen ermöglichte, die an expressive Gegenwelten des frühen 20. Jahrhunderts erinnern.[36]

Nicht zuletzt diente auch die Beschäftigung mit archaisch-weiblichen Riten, mit Mythen und antiken Mythologien der eigenen künstlerischen Entwicklung. Wie schon häufig in der Literatur hervorgehoben, bedeutete insbesondere Christa Wolfs *Kassandra*-Erzählung aus dem Jahre 1984 (samt der vier einleitenden Poetik-Vorlesungen und dem Verweis auf feministische Theorien) ein Erweckungserlebnis für viele Künstlerinnen.[37]

33 — Vgl. hierzu: Angelika Richter, Beatrice E. Stammer, Bettina Knaup (Hg.): und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR, Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 27.11.–20.12.2009, Nürnberg 2009. Zu Künstlerinnen-Ausstellungen zur Zeit der DDR und in der »Wendezeit« vgl. Beatrice Stammer: Vorwärts und nicht vergessen. In: ebd., S. 15–17. Weitere Ausstellungen der letzten drei Jahre, in denen Künstlerinnen aus der DDR vorgestellt wurden: Frank Eckhardt, Paul Kaiser (Hg.): Ohne uns! Kunst & alternative Kultur in Dresden vor und nach 1989, Ausst.-Kat. 4 Orte Dresden v. 24.9.2009–17.1.2010, Dresden 2010 [darin: Susanne Altmann: Hab ich Euch nicht blendend amüsiert? Weibliche Subversionen in der späten DDR, S. 242–259]; ferner: Susanne Altmann, Ulrike Lorenz (Hg.). Entdeckt! Rebellische Künstlerinnen in der DDR, Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim, 2.7.–9.10.2011, Regensburg 2011.

34 — Vgl. Peter Pachnike: Vorwort. In: DDR-Künstlerinnen. Malerei, Grafik, Plastik, Ausst.-Kat. Galerie unterm Turm, 12.12.1985–26.1.1986, später in Bremen Galerie Böttcherstrasse, Neuss 1985, o. S.

35 — Gabriele Stötzer im Gespräch mit der Autorin, Februar 2012.

36 — Vgl. Karla Bilang (Hg.): Expressionistinnen 1980 bis 1990. Werkstatt Wilfriede Maaß, Angela Hampel, Atelier Erika Stürmer-Alex, Ausst.-Kat. Staudenhof Galerie Potsdam, 6.5.–6.6.1994, Potsdam 1994.

37 — Vgl. Altmann, Hab ich euch nicht (wie Anm. 33), S. 245, auch in Altmann/Lorenz, Entdeckt! (wie Anm. 33), S. 6.

ABB 313 Gabriele Stötzer, *Winfried (Trans in Weiß)*, 1985, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, Dauerleihgabe des Thüringer Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur

ABB 314 Erika Stürmer-Alex, Aktion *Feldbegehung*, Lietzen, 1985

Neue künstlerische Sichtweisen wurden durch die Frauen eingefordert und realisiert, wobei allerdings konstatiert werden muss, dass es so manche Künstlerin gab, die sich emanzipatorischen Aspekten verweigerte und sich einer idealisierten Bildsprache verschrieb. Andere wiederum folgten den Mustern eines braven Realismus, dessen Berechtigung durch die Vielzahl der künstlerischen Entwicklungen in der späten DDR längst schon als obsolet galt.

Das Einfordern neuer Perspektiven durch viele aufbegehrende Künstlerinnen beinhaltete auch ein radikales Umdenken in Bezug auf das eigene Selbstverständnis. Angela Hampel, eine der auch im Westen schon früh vorgestellten und rezipierten Malerinnen, formulierte es in einem Redebeitrag im Verband der Bildenden Künstler in Dresden 1988 wie folgt: »Malen gestattet mir, mich offen, kompetent und eben als ganzer Mensch auf diese Welt zu beziehen und einzubringen. Diese – meine Wirklichkeit – ist also auch eine erweiterte – erweitert durch neue Sehraster. Erweiterung dessen auch, was für mich wirklich ist: ein neues Selbstgefühl, ein neuer Anspruch«.[38] Die Voraussetzung dafür präzisierte sie an anderer Stelle: »Emanzipation ist ein menschliches Problem, kein nur Frauen betreffendes – allerdings wird es ihnen in meist pejorativem Sinne zugeordnet, als Folge von vorherrschenden Denkarten«.[39] Angesichts des Beharrungsvermögens eines patriarchalen Systems auch im kulturellen Bereich begehrte die »neue Eva« wieder auf und suchte nach innovativen Formen und offenen Räumen zur Befragung ihrer Identität.[40]

Unweigerlich stellt sich die Frage: War die »Nischenkultur«, in der sich viele der heute neu entdeckten Künstlerinnen entwickeln und bewegen konnten, frei von Chauvinismus und Benachteiligung der Frauen? Cornelia Schleime betonte in einem Gespräch, dass sie sich von feministischen Intentionen abgrenzen wollte und dass sie innerhalb der ebenso männlich dominierten Subkultur **ABB 315**, in der sie sich in Dresden und Berlin aufhielt, keine Benachteiligung erfahren habe: »Wir saßen mit den Männern in einem Boot«.[41] Andere Künstlerinnen mussten sich auch in den Szenen der Subkultur gegen die Männer behaupten.[42]

Aufgrund der Beschäftigung mit der eigenen Persönlichkeit und den eigenen Lebensumständen wurde im Werk vieler dieser Künstlerinnen eine differenzierende Betrachtungsweise in Bezug auf die Identität von Mann und Frau und damit auch das Aufbrechen alter Rollenzuweisungen möglich. Durch die Beschreibung von Differenzen

38 — Angela Hampel: Wirklichkeitsverhältnisse einer jungen Malerin. In: Angela Hampel. Eine Künstlerin in Dresden. 1982 bis 1992, Ausst.-Kat. Galerie im Schloss Arolsen, 29.5.–4.7.1993, Berlin 1993, S. 42–43, S. 43.
39 — ebd., S. 33.
40 — Vgl. hierzu Simone Tippach-Schneider: Abschied von der Superfrau. Die Künstlerin in der DDR und ihre Anwesenheit im Werk. In: dies., Manfred Schweiker: Diva & Heldin. Frauenbilder in Ost und West. Ausst.-Kat. Skoda Automobil Forum Unter den Linden, 11.5.–24.6.2012, Berlin 2012, S. 17–21.
41 — Zitiert nach: Altmann, Hab ich euch nicht (wie Anm. 33), S. 245. Gabriele Stötzer wiederum verweist darauf, dass auch in der informellen Szene, in der sie sich bewegt habe, die Frauen unterdrückt wurden, eben weil sie sich auch unterdrücken ließen.
42 — Vgl. Altmann/Rüdiger, Entdeckt! (wie Anm. 33), S. 8.
43 — Vgl. Nuria Quevedo. Malerei, Handzeichnung, DruckGraphik, Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin, August bis September 1981, Schwerin 1981, S. 66.
44 — Franz Fühmann in: Nuria Quevedo. Malerei, Zeichnungen, Aquarelle, Grafik, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, später in Rostock, Dresden 1986, S. 70.
45 — Elisabeth Badinter: Ich bin Du. Die neue Beziehung zwischen Mann und Frau oder die androgyne Revolution, München/Zürich 1987, S. 20. Hinweis von Doris Ziegler auf Badinters Schrift im Gespräch mit der Autorin, Juli 2012.

gelangte man schließlich wieder zur Beschreibung von Gemeinsamkeiten. Nuria Quevedo formulierte dies schon in ihrem Bild *Paar* aus dem Jahr 1976 **ABB 326**, das ein in der Dunkelheit nahezu verschwindendes, sich umarmendes Paar zeigt, die Körper im von vorne und seitlich einfallenden Licht ungeschönt dargestellt. Ungeachtet dessen, ob es sich um eine ältere Frau in der Umarmung eines jüngeren Mannes handelt, wie vielfach empört mit dem Hinweis auf Schamlosigkeit vermutet wurde, verweist das Gemälde von Quevedo darauf, dass es vor allem um die Darstellung von Selbstbestimmtheit und Emanzipation als wesentliche Aspekte des Menschseins geht. Ihr Bild, für das sie eigentlich noch zwei weitere Tafeln mit dem Thema Kampf und Tod geplant hatte,[43] ist eine dezidierte Abkehr vom Ideal der Schönheit, was Franz Fühmann dahingehend interpretierte, es könne sich dadurch eine ganz eigene, subjektive Schönheit, Würde und Wahrheit eröffnen.[44]

Trennende und isolierende Rollenmuster sollten alsbald grundsätzlich dekonstruiert werden: Gabriele Stötzer beispielsweise hatte, nach Inhaftierung und der anschließenden Rückkehr nach Erfurt, in einem besetzten Haus in der Pergamentergasse einen Ort erobert, der dezidiert als künstlerischer Freiraum verstanden wurde, in dem sich nun auch Männer mit ihrem eigenen Geschlecht kritisch auseinandersetzen konnten. Im Film *Kai und Karsten* aus dem Jahr 1983 sind es zwei Männer, die gleichsam im erotisch-tändelnden Spiel die Rollen zwischen Mann und Frau umkehrten. Stötzer fotografierte in jenen Jahren ebenfalls einen ihr von einem IM zugeführten jungen Transvestiten namens Winfried **ABB 313**, der sich in seinem eigenen dörflichen Lebensumfeld vor dem Hintergrund drohender gesellschaftlicher Diffamierung nicht outen konnte. Er nutzte den Freiraum im Haus der Fotografin zum Rollenwechsel, ließ sich in weiblichen Posen fotografieren und spielte ironisch mit weiblichen Stereotypen, indem er Küchengeräte in die erotische Pose einbezog. Stötzer benennt heute in diesem Zusammenhang den Einfluss von Gino Hahnemann, homosexueller Schriftsteller, Künstler und Architekt, der den Künstlerinnen die Schönheit und Sinnlichkeit des männlichen Körpers nahe brachte. Die jungen Frauen aus der von Stötzer mitbegründeten Erfurter Künstlerinnengruppe hingegen, die sie in ihrem Film *Austreibung aus dem Paradies* aus dem Jahre 1984 zeigte, zogen sich nicht mehr aus, wie es das tradierte Bild der nackten Eva eigentlich verlangt hätte. Eindeutig in Symbolik und Geste, kommentieren sie im Film auf im Wortsinne bissige Weise die fadenscheinigen Verheißungen des sozialistischen Paradieses, indem sie selbst in den Apfel bissen und ihn anschließend ausspuckten. Der Mythos war für diese Generation junger Künstlerinnen nicht mehr bindend, er wurde individuell ausgedeutet und trotzig aufgeladen mit Bildern einer merkwürdigen »Strumpfhosenerotik«, wie Gabriele Stötzer es heute nicht ohne Ironie formuliert.

Die Reflexion der geschlechtlichen Identität in Hinsicht auf die Wurzeln der eigenen psychischen, sozialen und biologischen Existenz zeigt sich eindrucksvoll auch im Gemälde *Ich bin Du* von Doris Ziegler **ABB 327** aus dem Jahre 1988. Ziegler, die bei Tübke und Mattheuer in Leipzig studiert hatte, zeigt in diesem neusachlich gemalten Bild, das zu einer Reihe von über die Jahre entstandenen Selbstbildnissen gehört, zum einen sich selbst und zum anderen ihr mögliches männliches Gegenüber, das ebenfalls zu ihrer Persönlichkeit gehört. Beide Teile ihrer Identität, der männliche und der weibliche, werden miteinander befriedet, wie die ineinandergelegten Hände im Zentrum des Bildes offenbaren. Hintergrund dieses Bildes ist Zieglers intensive Auseinandersetzung mit der Schrift der französischen Philosophin Elisabeth Badinters *Ich bin Du*, die 1987 im Zusammenhang mit frühen Gender-Diskussionen erschien und in der die Gegensätzlichkeit von Mann und Frau in einer kulturvergleichenden Betrachtung als sich bedingend und einander ergänzend beschrieben wird: »Beide müssen sich zusammentun und zusammen wirken, damit die Menschheit vollständig ist, das heißt ›vollendet, abgeschlossen, vollkommen‹. Nichts deutet von vornherein darauf hin, dass das eine Geschlecht überlegen oder das andere im geringeren Maße notwendig wäre«.[45] Hier spätestens haben Männer und Frauen sowohl die ihnen traditionell zugewiesenen Rollen als auch den Kampf aufgegeben. Damit aber wird eine neue Utopie formuliert, die Utopie eines demokratischen Gleichgewichts zwischen den Geschlechtern im allgemeinen Menschsein.

ABB 315 Cornelia Schleime beim Eichsfeld-Pleinair, Hüpstedt, 1980

Angelika Richter

»Nicht schweigen werde ich …«[1]

Widerständige Malerei als gelebter Ausdruck – die Künstlerin Annemirl Bauer

Annemirl Bauer nimmt mit ihren subversiven und kompromisslosen Bildwelten eine außergewöhnliche Position innerhalb der Kunst der DDR ein. Dennoch gehört sie zu den marginalisierten Künstlerinnen, die zu Zeiten des Staatssozialismus und nach dem Fall der Mauer kaum wahrgenommen wurden. Ihr umfangreicher, 16 000 Arbeiten umfassender Nachlass ist bis heute, mehr als 20 Jahre nach ihrem Tod im Jahre 1989, weder substanziell aufgearbeitet noch wirklich öffentlich sichtbar gemacht worden.

Gemälde und Zeichnungen dienten der 1939 in Jena geborenen Künstlerin, die präzise Beobachterin, widerstreitende Kommentatorin und couragierte Zeitzeugin im repressiven SED-Staat war, als künstlerisches Ausdrucksmittel und zugleich politisches Instrument. In stark zugespitzten Szenen, in Porträts und Selbstbildnissen verdichtete Annemirl Bauer **ABB 316** bildkünstlerisch private wie politische Ereignisse. Vor dem Hintergrund subjektiven Erlebens formulierte sie persönliche und gesellschaftliche Utopien, insbesondere aber deren Verlust. Ihre Arbeiten können als nachdrücklicher Appell einer Persönlichkeit gelesen werden, die beharrlich an der Idee individueller und künstlerischer Freiheit und an der Achtung der Menschenrechte, in erster Linie die der Frau, festhielt. Wort- und bildmächtig verurteilte Annemirl Bauer in ihren Arbeiten die Missstände im gesellschaftlichen System der DDR und hielt zwischenmenschliche Verhältnisse – dabei überwiegend die Beobachtung tradierter Geschlechterrollen von Frau und Mann – mit kritischem und mitunter sarkastischem Gestus auf Leinwand und Papier fest. **ABB 317–319** Als emanzipierte Bürgerin scheute sich die Künstlerin ebenso wenig, für ihre Ideen auch in der Öffentlichkeit einzutreten und damit Ungehorsam und Verweigerung nicht nur symbolisch zu verhandeln. Dafür musste sie Konflikte mit der Staatsgewalt wie Diskriminierung, Ausgrenzung, Überwachung und Berufsverbot in Kauf nehmen.[2]

Die Vielfalt und das große Spektrum ihres künstlerischen Schaffens aber zeigen zugleich, dass Annemirl Bauer in ihrer Kunst keine notorische Kritikerin war. Ihr Wirken lag begründet in ihrem Selbstverständnis als Malerin, die mit jeder Pinselführung nach einem authentischen Ausdruck und einer wirkungsvollen Bildsprache suchte. Worauf insbesondere ihre Porträts schließen lassen, so wurde eine große Anzahl ihrer Bilder von den Menschen inspiriert, die sie umgaben: von der Tochter, Freunden und Kollegen sowie von Frauen und Männern, denen sie auf ihren vielen Reisen begegnete.

Dieser Text wird nur auf einige wenige Aspekte des Werkes von Annemirl Bauer eingehen können – der Komplexität des Œuvres kann in diesem Zusammenhang nicht Rechnung getragen werden.

Stilphasen

Auf Studienreisen nach Südfrankreich Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre – von denen sie eine gemeinsam mit ihrer Mutter, der Malerin Tina Bauer-Pezellen, unternahm – und damit noch vor Aufnahme ihres Studiums der Graphik und Malerei an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst Berlin-Weißensee bei Walter Womacka und Arno Mohr (1962–1965), kommt Annemirl Bauer in Berührung mit Werken der klassischen Moderne, welche ihren Stil nachhaltig prägen. Bauers Landschaften und Straßenszenen aus den 1960er Jahren widerspiegeln eine starke Plastizität und lichte Farbigkeit, wie sie die Künstlerin in Südfrankreich antrifft. Die poetisch-naive Bildsprache ihrer gegenständlich-figürlichen Malerei wie auch ihrer Zeichnungen, die einen

1 — Aus dem Entwurf zu einem Protestschreiben an den Verband Bildender Künstler (VBK) Berlin, 23.5.1983.

2 — Neben zahlreichen Solidarisierungsschreiben für die Malerin und Bürgerrechtlerin Bärbel Bohley machte Annemirl Bauer 1984 eine Eingabe zur »Ausreise mit Wiederkehr« an den Präsidenten des VBK, Willi Sitte, in der sie das Reiserecht als ein Menschenrecht einforderte. Daraufhin wurde ein Disziplinarverfahren gegen sie angestrengt, das mit ihrem Ausschluss aus dem Verband endete, was einem Berufsverbot gleichkam. Im Jahre 1986 wurde sie wieder in den VBK aufgenommen, die »Zersetzungsmaßnahmen« durch die Staatssicherheit fanden mit einer Räumungsklage und mit Einbrüchen in ihre Wohnung und in ihr Atelier jedoch ihre Fortsetzung, vgl. Inken Dohrmann: Der Fall Annemirl Bauer. »Und weil Ihr uns mit Rausschmiß droht, habe ich beschlossen, Isolierung mehr zu fürchten als den Tod.« In: Hannelore Offner, Klaus Schroeder (Hg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961–1989, Berlin 2000, S. 311–367.

ABB 316 Die Malerin Annemirl Bauer mit Ihrer Tochter in ihrem Atelier, Berlin-Prenzlauer Berg, Lychener Straße, 1975

ABB 317 Annemirl Bauer, *o. T.*, (Streitendes Paar), 1980er Jahre, Nachlass Annemirl Bauer

ABB 318 Annemirl Bauer, *o. T.*, 1980er Jahre, Nachlass Annemirl Bauer

Großteil des Schaffens ausmachen,[3] weisen noch bis in die 1980er Jahre mitunter Elemente des Expressionismus und geometrisch-konstruktive Kompositionen in der Tradition des Kubismus auf.

Stilistische Referenzen zu einzelnen Künstlerinnen und Künstlern lassen sich gleichfalls ausmachen. So erinnern einzelne Zeichnungen von Liebespaaren, die mit wenigen Umrisslinien skizziert und auf das Wesentliche konzentriert sind, an die lyrischen Darstellungen eines Marc Chagalls oder an die klar konturierten Bildgestalten der *Papiers découpés* von Henri Matisse. War Annemirl Bauer in frühen Porträts einer realistischen Wiedergabe und einem zeichnerischen Malen verpflichtet, so abstrahiert sie individuelle Darstellungen zunehmend und konzentriert sich auf die Farbigkeit und Stimmung ihrer Gemälde. Einige der Mutter-Kind-Darstellungen zeigen enge Verwandtschaft zu den im Stil des Expressiven Realismus gemalten Motiven ihrer Mutter. Ihre Frauenporträts und farbintensiven Kinderbildnisse sowie einige der flächig reduzierten Landschaften lassen mitunter an die Werke von Paula Modersohn-Becker denken.

Ende der 1970er Jahre ändert sich Annemirl Bauers Stil, ihre künstlerische Thematik erweitert sich. Nach einer illegalen Studienreise 1979 nach Paris, bei der sie neben Begegnungen mit der künstlerischen Avantgarde durch Zufall auf das politische Magazin Emma stößt, entwickelt die Künstlerin vorzugsweise eine feministische Perspektive, die sie auf konventionelle Geschlechtermuster, auf den Ausschluss von Frauen und des weiblichen Diskurses in der Gesellschaft und Geschichte richtet. Die stereotype Repräsentation des Weiblichen sowie subtile Formen der Frauenfeindlichkeit in klassischen Werken der bildenden Kunst und aus der Kulturgeschichte greift sie wiederholt auf, um diese mit einem Rollentausch neu zu inszenieren.[4] Entwürfe von der Gleichberechtigung und einem neuen Selbstverständnis der Frau finden ebenso Eingang in ihre Kunst. Insgesamt werden Annemirl Bauers Bilder politischer, ihre Bildsprache radikalisiert sich, ihre Bildgestalten erfahren eine deutliche Verfremdung und Entindividualisierung.

Malend-Schreibend-Aufzeichnend

Annemirl Bauers künstlerisches Schaffen entspricht einem fortwährenden, fast fieberhaften Umkreisen zentraler Themenstränge, die, immer wieder neu formuliert, miteinander verschmelzen und sich weitreichend verästeln. Indem die Künstlerin neben Leinwand und Zeichenpapier ebenso auf Zetteln, postalischen Schreiben, Briefumschlägen, Bierdeckeln, Waschbrettern, Schranktüren, Kommoden, Fensterscheiben oder alten Teppichen und Tapeten arbeitet, überschreitet sie den medialen Rahmen der Malerei. Die Verwendung eines unkonventionellen Bilduntergrunds, das Recyceln von auf der Straße

3 — Vgl. dazu Inken Dohrmann: Annemirl Bauer – Zeichnen als Dialog. In: Amrei Bauer (Hg.): Annemirl Bauer – Zeichnungen, Berlin 2007, S. 18–20.

4 — Annemirl Bauer ist in ihrer frühen Phase fasziniert von Max Beckmann oder Pablo Picasso, fühlt sich jedoch, was deren Frauenbild betrifft, immer wieder zum bildkünstlerischen Widerspruch herausgefordert. So gestaltet Annemirl Bauer auch Gegenentwürfe zum *Frühstück im Freien* von Édouard Manet oder arbeitet in mitunter drastischen Zeichnungen, wie in *Und der wilde Knabe brach's Röslein auf der Heiden*, sowie in Aquarellen auf Strukturtapeten gegen latent angelegte Gewaltphantasien in Goethes volkstümlichen Gedicht *Heideröslein*. Die Tapete als »überkommenes Muster« setzt sie dabei als Gleichnis ein.

und in Containern gefundenen Alltagsgegenständen und Materialien für ihre Malerei ist einmal ihrem Leben als Künstlerin und allein erziehende Mutter nahe der Armut geschuldet, viel mehr aber ihrer Arbeitsweise, die insbesondere in den 1980er Jahren zunehmend impulsiver und spontaner wird und die sofortige Umsetzung von Bildideen fordert. Aus diesem Grund entsteht auch ihre Vorliebe zur Collage, einer Technik, die schnellstmögliche Ergebnisse bringt.[5] Ihrem inneren Antrieb folgend, der sich zeitweise geradezu eruptiv äußert, malt, zeichnet, notiert, skizziert, schreibt, entwirft sie ohne Unterbrechung. Ganz gleich an welchem Ort, ob im Atelier oder auf Reisen, hält Annemirl Bauer mal mit wütendem, karikaturistischem, mal mit liebevollem, versöhnlichem Strich Privates und Politisches fest. Der mitunter getriebene, fast immer tagebuchartige Charakter ihres Werks wird durch zahlreiche, bisweilen ausführliche, die Bilder kommentierende und betitelnde Texte verstärkt.

Ihre Bild-Wort-Entwürfe nehmen die Dekonstruktion männlich dominierter Narration in Kultur und Gesellschaft vor. Durch Fehler, Widerholungen, Ausstreichungen oder schwere Identifizierbarkeit einzelner Worte gewinnen gerade die Zeichnungen ein stark authentisches Moment. Dabei zielt die Bild-Sprache aber auf die eindeutige Lesbarkeit der Werke: Hinter jedem der Bilder steht die Künstlerin Annemirl Bauer mit einer dezidierten und unmissverständlichen Aussage. In der Kombination von Bild, schriftlichem Kommentar und Bilduntergrund, der durchaus auch der Entwurf eines Antrages für eine Studienreise, eine Ausstellungsabsage der Sektion Malerei und Graphik des VBK oder der Einspruch gegen die Zwangsräumung ihres Ateliers sein kann, zeigt sich nicht nur die Ausdehnung ihres bildkünstlerischen Erzählens hin zu einer engen Assimilation von Kunst und Leben. Mit ihren Bildern schreibt sich Annemirl Bauer in das aktuelle Tagesgeschehen ein und wird aus der Sicht heutiger Rezeption zugleich zur bildkünstlerischen Dokumentaristin und Archivarin ihrer Zeit.

ABB 319 Annemirl Bauer, *o. T.*, 1980er Jahre, Nachlass Annemirl Bauer

Malerin vor Mauer

Den Staat der DDR als einen von Vektoren der Macht, staatlicher Bevormundung und dem Diktat des Patriarchats durchzogenen Zusammenhang stellt Annemirl Bauer ins Zentrum ihres künstlerischen Schaffens. Ihre Systemkritik äußert sie in Gemälden, Zeichnungsserien und Collagen zur Mauer, zu Militarisierung und staatlicher Gewalt. Als grundsätzliche Sujets greift sie diese maßgeblichen Erfahrungen auf, reagiert aber ebenso auf konkrete Ereignisse und brisante politische Tabus.[6] Die zwangsweise Konfrontation mit Freiheitsentzug, dem Zustand der Enge und des Eingeschlossen-Seins und dem unweigerlich daraus resultierendem intellektuellen Vakuum schafft sich immer wieder Ausdruck in Mauer-Bildern und von Personen hinter Gittern.[7] Auch das endgültige Verlassen des Landes, die Ausbürgerung ihrer Freunde ist ein Sujet ihrer Kunst.[8] Für sich selbst zieht die Künstlerin eine Ausreise ohne Wiederkehr in ihre Heimat, der sie sich eng verbunden fühlt, dagegen nicht in Betracht. Auf illegalem Wege gelingt es ihr, die DDR für Studienreisen nach Spanien und Frankreich auch in den späten 1980er Jahren temporär zu verlassen. Trotz der fortwährenden Repressionen durch die Staatssicherheit kehrt Annemirl Bauer wieder zurück und hält am Malen gegen die Strukturen innerhalb des Staatssystems fest.

Annemirl Bauer schafft mit ihren Zeichnungen emphatische Bilder von den Mauertoten als Leidensfiguren und zugleich Menschen des Widerstands. Denjenigen, die durch Flucht versuchen, das Land zu verlassen und dabei ums Leben kommen, den letzten Mauertoten Chris Gueffroy und Winfried Freudenberg, widmet Annemirl Bauer im Jahr 1989 vermutlich eine Zeichnungsserie.[9] Einige der Blätter weisen vom Bildgegenstand, der bildnerischen Form und Komposition her starke Ähnlichkeiten auf.[10] Die Art der Darstellung erinnert ebenso an das Motiv einer Pietà wie sie die Kreuzigungssymbolik aufgreift. Figuren und Attribute wie Betonpfosten und Stacheldraht verdichtet und arbeitet Annemirl Bauer stark plastisch heraus. In *Ikarus. Sturz im März 89. Tod für Landesverrat – Orden für Brudermord* (1989) reagiert die Künstlerin auf den tödlich endenden Fluchtversuch von Winfried Freudenberg in einem Heißluftballon. **ABB 320** Dargestellt als Gestürzter, kopfüber mit seiner Flugvorrichtung an einem Draht hängend, werden sein Bauch und seine Füße von der Lanze eines gesichtslosen, aber reich mit Orden

5 — Vgl. Christiane Müller: Feminismus, Frankreich, Fandarole. Christiane Müller im Gespräch mit Annemirl Bauer. In: Bizarre Städte, Sonderheft 1, Berlin 1989, S. 51–57.

6 — So finden sich in ihrem Nachlass Blätter zur Aberkennung der Staatsbürgerschaft des Liedermachers Wolf Biermann oder zur Nuklearkatastrophe in Tschernobyl von 1986. Ihr ausgeprägtes Umweltbewusstsein und ihre klare Kritik an der massiven Industrialisierung und Verschmutzung des Landes findet Eingang in Bildmotive von rauchenden Schloten, Autokolonnen, Giftwolken und städtischem Müll.

7 — Vgl. *Mutter und Kind hinter der Mauer*; *Paar durch Mauer getrennt*; *Antifaschistischer Schutzwall*; *Sozialistische Menschenplantage*.

8 — Vgl. *Ausbürgerungswelle KaDeWe – SED oder Ausbürgerung, Jungfrau Maria*.

9 — Im Rahmen der Ausstellung »In meinem eigenen Lande – Die Malerin und Dissidentin Annemirl Bauer« im Mauer-Mahnmal des Deutschen Bundestag, 2012, wurde dieser Zusammenhang von der Kuratorin Kristina Volke recherchiert. Die Schüsse auf Chris Gueffroy und seinen Freund Christian G., der den Fluchtversuch überlebt, sind die letzten Todesschüsse an der Berliner Mauer am 5. Februar 1989.

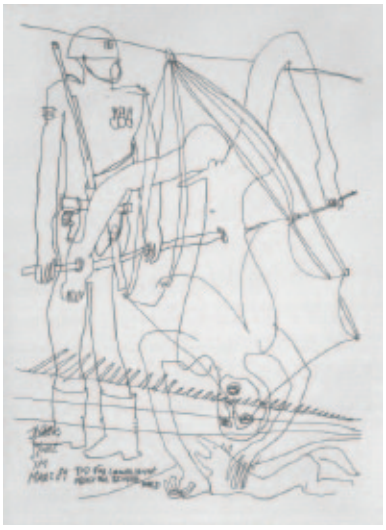


ABB 320 Annemirl Bauer, *Ikarus Sturz im März 89 / Tod für Landesverrat, Orden für Brudermord*, aus der Serie *Mauertod*, 1989, Nachlass Annemirl Bauer

dekorierten Grenzsoldaten durchbohrt, die Schnauze eines Wachhundes am rechten Bildrand richtet sich nach seinem herabhängenden Arm. Mauer und Stacheldraht durchziehen die vor Entsetzen weit geöffneten Augen von Ikarus. Die Nacktheit des Gestürzten erhöht den Eindruck seiner Verletzlichkeit, die starke Überstreckung seines Körpers – seine Beine sind gespreizt, sein Geschlecht ist erigiert – verstärkt die Dramatik des Geschehens und die Drastik seines Todes. Annemirl Bauer verwendet die von den Göttern bestrafte Gestalt aus der griechischen Mythologie, gleichzeitig greift sie auch hier die Kreuzigungsthematik aus der christlichen Ikonographie auf. War die Figur des Ikarus ein häufig in der Kunst der DDR gewähltes Sujet, so doch seltener von Künstlerinnen, die viel mehr eine spezifisch weibliche Rezeption der Antike und die Identifikation mit weiblichen Vorbildern wie Kassandra oder Penthesilea bevorzugten.[11]

Auch das Einschreiben staatlicher Gewalt in den weiblichen Körper und dessen Disziplinierung sind künstlerischer Stoff der Malerin. Sie bezieht sich visuell vor allem auf den Entwurf des neuen Wehrdienstgesetzes, das 1982 die Einbeziehung von Frauen in die allgemeine Wehrpflicht vorsieht. Mehrfach greift Annemirl Bauer in den 1980er Jahren das Thema in Bildern auf wie in einer großformatigen, auf Vorder- und Rückseite gestalteten Assemblage und einem großformatigen Wandteppich, in dem wiederum auch Bärbel Bohley porträtiert ist.[12] Die Kugelschreiberzeichnung *Weibliche Wehrpflichtige* (1988) zeigt eine halbnackte, martialisch anmutende, mit Schlagstock, Gewehr und Militärstiefeln versehene Frau – ausgestattet »mit männlichen Abwehrmechanismen und Machtsymbolen« (Annemirl Bauer). Eine zweite Frauenfigur ist gleichermaßen aggressiv als »Weibliche Wehrpflichtige bei der erfolgreichen Bekämpfung ihres Sohnes, dem Friedensdemonstranten« dargestellt. Nur die 1956 geborene Leipziger Malerin Annette Schröter hat mit ihrem Gemälde *Frau in Uniformkleid* (1983) eine ähnlich eindringliche Frauenfigur in der Kunst der DDR zur Uniformierung und Gleichschaltung der Frau geschaffen und mit dieser freien bildkünstlerischen Meinungsäußerung eindeutig Position bezogen.[13]

»Frauen, wenn wir heute nichts tun, leben wir morgen wie vorgestern.«[14]

Die Begegnung mit dem Feminismus im Paris der 1970er Jahre bestätigt Annemirl Bauer in ihrem eigenen Anliegen. Neben der 1953 geborenen Künstlerin und Schriftstellerin Gabriele Stötzer ist sie die einzige Akteurin in der Kunst der DDR, die fundamentale Kritik an patriarchalen Machtstrukturen innerhalb ihrer Arbeiten äußert. Ihr unversöhnlicher Blick und ihre bissig-ironischen Kommentare erfassen Abgründe männlicher und staatlicher Selbstherrlichkeit, gehen an gegen das ungleiche Machtverhältnis zwischen Mann und Frau in Sexualität und Familie, in Wissenschaft und Politik.[15] Die Dominanz des Männlichen, die intellektuelle wie körperliche Domestizierung der Frau ist wiederkehrender Bildgegenstand in hunderten von Zeichnungsserien und Gemälden.[16] **ABB 322**

Neben zahlreichen Bildern von streitenden Liebespaaren und parodistisch-ironischen Perspektiven auf männliche Selbstinszenierung lassen sich im Werk Annemirl Bauers durchaus auch versöhnlichere Gesten ausmachen. Zwischenmenschliche Nähe findet ihren bildkünstlerischen Ausdruck in den vielzähligen Bildern von sich innig und lustvoll zugewandten Liebespaaren, wobei die Liebenden durchaus auch gleichgeschlechtlich sein können.

Erproben sich die Künstlerinnen einer jüngeren Generation in der DDR wie Christine Schlegel, Heike Stephan oder Cornelia Schleime, später Else Gabriel oder Yana Milev als aktive und handelnde Subjekte, indem sie neben ihren bildkünstlerischen Frauenfiguren auch ihren eigenen Körper in genreübergreifenden Performances und Inszenierungen als direkten Ausdruck von Authentizität und Selbstbefreiung positionieren, so bleibt Annemirl Bauer für die Behauptung des weiblichen Körpers und die Suche nach der eigenen Identität stets dem Medium der Malerei und Zeichnung verpflichtet.

In der Serie von Pinselzeichnungen, betitelt mal mit *Penisneid*, mal mit *Eva und Adam*, liefert die Künstlerin Gegenbilder zur angeblich physischen Unzulänglichkeit der Frau.[17] Ihre Frauenakte zeigen ausgeprägte weibliche Merkmale, insbesondere das Geschlecht, die Brüste und das Gesäß sind stark akzentuiert, aber auch Bauch und Schenkel werden überproportional dargestellt. **ABB 321** Sie erinnern an die berühmten weiblichen Statuetten wie die *Venus von Willendorf*, die für weibliche Fruchtbarkeit stehen oder aber als

10 — *Mauertoter* (21.4.1989, Kugelschreiber) und *Mauertoter II (… und nie eine Mutter mehr ihren Sohn beweint …)* (22.4.89, Kugelschreiber auf Papier). Der Titel ist angelehnt an die Verszeile »Dass nie eine Mutter mehr ihren Sohn beweint« aus der Nationalhymne der DDR, deren Text in der DDR offiziell nicht gesungen werden durfte.

11 — Die Dresdner Malerin Angela Hampel (geb. 1956) setzt sich in ihrem Schaffen intensiv mit weiblichen Figuren der Antike und christlichen Mythologie auseinander. 1987/88 malte sie das Bild *Selbst mit Flügeln*. Neben der von ihr oft gewählten symbiotischen Darstellung von Frau und Tier dürfte dieses kniende und geflügelte Selbst auch als weibliches Pendant zu Ikarus interpretiert werden.

12 — Das neue Gesetz ist Anlass für die Gründung der Gruppe »Frauen für den Frieden«, die auf Initiative von Bärbel Bohley und weiterer Frauen in der DDR entsteht.

13 — Beim Besuch von offiziellen Delegationen in der Ausstellung »Junge Künstler des Bezirkes Leipzig« im Lindenau-Museum Altenburg im Jahr 1983 wird das Bild *Frau in Uniformkleid* (1983) abgehängt, heute befindet es sich im Besitz der Staatlichen Kunstsammlung Dresden, Galerie Neue Meister.

14 — Aus den unveröffentlichten Tagebüchern der Künstlerin.

Abbild von Göttinnen dienten. Diesen sinnlichen, kraftvollen Frauenfiguren stellt Annemirl Bauer klein gewachsene, schmächtige Männer zur Seite, mitunter sind sie Kinder oder Babys, die von den Frauen im Arm getragen oder hinter ihnen am Arm hergezogen werden. Entgegen der gängigen biblischen Erzählung und traditionellen kulturhistorischen Interpretation vom ersten Menschenpaar entwirft Annemirl Bauer ein matriarchalisches Weltbild. Adam wird aus dem Leib Evas geboren, Eva wird somit zur Ur-Mutter, Adam zu ihrem Sohn, die Frau zur stillen Heldin und zentralen Figur.

In Einzelbildnissen porträtiert die Künstlerin immer wieder Frauen. Gleichzeitig entwirft Annemirl Bauer Frauenfiguren, welche der Bildwerdung ihrer Vision von einer im Wesentlichen weiblich geprägten Gemeinschaft ein konkretes Gesicht geben. Die Künstlerin lässt so einen weiblichen Kosmos entstehen, mit dem sie sich zugleich umgibt. Dieser reicht von der Zeichnung *Nobelpreisträgerin Maria Therese*, womit sie sich auf die weltweit bekannte Ordensschwester und Friedensnobelpreisträgerin Mutter Teresa bezieht, über das Aquarell *Die Regierung der DDR*, auf dem drei Frauen gemeinsam gestikulierend und analysierend an einem Tisch sitzen, bis hin zum Gemälde *Solidarität – Emma gewidmet* (1979/80). Auf letzterem blickt eine dicht gedrängte Gruppe verschiedener Frauen und Kinder den Betrachter unvermittelt an. **ABB 323** Dass sich Annemirl Bauer keinen Illusionen in Hinblick auf die im Titel angeführte Solidarisierung von Frauen in der Realität hingibt, zeigt eine ihrer Tagebucheintragungen. Sie vermerkt darin, dass Formen des Zusammenhalts von Frauen nicht unbedingt freiwilligen Charakter haben, sondern vorrangig dem Umstand geschuldet sind, dass sie ein ähnliches Schicksal teilen.[18]

ABB 321 Annemirl Bauer, *o. T.*, (Sohn Adam), 1980er Jahre, Nachlass Annemirl Bauer

Die Hergezogene

In Selbstbildnissen thematisiert Annemirl Bauer ihre Identität als Künstlerin und Mutter. Die Bildwerdung des Selbst eröffnet Möglichkeiten der Verwandlung in verschiedenen Rollen. Als identifikatorische Referenz dienen ihr mitunter Frauendarstellungen aus der Antike, der christlichen Mythologie und der Kunstgeschichte, wobei ihre vielen Entwürfe die Fixierung auf eine Gestalt nicht zulassen. In *Madonna vom Prenzlauer Berg* (1970er Jahre) zeigt sie sich ernst, blass und ein wenig entrückt, zentral im Bild platziert. Ihr ungeborenes Kind liegt sichtbar eingebettet in der »paradisischen Vollkommenheit« ihres mütterlichen Leibes. Stadt- und Straßenszenen des Berliner Stadtteils Prenzlauer Bergs sind als grau gehaltener Bildhintergrund zu erkennen. Umrahmt wird der zentrale Teil des Bildes von einer leuchtenden Landschaft, einem blumigen Garten, in dem wiederum eine Mutter mit ihrem Kind zu erkennen ist. Das Gartentor trägt die Namen »Annemirl & Amrei«. Das Gartenmotiv wird auf dem grünen, reich verzierten Kleid der Madonna wiederholt. Dieses Selbstporträt mit ihrer Tochter stellt Annemirl Bauer in die Tradition des Marienbildes. Der Garten als Paradiesgarten ist häufiges Bildthema der Marien-Ikonografie. Zugleich ist er unmittelbarer Ausdruck für die Sehnsucht der Künstlerin, auf dem Land zu leben – weit entfernt von den Zumutungen der Stadt und dem unmittelbaren politischen Druck.[19]

Im *Bildnis einer Hergezogenen* (1982), tritt Annemirl Bauer in einem prunkvollen, gold-gelb leuchtenden Kleid und mit schwerem Schmuck auf. Sie steht in einer Landschaft aus Feldern, Wiesen und Hügeln. In der Personendarstellung und Komposition deutet das Bild direkt auf das Gemälde der *Herzogin Katharina von Mecklenburg* (1514) von Lucas Cranach dem Älteren, einem Doppelbildnis mit Herzog Heinrich dem Frommen, hin. Im Original ist der Hintergrund abstrakt schwarz gehalten, die Herzogin ist in Begleitung eines weißen Hundes, der im *Bildnis der Hergezogenen* von einer weißen Katze ersetzt wird.

Die Struktur und Farbigkeit der Kleider sind auf beiden Bildern fast identisch. Der voluminöse Federschmuck auf der Kappe der Herzogin wird zum weiß blühenden Baum, der sich als heller Kranz um den Kopf der Malerin legt. In Anlehnung an das Original inszeniert sich Annemirl Bauer hier als stattliche, stolze und unbeugsame Frau. Es ist kein Zufall, dass sie gerade dieses Frauenbild von Cranach als Vorlage wählt, war die Herzogin doch eine aufgeklärte, emanzipierte und mächtige Frau ihrer Zeit. Würden die beiden Gemälde nebeneinander gehängt, so stünden sich die beiden Frauen zwillingsgleich und einander zugewandt, dabei aber den Betrachter fixierend, gegenüber.

15 — Vgl. Angelika Richter: Annemirl Bauer. In: Angelika Richter, Beatrice E. Stammer, Bettina Knaup (Hg.): und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR, Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin, v. 27.11.–20.12.2009, Nürnberg 2009, S. 62.

16 — Beispielhaft dafür genannt seien hier nur einige wenige Arbeiten mit den für sich sprechenden Kommentaren/Titeln wie *Die Wissenschaft (weiblich). Wissenschaftler mit Hausfrau, Wochenendfrau + Zweitfrau*; *Auf der Höhe geistiger Führungsqualität getragen von herkömmlicher Weiblichkeit oder Lebenslangfrau*.

17 — Zur Serie gehören neben vielen anderen Arbeiten *Frau mit Penisneid*; *Eva und Adam. Penisneid. Freudscher mit feiger Frucht* oder *Frau mit Penisneid und 5 Söhnen, selbst geboren!*

18 — Aus den unveröffentlichten Tagebüchern der Künstlerin.

19 — Die Künstlerin wird bei der Vergabe von Ateliers in Berlin durch den VBK systematisch ausgegrenzt. So muss sie lange Zeit in einer nicht beheizbaren, feuchten und viel zu kleinen Ladenwohnung auf der Lychener Strasse im Prenzlauer Berg leben. 1976 zieht sie aufs Land nach Niederwerbig in die Nähe von Potsdam. Das Atelier in Berlin bleibt ihr bis zur Kündigung in den 1980er Jahren erhalten. Die Hoffnung, dass der Ort ihres Rückzugs weitestgehend von der Staatssicherheit unbehelligt bleibt, erweist sich sehr bald als trügerisch. Vgl. Amrei Bauer: In Erinnerung. In: Bauer, Annemirl Bauer (wie Anm. 3), S. 8–10.

ABB 322 Annemirl Bauer, *o. T.*, (Aus Rippe Adams geborene Eva gebrauchsfertig. 88), 1988, Nachlass Annemirl Bauer

In starkem Kontrast zu diesen affirmativen und repräsentativen Selbstbildnissen steht das in den 1980er Jahren wiederkehrende Motiv der »DDR-Künstlerin vom Prenzlauer Berge«, der, wie sie selbst immer wieder schreibt, »weggeworfenen«, »verworfenen«, »geräumten«, »ausgegrenzten« Malerin im »Anpassungszentrum des 20. Jahrhunderts« (Annemirl Bauer). Ihre Situation als nicht anerkannte, systematisch ausgeschlossene Künstlerin im sozialistischen Regime der DDR und in den staatlichen Kunstinstitutionen findet darin ihren künstlerischen Ausdruck. In der einfachen und ausdrucksstarken Zeichnung *Jungfrau Barbara. Stellungnahme zur weiblichen Wehrpflicht* (1984) zeigt sich Annemirl Bauer mit verbarrikadierten Augen, mit verbundenem Mund und gefesselten Armen, wobei das Attribut der Malerin, der Pinsel, eingeschnürt und damit als Instrument künstlerischer Äußerung und des Protestes unerreichbar ist.[20]

In »verschwisterndem Gespräch«

Die Sichtbarmachung der Frau in der Kunst und Gesellschaft, für die Annemirl Bauer überwiegend in der späteren Phase ihres Schaffens mit allen ihr zur Verfügung stehenden bildkünstlerischen und persönlichen Mitteln eintritt, ist ihr als Künstlerin selbst nicht vergönnt. Die Marginalisierung der Frauen, gegen die sie angeht, widerfährt ihr selbst. Größere Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit im Kunstsystem der DDR erfährt ihre Arbeit nicht.[21] Ihr späteres Wirken am Rande Berlins, an der Peripherie des politischen Machtzentrums, scheint sie noch einmal mehr zu isolieren. Auch der Umstand, dass Annemirl Bauer ihre Ideale nicht nur im Symbolischen verhandelt, sondern als Anliegen in der Realität lebt, wie ihre zahlreichen Protestschreiben zeigen, bringt ihr kaum Sympathien ein. Gleichzeitig gehört Annemirl Bauer keiner subkulturellen Künstlergemeinschaft an, in der dissidente und nonkonforme Künstlerinnen und Künstler in losem Zusammenschluss Veranstaltungen, Aktion und Künstlerfeste im Berlin der späten 1970er und 1980er Jahre begehen. Ihr mitunter impulsives Auftreten, ihre Schwerhörigkeit, aber auch ihre Alkohol-Abstinenz – Alkohol als gruppenbildendes Mittel war in den Künstlerkreisen nicht zu unterschätzen – verstärken ihr Außenseitertum in der Kunstszene.[22] Dennoch pflegt Annemirl Bauer Freundschaften zu einzelnen Kolleginnen und Kollegen wie zur Malerin und Graphikerin Herta Heidenreich, zur Bildhauerin und Malerin Erika Stürmer-Alex oder zum Fotografen Jürgen Graetz.

Umso bedeutender wird ihre Kunst für sie, werden die Bildnisse von Frauen und Männern sowie ihre Selbstporträts, mit denen sich Annemirl Bauer in räumlicher und intellektueller Distanz zur politischen Macht einen Überlebensraum erschafft. Auf dem Land kreiert sie malend einen wahren utopischen Ort, an dem »verschwisternde Gespräche« und Gegenentwürfe zur geschlossenen Gesellschaft der DDR möglich zu sein scheinen. Dabei versteht Annemirl Bauer ihre Kunst als kreativen Ausdruck des Selbst, als einen immer wieder geprobten Selbstentwurf und als Werkzeug politischen Handelns, getragen von ihrem Glauben an gesellschaftliche Veränderung. Ihre realen und symbolischen Grenzverletzungen, ihr furchtloses Überschreiten gesellschaftlicher und künstlerischer Normative münden in die Formulierung der eigenen Identität wie sie gleichzeitig die Diskrepanz zwischen staatlichem Utopieversprechen und den Zumutungen sozialistischer Wirklichkeit aufzeigen.

20 — Zu den Hintergründen vgl. auch Bärbel Bohley: Annemirl Bauer: Erinnerung an eine Unbeugsame. In: Bärbel Bohley, Gerald Praschl, Rüdiger Rosenthal (Hg.): Mut. Frauen in der DDR, München 2005, S. 61 f. und Dohrmann, Fall Bauer (wie Anm. 2), S. 311–347.

21 — Annemirl Bauer erhält kaum Möglichkeiten, ihre Arbeiten öffentlich zu präsentieren: 1983 mit einer Einzelausstellung in der Galerie am Prater, Berlin und 1989 innerhalb der Berliner Kunstausstellung des VBK am Fernsehturm. Zu einer inoffiziellen Ausstellung lädt sie 1987 der Galerist Christof Tannert in seine Buchhandlung Karlshorst ein.

22 — Die Autorin im Gespräch mit der Tochter und Nachlassverwalterin Amrei Bauer am 13.6.2012.

ABB 323 Annemirl Bauer, *Solidarität – Emma gewidmet*, 1979/80, Nachlass Annemirl Bauer

ABB 324 Harald Metzkes, *Das Paar*, 1978,
Kunsthalle Rostock

ABB 325 Joachim Völkner, *Vorhof*, 1983/84,
LBS Ostdeutsche Landesbausparkasse AG

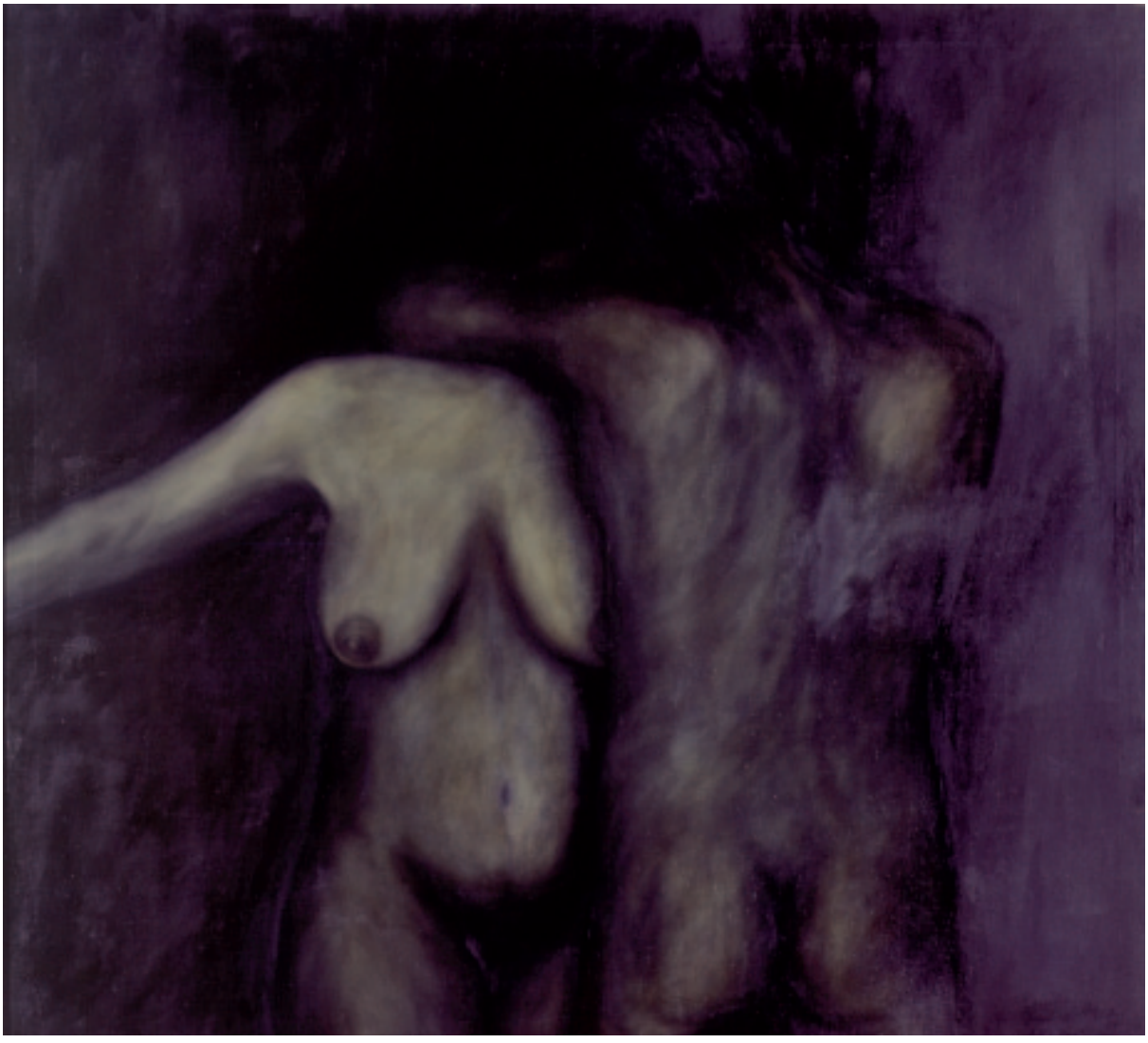


ABB 326 Nuria Quevedo, *Das Paar*, 1976,
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

ABB 327 Doris Ziegler, *Ich bin Du*, 1988,
Leihgabe der Künstlerin

ABB 328 Angela Hampel, *Angela und Angelus, I–V*, Tafel II, 1986, Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder)

ABB 329 Angela Hampel, *Angela und Angelus, I–V*, Tafel III, 1986, Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder)

ABB 330 Gabriele Stötzer, *Stadtindianer*, recto: *Winfried (Trans in Schwarz)*, 1985, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, Dauerleihgabe des Thüringer Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur

ABB 331 Gabriele Stötzer, *Winfried (Trans in Schwarz)*, verso: *Stadtindianer*, 1985, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, Dauerleihgabe des Thüringer Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur

Absturz des Ikarus

Ausbruch und Zerfall

Karl-Siegbert Rehberg

Melancholische Antike

I. Antike Urbilder

In der DDR, die sich programmatisch als aus den Notwendigkeiten der geschichtlichen Gesetzmäßigkeiten fortschreitende Gesellschaft (zuletzt auf der Stufe des »Übergangs zur vollendeten sozialistischen Gesellschaft«) definierte, schließlich die Annäherung an eine kommunistische Zukunft durch die resignativ-realistische Formel vom nur noch »real existierenden Sozialismus« ersetzend, spielten Rückgriffe auf antike Mythen und die Traditionen ihrer Aneignung eine wichtige Rolle. Ein Grund dafür lag in der, über die Arbeiterbewegung tradierten, Vorbildhaftigkeit eines durch Gotthold Ephraim Lessing, Johann Joachim Winckelmann sowie durch Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller geprägten und zugleich »volkstümlich« gewordenen Klassizismus. **ABB 333** Manche, ebenfalls literarischen Vorbildtexten folgende, künstlerische Normvorstellungen des Sozialistischen Realismus[1] waren so unterschiedlich nicht von dem (ebenfalls) misslungenen Projekt, mit dem Goethe im Kreis der »Weimarer Kunstfreunde« und in Zusammenarbeit mit seinem Vertrauten in Kunstsachen, dem Leiter der Fürstlichen freien Zeichenschule in Weimar, Johann Heinrich Meyer, eine Erneuerung der deutschen Kunst durch eine klassizistisch-historienhafte Ideenkunst auf der Basis des antiken Mythenmaterials hatte erreichen wollen.[2] Das folgte durchaus politischen Impulsen, besonders der Wiedererweckung der Römischen Republik durch die Revolutionäre von 1789, wie sich das beispielsweise in dem, allerdings mehreren Systemen dienen könnenden, bildnerischen Pathos von Jacques-Louis David ausdrückte.

Zu den Widersprüchlichkeiten und unentschiedenen Möglichkeiten geschichtlicher Umbrüche passt das Motiv des *Januskopfes*, wie etwa Harald Metzkes es 1977 als Verarbeitung der »Verwerfungen seiner Zeit« in einem »ungewöhnlichen, ja verstörenden« Bild zum Ausdruck brachte **ABB 364**, in welchem das zweite Gesicht als Maske in Schatten getaucht ist und nur das Auge die Doppelgesichtigkeit vertritt. Wie Dieter Brusberg beschrieb, zwingt die helle rechte Hälfte, hinsehen zu müssen: »Panischer Augenblick. Lust oder Entsetzen?«[3]

In der gesamten Geschichte des Abendlandes wurde die Antike als Wiege der abendländischen Kultur, im Falle Griechenlands mit Vorstellungen von idealer Schönheit, einer Gültigkeit philosophischen Denkens und demokratischer Selbstherrschaft (zumindest der Eliten) verbunden, im römischen Fall dann mit Spitzenleistungen militärischer Eroberungen und der Beherrschung eines Großreiches mittels rechtlicher, administrativer und technischer Innovationen – und sodann mit dem Untergang all dessen.[4] Mythisch hat diese Größe in den Ruinen und in normativ wirkenden Texten »der Alten« ihre Spuren hinterlassen. Und in der römischen Imperiumsidee fand noch das mittelalterliche Kaisertum eine genealogisch begründete Legitimation. Deshalb auch gibt es seit der »karolingischen« und anderen »europäischen Renaissancen«[5] und in Sonderheit seit dem italienischen *rinascimento* des 14. und 15. Jahrhunderts vielfältige Rückgriffe auf diese oft idealisierte Epoche. Seit dem 18. Jahrhundert waren es die den Neuhumanismus begründende Deutung der »Reinheit« antiker Statuen durch Winckelmann und im 19. Jahrhundert die projektive ›Erfindung‹ der Renaissance durch Jules Michelet und Jacob Burckhardt, welche diese Rückgriffe zum bildungsbürgerlichen Maßstab machten. Gesteigert wurde das in dem allerdings maßstablos werdenden (besonders von Friedrich Nietzsche, aber auch vom Ästhetizismus eines Gabriele D'Annunzio angetriebenen) Renaissancismus. Es waren solche Bildungsideale, welche auch die Bemühungen um eine »Kunst für alle«[6] beförderten, Bestrebungen, die in den Totalitarismen des 20. Jahrhunderts dann gewalttätig durchgesetzt werden sollten.

Vor allem im Italien Mussolinis und im Hitler-Deutschland sollten die antiken Formen ins Unmenschlich-Übermenschliche wachsen. Verwirklicht werden sollte die

Ich danke für die Unterstützung bei der Fertigstellung des Manuskriptes und vielfältige Anregungen und hilfreiche Korrekturen Tim Deubel, Sabine Barthold und Christian Heinisch sowie Gernot Kamecke. Dem Aufsatz liegt auch mein Beitrag »›Klassik‹ und Statuarik. Antike Motive in den Künsten der DDR« zugrunde, den ich veröffentlicht habe in: Gernot Kamecke, Bruno Klein, Jürgen Müller (Hg.): Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik, Berlin 2009, S. 261–278.

1 — Vgl. Georg Lukács: Werke. Bde. 4–6: Probleme des Realismus I–III, Neuwied/Berlin 1964–1971.
2 — Vgl. Sabine Schulze (Hg.): Goethe und die Kunst, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt v. 21.5.–7.8.1994, später in Weimar, Ostfildern-Ruit 1994.
3 — Christine Dorothea Hölzig: Welttheater Weltenbühnen. Harald Metzkes zum 80. In: Welttheater Weltenbühnen. Harald Metzkes zum 80., Ausst.-Kat. Museum Bautzen v. 10.5.–5.7.2009, Leipzig 2009, S. 7 ff., S. 8; Dieter Brusberg: Besuche im Atelier. Anmerkungen zu Harald Metzkes: In: Harald Metzkes: »Schwarzgesicht und Weißgesicht oder Die menschliche Komödie«. Bilder aus 50 Jahren, Ausst.-Kat. Deutsche Bank Luxembourg v. 26.4.–15.7.2007, o.O., 2007, S. 22 f., S. 22.
4 — Vgl. Alexander Demandt: Der Fall Roms. Die Auflösung des römischen Reiches im Urteil der Nachwelt, München 1984.
5 — Vgl. Erwin Panofsky: Die Renaissancen in der europäischen Kunst, Frankfurt am Main ²1996.
6 — Friedrich Pecht gab seit 1885 auch die Kunstzeitschrift »Kunst für alle« heraus, die schon ein Jahr nach ihrer Gründung 10 000 Abonnenten hatte; vgl. auch Beth Irvin Lewis: Kunst für alle. Das Volk als Förderer der Kunst, in: Eckehard Mai, Peter Paret (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 1993, S. 186–201.

ABB 332 Wolfgang Mattheuer, *Geh aus deinem Kasten*, Detail, 1985, Sammlung der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, Hannover

ABB 333 Hans van Breek, *Johann Wolfgang Goethe*, 1949, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar

Verbindung mit einem ins Monumentale übersteigerten ›Athen‹ oder ›Rom‹ durch Architekten wie Enrico del Debbio oder Albert Speer und Bildhauer wie den Südtiroler Hans (Giovanni) Piffrader, Arno Breker oder Josef Thorak. **ABB 334** Nach Stalins Schwenk zu einem ästhetischen und architektonischem Traditionalismus (›Stalin-Klassizismus‹ bzw. ›-Barock‹) wurde die Antike auch in den staatssozialistischen Systemen unter der Hegemonie der Sowjetunion wirksam. Dort aber kam es – ähnlich wie im futuristisch beeinflussten Italien – zu Kombinationen mit den Projekten der konstruktivistischen Moderne und einem, etwa auch in den gleichzeitig gebauten Hochhäusern New Yorks sichtbar werdenden, zeitgenössischen Monumentalstil. Aber auch hier wurden Rückgriffe auf antike Symmetrien, Säulenordnungen etc. zu einem Bestandteil des neuen, geschichtsphilosophisch unterfütterten Überbietungspathos.

Das mag es den kommunistischen Kulturfunktionären in der DDR erleichtert haben, im Dienste der Herrschaft stehende antike Motive zu übernehmen. Dabei konnte man im Rahmen der Marxismus-Leninismus-Orthodoxie durchaus auf den wichtigsten sozialistischen Theoretiker zurückgreifen: Karl Marx zufolge sollte zwar alle kulturelle Produktion ›Überbau‹ sein. Aber als aufklärerisch und humanistisch geprägter Intellektueller gab es ihm doch zu denken, dass die griechischen Künste (nicht anders als etwa Shakespeare) »uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten«. In der DDR wurde das kanonisch durch den Eintrag »Kunsttheorie« im Philosophischen Wörterbuch, wo die Metapher von Marx von der hellenischen Kunst als der »normalen Kindheit der Menschheit« herangezogen wird.[7] Dieses Klassiker-Wort machte Anleihen an die Antike noch im Staatssozialismus möglich und korrespondierte mit den Bemühungen um die Schöpfung einer eigenen weltgeschichtlichen Tradition – von Spartakus bis zu Martin Luther oder Friedrich dem Großen, denn einschließlich der preußischen Geschichte wurde »in den letzten Zügen der DDR fast alles annektiert«.[8] Das galt etwa auch für Goethes Faust, von dem Walter Ulbricht behauptete, »alle [...] Werktätigen der Deutschen Demokratischen Republik [haben] damit begonnen«, den fehlenden dritten Teil »mit ihrer Arbeit, mit ihrem Kampf für Frieden und Sozialismus zu schreiben.«[9] Bei so viel Klassikernähe schien es schließlich sogar ausgemacht, dass »die ›Westkunst‹ aus der Ismen-Pendelei und antitraditionalistischen Haltung heraus [...] schwerer zu einem produktiven Verhältnis zum antiken, humanistischen Erbe [gelangt]«, als dies die sozialistische Staatsführung für sich reklamierte.[10]

7 — Karl Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf) 1857–1858 [fotomech. Nachdr. der Ausgabe im Verlag für fremdsprachige Literatur Moskau 1939, 1941], Frankfurt/Wien, o.J. [1967], S. 30 f.; Georg Klaus, Manfred Buhr (Hg.): Philosophisches Wörterbuch, Leipzig 1964, S. 699. Vgl. zu diesem Argument aber auch als kurze Überblicksdarstellung: Bernd Seidensticker: Altertumswissenschaften und Antikenrezeption in der DDR. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. v. Manfred Landfester, Bd. 13, Stuttgart/Weimar 1999, S. 681–697, S. 689.

8 — Tilo Stolzenhain: Es war einmal... In: Antikerezeption in der Kunst der DDR. Rückblicke, Ausst.-Kat. Winckelmann-Museum Stendal in der Abgusssammlung antiker Plastik Berlin v. Mai–Juni 1991, Stendal/Berlin 1991, S. 9–14, S. 9.

9 — Zit. in: Adolf Dresen: Der Fall Faust. In: Maik Hamburger (Hg.): Adolf Dresen – wieviel Freiheit braucht die Kunst? Reden, Briefe, Verse, Spiele, Berlin 2000, S. 75–103, S. 81; vgl. auch Karl-Siegbert Rehberg: Zur Konstruktion kollektiver »Lebensläufe«. Eigengeschichte als institutioneller Mechanismus. In: Ders., Gert Melville (Hg.): Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität, Köln 2004, S. 3–18, S. 15.

10 — Peter Arlt: Antikerezeption in der bildenden Kunst der DDR. Dissertation B (Habilitationsschrift), Pädagogische Hochschule Erfurt 1987, S. 3.

Allerdings zeigte sich in der DDR, dass antike Themen zunehmend vor allem der Verschlüsselung von Gegenwartsanalyse und -kritik dienten: »Die Künstler suchten in Geschichte, Philosophie, Mythen Parallelen zur eigenen Existenz.«[11] Dabei ist auffällig, dass die DDR-Rezeption antiker Motive – trotz sehr unterschiedlicher Funktionen und zahlreicher Bedeutungsveränderungen – von allen faschistischen oder stalinistischen Übersteigerungen Abstand nahm.[12] Sie literarisierte und metaphorisierte die Homer, Ovid, Lukian[13] und vielen anderen entlehnten Motive und zeigte – selbst in affirmativen Werken – zumeist doch eine »generelle Entheroisierung und Entidealisierung der antiken Gestalten«.[14]

Peter Arlt hat zumindest 351 Künstler mit zirka 1.700 »mythosbezogenen« Werken gezählt,[15] nicht eingerechnet die verschiedenen italienischen und griechischen Ideallandschaften mit antikem Hintergrund. Auch unterschied er Perioden der Aneignung antiker Motive, beginnend mit den Jahren 1945–1949. Später kleidete man in antikisierende Bilder, die eine merkwürdige Melancholie ausstrahlten, vor allem Beobachtungen über die eigene stagnierende Gesellschaft. Im letzten Jahrzehnt ihres Bestehens bereitete sich in diesen Bildwelten der Abschied von der DDR und von ihrem anfangs ausgreifenden Zukunftsentwürfen und ikarischen Aufschwüngen in eine bessere Gesellschaft vor.

Antikenmotive hatten dabei in der DDR unterschiedlichste Aufgaben, wie Volker Riedel das beschrieben hat: In erster Linie ging es darum, die Entwicklung eines »sozialistischen Menschenbildes« mit menschheitsgeschichtlichen Motiven zu verbinden, sodann um einen bildhaften »Vorgriff auf die Zukunft« und die »Vervollkommnungsprozesse menschlichen Zusammenlebens«. Durchaus wurden (etwa bei Franz Fühmann oder Volker Braun) eine »Neuakzentuierung [...] sozialistischer Zielvorstellungen« und die Einkleidung aktueller Konflikte in das Gewand griechischer und römischer Motive entwickelt. Schließlich sollten die großen Zäsuren der Menschheit und der Geschichte der Klassenkämpfe vergegenwärtigt werden.[16]

Daraus entstanden vielschichtige Rückgriffe auf eine »Logik« des Mythos, besonders in den Arbeiten Heiner Müllers, der seine frühen Lektüren bis weit in die 1960er Jahre hinein »fraglos [in] die marxistische Interpretation der Geschichte und des Menschen« eingefügt hatte. Unmittelbar nach dem Zusammenbruch des Nazi-Regimes war »von den Kunstrichtern dem Mythos kein Platz« zugestanden worden. Erst später konnte Alfred Kurella in diesen kulturellen Beständen nicht nur eine »Eiserne Ration« sehen, vielmehr gehörten die Antikenmotive »zur täglichen Nahrung der sozialistischen Persönlichkeit«; und auch Fühmann sprach den alten Mythen 1975 eine »Kompassfunktion« zu.[17] Peter Weiss lässt Hans Coppi äußern: »wir brauchen die Mythen nicht, die uns nur verkleinern wollen, wir genügen uns selbst«, wogegen sein Genosse in der Widerstandsgruppe »Rote Kapelle«, der ebenfalls vom Volksgerichtshof zum Tode verurteilte Horst Heilmann setzte: »wir können nicht leben, ohne uns ein Bild von uns zu machen, gleichgültig, ob uns ein solches Bild nun aus einer langen Geschichte überbracht oder von eigener Hand [...] geschaffen wird«.[18] Gestützt wurde diese phantasievolle Arbeit am Mythos durch die partei- und regierungsoffizielle ›Eingemeindung‹ kulturellen Erbes in die programmatische Eigengeschichte des aus Klassenkämpfen geborenen Fortschritts, als dessen vorläufige Vollendung sich die sozialistischen Gesellschaften verstanden.[19]

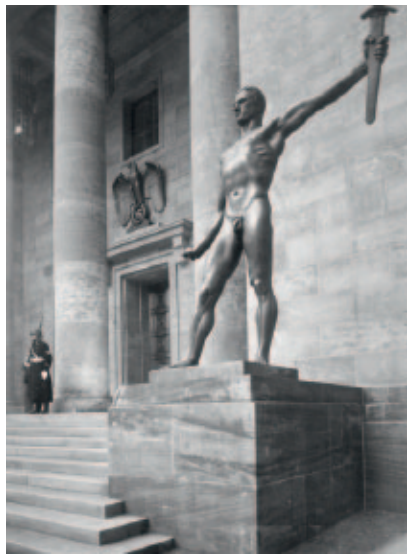


ABB 334 Blick in den Ehrenhof mit der Plastik *Die Wehrmacht* von Arno Breker

II. Mythenkanon und künstlerische Anverwandlungen

1. Ikarus als Schlüsselmotiv

Die Weimarer Ausstellung über die unterschiedlichen Variationen und Phasen der bildenden Künste in der DDR hat den sich in die Himmel aufschwingenden und abstürzenden Ikarus und die Metapher von der Verabschiedung dieses Heroen der Grenzüberwindung zum titelgebenden Bildsujet gemacht, weil darin Ambivalenzen der Moderne insgesamt, wie auch ganz speziell viele der Widersprüche zum Ausdruck kommen, die für das Projekt einer Neuen Gesellschaft, vielleicht sogar eines »Neuen Menschen« im Staatssozialismus bestimmend waren und auch die kulturpolitischen Normierungen und künstlerischen Kontroversen geprägt haben.

Ikarus verkörpert beides, eine mutige Überwindung der menschlichen Begrenztheit ebenso wie den tiefen Fall, welcher der Hybris folgt. Zwar hat sich der Sturz als Strafe für

11 — Ebd., S. 10.
12 — Zwar gab es die – überraschenderweise – fast ausnahmslos von sowjetischen Bildhauern gestalteten Monumentalplastiken von Marx, Lenin, Thälmann und anderen Heroen der sozialistischen Bewegung. Aber die mystische Idee eines zentralen »Kommunistischen Tempels«, die sicher auch Anleihen von klassizistischer Monumentalität gemacht hätte, wurde nicht realisiert: vgl. Peter Müller: Symbolsuche. Die Ost-Berliner Zentrumsplanung zwischen Repräsentation und Agitation, Berlin 2005 und Tino Heim: Von der »Centrale der sozialistischen Welt« zum Stellvertreterort der sozialistischen Konsumgesellschaft. Architektonische Machtrepräsentation und Geltungsbehauptungen am »Zentralen Ort« in Ostberlin. In: Gert Melville, Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Dimensionen institutioneller Macht. Fallstudien von der Antike bis zur Gegenwart, Köln/Weimar/Wien 2012, S. 331–357.
13 — Vgl. die von Peter Hacks im Leipziger Seemann-Verlag 1962 besorgte Ausgabe von Lukians »Das Urteil des Paris«, die von Günter Horlbeck illustriert wurde, der in seinen Zeichnungen einen, vom Pariser Flair beeinflussten, ironisch aufgelockerten Strich adaptierte.
14 — Volker Riedel: Funktion und Tendenzen der Antikerezeption in der Deutschen Demokratischen Republik, in: Antikerezeption heute. Protokoll eines Kolloquiums, Stendal 1985, S. 15–34, S. 31.

ABB 335 Alexandra Müller-Jontschewa, *Der Turm*, 1985, Kunstsammlung Jena

die menschliche Anmaßung am tiefsten eingeprägt (man denke aus den vielen Beispielen der Kunstgeschichte an die Darstellung der Erzählung Ovids in Pieter Brueghels d. Ä. *Landschaft mit Sturz des Ikarus*, 1555–68). Jedoch geht dem der mutige, alles Dagewesene überflügelnde Höhenflug voraus, eine Sehnsucht des Menschen seit ältesten Zeiten verwirklichend – vom Kinderglauben an das Fliegen-Können bis ins »Zeitalter der Düsenflugzeuge und Raumschiffe«. So zeigt auch Bernhard Heisigs *Die Söhne des Ikarus* (1. Fassung 1968) ein Panorama der technischen Entwicklung bis zur Rakete. Arno Rinks *Ikarus* erscheint ebenfalls als »Sinnbild für Aufbruch, für Schöpferkraft, für die Fähigkeit des Menschen, alle Fesseln abzustreifen [...] bis zum bildhaften Zeichen für den gesellschaftlichen Aufbruch in unserer Zeit«. Eckhart Gillen sah in der DDR-Malerei der 1970er Jahre generell den »Mythos vom Höhenflug und Sturz« mit Dädalus als dem »Idealtypus des sozialistischen Realisten, der konstruktiv, fortschrittsgläubig die Widrigkeiten der menschlichen Natur überlistet und das künstliche Paradies des Kommunismus als kollektivistisches Gesamtkunstwerk schafft«.

Es zeigt sich darin Wagemut als befreiende Eigenschaft des Menschen, wie es auch Günter Kunert in seiner Deutung des Ikarus als »Künstler« und dessen »Anlauf für das Unmögliche« ausdrückte: »damit du / hinfliegst / zu deinem Himmel / daran alle Sterne verlöschen«. Wortbilder wie diese mögen Heinz Dieter Kittsteiner angeregt haben, in der frühen DDR eine geradezu »nietzscheanische« Phase der »Umwertung aller Werte«, wie sie jedem Neubeginn zugrunde liege, zu vermuten.[20] Bei Bernhard Heisig ist die Identifikation mit dieser Seite des tragischen Helden dann schon gegen die Logik der instrumentellen Vernunft gerichtet. Er fühlt sich dadurch sogar berechtigt, für das *Lob der Gelegentlichen Unvernunft*, wie er ein Gemälde aus den Jahren 1979/80 betitelt hatte, einzutreten. Durch den innerhalb des »Wettkampfs der Systeme« symbolisch aufgeladenen Erfolg des Kosmonauten Juri Gagarin angeregt, wird »der ikarische Vorgriff auf eine neue menschliche Gemeinschaft« zum Sinnhorizont des Fliegenden als eines Symbols von »Kühnheit des Denkens und Handelns beim Aufbau einer neuen Gesellschaft«.[21]

Aber auch das schließt ein Scheitern nicht aus. Seit Ende der 1970er Jahre kamen technikkritische Motive ins Spiel, wurde die Unvernunft der Annäherung an die Sonne zum Bild einer Selbstüberhebung der (vor allem kapitalistisch gesteigerten) ›Machbarkeit‹. Aber auch der Todesflug eines sowjetischen Kosmonauten wird zur Ikarus-Variation (vgl. den Komarow-Gedächtnisraum von Via Lewandowsky). Solcher Hochmut evoziert das Bild des Turmbaus von Babylon, der in Heisigs Ikarus-Tafel, die einst im Foyer der Volkskammer der DDR hing, mit Motiven der seit 1914 geführten ›technischen‹ Weltkriege, aber auch mit der Weltraumfahrt und anderem in einem Simultan-

15 — Arlt, Antikerezeption (wie Anm. 10) und Ders.: Zu den Entwicklungsprozessen der antik-mythologischen Ikonographie in Malerei, Grafik und Plastik von 1945 bis in die Gegenwart. In: hefte zur ddr-geschichte, Berlin 1992, S. 23–39, zit. in: Seidensticker, Altertumswissenschaft (wie Anm. 7), S. 696. Peter Arlt hat das Thema von verschiedensten Seiten behandelt, im Jahre 2008 erschien sein Buch »Die Flucht des Sisyphos. Antike Mythen in der Europäischen Bildtradition und ihre Aktualität in der DDR« im Kunstverlag Gotha.

16 — Vgl. Riedel, Funktion (wie Anm. 14), bes. S. 17 f.

17 — Zit. in: Wolfgang Emmerich: Griechische Mythen als Esperanto. Heiner Müllers Antikenstücke. In: Michael Berg, Knut Holtsträter, Albrecht von Massow (Hg.): Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 59–76, S. 62.

18 — Vgl. Norbert Krenzlin (Hg.): »Ästhetik des Widerstands«. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss, Berlin [DDR] 1987, S. 50.

19 — Vgl. Seidensticker, Altertumswissenschaft (wie Anm. 7).

20 — Vgl. zu Gillens Dädalus-Beschreibung: Eckhart Gillen: Weltlandschaft und Weltbilder. In: Bernhard Heisig: Die Wut der Bilder, Ausst.-Katalog Museum der bildenden Künste Leipzig, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen K20 Düsseldorf und Neue Nationalgalerie Berlin 2004, hg. v. Eckhart Gillen, Köln 2005, S. 239-253, S. 240, wo auch Günter Kunert zitiert. Vgl. desweiteren Hans Dieter Kittsteiner: Die »Heroisierung« im geschichtstheoretischen Kontext. In: Monika Flacke (Hg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1994, S. 146–159, bes. S. 151 f.

21 — Arlt: Entwicklungsprozessen (wie Anm. 15), S. 33.

ABB 336 Bernhard Heisig, *Christus verweigert den Gehorsam II*, 1986/88, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

bild vereinigte, was Gillen als »gigantisches barockes Puppenwelttheater« empfand (womit Heisig, bei aller Unterschiedlichkeit der Malstile, den spielerisch-ästhetisierenden Historienausstattungen Tübkes nahekam). Alexandra Müller-Jontschewa verdichtete 1985 solche Zusammenhänge in der zum Turm gewordenen (Kriegs-)Maschinerie, welche die abendländischen Kultursymbole ebenso einschließt wie durch ihre Gewaltsamkeit jeder humanistischen Wirkung beraubt. **ABB 335**

Die Absturzpose des Negativhelden, der aber auch als sich Opfernder für die ausgreifende ›Weltoffenheit‹ des Menschen gedeutet werden kann, lässt sich auch mit Heisigs Variationen *Christus verweigert den Gehorsam* (1984–86 bzw. 1986–88) in Verbindung bringen. **ABB 336** Motive von der modernen Kriegstechnik bis zurück zu den römischen Legionen, welche die aufständischen Sklaven des Spartakus ins Meer trieben, bieten das Material für eine historische Collage der menschlichen Unheilsgeschichte.

Seit den 1960er Jahren begann Wolfgang Mattheuer ebenfalls mit Flugbildern, etwa von Vögeln, die später sein Schüler Hans-Hendrik Grimmling in seinem Gemälde *umerziehung der vögel* (1978) zum Gleichnis für die sozialistische »Erziehungsdiktatur« werden ließ. In Mattheuers Arbeiten folgte Mitte der siebziger Jahre mit herabstürzenden Tier- und Maschinengebilden der kritische Umschwung. In *Sturz des Ikarus II* (dem ›Symbolbild‹ der Weimarer Ausstellung) wird 1978 – in melancholische Nachttöne getaucht **ABB 366** – die magische Verknüpfung einer Raumkapsel als Ausdruck modernster Technik mit einer Anspielung sowohl auf Vögel als auch auf Ikarus hergestellt, indem der *Flügel der Blauracke* von Albrecht Dürer (1512) mit dem modernen Fluggerät verbunden wird.

Aber das im Absturz sich zeigende Unheil muss nicht notwendig das der eigenen Gesellschaft betreffen. Winfried Wolks Bildfolge *Ikarus oder der Traum vom Fliegen* (1978–81) stellt ebenso wie Arno Rinks *Stürzender Aggressor* (1973) die Niederlage der Vereinigten Staaten im Vietnam-Krieg bloß: »Der Stürzende, noch jetzt voller dunkler Gefährlichkeit, ist Zeichen für den Sieg der historischen Gerechtigkeit«.

Gefährlicher schon war die Darstellung gewagter Flugversuche, wenn diese dazu dienen sollten, individuell etwa Mauer und Stacheldraht zu überwinden (selbst wenn durchaus bei Vielen die Angst bestand, selbst abzustürzen, wenn sie das wagen sollten) oder kollektiv gar das gesamte autoritäre System, wie das die verunsicherte Kontrollmacht aus den verschiedensten Symbolisierungen herauszulesen wusste. Jedenfalls wurde Ikarus zu einem weit verbreiteten und spannungsreichen Thema, denn auch dessen Vater Dädalus war gemeinsam mit ihm und mittels nicht erlaubter Flugobjekte aus Kreta geflüchtet.

ABB 337 Wolfgang Mattheuer, *Seltsamer Zwischenfall*, 1984/91, Sammlung Fritz P. Mayer – Leipziger Schule, Leipzig

ABB 338 Matthias Weischer, *Familie O. – Nachmittag*, 2001, Privatbesitz

Die Niederlage war endgültig. In Mattheuers Linolstich *Und die Flügel ziehen himmelwärts* (1979) liegt der Gestürzte auf dem Rücken wie ein Gekreuzigter, während ein Flügelpaar sich schmetterlinghaft in die Lüfte erhebt und in dessen ironischer Brechung *Seltsamer Zwischenfall* (1984) liegt der gefällte Jüngling mit abgebrochenen Flügelstücken auf einer Hochgebirgswiese und wird von neugierigen Touristen aus einem Reisebus heraus bestaunt. **ABB 337**

Hans-Hendrik Grimmling zeigt dann 1978 in einem Diptychon *Ikarus zuhause*. **ABB 367** Und am Ende bleiben nur noch die Flügel als ein letzter Verweis auf das desaströse Abenteuer übrig: Wenn Prometheus aus dem brennenden ›Kasten‹ flieht, steht das abgehalfterte Flügel-Werkzeug des Ikarus unter anderen Requisiten der DDR-Antiken-Verwertung in der Ecke. Und ein Maler der »Neuen Leipziger Schule«, Matthias Weischer, kann dann ganz unbefangen die Ikarus-Flügel als Überbleibsel in einem coolen, 2001 entstandenen Alltagsbild *Familie O. – Nachmittag* einfach abstellen. **ABB 338** Und doch beendet der Absturz nicht die Sehnsucht des Menschen.

2. Prometheus[22]

Prometheisch ist die Stiftung der menschlichen Kultur durch die Rebellion des gegen Zeus und für die Menschen eintretenden Helden. Verbindbar ist das eventuell – wie Ernst Bloch mit Rückgriff auf Johann Jakob Bachofen suggerierte – mit der Überwindung des Mutterrechtes; auch mag darin schon eine Subjektivierung der Religion liegen, indem das Göttliche (wie bei Nietzsche) in den Menschen verlegt wird. Aus dieser Identifikation und indem der Mensch »die Welt wirklich nach seinem eigenen Bild schafft, verdämmert sein unwirkliches Vor-Bild«, schrieb Klaus Träger 1961.[23] Das also ist Prometheus als »Lichtbringer und Vorausdenker, der die Sehnsucht geweckt hat nach dem schöpferischen Feuer«, somit auch zum Sinnbild der Künstler werdend.[24] Deshalb konnte man in diesem götterähnlichen Titanen – wie DDR-Bürger es schon in der Schule lernten[25] – das Proletariat verkörpert sehen und seine schöpferische Arbeit an einer Neuen Gesellschaft, wie Willi Sitte es in seinem Bild *Proletarier aller Länder vereinigt euch* (1978–80) tat.[26]

Bei Wolfgang Mattheuer (der von sich bekannte, er sei nicht »von den Mythen auf die Wirklichkeit gekommen, sondern von der Wirklichkeit auf die Mythen«[27]) wird die mehrfach bearbeitete Prometheus-Sage zur Geburtsstunde des von allen Fesseln der Vergangenheit sich befreienden Menschen, der die ganzen Mythen-Requisiten im bereits brennenden »Theater« oder »Kasten« zurücklässt, um sich in eine offene, nicht festgelegte Welt zu begeben.[28] Der auf der IX. Kunstausstellung der DDR 1982–1983 kontrovers diskutierte Linolschnitt *Prometheus verläßt das Theater* (1981) wurde vier Jahre später expressiver noch fortgesetzt in dem Gemälde *Geh aus deinem Kasten*. **ABB 332, 339** In beiden Bildern sah Heinz Schönemann Prometheus als »Gestalt von erstaunlicher Jugendlichkeit und Vitalität«.[29] Aber es ist dies jedenfalls kein Aufbruch in die Emanzipationsversprechen des Sozialismus, an die Mattheuer schon viel früher nicht mehr geglaubt hatte. In der Nachbemerkung zu dessen Aufzeichnungen der Jahre 1962–1989 schrieb Heiner Henniger im Zusammenhang mit dem Verbot, eine Graphik dieses Künstlers als Titelbild des Reclambandes »Die Übergangsgesellschaft« zu verwenden: »Die Macht runzelte die Stirn und hob den Zeigefinger. Wir waren hilflos. [...] ›Prometheus verlässt das Theater‹ [...] bei Reclam vornedrauf, Sommer 1989, wir haben es nicht durchgebracht« – wenigstens aber »kann Kunst doch noch aufregen«, wie der Leipziger Maler spöttisch anmerkte.[30] »Ein Fackelträger des Fortschritts sollte er sein, der sagenhafte Feuer-Räuber und rebellische Goethe-Held [...] mit ›anarchosyndikalistischen Tendenzen‹.« Nun ist er einer geworden, der »gegen die Anweisungen der Leitung zu handeln« sich wagt. Das »konnten die Halbgötter der DDR nicht brauchen«. Bei Volker Braun wurde Prometheus zum »Aufwiegler« und »Abweichler«, Otto Möhwald zeigt ihn in Rodinscher Denkpose, sein Menschenbild zerbröselnd, bei Mattheuer wurde Prometheus zum Brandstifter[31] und machte sich – so die Interpretation des Nachrichtenmagazins Der Spiegel – republikflüchtig aus dem Staub.[32]

Bejahender hatte sich da eine, neue künstlerische Ausdrucksformen bis zu einer gewissen Grenze durchaus einbeziehende und damals sehr begehrte *Prometheus-Mappe* des Kulturbundes der DDR aus dem Jahre 1982 gezeigt,[33] die anlässlich des 150. Todestages Johann Wolfgang von Goethes erschien und an dessen götterverachtende Hymne

22 — Vgl. Fritz Cremers Skulptur *Prometheus. Für Konni Wolf* (1982).
23 — Vgl. Emmerich, Esperanto (wie Anm. 17), S. 61.
24 — Vgl. Heinz Schönemann: Wolfgang Mattheuer, Leipzig 1988, S. 84 u. 96, etwa auch Erwin Hahs' Gemälde *Prometheus bringt den Menschen Feuer* (1948/49). In: Arlt, Entwicklungsprozesse (wie Anm. 15), S. 25.
25 — Vgl. Stolzenhain, Es war einmal (wie Anm. 8), S. 12.
26 — Vgl. Peter Arlt: Die Flucht des Sisyphos. Griechischer Mythos und Kunst. Eine europäische Bildtradition, ihre Aktualität in der DDR und heute, Gotha 2008, S. 129.
27 — Ingeborg Ruthe: Sisyphos lehnt am Stein und grübelt. In: Berliner Zeitung v. 26.1.1994.
28 — Vgl. Schönemann, Mattheuer (wie Anm. 24), S. 96 f.; Mattheuer hat das Motiv des Gemäldes *Geh' aus deinem Kasten* (1985) auch in seinem Selbstbildnis *Draußen, Drinnen und Ich* (1986) aufgenommen.
29 — Schönemann, Mattheuer (wie Anm. 24), S. 97.
30 — Heiner Henniger: Nachbemerkung. In: Wolfgang Mattheuer: Äußerungen. Graphik. Texte, Leipzig 1990, S. 245 f.

ABB 339 Wolfgang Mattheuer, *Geh aus deinem Kasten,* 1985, Sammlung der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, Hannover

Prometheus von 1777 anknüpfte.[34] Heiner Müller dichtete: »endlich allein mit seinem endlich freischwebenden Felsen«, nachdem die Götter die Welt unter ihm weggesprengt hatten.[35] Solche Motive wurden mit der eigenen gesellschaftlichen Krise in Beziehung gesetzt, etwa von Rainer Kirsch: »Groß in Gesängen rühmten die Alten den Schaffer Prometheus / Weil er das Feuer uns gab; wir heute schlucken den Rauch«.[36] Das stieß nicht nur auf Wohlgefallen. Zwar ließ sich Adolf Endlers Verwandlung des antiken Helden in einen Angestellten der Unterdrückung noch hinnehmen, denn es handelte sich um die El Salvadors durch den US-Präsidenten Ronald Reagan oder die Mithilfe an Pol Pots und der ›Roten Khmer‹ Massenmord in Kambodscha; auch wurde Prometheus modellhaft für die Folgen der von ihm den Menschen gebrachten und alle seine technischen Fortschritte beeinflussenden Energiequelle verantwortlich gemacht, nämlich auch für »Molekularbiologie, Genetische Manipulation«.[37] Dann ist die Umdeutung des Feuers in die atomare Explosion naheliegend, wie Jürgen Schieferdecker sie gestaltet hat,[38] so dass Prometheus schließlich selbst das *Spiel mit dem Feuer* bemerken muss (so der Titel eines Gemäldes von Heidrun Hegewald von 1968). Alle diese kritischen Motive hätten von der Zensur noch akzeptiert werden können, da sie sich auf andere Herrschaftsverhältnisse, besonders in den USA beziehen ließen. Lieber las man wohl, was im Dienste der Internationalen Solidarität Helmut Preißler »Für Che!« gedichtet hatte: »Die heiß das Leben lieben, / flammen auf im Sterben / und werden zur Fackel«[39] (keine schlechte Poetisierung der zynisch-siegreich gemeinten, ungewollt jedoch die Sakralisierung des Castro-Mitkämpfers Che Guevara eröffnenden Pressephoto-Inszenierung des Leichnams mit ›christusähnlich‹ gebrochen-halboffenen Augen[40]). Und kaum anstößig dürften auch Bilder wie Werner Tübkes etwas verrätselter *Zeus und Prometheus* gewesen sein.[41] Aber trotz der, politisch nicht durchweg unliebsamen Anprangerungen und trotz kaum als problematisch empfundener Beiträge, wurde die Graphikmappe mit ihrer, aus den Bildern und Texten herauszulesenden Zeitkritik doch verboten.[42] Dadurch erst wurde Prometheus zu einem brisanten Thema.

Vielfältig sind die Darstellungen der Niederlage, wie sie Heiner Müller schon in *Der gefesselte Prometheus* (1967/68) vorgezeichnet hatte als ein Leben des Widerspruchs »zwischen Leistung und Eitelkeit, Bewusstsein und Leiden, Unsterblichkeit und Todesangst«. Schließlich habe der Lichtbringer seine Mission vergessend, »in Symbiose mit seinem Peiniger, dem Adler« weitervegetiert, so dass er nicht einmal mehr von Herakles befreit werden wollte.[43]

31 — Simon Benne: »Sprengel Museum lässt antike Mythen aufleben«. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung v. 18.7.2012.
32 — »DDR-Feuerwehr gegen Prometheus«. In: Der Spiegel, Nr. 15/1993.
33 — Prometheus 1982. Graphiken, Texte und Kompositionen im Auftrag des Kulturbundes der DDR zum 150. Todestag von Johann Wolfgang von Goethe [Das Mappenwerk. Graphiken und Texte]; vgl. auch die Reproduktion der Mappe in: Roland Rittig, Rüdiger Ziemann (Hg.): Prometheus 1982 unbeliebte Kunst aus der DDR, Halle/Zürich 1995.
34 — Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Prometheus. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. v. Erich Trunz, Bd. 1: Gedichte und Epen I, München 1981, S. 44 ff. sowie zur Textgeschichte ebd. S. 483 ff.
35 — Heiner Müller in: Rittig/Ziemann, Prometheus (wie Anm. 31), S. 18.
36 — Ebd., S. 19.
37 — Ebd., S. 84 f.
38 — Ebd., S. 87.
39 — Ebd., S. 51.
40 — Das Photo wurde am 9.10.1967, nach der Exekution Che Guevaras im Krankenhaus von Vallegrande in Bolivien von Freddy Alborta aufgenommen.
41 — Rittig/Ziemann, Prometheus (wie Anm. 31), S. 35.
42 — Adolf Endler: Statement Ende März 82 [ein Text für die Kulturbund-Mappe, der dort nicht publiziert werden durfte], in: ebd., S. 84 f.
43 — Emmerich, Esperanto (wie Anm. 17), S. 73.

ABB 340 Lutz Dammbeck, Aufführung des *Herakles-Projektes* von Lutz Dammbeck auf dem Gegenkultur-Festival Intermedia I, Coswig, 1985, Archiv Paul Kaiser

3. Herakles

Die Aneignung des Herakles-Mythos und seiner Motivverzweigungen begann mit einer Affirmation: Nach der Oktoberrevolution und dem Sieg der Roten Armee konnte er zum Symbol für Kampf und Sieg der Arbeiterklasse[44] werden. Zuvor hatte Hans Pfeiffer in einer Komödie allerdings die ›Entbehrlichkeit‹ des Herakles auf die Bühne gebracht, da die »Weltveränderung durch die modernen, vor allem sozialistischen Sterblichen« viel größer sei als der antike Held sie hätte leisten können.[45] In DDR-Bildern sah man gleichwohl Lenin, der – einem Simson gleich – die Säulen der alten Ordnung zum Einsturz bringt, oder einen Kämpfer, der einen den Faschismus symbolisierenden Adler tötet und die Fesseln von Gefangenen zerschlägt.[46] Herakles wurde so zur Verkörperung der »revolutionären Kraft des befreiten Proletariats [durch] die Sowjetmacht«.[47]

Aus den Herrschafts- und Legitimationskonflikten im Staatssozialismus lässt sich auch der Umschwung in der Deutung des Helden verstehen. Zunehmend wurde er problematisiert – bis zur (Selbst-)Zerstörung. Dabei stützte man sich zuweilen auf die grausame Entlarvung des gedemütigten Helden, wie Peter Weiß sie in den 1970er Jahren in seiner *Ästhetik des Widerstandes* imaginiert hatte. Es mag dieses Buch ein »letzter gemeinsamer Nenner der deutschen Linken« (Gerhard Scheit[48]) gewesen sein, jedenfalls wurde es in den 1980er Jahren in kritischer Absicht auch in der DDR diskutiert und zum Ausgangspunkt einer Neufassung des Heraklesbildes. Was, so fragte man nun, »wenn Herakles nicht unverzagt, ständig die Befreiung der Unterdrückten vor Augen, Ungetümen und Tyrannen seine Taten entgegengesetzt hätte, wenn wir sagen müssten, dass er von Furcht und Schrecken geplagt war und seine Handlungen nur dazu dienten, die eigne Schwäche und Vereinsamung zu überwinden«? Denn, nur in seiner »vom Löwenfell umhüllten Nacktheit, auf jede kriegsmäßige Bewaffnung verzichtend, nur mit einer Keule ausgerüstet«, wollte er mit seinem Wüten den Sterblichen beistehen und war doch als Sohn des Zeus von Geburt an »der Bosheit und Hinterhältigkeit« der Götter ausgesetzt. Für die »Hungernden, [...] die Bewohner der Elendsviertel« sollte er zur (christusgleichen) »Gestalt eines Helfers in der Not, eines Retters« geworden sein, für die Handelsherren und Bankleute hingegen »zum Schutzheiligen der Schlemmerei, der Libertinage«, auch zum »Inspirator des Kolonialismus«, seit seine Ausfahrten übers Meer ihn bis zum Ende der (damaligen) Welt geführt hatten. Sein eigenes Ende sind Verzweiflung, Täuschung, unaushaltbarer Schmerz, wenn das verseuchte Hemd des Kentauren Nessus, des Geliebten seiner ihn hassenden Frau, sich mit der Haut des liebesunfähigen Verführers derart verbindet, »dass sich, wenn er ein Stück davon abriß, das Fleisch bis auf die Knochen löste« und – nur darin noch seine »Größe [...], fast Erhabenheit« wiedergewinnend – »kriecht [Herakles] schreiend vor Schmerzen, bergauf zum Scheiterhaufen und legt sich in die Flammen«.[49]

Das schienen auch Bilder zu sein vom Übergang in das Patriarchat, jedenfalls war hier alle Fortschrittseuphorie der späteren Aneignung des Mythos vergangen. So sieht eine Antike nach dem Geschmack protestantisch-sozialistischer Weltdüsternis aus, jedoch immer auch als Protest gegen jeden Funktionärsoptimismus, wie er übrigens in allen Systemen beobachtbar ist.

Ein derartiges diskursives Mäandern lässt 1982 den (am Ende der DDR noch ›in den Westen‹ getriebenen) Medienkünstler Lutz Dammbeck für seine Archäologie der Erinnerung, mit unterschiedlichsten Techniken und Medien der Collage, Installation, Malerei, Literatur sowie des Animations- und Dokumentarfilms als intermediale Installation entwerfen, den Titel *Herakles-Projekt* **ABB 340** erdenken.[50] Angeregt wurde er durch Heiner Müllers *Herakles II oder die Hydra*. Der mythische ›Übermensch‹ befindet sich in der Natur und erlebt Vermessung und Kolonisierung des Körpers durch die gesellschaftlichen Machtverhältnisse: »Herakles wird gewahr, dass er Teil der Hydra geworden ist, mitverantwortlich für das Funktionieren des Unheils«, bis er versucht, ihren schützenden und haltenden Schoß zu verlassen und deshalb mit ihr kämpfen muss. In einer in die DDR übersetzten Stimmungslage werden zum Ärger der Kulturbürokratie der SED Zusammenhänge zwischen Französischer Revolution, der schwarzen Pädagogik der Gebrüder Grimm (*Vom eigensinnigen Kind*), von Auschwitz und dem GULAG als »Ausmerzung des nicht modellierbaren Menschen« zur aktionskünstlerischen Darstellung gebracht. In dem nach seinem Weggang aus der DDR realisierten Projekt, konnte Dammbeck die Aktrice Fine Kwiatkowski nicht mit der Rolle des mit dem Tode bestraften

44 — Vgl. Wolfram Schubert: *Kampf und Sieg der Arbeiterklasse* (1968/69).
45 — Vgl. Hans Pfeiffer zit. in Arlt, Entwicklungsprozesse (wie Anm. 15); Rückverweis auf Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands [zuerst 1975–1981], Frankfurt am Main 1988, S. 50.
46 — Vgl. Arlt, Entwicklungsprozesse (wie Anm. 15), S. 30.
47 — Ebd.
48 — Vgl. zu Scheit: Genia Schulz: Weiß, Peter. In: Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. v. Bernd Lutz, Stuttgart 1986, S. 626–629, S. 628.
49 — Weiss, Ästhetik (wie Anm. 43), S. 319; vgl. zur Diskussion: Krenzlin, Ästhetik (wie Anm. 18), S. 31–44 sowie Irene Dölling: Frauen im Klassenkampf. Klassenkampf und Geschlechterfrage in Peter Weiß' Ästhetik des Widerstands. In: ebd., S. 45–63.
50 — Vgl. Eckhart Gillen: Lutz Dammbecks Herakles-Konzept. In: Denkzeichen 4. November 1984 (http://uinic.de/alex/de/dammbeck/gillen.html); Paul Kaiser: Boheme im ›Arbeiter- und Bauernstaat‹. Offizialkultur und künstlerische Gegenkultur im DDR-Staatssozialismus. Phil. Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 2007 und Karl-Siegbert Rehberg: Verkörperungs-Konkurrenzen. Aktionskunst in der DDR zwischen Revolte und »Kristallisation«. In: Christian Janecke (Hg.): Performance und Bild – Performance als Bild, Berlin 2004, S. 115–161, bes. S. 122–127.
51 — Eckhart Gillen: Herakles Höhle – Krieg der Viren. In: Ders. (Hg.): Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin v. 7.9.1997–11.1.1998, Köln 1997, S. 495 ff., S. 495.
52 — Dies ein Motiv in einem Gedicht (»Lob des Sisyphus«) von Heinz Kahlau, nach Mattheuer, Äußerungen (wie Anm. 28), S. 128.
53 — Vgl. Albert Camus: Der Mythos des Sisyphos [frz. zuerst 1942], Reinbek 1959.

aufsässigen Kindes betrauen und musste auch darin – wie Eckhart Gillen beobachtete – Parallelen zwischen NS-System und der DDR wahrnehmen, nämlich »tägliche Entmündigung, Doppelmoral und Angst«, den »Irrsinn eines programmatisch antifaschistischen Staates, der selbst faschistische Züge zeigt«.[51]

4. Sisyphos

Ein für die Öffentlichkeit im sozialistischen Staat – wenn nicht auf die kapitalistisch-entfremdete Arbeit angewandt, auf Fließbandarbeiter und Tellerwäscher,[52] überhaupt auf die schlecht (oder vielleicht sogar gut) bezahlte Monotonie der Alltagserledigung unterm Mehrwertprinzip – ebenfalls prekäres Thema war Sisyphos als der Held des Absurden. Albert Camus[53] war hinterm ›Eisernen Vorhang‹ unterschwellig anwesend: »MEINE Sonnen heißen ›Trotzalledem‹!« schrieb der Leipziger Maler Wolfgang Mattheuer am 15. September 1975 in sein Tagebuch.[54] Daraus wurden Bilder des Widerstandes gegen die Wiederholung. Sein *Sisyphos behaut den Stein* kehrt den klassischen Mythos um, um die Möglichkeit der Empörung gegen entfremdetes Tun[55] aufzuzeigen, indem der gepeinigte ›Held‹ zum ›Herrn der Situation‹ wird, vom Spielball der Götter zum aufrechten Menschen mit geballter Faust. 1975 schuf Mattheuer die Kleinplastik *Sisyphos im Rad*, jedoch nicht als ›verlorene Gestalt der antiken Sage‹, sondern ebenfalls in Auflehnung. Frank Leuchte lässt Sisyphos sogar den Steinberg mit gleicher Mühe bergab wälzen, und dieser »merkt es nicht – wie die meisten DDR-Bürger«.[56] In einer Lithographie von 1971 und ein Jahr später in einem Gemälde lässt der an die Endlosigkeit der Mühen Gekettete seine verhasste Tätigkeit im Stich (offen bleibt dessen Zukunft, etwa die Ankunft im Tal). Die Klassenverhältnisse werden als Hintergrund deutlich (und die oft deutungsbeflissenen Rezensenten in der DDR scheinen dieses Motiv interpretativ wenig ausgeleuchtet zu haben, um die Entfremdungsthematik nicht auf das eigene Land beziehen zu müssen[57]). Gemalt wird ein Arbeitertyp, der zugleich die Erde und die Himmelskörper im Gleichgewicht halten kann[58] oder zumindest Denkmäler stürzt. Das kann dann auch »die Massen ergreifen«, wie man mit dem jungen Marx[59] sagen könnte. Der Chor sprengt die Tragödie und übernimmt selbst die Handlung, hier nicht mehr in freizeitverordnetem Übermut; eher zeigt sich auch Verzweiflung. Denn, so meinte Franz Fühmann: »Der Mythos kennt kein Happy-End« und Mattheuer erlaubt dieser Figur ebenfalls nicht, resignativ »alles gut« zu finden.[60]

5. Parisurteil[61]

Zwar gingen während der Hochphase des schon 1947 von sowjetischen Kulturoffizieren ausgelösten ›Formalismusstreites‹[62] die antikisierenden Motive stark zurück, wurden in den frühen 1960er Jahren jedoch verstreut wieder aufgenommen, etwa wenn Darstellungen des Paris-Urteils gegen die verbreitete Prüderie der Zeit zugelassen wurden – allerdings zumeist doch eher harmlos daherkommend, wie etwa in dem Holzschnitt von Jürgen Wittdorf (1961), der beim Publikum als »kritisch-humorvoll« beliebt war, da drei modern gekleideten Mädchen ein Motorrad-Paris hinzugesellt wurde.[63] Überhaupt sind die meisten Darstellungen dieser erotisch-ästhetischen Wahl in den Alltag übersetzt und bieten ein Exempel für die Trivialisierung einer mythischen Erzählung, wie etwa auch in Wolfgang Einmahls Gegenbild gegen den mit dem Thema zumeist verbundenen Jugendlichkeitszwang. **ABB 363** Das meint nicht einen bloßen Niveauverlust oder den Wechsel eines Genres von der Hochkultur in das der Unterhaltung. Vielmehr werden in Popularisierungen und Veralltäglichungen dieser Art Elemente des einstmals gehobenen Kultursinns ›aufgehoben‹ und in die Massenkultur integriert. Dafür eignete sich dieses Motiv in besonderer Weise, selbst wenn man mit Walter Sachs eine kritische Komponente einspielen will, das nämlich »das nette Paris-Urteil [...] zur Metapher für das Spiel« wird, das die Macht »mit den Ohnmächtigen treibt«.[64] Es ist dies eine Einsicht, die kulturindustriell längst zum Verkaufsschlager geworden ist, wenn man an die heutigen Castingshows oder das »Herauswählen« aus dem Big Brother-Container denkt.

Bei allen Verschiedenartigkeiten[65] dominierte die konventionelle Darstellung dreier konkurrierender Frauen gleichen Typus, knüpfte man im Sinne Jacob Burckhardts an das »Urbild«[66] von Sexualität, Glück, Verführung, Schönheit aber auch Entscheidung an[67] (zum Teil mit Beziehungen zu Herkules am Scheideweg, ebenso an den Sündenfall, die klugen und törichten Jungfrauen oder Vanitasmotive etc.). Aber es gab auch die

ABB 341 Susanne Kandt-Horn, *Der gerechte Paris*, 1985, Städtisches Museum, Eisenhüttenstadt

54 — Mattheuer, Äußerungen (wie Anm. 28), S. 104.
55 — Vgl. Schönemann, Mattheuer (wie Anm. 23), S. 84.
56 — Vgl. Arlt, Entwicklungsprozesse (wie Anm. 15), S. 33, der von Frank Leuchte zwei Zeichnungen *o.T.* (1975) nennt.
57 — Vgl. Arlt, Flucht (wie Anm. 25), S. 90.
58 — Schönemann, Mattheuer (wie Anm. 23), S. 85.
59 — Vgl. Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung. In: Ders.: Friedrich Engels: Werke (MEW), Bd. 1, Berlin [DDR] 1972, S. 378–391, S. 385.
60 — Zit. in: Arlt, Entwicklungsprozesse (wie Anm. 15), S. 32 sowie Ders., Flucht (wie Anm. 25), S. 87.
61 — Vgl. das Urteil des Paris in der bildenden Kunst der DDR, Ausst.-Kat. Schlossmuseum Gotha 15.6.–26.10.1986, Gotha o.J. [1986].
62 — Vgl. zum Formalismusstreit: Karl-Siegbert Rehberg: Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzept des »Sozialistischen Realismus«, in: Ders., Paul Kaiser (Hg.): Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, Weimar 2003, S. 15–64, bes. S. 21–41.
63 — Vgl. Arlt: Entwicklungsprozessen (wie Anm. 15), S. 28.
64 — Stolzenhain, Es war einmal (wie Anm. 8), S. 9.
65 — Vgl. Dietrich Lusici: *Ehrung für H. Matisse durch ein Parisurteil*, 1985.
66 — Jacob Burckhardt: Griechische Culturgeschichte. Bd. II, 3. Abschn. II: Die Griechen und ihre Götter [zuerst 1898/1900/1902], in: Ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. v. Leonhard Burckhardt, Barbara von Reibnitz, Jürgen von Ungern-Sternberg, Bd. 20, München/Basel 2005, S. 131; vgl. Das Urteil des Paris in der bildenden Kunst der DDR, Ausst.-Kat. Schlossmuseum Gotha v. 15.06.–26.10.1986, [veranstaltet von den Museen der Stadt Gotha und der PH »Dr. Theodor Neubauer« in Erfurt-Mühlhausen; Katalogtext von Dr. Peter Arlt], S. 13.
67 — Vgl. Harald Metzkes: *Parisurteil*, 1984.

ABB 342 Nuria Quevedo, Aus der Mappe *Neun Radierungen zu »Kassandra« von Christa Wolf.* Mit Tagebuchnotizen der Autorin, Grafik-Edition XIX, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1985. Expl. Nr. 54/70, 1985, Lindenau-Museum Altenburg

ABB 343 Nuria Quevedo, Aus der Mappe *Neun Radierungen zu »Kassandra« von Christa Wolf.* Mit Tagebuchnotizen der Autorin, Grafik-Edition XIX, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1985. Expl. Nr. 54/70, 1985, Lindenau-Museum Altenburg

Übertragung in das merkwürdig kühle Kentaurenbild *Das Urteil des E. K.* (1998–2000) des Tübke-Schülers Erich Kissing.

Nachdem – wie es hieß – der Emanzipationsprozess der Frau in der DDR durch das 1965 beschlossene Familiengesetz »eine neue Qualität« bekommen habe,[68] erschienen sogar weibliche ›Paris‹-Figuren. Und so mag es nicht verwundern, dass der griechische Königssohn schließlich keine Lust mehr verspürte, in der demokratisierten Moderne eine Entscheidung zu treffen – dann gibt es wenigstens Äpfel im Überfluss.[69] **ABB 341** Zunehmend symbolisiert der mit Helena bestochene Sohn des Priamos in der DDR jedoch Verunsicherung und Unschlüssigkeit bis zur Hilflosigkeit, erscheint auch der alternde Paris mit seinen Erinnerungen an die Vergangenheit.[70]

Aber das Ende einer Herrschaft kann, anders als in Troja, auch mit Formen einer euphorisch-fröhlichen Entgrenzung der Volksmassen verbunden sein. Deshalb konnte Peter Arlt die innerhalb einer, schon seit 1984 entstanden Serie des Paris-Motivs von Peter Hoppe vorfindbare Zeichnung von 1989 als Anspielung auf das Ende der DDR interpretieren, »als Tanz der Schönen, die fast einen Leib bilden, verbunden durch das Band der [bundesrepublikanischen?] Tricolore«.[71] Mit dem Fall der Mauer hatte sich Arno Rinks in *Aeneas* 1986/87 »gemalte Vorausahnung des Endes der vom Westen mürbe geschossenen sozialistischen Festung Ostberlin« verwirklicht.

6. Kassandras Schrei[72]

War der Untergang der DDR vorauszusehen, wie der von Troja? Die Intellektuellen in der DDR meinten das – wobei sie sich zugleich allerdings (wie die Kritiker in den pluralistischen Gesellschaften auch) mit der ›Ohnmacht des Geistes‹ (Max Scheler)[73] zu entschuldigen suchten. Zum Selbstbild wurde – von Christa Wolf vorgedacht – Kassandra mit ihren Rufen, ja Schreien in eine ›taube Stadt‹ hinein.[74] Gestört, ›wahnsinnig‹ erscheint sie den meisten, während durch ihre Verstörung doch nur das Bewusstsein wachse, schrieb Christa Wolf, »der Unangemessenheit von Worten [...]. Was die anonymen nuklearen Planungsstäbe mit uns vorhaben, ist unsäglich [...] Wir können, was wir sehen, noch nicht glauben. Was wir schon glauben, nicht aussprechen«.[75] An Wolfs verzweifelten Monolog, der in beiden deutschen Staaten zum Erfolg wurde, schlossen sich zahlreiche Übersetzungen in unterschiedliche Bildsprachen an, beispielsweise in der Radierungsfolge von Núria Quevedo **ABB 342, 343**, aus welcher die Illustrationen für die DDR-Ausgabe der Kassandra-Erzählung von Christa Wolf genommen wurden,[76] aber auch von Angela Hampel (1984) oder Klaus Süß (1984).[77]

Auch hier werden die Motive zur Kritik der »imperialistischen« Mächte eingesetzt, obwohl auch in diesem Fall die eigene Gesellschaft oder das eigene Blocksystem gemeint sein könnten, etwa in Rolf Kuhrts Holzschnitt von 1979, dessen expressive Formensprache Kassandra gegen »übertriebenen Machtanspruch und Machtmissbrauch, einbezogen Krieg oder Frieden, oder präziser: Leben und Atomtod« exponiert.[78]

Selbstverständlich ist das Buch von Christa Wolf auch eines über die Geschlechterverhältnisse, über das Patriarchat, vertreten durch den unfähigen König Priamos, der seine zur Weissagung verurteilte Tochter am meisten liebte und aus Schwäche in den Untergang trieb, als sie nicht aufhörte, ihre Prophezeiungen und Anklagen auf dem Forum den Bürgern entgegenzuschleudern. Aber auch die Unterlegenheit der Frauen, die sich, wenn sie Priesterin werden wollten, oder im Kriegsfalle der rohen Vergewaltigung zu fügen hatten, ist ein durchlaufendes Motiv der geschundenen Heldin, deren Vernunftgründe zum Schaden Trojas durchweg als ›irrational‹, ja als wahnhaft abgetan wurden. Und die sie ganz ergreifende Leidenschaft für Myrine, eine der Mitstreiterinnen der Penthesilea (dies auch ein Motiv Angela Hampels), könnte eine andere Art der Liebe andeuten, wenn Kampf und Hass dominieren müssen. Auch Heidrun Hegewald gestaltete in *Kassandra sieht ein Schlangenei* (1981) die leidende Seherin als »tragische Frauengestalt«. Das Bild wurde auch als Appell gegen den Faschismus und die »Vision eines totalen Weltenbrandes«, vielleicht auch »als Warnerin vor einer nuklearen Katastrophe« gedeutet.[79]

III. Statuarik und anti-heroische Melancholie

Die genannten Motivreihen und Vor-Bilder einer klassizistisch geprägten Antike führten auch zu einer spezifischen Statuarik als gemeinsamem Erkennungszeichen jenseits der sehr unterschiedlichen einzelnen Malstile oder gar -techniken. Das verbindet nicht nur so unterschiedliche Werke wie die der Leipziger Großmaler Werner Tübke, Bernhard Heisig und Wolfgang Mattheuer, sondern auch die der unterschiedlichen Schüler in mehreren Generationen, man denke an Arno Rink, Ullrich Hachulla, Volker Stelzmann, Hans Hendrik Grimmling, Uwe Peuker oder Erich Kissing. Vielleicht handelt es sich bei diesem DDR-Zeitstil um so etwas wie einen klassizistisch gezügelten Expressionismus mit starkem Einfluss der Neuen Sachlichkeit. Das bedeutet keineswegs – wenn selbstverständlich auch jede retrospektive Betrachtung Ähnlichkeiten bewusst macht –, dass die in der DDR entstandene Kunst als ›Einheitsbrei‹ wahrzunehmen sei.

Die Funktionen der antikisierenden Bildwelten waren vielfältig. Es ging um Propaganda und geschichtsphilosophische Selbstermutigung ebenso wie um Kritik, Skepsis, Eigenständigkeit, Autonomie – aber auch um Verzweiflung. Immer spielte auch ein Moment notwendiger Verstellung hinein, der Zwang zu einer »Äsopschen Sklavensprache«, wenn etwa Sieghard Pohl 1964 in der politischen Haft die erste Kassandra-Darstellung sowie Sisyphos und, in Ketten liegend, auch Prometheus zeichnete.[80]

68 — Vgl. Arlt, Entwicklungsprozesse (wie Anm. 15), S. 18.
69 — Vgl. das Ölgemälde von Susanne Kandt-Horn: *Der gerechte Paris*, 1985.
70 — Vgl. die Skulptur von Peter Makolies: *Urteil des Paris*, 1979.
71 — Arlt, Entwicklungsprozesse (wie Anm. 15), S. 38.
72 — Vgl. ebd., S. 34.
73 — Vgl. Max Scheler: Die Stellung des Menschen im Kosmos [zuerst 1928]. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 9: Späte Schriften, hg. v. Manfred S. Frings, Bern/München 1976, S. 7–71, S. 46 und 55 f.
74 — Vgl. den Holzschnitt von Rolf Kuhrt: *Kassandra – Die Ruferin*, 1982.
75 — Christa Wolf: Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung, Berlin [DDR]/Weimar 1983, S. 110.
76 — Vgl. Christa Wolf: Kassandra. Mit elf Radierungen von Núria Quevedo, Leipzig 1984.
77 — Vgl. Seidensticker, Altertumswissenschaften (wie Anm. 7), S. 696.
78 — Vgl. Arlt, Entwicklungsprozesse (wie Anm. 15), S. 35.
79 — Peter Michel: Die Verhältnisse durchschaubar machen. Laudatio zur Verleihung des Menschenrechtspreises der »Gesellschaft zum Schutz von Bürgerrecht und Menschenrecht e.V.« (GBM) 2009. In: http://www.gbmev.de/archv/Menschenrechtspreis_der_GBM_2009_1.htm [Stand: 23.7.2012]
80 — Seidensticker, Altertumswissenschaften (wie Anm. 7), S. 690 f.

Kai Uwe Schierz

Neues vom Turmbau

Zum metaphorischen Gebrauch biblischer und christlicher Motive in der bildenden Kunst der DDR

Die bildende Kunst in der DDR erweist sich reich an Figuren und Themen, Metaphern, direkten Zitaten und indirekten Verweisen auf Inhalte, welche die Geschichte der Literatur und der Kunst bereitstellte. Anfangs, vor allem in den 1950er Jahren, spielten ideologische Doktrinen von der Kunst als Instrument der Agitation und als ästhetische Waffe in den klassenkämpferischen Auseinandersetzungen eine große Rolle – mit häufig plakativen Sujets, populistischen ästhetischen Mustern und eindimensionalen Realismuskonzeptionen. In den späteren Jahren ging es vielen bildenden Künstlern jedoch um die Herausforderung, auf ein starkes gesellschaftliches Bedürfnis nach Sinngebung durch die Künste zu reagieren. Das Publikum in der DDR erwartete Mitteilungen, Botschaften, Einsichten, Aufdeckung von verborgenen Schichten der Realität, sogar die Vermittlung von historischen (höheren) Wahrheiten, zunehmend auch Formen der kritischen Stellungnahme und kommunikativen Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Zuständen, weil es an alternativen Foren für Kritik in der Öffentlichkeit mangelte. Zumindest in den 1970er und 1980er Jahren galt, dass in der Kunst gezeigt wurde, was in den offiziellen Medien beschwiegen blieb. So stand für die bildenden Künstler die Aufgabe, für die Formulierung der eigenen Position innerhalb der komplexen Zusammenhänge und Widersprüche des Lebens im 20. Jahrhundert adäquate ästhetische Mittel zu finden. Diese selbstgestellte wie auch von außen angetragene Erwartungshaltung musste, angesichts der Rahmenbedingungen und der Sonderfunktionalität der Künste im DDR-Staat, bis an die Grenze zur geistigen Überforderung und Überfrachtung des Mediums Bild gehen – vom Tafelbild über die grafischen Techniken, Foto und Film bis zur Bildhauerei und räumlich-szenografischen Installation.

Die Äußerungen der Kunst wurden ernst genommen, von der staatlichen Zensur ebenso wie von jenen, die von der Kunst besondere Erkenntnisse erwarteten. In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, dass die Schaffenden aus dem über Jahrtausende angewachsenen Fundus an Mythen und literarischen Figuren, Themen und Bildformeln reichlich Anleihen nahmen. Die kulturell mehr oder weniger geläufigen Sinnzeichen wurden für eine Neudeutung genutzt und auf die jeweils gegenwärtigen Verhältnisse bezogen, zumal die technisch-medialen Voraussetzungen für einen Zugang zu den Motivquellen mit den Jahren besser wurden.

Traditionell bildeten die griechisch-römische Mythologie und die antike Literatur einen wichtigen Motivschatz für bildende Künstler in Europa, um deren Topoi aus dem Verständnis und dem Interessenhorizont der jeweiligen Gegenwart neu und frei zu interpretieren. In dieser Beziehung verstanden sich auch zahlreiche Künstler in der DDR als jeweils letzte Glieder einer langen Kette der Aneignung des kulturellen Erbes. Derartige Stoffe hatten (und haben) das Potenzial, allgemein-menschliche Fragen zu verkörpern – beispielsweise die Verhältnisse von Schicksal und Schuld, Macht und Ohnmacht, Ordnung und Unterordnung, Geschlechterbeziehungen, das Eigene und das Fremde, Ideale und deren (Nicht-)Verwirklichung – oder ethische Leitbilder an ihnen zu messen.

Bezogen auf Motive aus dem christlichen Bildrepertoire galt das Prinzip der freien Adaption und Interpretation über viele Jahrhunderte jedoch nur eingeschränkt. Denn hier ging es seit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion stets auch um die Frage, inwieweit die Bilder und Skulpturen Bestandteil nicht nur des ästhetischen, sondern auch des religiösen Diskurses und entsprechender Rituale in der Gesellschaft waren. Die von Künstlern geschaffenen Werke mit christlichen Inhalten dienten in Europa somit lange Zeit vor allem dem Ausdruck eines jeweils zeitlich, regional und sozial

ABB 344 Bernhard Heisig, *Neues vom Turmbau*, 1977, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

spezifischen (also veränderlichen) Bekenntnisses zum Evangelium wie auch zu den Glaubensgewissheiten der christlichen Religion in ihren verschiedenen Ausrichtungen.[1]

Im Zusammenhang mit dem religiösen Bekenntnischarakter der dargestellten Motive und dem zumeist liturgisch-kirchlichen Gebrauch der Bildwerke waren der Deutungshoheit und dem Neugestaltungswillen der Künstler mehr oder weniger enge Grenzen gesetzt. Der religiöse Diskurs war der primäre – von ihm gingen die Aufträge an die Künstler aus, die darauf mit ästhetischen Mitteln reagierten. Erst die Moderne änderte an diesem Verhältnis Grundlegendes. Die Kunst emanzipierte sich in zunehmendem Maße von ihren traditionellen Auftraggebern, insbesondere den kirchlichen. Dennoch, das zeigen verschiedene Studien, zuletzt die von Horst Schwebel vorgelegte Überblicksdarstellung zum Verhältnis von Christentum, Kirche und Kunst, blieben zentrale Ideen, Themen, Stoffe und Bildwerke aus dem Umfeld von Bibel und Christentum wichtige Anknüpfungspunkte der weltanschaulichen und ästhetischen Positionierung für Künstlerinnen und Künstler vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart.[2]

Es gilt als gesetzt und selbstverständlich, dass für Künstler (nicht nur bildende) in der DDR Stoffe und Figuren aus der griechisch-römischen Mythologie und Literatur zu den bevorzugten Gegenständen der künstlerischen Aneignung gehörten.[3] Dies auch deshalb, weil aus deren Blickwinkel die Gegenwart häufig wie durch ein ästhetisches Brennglas überdeutlich ins Bewusstsein trat. Man denke nur an die häufige Adaption von Stoffen wie Prometheus, Sisyphos und Ikarus oder an die Wirkung der Kassandra-Erzählung von Christa Wolf in der ostdeutschen Öffentlichkeit der 1980er Jahre. Weniger nahe liegend erscheint hingegen, dass auch Motive aus dem Umkreis der biblischen und christlichen Tradition eine große Rolle spielten, wenn es um die Auffindung von allgemeingültigen Sinnbildern ging, mit deren Hilfe im Modus der Kunst und mit bildnerischen Mitteln die *conditio humana*, aber auch die konkrete Gegenwart, bis hinein in den Alltag, eine neue Deutung erfahren konnte. Gemeint ist nicht jener Bereich der Arbeit von Künstlern für die Kirche und in ihr (zumeist im Auftrag von Kirchenverwaltung und Kirchengemeinden), die es natürlich auch in der DDR gegeben hat. Gemeint ist auch nicht das subjektive Bekenntnisbild in einem christlich-religiösen Sinne. Vielmehr lässt sich in der bildenden Kunst der DDR eine Tendenz zum metaphorischen und säkularen Gebrauch christlicher Motive beobachten – vergleichbar der künstlerischen Aneignung und Neuformulierung von Motiven aus der griechisch-römischen Mythologie und Literatur.

Die Beobachtung scheint der Situation in einer zunehmend säkularen Gesellschaft zu entsprechen, wie es die DDR in besonderer Weise war. Denn dem DDR-Staat gelang es in relativ kurzer Zeit, die kirchlichen und religiösen Bindungen und Überzeugungen der Bevölkerung bis auf einen weltweiten Tiefstand zu minimieren. Die Kultursoziologin Monika Wohlrab-Sahr bezeichnet dieses Phänomen, das in den neuen Bundesländern bis in die Gegenwart anhält, als einen Zustand »forcierter Säkularität«.[4] In einem sozialen Umfeld, in dem biblische und christliche Stoffe und Motive immer weniger mit persönlichen Überzeugungen in religiöser Hinsicht verbunden wurden, konnten sich neben explizit religions- und kirchenkritischen Haltungen auch solche etablieren, die in den entsprechenden Texten und Bildern bleibende Werte der Weltliteratur und der Weltkunst sahen, sie aus diesem Grunde wertschätzten und nutzten. Diese Position scheint unter Künstlerinnen und Künstlern in der DDR weit verbreitet gewesen zu sein – zumindest legt die Vielzahl und Vielfalt der Adaptionen christlicher Stoffe und Motive dies nahe.

Kunstgeschichtlich betrachtet bildet eine derartige Perspektive des metaphorischen und säkularen Gebrauchs biblischer und christlicher Motive keinen Sonderfall. Bereits Max Klinger schuf mit seinen Monumentalgemälden *Die Kreuzigung Christi* (1888–1891) und *Christus im Olymp* (1889–1897) eigenwillige symbolschwere Neudeutungen, die der christlichen Heilsbotschaft nicht mehr entsprachen, vielmehr von einigen Zeitgenossen als skandalöse Provokation der Gläubigen empfunden wurden. Klinger hatte den Anspruch, mit seinen Monumentalwerken, zu denen bezeichnenderweise auch ein *Urteil des Paris* (1885–1887) gehörte, die Gattung der Historienmalerei neu zu definieren. Immer wieder verarbeitete Lovis Corinth neben antik-mythologischen Motiven auch biblische wie Kreuzigung und Kreuzabnahme, Ecce homo und Salomé, ohne damit zugleich Glaubensinhalte bekenntnishaft vergegenständlichen zu wollen. Vielmehr verfolgte er ein antiromantisches Programm, ging es ihm um das unidealisierte, in Sujetwahl und Malgestus durchaus brachiale Aufzeigen menschlicher Hinter- und Abgründe.

1 — Mit Ausnahme der griechisch- und russisch-orthodoxen Kirche, ihrem bis heute gültigem Verständnis von der Ikone als dem unveränderlichen Abbild eines göttlichen Urbildes.
2 — Vgl. Horst Schwebel: Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts, München 2002, aber auch den Tagungsband: Rainer Beck, Rainer Volp, Gisela Schmirber (Hg.): Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984, auf dessen Beiträgen Schwebel in vielfacher Hinsicht aufbaut.
3 — Dies veranschaulicht der Raum »Melancholische Antike« in der Ausstellung »Abschied von Ikarus«, vgl. hierzu auch den Aufsatz von Karl-Siegbert Rehberg in diesem Katalog.
4 — »Ostdeutschland ist heute eine Region, die der religionssoziologischen Forschung als markantes Beispiel für einen forcierten Säkularisierungsprozess gilt, wie er selbst im globalen Vergleich seinesgleichen sucht. Lediglich rund ein Viertel der Bevölkerung ist Mitglied in einer der beiden christlichen Kirchen, mehr als zwei Drittel sind konfessionslos.« In: Monika Wohlrab-Sahr u. a.: Forcierte Säkularität. Religiöser Wandel und Generationendynamik im Osten Deutschlands, Frankfurt am Main/New York 2009, S. 117, vgl. auch S. 13 u. S. 17.
5 — Vgl. Fritz Löffler: Otto Dix. Bilder zur Bibel und zu Legenden, zu Vergänglichkeit und Tod, Berlin 1986, S. 6 f.
6 — Ebd, S. 7.
7 — Ebd., S. 67.
8 — Gerhard Altenbourg: Tatauierte Litaneien. Aufrisse und Wegspindeln, Berlin/Paris 1962, S. 10, zitiert nach Anita Beloubek-Hammer: Intelligenz der Hand. Eugen Blume, Roland März (Hg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin v. 25.7.–26.10.2003, später in Bonn, Berlin 2003, S. 236–241, S. 239.

Sein Bild *Der Rote Christus* (1922) wird als Reflex auf die menschlichen Katastrophen des Ersten Weltkrieges ebenso interpretiert wie als expressives Identifikationsbildnis (alter ego) des an sich und der politisch sowie ökonomisch turbulenten Zeit der jungen Weimarer Republik leidenden Künstlers. Im letztgenannten Sinne bereitete es das *Selbstporträt als Schmerzensmann* (1925) vor, dass Corinth in seinem Todesjahr malte.

Die Identifikation der sozial ausgegrenzten, leidenden Künstlerpersönlichkeit mit dem exemplarisch und sühnend leidenden Christus verbindet Corinth mit James Ensor, der sich in dem Großformat *Einzug Christi in Brüssel* (1888) selbst als Heiland porträtiert hatte, ebenso 1891 in der Radierung *Ecce homo oder Christus und die Kritiker* als Dornenbekrönter mit Schlinge um den Hals, seitlich bedrängt von zwei namentlich identifizierbaren Kunstkritikern seiner Zeit, mit denen er im Clinch lag. In die späte Weimarer Republik datiert ein berühmtes grafisches Blatt von George Grosz, das den Gekreuzigten mit Soldatenstiefeln und Gasmaske zeigt und mit einem Zitat aus Jaroslav Hašeks Roman *Der brave Soldat Schwejk* unterschrieben ist: »Maul halten und weiterdienen«. Das Motiv aus einer 17 Blätter umfassenden grafischen Mappe, die Wieland Herzfelde 1928 anlässlich der von Piscator inszenierten Bühnenfassung des Romans von Hašek im Malik-Verlag publizierte, brachte Grosz und dem Verleger eine Klage unter anderem wegen Gotteslästerung ein, die erst 1931 nach Berufung und Revision mit einem Freispruch für die Angeklagten endete.

Solche und ähnliche Beispiele einer subjektiven beziehungsweise gesellschaftskritisch intendierten Neudeutung christlicher Motive strahlten bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte aus. Der Maler Otto Dix konnte im Jahr 1946, nachdem er aus der französischen Gefangenschaft heimgekehrt war, bereits auf ein umfangreiches eigenes Werk zu biblischen und christlichen Themen zurückblicken, das in allen Schaffensperioden, verstärkt jedoch seit den 1930er Jahren, entstanden war. Dennoch verstand sich Dix nicht als Christ und übte Kritik am verharmlosenden Christusbild der Volkskirchen.[5] Dagegen setzte er sein Credo, »alles genau, ganz realistisch genau zu sehen«,[6] was der Künstler vor allem auf die Leiden Christi, seine Armut und seine soziale Einsamkeit bezogen wissen wollte, nicht auf die möglichst genaue Korrespondenz zu biblischen Textpassagen. Immer wieder spiegelte Otto Dix eigenes Erleben in den »Urthemen der Menschheit«, die er im Alten und Neuen Testament, insbesondere in der Passion Christi, ausgesprochen fand.

In diesem Sinne verfuhr er auch 1946, als er neben verschiedenen Trümmerbildern zwei mit christlichen Motiven malte: eine *Pietà (vor Trümmern)* und das Gemälde *Hiob.* **ABB 345** In letzterem liegt ein nur mit einer zerschlissenen Hose bekleideter älterer Mann im Vordergrund einer Trümmerszene, der Oberkörper übersät mit schwärenden Wunden. Er ist dem Betrachter des Bildes ganz nahe, bietet sich dessen Mitgefühl gleichsam dar – ein Mann im Elend, von Krankheit gezeichnet, schutzlos in den Resten verbrannter und zerschossener Häuser. Indem Dix diesem Trümmerbild den Titel *Hiob* verlieh, setzte er das Gezeigte dem Schicksal jenes frommen Mannes aus dem Alten Testament (Buch Hiob) gleich, der unverschuldet extrem zu leiden hatte (und dennoch von Gott nicht abfiel) – was nichts weniger bedeutet als »das Leid der Zeit zu einem allgemein menschlichen tragischen Gleichnis« zu erhöhen, wie sein Interpret Fritz Löffler es formulierte.[7]

Otto Dix wurde nach dem Krieg bis zu seinem Tod in beiden deutschen Staaten geehrt; zwischen 1947 und 1966 hielt er sich regelmäßig zu Arbeitsaufenthalten in Dresden auf. Mit dem gleichnishaften Gebrauch von christlichen Motiven als Reaktion auf die schmerzlichen Weltkriegserfahrungen stand Dix nicht allein. Die symbolische Bewältigung der erlebten Kriegstraumata vermittels der Neuformulierung von Motiven aus der biblisch-christlichen Überlieferung lässt sich in den späten 1940er Jahren oft nachweisen, beispielhaft auch bei Gerhard Altenbourg, der in seinen *Ecce homo*-Zeichnungen von 1949 und 1950 sein inneres Verletztsein, den Ekel vor den erinnerten Grauen des Krieges nach außen kehrte: »Enthauten, das uns selbst betrifft. Ecce homo, geschält, entschalt, gezeichnet, abgezogen, nageldurchbohrt; ein Blick in das Labyrinth, dem wir so gern eine Maske anlegen.«[8]

In diesen Blättern können wir eine frühe Form des metaphorischen Gebrauchs christlicher Motive in der bildenden Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg und nach Gründung der DDR erkennen. Davon lassen sich andere Formen unterscheiden, die im Folgenden beispielhaft angeführt werden sollen, um sie zur Diskussion zu stellen.

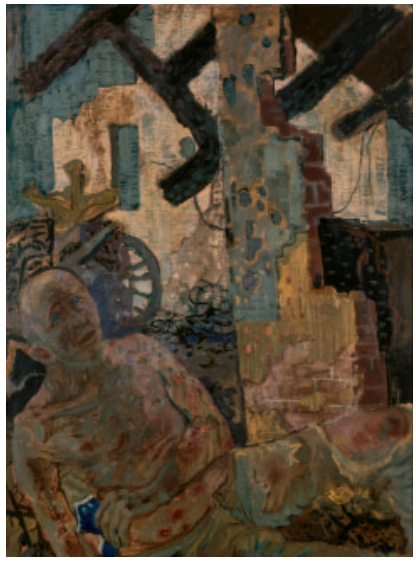


ABB 345 Otto Dix, *Hiob*, 1946, Kunstsammlung Gera

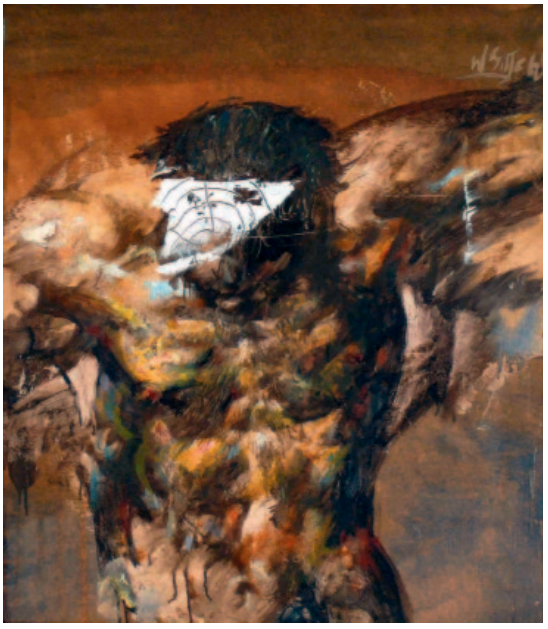


ABB 346 Wolfgang Mattheuer, *Kleines Kreuzbild*, 1977, Museum am Dom, Würzburg

ABB 347 Willi Sitte, *Gekreuzigter*, 1968, Willi-Sitte-Stiftung für Realistische Kunst

ABB 348 Fritz Cremer, *Studie zum »Gekreuzigten«*, 1980

Die Gründung der DDR 1949 ging einher mit der staatlichen Propagierung eines neuen Menschenbildes, das antifaschistisch zu sein hatte, weiterhin aber als Konzentrat sozialistischer und kommunistischer Ideen (in ihrer stalinistischen Fassung) auftrat. Das Bewusstsein von der historischen Mission der Arbeiterklasse, fundiert durch die Lehren des wissenschaftlichen Kommunismus, sollte alte Überzeugungen und Glaubensgewissheiten ablösen. Entsprechend repressiv gestaltete sich die Kirchenpolitik des jungen Staates. Es ging den neuen politischen Akteuren um nicht weniger als die Selbstbefreiung der Unterdrückten dieser Welt aus den Fesseln des Kapitals mithilfe der Vergesellschaftung aller Produktionsmittel und um die stete Entwicklung und allseitige Entfaltung von sozialistischen Persönlichkeiten (vorzugsweise aus dem Arbeitermilieu), die die Zukunft souverän gestalten würden – das alles unter der konsequenten, durch keine Kritik zu irritierenden Führung durch die sozialistische Einheitspartei.

Religiöse Bindungen passten hierzu nicht. In diesem Zusammenhang sind die Kampagnen zu sehen, bekennende Gläubige auszugrenzen und wissenschaftlich determinierte, atheistische Welt- und Menschenbilder zu popularisieren. Der sein leidhaftes Schicksal, seine Opferrolle verweigernde, sich selbst befreiende Mensch rückte in den Fokus auch von Künstlern. Als neue Form des metaphorischen Gebrauchs biblischer und christlicher Motive in der bildenden Kunst entstanden seit den 1960er Jahren Werke, die das traditionelle Passionsmotiv der Kreuzigung Christi mit einer säkularen Um- und Gegendeutung versahen: Darin tritt Christus nicht mehr als der geduldige Erleider auf, als exemplarisches Opfer, durch dessen Tod die Sünden der Welt gesühnt werden. Vielmehr reißt er sich los vom Kreuz, aus eigener Kraft – im Sinne einer künstlerisch ausgestellten Handlungsermächtigung zur umfassenden Selbstbefreiung des Menschen. **ABB 346**

Beispielhaft hierfür steht Fritz Cremer, der, angeregt durch ein Gespräch mit dem evangelischen Pfarrer Günter Gloede, der sich ab 1964 mit dem Thema der Kreuzigung Christi auseinanderzusetzen begann. Eine erste Figur, der er *Gekreuzigter* titelte, ließ er auf einer Plinthe stehen, mit leicht gebeugten Knien, im Gipsmodell noch vor einem Y-förmig verzweigten Baum. Der muskulöse Mann ist vollkommen nackt. Seine großen Hände sind zu Fäusten geballt und seitlich über den Kopf erhoben, das Gesicht ist dem Betrachter entgegengestreckt, die Gesichtszüge stoisch, die Augen geschlossen. Ein Bild

der Kraft, die die Figur aus sich selbst zu schöpfen scheint. »Abweichend von der Tradition präsentiert die Figur [...] keinen leidenden, mit dem Tod ringenden oder sogar bereits toten, sondern einen sich auflehnenden, lebenden Mann.«[9] In einer gleichzeitig gearbeiteten Lithographie *Die Gehenkten* sieht man drei Gekreuzigte, darunter eine Figur, in der näherungsweise die Haltung der Plastik sichtbar wird. Cremer interpretierte den Gekreuzigten als »Ausdruck der gequälten Menschheit« – diese Sprachbrücke hatte ihm der Pfarrer gebaut – und fokussierte den Moment der selbstbestimmten Befreiung aus der Qual. 1975/76 ließ Cremer den *Gekreuzigten* überlebensgroß und mehrfach gießen; danach kam es zu einem Auftrag des Friedrichshagener Kirchengemeinderats, in dessen Folge er 1978 oder später die Kleinplastik *Genug gekreuzigt!* und 1980–1982 die Arbeit *Sich vom Kreuz Lösender (Auferstehender)* schuf. In beiden Fällen reißt sich ein vollkommen nackter Mann mit rohen (fast brutalen) Zügen die Dornenkrone vom Haupt **ABB 348** und springt gleichzeitig vom Kreuz. Der Bildhauer sah darin nicht zuletzt ein Sinnbild für die lateinamerikanische Befreiungstheologie von Ernesto Cardenal. Zu einem im April 1982 erschienenen Interview mit Cardenal notierte er: »Unter anderen sehr brauchbaren Gedanken ist dort zu lesen: ›Auferstehung meint Menschheitsbefreiung‹.«[10]

Als Vorstudie zu seinem Diptychon *Mensch, Ritter, Tod und Teufel* malte Willi Sitte 1968 ein Bild mit dem Titel *Gekreuzigter.* Zu sehen ist ein mit Wunden übersäter Oberkörper. **ABB 347** Die Arme seitlich ausgestreckt, aber vom Formatrand bereits knapp unter den Schultern angeschnitten, scheint sich der Gekreuzigte auf den Betrachter hinzubewegen. Das ausgerissene Fragment einer handgezeichneten Zielscheibe klebt an seinem Haaransatz. Sein Gesicht ist nach unten gerichtet und nur in starker Verkürzung sichtbar. Die Figur repräsentiert gleichnishaft den gequälten Menschen, Zielscheibe für Aggressionen, im Moment einer Vorwärtsbewegung – scheinbar aus dem Bildraum heraus.

Ebenfalls eine Schießscheibe mit einem Gekreuzigten verband Bernhard Heisig bereits 1965–66 in seinem lithographierten Blatt *Probleme der Militärseelsorge I* aus der druckgraphischen Folge *Der faschistische Alptraum.* Zugrunde liegen die eigenen Kriegserlebnisse, doch bestimmen auch hier verallgemeinernde Überlegungen die Formgebung. Die Blätter der Folge geben »selten einfache Zustandsschilderungen; sie haben vielmehr meist allegorisch-metaphorischen Charakter.«[11] In den Mitte der 1980er Jahre entstandenen großformatigen Gemälden *Christus verweigert den Gehorsam I* und *II* ließ Heisig eine dynamisch nach vorn stürzende Figur, mit den im Schrei verzerrten Gesichtszügen des Künstlers und durch eine Identifikationsmarke um den Hals als Soldat gekennzeichnet, sich einen Dornenkranz vom Kopf reißen. **ABB 336** Hinter dem nur mit Hose und Schuhen bekleideten Stürzenden liegt jeweils ein großes Kruzifix, eine Darstellung mit geschlossenen Augen. Der Kontrast zwischen diesem unbelebten Objekt und dem belebten Körper der gleichsam aus dem Bildraum heraus kippenden Hauptfigur ist symbolisch zu lesen.

Bernhard Heisig war ein Künstler, der für seine modernen »Welttheaterbilder« eine Vielzahl von Figuren, Gegenständen und Bildformen entwickelte, die immer wieder, jedoch stets in neuen Konstellationen und Assoziationsfeldern, auftraten. »Nicht unmittelbar aus Religion, Mythologie und Geschichte« beziehe Heisig seine Personnage, bemerkt Peter Pachnicke, »sondern aus den Bildern, in denen sie ihre sinnlich-anschauliche Gestalt erhalten haben: Tafelbildern, Graphiken, Photographien, Filmen, Fernsehaufnahmen. Nur selten zitiert er sie als Bilder im Bild. Meist bedient er sich ihrer als bedeutungsgeladener Stoffe, die er mit seinen malerischen Mitteln transformiert und in sein Ensemble einfügt.«[12]

Neben dem fliegenden Ikarus, Militaristen und Soubretten gehörte auch der Turmbau zu Babel (Gen 11, 1–9) zum Fundus seiner Bilderwelt, mitunter als Zitat aus Pieter Breughels berühmten Gemälde *Der Turmbau zu Babel* (1563) erkennbar, aber auch verwandelt in die Formen eines Menschenturms, einer Lautsprecherbatterie, einer Litfaßsäule oder eines Konglomerats aus Versatzstücken, die sich wie ein Müllberg auftürmen.[13] Der Turm zu Babylon des Alten Testaments war Heisig als Zivilisationsmetapher, als Zeichen für das himmelsstürmende Streben und die Selbstermächtigung der Menschheit willkommen, aber ebenso als Sinnbild einer Sprachverwirrung biblischen Ausmaßes. Als solches setzte der Turm in zahlreichen großen Kompositionen einen Fixpunkt im Fluss der Bedeutungen.

9 — Vgl. Gerd Brüne: »... ich bin doch kein Christ.« Ein kirchlicher Auftrag für den Bildhauer Fritz Cremer. In: Sigrid Hofer (Hg.): Grenzgänge zwischen Ost und West (=Schriftenreihe des Arbeitskreises Kunst in der DDR; Bd. 1), Dresden 2012, S. 144–157, S. 144 f.
10 — Ebd., S. 153.
11 — Dietulf Sander: Das druckgrafische Werk. In: Jörn Merkert, Peter Pachnicke (Hg.): Bernhard Heisig Retrospektive, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1.10.–31.12.1989, München 1989, S. 51–61, S. 58.
12 — Peter Pachnicke: »In jeder Figur stecke ich drin«. Innovation der Figurenmalerei. In: Ebd., S. 9–25, S. 19.
13 — Jörn Merkert: Die eindeutig vieldeutige Wirklichkeit. In: Ebd., S. 26–35, S. 30.

ABB 349 Gerhard Altenbourg, *Gemeinschaft: Schlange und Paradies*, 1984, Lindenau-Museum Altenburg

Nur selten jedoch stand er im Zentrum eines Bildes wie in dem Gemälde *Neues vom Turmbau* (1977). Hier erscheint der Monumentalbau eingebettet in eine Weltlandschaft mit türkisfarbenem Meer im Hintergrund; die formalen Referenzen zum Vorbild Breughel sind offensichtlich. Vor dem unfertigen oberen Teil des Baus stürzt ein Doppeldecker-Flugzeug brennend in die Tiefe, davor kopfüber ein Mann in Schwarz. Im Bildzusammenhang mit dem Segelschiff auf dem Meer ergibt sich eine zweite Breughel-Referenz: zur *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (um 1555–68). Im Vordergrund von Heisigs Bild **ABB 344** türmen sich Figuren übereinander, die für verschiedene Formen der Unterhaltung stehen: der Violinist, die Sängerin mit Mikrofon, der Fußballspieler. Sie alle verknüpft ein rotes Band, einschließlich einer waagerecht ausgestreckten Figur hinter den Unterhaltungsakteuren, die einen Fernsehapparat auf der Brust hält und gen Himmel schreit. Die Sängerin sitzt auf dem Rohr eines Geschützes, dessen Markierung – ein schmales schwarzes Kreuz – auf den Flügeln des Doppeldeckers wiederkehrt.

Im Zusammenhang mit dem Babelturm und dem angedeuteten Sturz des Ikarus erschließt sich die Bildrhetorik der Gesamtkomposition. Das Neue vom Turmbau, das ist die Kakophonie unserer von Fernsehbildern und -tönen dominierten Erfahrungswelt. Es sind die zahllosen massenmedialen Ablenkungen, die den Blick auf reale Grausamkeiten und Bedrohungen verstellen und in eine Art von Anästhesie umschlagen können, in die Unfähigkeit zur selbstbestimmten kritischen Wahrnehmung der Realität – so wie der pflügende Bauer und der Schafhirte in Breughels Gemälde *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* den im Hintergrund ins Meer stürzenden Ikarus nicht wahrnehmen. Der Bezug zu Breughel und von dort aus sowohl in die antike Sagenwelt als auch zum Alten Testament betont die historische Kontinuität des malerisch evozierten Phänomens. Bei Heisig sorgen die Menschen selbst für die sprichwörtliche babylonische Sprachverwirrung – es bedarf dazu keines Gottes mehr.

Eigenes Erleben in den umfassenden Kontext der Weltereignisse und der Weltgeschichte zu stellen, indem sie mit Motiven aus der kulturellen Tradition verbunden werden, die ihr jeweils eigenes Bedeutungspotenzial in den Bildzusammenhang einbringen und die Bildrhetorik bereichern (im Sinne der Erhöhung der Komplexität durch Anlage mehrerer Bedeutungsebenen) – das könnte eine wichtige Intention für Künstler wie Bernhard Heisig gewesen sein, sich den Symbolvorrat vergangener Jahrhunderte systematisch anzueignen. Biblische und christliche Motive, oft schon in Form der Adaption durch andere Künstler der Kunstgeschichte, wurden dabei als Elemente von Weltliteratur und Weltgeschichte begriffen, aus dem engeren religiösen Kontext abgelöst und kulturanthropologisch interpretiert, als universelle Symbole und Teil des kulturellen Erbes, das jede Zeit auf die ihr eigene Weise anzutreten hat. Es ist dies eine Haltung, vielleicht mit dem kulturell interessierten Besucher einer Kathedrale vergleichbar, der sich in ihr bewegt wie in einem Museum.

Eine weitere Form des metaphorischen Gebrauchs biblischer und christlicher Motive in der Kunst der DDR nutzte deren Potenziale zur Verkörperung existenzieller und universeller Inhalte, um die Ambivalenzen der menschlichen Existenz, die Bruchstellen zwischen Ideal und Wirklichkeit, mit ihrer Hilfe allgemeinverständlich kommunizieren zu können. So gelang es Gerhard Altenbourg, in seiner Zeichnung *Gemeinschaft: Schlange und Paradies* (1984) mit genuin bildnerischen Mitteln einen idealen Zustand nahe am Ursprung zu bedeuten. **ABB 349** Aus den gestischen Spuren verschiedener Kreiden entwickelte er eine Komposition mit drei Figuren, die der Konstellation eines *Sündenfall*-Gemäldes des Hugo van der Goes (1467/68) verwandt ist: links und rechts Adam und Eva mit ihrer nur andeutungsweise vorgestellten Körperlichkeit, in der Mitte, ebenso aufgerichtet, nur kleiner, die Schlange, der Hugo van der Goes die Form einer aufgerichteten Echse mit menschlichem Kopf verliehen hatte. Der Zustand des Ursprungs vor dem Sündenfall, den Altenbourg andeutet, ist derjenige vor aller Differenz, mit der die Geschöpfe in Mensch und Tier, gut und böse, geschieden werden. Nur das im Kern noch Ungeschiedene ermöglicht wirkliche Gemeinschaft: In Altenbourgs Blatt überwiegt die visuelle Evidenz der Materialspuren die nur angedeutete Figürlichkeit – Schöpfung (Bildwerdung als Gleichnis für Weltwerdung) im Frühstadium, die Gemeinschaft aller Akteure ist glaubhaft visualisiert. Das Getrenntsein als eine der existenziellen Erfahrungen des Menschen wird deutlich im Kontrast zum bildhaft evozierten Ideal des gemeinschaftlichen Ursprungs.

ABB 350 Nuria Quevedo, *Geher auf dem Meer*, 1987/90, Besitz der Künstlerin

Im Jahr 1987 schuf die spanische Malerin Nuria Quevedo, Tochter republikanischer Emigranten, die 1952 nach Berlin auswanderten, ein Gemälde in Helldunkeltönen. Es zeigt einen Mann, der bis zu den Knien im Wasser versunken ist und dennoch nicht ganz untergeht. Die erhobenen Arme und der gesenkte Kopf deuten einen Balanceakt an. Die Künstlerin nannte das Bild *Geher auf dem Meer* **ABB 350** und bezog es auf ein Zitat des spanischen Dichters Antonio Machado: »Jeder, der seinen Weg geht, wandelt wie Jesus auf dem Meer«.[14] Greift schon Machado die im Matthäus-Evangelium berichtete Szene auf, in der Jesus über das Wasser eines Sees läuft, um seinen in Seenot geratenen Jüngern beizustehen (Mt 14, 24–33), um mit diesem Bild die Schwierigkeit (gleichsam das Wunder) sprachlich zu bedeuten, auf dem Lebensweg für seine Überzeugungen und Ideale geradlinig einzustehen, so geht die Malerin in ihrer visuellen Interpretation der Formulierung Machados ein Stück weiter. Ihr *Geher auf dem Meer* (es könnte Jesus sein oder Petrus, aber auch der lyrische ›Jedermann‹ Machados) ist augenscheinlich nicht in der Lage, vorbehaltlos zu glauben (beziehungsweise mit Machado geradlinig seinen Überzeugungen und Idealen zu folgen). Es scheinen die stets präsenten Zweifel zu sein, die ihn bis zu den Knien im Wasser versinken lassen – doch eben nur bis zu den Knien. Skepsis und Beharrungskraft in den eigenen Weg führen zu einem Balanceakt im Dazwischen. Dafür hat Nuria Quevedo ihre eindringlich wirkende Figur gefunden, ein Bild zwischen Melancholie und Zuversicht. Sie verfremdet das bekannte christliche Motiv, um einer ethischen Fragestellung über Sinn und Ausgestaltung des Lebensweges und sicher auch den eigenen ambivalenten Lebenserfahrungen einen sinnlichen Ausdruck zu verleihen.[15] Gleichzeitig werden die eigenen Erfahrungen im Umgang mit dem Dilemma zwischen Ideal und Wirklichkeit durch den Bezug auf die Szene aus dem Neuen Testament auf eine höhere Ebene der Gültigkeit gehoben, gleichsam aus einer Menschheitsperspektive heraus betrachtet.

Von diesen Formen der metaphorisch-säkularen Umdeutung biblischer und christlicher Motive lassen sich schließlich noch Verwendungsweisen unterscheiden, die mit einem Titelverweis auf die christliche Tradition arbeiten. Er soll die Interpretation des Bildes beeinflussen, obwohl dessen Figuration keine Bezugnahme auf den biblisch-christlichen

14 — Zitiert nach Kuno Schumacher: Unruhig ist unser Herz. Christliche Motive in der bildenden Kunst der DDR, ungedrucktes Katalogtyposkript zur gleichnamigen Ausstellung in der »Pyramide« Berlin Hellersdorf v. 12. 8.–29. 9. 2011, Berlin 2011, S. 62.

15 — In diesem Zusammenhang schreibt mir die Künstlerin am 7.8.2012: »Weder mein[en] Geher auf dem Meer noch meine Pietà möchte ich als religiöse Bekenntnisse verstanden wissen. Den säkularen Gebrauch christlicher Ikonographie in der Kunst der DDR habe ich immer als Mittel zur Verfremdung gedeutet.« (Auszug aus einem Brief von Nuria Quevedo an den Verfasser vom 7. August 2012)

Motivkanon erkennen lässt. Werner Juza hat 1975 ein solches Bild geschaffen. **ABB 351** Es trägt den Titel *Der verlorene Sohn*. Folgt man der Bedeutung des Titels und versucht, das im Lukasevangelium überlieferte Gleichnis vom verlorenen Sohn (Lk 15, 11–33) auf die Darstellung zu beziehen, dann lässt sich die gezeigte Rückenfigur nur auf den jüngeren Sohn beziehen, der sich vom Vater und von der Familie abwendet, sein Erbe auszahlen lässt und es in der Fremde verprasst. In der bildenden Kunst der Alten Meister ließen sich davon herrliche Szenen des ausschweifenden Lebens mit moralisierendem Bezug in die Gegenwart der Künstler ableiten.

Verglichen mit diesen Vor-Bildern, ist Werner Juzas Interpretation formal deutlich zurückhaltender. Wir sehen eigentlich nur eine männliche Rückenfigur vor einer hohen Bretterwand, die auf der rechten Hand spielerisch ein transportables Radio balanciert. Über der Bretterwand erscheint ein strahlendblauer Himmel mit vielen kleineren Quellwolken, die plastisch abstrahiert sind wie bei Wolfgang Mattheuer. Die Wand mit diversen grafischen Details, einer Rechnung, die nicht aufgeht und Resten von Plakatierung lässt sich leicht als Bauzaun lesen, aber auch als fluchtverhindernde Mauer, über deren Rand zu blicken dem verlorenen Sohn unmöglich ist.

Ihm bleibt nur der Blick in den schöngefärbten Himmel. Die Rückenfigur trägt mittellanges Haar und einen dunklen Borsalino-Hut, dessen obere Kante auf die Wolkenformen zu antworten scheint. Auffällig ist die gerundete Schulter- und Armform, die – kombiniert mit der strengen Rückenansicht und dem schimmernden Dunkelblau der Jacke – an die stilisierten Rückenfiguren Oskar Schlemmers aus den 1920er Jahren denken lässt. Schlemmer wollte mit seinen stilisiert-gerundeten Figurinen in klassischen Proportionen, die er jeweils in strenger Profil-, Frontal- oder Rückenansicht in seine Kompositionen einfügte, das Ideal des Neuen Menschen formen, der im Einklang mit einer modernen, technischen Umwelt die Neue Gemeinschaft hervorbringt.

Dagegen ist Juzas Rückenfigur ein romantischer Antiheld, deutet man die Darstellung vor dem zeitlichen Hintergrund in der DDR. Dort bildeten sich in den 1970er Jahren jugendkulturelle Milieus heraus, die den Anschluss an Westeuropa und Amerika (Hippie-Bewegung) suchten. Offiziell waren das Tragen von Jeans-Kleidung und das Schlendern mit dem singenden Kofferradio verpönt, längere Haare bei Männern galten als asozial. In Parteiverbänden und staatlichen Einrichtungen wurde dergleichen Outfit schnell zum Politikum, nicht selten untersagt. Vor diesem zeitgeschichtlichen Hintergrund gewinnt das Gemälde von Juza einige Brisanz, zeigt es doch die Abwendung der Jugend vom propagierten sozialistischen Ideal eines Neuen Menschen, dessen Klassenbewusstsein es ausschließt, sich mit den Moden der spätbürgerlichen Verfallskultur zu identifizieren. Die Jugend der 1970er Jahre in der DDR – nicht wenige Funktionäre sahen sie in der Rolle des vom gütigen Vater abfallenden Sohnes, der seine Potenziale in der Fremde verschleudern will. (Auch Gedanken an seine schlussendliche reumütige Rückkehr lässt das im Titel zitierte christliche Gleichnis zu.) Die ironischen Untertöne des Bildes mischen sich schnell mit untergründiger Kritik.

Bereits die wenigen in diesem Aufsatz vorgestellten Beispiele[16] haben verdeutlicht, wie unterschiedlich die Intentionen und Formen waren, in denen biblische und christliche Motive in einem säkularen Verständnis gebraucht wurden, um metaphorisch Kriegserfahrungen bildhaft zu formulieren, das traditionelle Christusbild mit einem Gegenbild zu konfrontieren, individuelle oder gesellschaftliche Zustände durch die Verbindung mit traditionellen bedeutungsgeladenen Stoffen allgemeingültig zu beschreiben oder auf die Ebene eines menschheitlich gültigen Gleichnisses zu heben. Kommt Peter Schwebel in seiner Studie (die bei der Betrachtung des Verhältnisses moderner und gegenwärtig wirkender Künstler zu christlichen Inhalten die Kunst in der DDR konsequent ausblendet) zu dem Schluss, biblische Themen seien – anders als die der griechischen Mythologie – bezüglich ihrer Relevanz für Künstler noch nicht an ihr Ende gekommen,[17] so zeichnet der Blick auf die Kunst, die in der DDR entstand, ein Bild der Gleichwertigkeit.

Sowohl Stoffe und Motive aus der griechisch-römischen Mythologie und Literatur als auch Motive christlichen Ursprungs wurden in der DDR in ihren Potenzialen gesehen und genutzt, eigenes Erleben und das Nachdenken über gesellschaftliche Zustände aus einem übergeordneten Blickwinkel zu reflektieren, aus einer Position der anthropologischen und historischen Kontinuität. Nicht zuletzt liefert die Einsicht in die spezifi-

16 — Vgl. den Katalog zur Ausstellung: Paul Kaiser, Kai Uwe Schierz (Hg.): Tischgespräch mit Luther. Christliche Motive in einer atheistischen Welt, Ausst.-Kat. Angermuseum Erfurt v. 21.10.2012–16.1.2013, Leipzig 2012.

17 — Vgl. Horst Schwebel: Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts, München 2002, S. 172.

ABB 351 Werner Juza, *Der verlorene Sohn*, 1975, Besitz des Künstlers

schen Wechselverhältnisse zwischen Produzenten und Rezipienten in der DDR, den speziellen Erwartungen, mit denen der Kunst begegnet wurde, auch Begründungen, warum Strategien des ironischen und auch zynischen Umgangs mit dergleichen Stoffen und Motiven, wie sie für manche westeuropäische und amerikanische Kunstströmung charakteristisch waren, unter den Kunstverhältnissen der DDR kaum gediehen.

Im Gleichnis erscheint konkretes Erleben als eine Facette allgemeiner, umfassender Zusammenhänge und wird darin aufgehoben. Vor dem Hintergrund des schwerpunktmäßig formulierten Erkenntnisinteresses und kommunikativen Anspruchs vieler Künstlerinnen und Künstler, die in der DDR wirkten, erklärt das die lang anhaltende Konjunktur entsprechender Weisen der Symbolisierung. Erst unter den neuen gesellschaftlichen Bedingungen seit 1990 änderte sich dieses Bild – im Schaffen der jüngeren Generationen zeichnen sich deutliche Veränderungen in der Weise ab, wie die Stoffe und Motive aus der Antike und der christlichen Tradition künstlerisch angeeignet und neu formuliert werden.

Abb. 10 Eiserne Beine (Röntgenbild)

Heereskur Krummer

Eckhart Gillen

Lutz Dammbeck: Leerstelle Herakles

Der mythische Held Herakles ist für den Medienkünstler Lutz Dammbeck nicht mehr das barocke Herrscheremblem, das Symbol des Macht- und Übermenschen, sondern ein Rollenmodell: Herakles macht sich stellvertretend für uns auf, den individuellen Widerstand zu proben gegen die anonymen Mächte der herrschenden Systeme in der bis 1989 noch bipolaren Welt des Kalten Krieges.

Lutz Dammbecks Arbeit am *Herakles-Konzept* begleiten die sogenannten *Herakles-Notizen*, von denen ein Block mit 100 Blättern im Din A4 Format (1988–1990) in der Ausstellung »Abschied von Ikarus« als Installation ausgestellt ist. **ABB 354, 356–360** Es sind Collagen aus Buchillustrationen, Postkarten, Fotografien, Xerographien über die er mit Tusche und Bleistift auf Transparentpapier zeichnet. Eine Serie von Fotografien aus dem Jahr 1978 geht diesen Notizen voraus. Sie zeigen den Künstler wie er im gestreckten Lauf in weißen Unterhosen in ein Weizenfeld stürmt. Die Fotos schmücken in bonbonfarbige, popige Streifen geteilt jetzt den Titel seines Rückblicks auf Leben und Werk »Besessen von Pop«[1] und bereits 2010 die Vorsatzseiten seines Kataloges »Re-Re-Education« im Sprengel Museum Hannover. Der Künstler rennt ins Bild und aus dem Bild. **ABB 353** Wir dagegen, die Adressaten seiner Kunstproduktion, sind die passiven Zuschauer, die wie der Igel im Grimmschen Märchen immer schon da sind, verharrend und abwartend, während der Künstler stellvertretend für uns rund um die Welt unterwegs ist, um die Ursprünge und Geheimnisse der Netze zu erkunden, in denen wir gefangen sind, ohne dass uns das bewusst wird. Während er sich wie der antike Held immer wieder aufrafft, sich mit der vielköpfigen Hydra des Bösen auseinanderzusetzen, ungreifbare und unsichtbare Verschwörungen aufzudecken, damit wir sie erkennen und überwinden können, sitzen wir als Couchpotatoes in unserer Platonischen Höhle und betrachten melancholisch die Welt auf der Mattscheibe.

In der Eingangsszene des 1983 in der DDR erschienenen Romans *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss sucht der Ich-Erzähler mit seinen Freunden vor dem Heldenfries des Pergamon-Altars in Berlin vergeblich »zwischen den eingemauerten Körpern, den Resten der Glieder«[2] die Gestalt des Herakles. Diese »Leerstelle Herakles« wird für Dammbeck zum Ausgangspunkt seines Rollenspiels, in dem er sich fragt, wer bin ich, wer könnte ich sein? Die mythologische Heldenfigur wird zu einer Projektionsfläche, die den angehenden Medienkünstler reizt, sich selbst ein Bild von ihm zu machen. Sie wird zum Ausgangspunkt einer Suche nach den anonymen Kräften und Antrieben in den ideologischen Systemen des Kalten Krieges. Aus der distanzierten Recherche wird im Laufe der Zeit ein Selbstversuch, der ihn an die Grenze seiner Möglichkeiten führt.

Diesseits der Systemgrenze war Dammbeck aufgewachsen mit der Lebenslüge eines Antifaschismus in der DDR, der die individuelle Verdrängung der Nazi-Verbrechen durch einen imaginären »antifaschistischen Schutzwall« um den Preis bedingungsloser Loyalität gegenüber dem Übervater Staat und der Mutter Partei sanktionierte. Seine durch eine Gedenktafel im Leipziger Auenwald stimulierten Recherchen nach dem antifaschistischen Widerstand endeten an einer Mauer des Schweigens. Nach seiner Übersiedlung von Leipzig nach Hamburg Ende 1986 wird Dammbeck mit der westdeutschen Variante der Geschichtsverdrängung konfrontiert: Der Versuch im Wirtschaftswunderland, sich durch »Wiedergutmachung« von der moralischen Verantwortung freizukaufen, war auch gescheitert und die lange verdrängte Geschichte kehrte unter der »Maske des Terrorismus« (Heiner Müller) nach Westdeutschland zurück.

»Der neue Herakles«, dachte Dammbeck, »das könnte das eigensinnige Kind sein, das auf seinem Eigensinn trotz der angedrohten Strafe, die den Tod oder das Lebendig-unter-der-Erde-Begraben-Sein bedeutet, beharrt.«[3] In der Spiegelung dieser Märchenfigur mit der mythischen Sagenfigur gelingt Dammbeck die Dekonstruktion der idealistischen Konstruktion des »Neuen Menschen«. Die schwarze Pädagogik der Gebrüder Grimm in

1 — Lutz Dammbeck: Besessen von Pop (kleine bücherei-nautilus), Hamburg 2012. Alle, nicht durch Anmerkungen ausgewiesene Zitate von Dammbeck gehen auf Gespräche d. Vf. mit dem Künstler zurück.
2 — »Nur auf ein Namenszeichen von ihm stießen wir [...] und auf die Tatze seines Löwenfells, das er als Umhang getragen hatte. Sonst zeugte nichts mehr von seinem Standort zwischen den vierpferdigen Gespann der Hera und dem athletischen Leib des Zeus. Und Coppi nannte es ein Omen, dass gerade er, der Unseresgleichen war, fehlte, und dass wir uns nun selbst ein Bild zu machen hatten.« (Peter Weiss: Ästhetik des Widerstands, Frankfurt am Main)
3 — Dammbeck, Besessen (wie Anm. 1), S. 66.

ABB 352 Lutz Dammbeck, *Herakles Notizen*, 1987–1990, Leihgabe des Künstlers

ABB 353 Lutz Dammbeck, *Herakles Notizen (Bewegungsprotokolle)*, 1977, Leihgabe des Künstlers

ihrem Märchen *Vom eigensinnigen Kind*, in dem der ›liebe‹ Gott das Kind sterben lässt, bestraft den Eigen-Sinn mit dem Tod als Ultima Ratio des gescheiterten Erziehers. Diese Erziehungsmethode endete bekanntlich in Auschwitz und im Gulag: Das Lager als Institution zur Ausmerzung des nicht modellierbaren Menschen. Der Text *Herakles 2 oder die Hydra* von Heiner Müller überlagert wie eine Übermalung den Märchentext der Gebrüder Grimm. Herakles als mythische Figur des »Übermenschen« durchstreift den Wald »allein in die Schlacht mit dem Tier«. Doch dann stellt er fest, »der Wald war das Tier«, das an ihm von Kopf bis Fuß Maß nahm. Herakles wird gewahr, dass er Teil der Hydra geworden ist, mitverantwortlich für das Funktionieren des Unheils. Herangewachsen im Leib der Hydra, ist er gefangen wie geborgen in deren Schoß. Als er beginnt, sich ›abzunabeln‹, den schützenden wie ihn haltenden Schoß zu verlassen, um eine neue, eigene Identität zu gewinnen, gerät er in Konflikt mit der Hydra.

Nachdem Dammbecks Filmskript für einen Heraklesfilm von der DEFA endgültig abgelehnt worden war, entwickelte er die Mediencollage im Raum: *REALFilm* 1986 im Bauhaus Dessau war eine ›Filmhöhle‹ als Simulation des menschlichen Gehirns, in der »sich inszenierte, projizierte und gemalte Bilder mit Tönen zu Bildströmen vereinen; sich im Raum überlagernd, kreuzend und löschend.«[4] Mit einer Videokamera hatte er bereits 1984 in einem Aktionsraum[5] am Prenzlauer Berg die ersten Proben mit der Tänzerin Fine Kwiatkowski gefilmt, die als eigensinniges Kind sich vergleichbar mit einem Geburtsvorgang aus einem Tetraeder wie aus einem Kokon herauswindet. **ABB 355** Dieser Videofilm wurde dann wiederum zum Bestandteil seiner Mediencollagen in den Räumen z. B. des Theaters im Bauhaus Dessau oder im Haus der Volkskunst in Leipzig.[6]

Diese Inszenierungen bis zu seiner Ausreise Mitte der 1980er Jahre empfindet Dammbeck im Rückblick als die stärksten Momente in seiner Arbeit, »weil da die Naivität und Unbefangenheit, mit diesen Stoffen umzugehen, noch am größten war, weil ich noch gar nicht ahnen konnte, was sich dahinter verbirgt. Das war wie ein Herumhantieren mit dem Chemiebaukasten, ohne zu wissen, dass man sich mit Säure verätzen oder das da etwas in die Luft fliegen kann.«

4 — Lutz Dammbeck, zit.n. »Der Hang zum Pathos«, Katalog Stollwerck, Köln 1986, S. 63.
5 — Es handelt sich um den von den Künstlern Erhard und Mario Monden, Robert Rehfeldt, Wolfram Adalbert Scheffler sowie den Kunsthistorikern Eugen Blume und Klaus Werner betriebenen »Raum rot-grün, Sredzkistraße 64«.
6 — In der Weimarer Ausstellung »Abschied von Ikarus« ist dieser Film von 1984 Teil der Installation der »Heraklesnotizen«.
7 — Dammbeck, Besessen (wie Anm. 1), S. 264. Mit diesem Material experimentiert er in den Collagen seiner Herakles-Notizen.

ABB 354 Lutz Dammbeck, *Herakles Notizen*, 1987–1990,
Leihgabe des Künstlers bzw. der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages

In seinem im Westen jetzt endlich möglich gewordenen Experimentalfilm *Herakles Höhle* (1990) konzentriert sich Dammbeck mehr auf Strukturen und Systeme als auf die Frage nach Schuld oder Moral. Am Bildmischer des Landeskriminalamtes Düsseldorf lässt er in der Art von Phantombildern ein Suchbild von Herakles herstellen. »Der ganze Film kreist ja um die Frage: Wer ist Herakles? Man hat nur Spuren, Relikte, viele Erzählungen, aber es gibt von ihm kein Bild. Eine bildlose Figur, die sich aus den Projektionen von all denen, die sich von Herakles etwas wünschen oder vor ihm fürchten, zusammensetzt.« Der Kriminalobermeister legte die vom Künstler mitgebrachten passbildgroßen Vorlagen in die Maschine ein. Drei Gesichtsfelder, Stirn, Augen und Nase sowie Mund und Kinn können untereinander ausgetauscht werden. Die Übergänge sind weich. Ausgangsmaterial war ein Kinderfoto des Künstlers, das mit den verschiedensten Porträts umgebaut wurde. Für das Durchprobieren von Rollenmodellen hatte er hundert kleine Fotos aus seiner Sammlung ›Deutsche Köpfe‹ mitgebracht, »die sowohl aus Eugenik- und Rasselehrbüchern als auch aus Magazinen wie Spiegel und Stern stammten und von Schreber bis Baader-Meinhof alles umfasste, was für mich in diese Pathologie des Deutschen hineingehörte.«[7] Diese Phantombilder präsentiert er in seinen Ausstellungen als blau strahlende Leuchtkästen, die an Röntgenbilder erinnern. Sie entsprachen in ihrer kühlen distanzierenden Aura der inzwischen bei ihm gewachsenen Skepsis, ob es überhaupt möglich ist, trennscharf zwischen Gut und Böse, Wahrheit und Lüge entscheiden zu können. Nationalsozialismus und Stalinismus, Kapitalismus und realer Sozialismus – »es gibt eben nicht die eindeutige Physiognomie eines Systems.« Was im Osten die *Stasi-Macke* war, das war in den 1970er Jahren im Westen »die Paranoia mit den Terroristen, die zu dem digitalen Schleppnetz von Horst Herold geführt haben.«

Wie in einem wissenschaftlichen Langzeitexperiment geht Dammbeck jetzt der Frage nach, »wo ist mein Platz in diesem Spektrum bis hin zu Auschwitz. Wir wissen mittlerweile ganz gut, dass wir uns von unseren Eltern gar nicht so grundsätzlich unterscheiden, und werden immer misstrauischer zu uns selbst. [...] Dabei wollen wir uns doch zu den ›Guten‹ stellen.« Er fragt sich, warum die Vertreter seiner Generation in Ost und

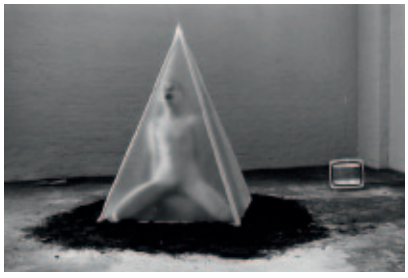


ABB 355 Lutz Dammbeck, *Herakles*, Video, 1984,
Leihgabe des Künstlers

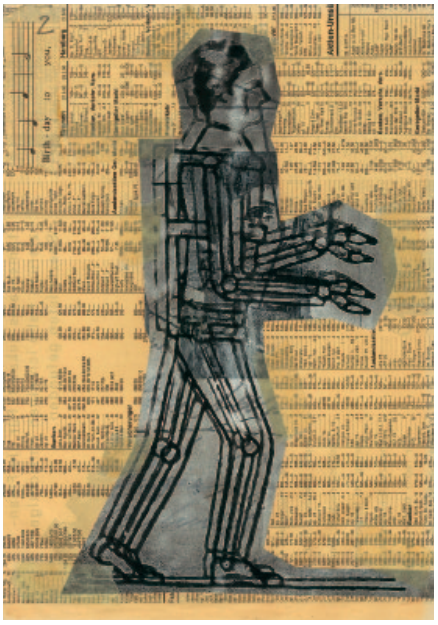


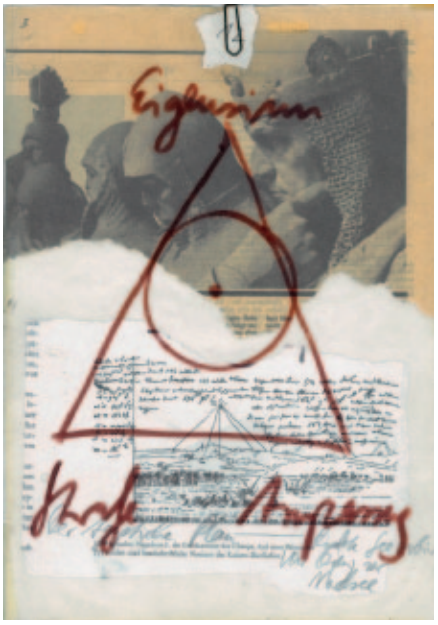
ABB 356–360 Lutz Dammbeck, *Herakles Notizen*, 1987–1990, Leihgabe des Künstlers bzw. der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages

West nicht zu ihren Vätern gegangen sind und die Frage gestellt haben, warum die totalitären Utopien, an die sie geglaubt haben, schiefgegangen sind? Im Gegensatz zu den 68ern, die einen Schuldspruch gefällt haben, muss man dann aber das »Erzählte einfach so stehen lassen und versuchen, es zu begreifen.«[8]

Die Maueröffnung 1989, drei Jahre nach seinem Wechsel von Leipzig nach Hamburg kam für ihn zu früh. »Ich bildete mir ein, die DDR hinter mir gelassen zu haben. Natürlich lässt du so was nicht hinter dir, das bleibt ein Teil deiner Biografie, deiner Mentalität«. Im reflexhaft distanzierten Verhalten gegen den westlichen Kunstmarkt sah er »durchaus tieferliegende Ablagerungen der ästhetischen Erziehung in der DDR [...]. Kunst sollte nicht elitär und nur für ›Reiche‹ sein, sondern verständlich und allen zugänglich.«[9] Seine DDR-Prägung war aber auch verantwortlich für eine tiefsitzende Skepsis gegenüber politischen und ästhetischen Programmen und Heilslehren, vermittelte ihm ein Gespür für Strukturen und unsichtbare Verbindungslinien. Dammbeck interessierten jetzt »die gemeinsamen Wurzeln der verschiedenen Totalitarismen oder Weltheilungs-Phantasien [...]. Wenn man einen neuen Menschen schaffen und die Welt heilen will, braucht man Bilder.«[10]

Zurückgekehrt von seinen abenteuerlichen Recherchen in der Holzhütte des Una-Bombers Ted Kaczynski in Montana (*Das Netz*) oder dem Wiener »Irrenhaus mit falschen und echten Linken und Rechten«, die ihn »im einen oder anderen Fall nur abgeschöpft oder als brave(n) Transporteur von gefälschten Informationen benutzt«[11] hatten (*Das Meisterspiel*), kommt er an die Grenzen seiner Möglichkeiten als Dokumentarist. Grundsätzlich sind im digitalen Zeitalter die Bilder grenzenlos manipulierbar. Warum dann noch »anstrengende und teure Reisen unternehmen, wenn ein misstrauisches und verunsichertes Publikum die Aufnahmen ohnehin als manipuliert anzweifelt? Warum nicht gleich selbst ›at home‹ am Computer eine neue Realität modellieren und aus Bausteinen von Wirklichkeit etwas Quotentaugliches basteln, das den durch die Maschinensysteme veränderten Wahrnehmungsmöglichkeiten angepasst ist? Warum also nicht Dokumentarfilme nach Baukastensystemen wie Computerspiele zusammenbauen?«[12]

Irgendwo in der Mitte dieses Resümees seines Werklaufs von Ost nach West und in den Fernen Westen des Esalen Institutes in Esalen Big Sur an der kalifornischen Pazifikküste kommt Lutz Dammbeck zu einer verblüffenden Einsicht: Im Rückblick auf die



Recherchen für den Film *Dürers Erben* über die Generation seiner Lehrer an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, stellt er erstaunt fest, welch nachhaltigen Eindruck Alfred Kurellas Witwe, die ehemalige Leipziger Kulturfunktionärin Sonja Kurella, Tochter eines vom NS-Regime als Widerstandskämpfer hingerichteten Vaters, während eines Interviews für den Film auf ihn gemacht hatte. Ihm imponierte, wie sie sich »damit abmühte, Antworten auf die Fragen nach den Gründen des Scheiterns ihrer Utopien zu finden. Sie verkörperte eine andere Art von Herrschaft und einen anderen Typ des Politikers, wie ich ihn nun jeden Tag in den Medien agieren sah. Gereinigt und befreit von den täglichen Pflichten der Machtausübung war nun etwas Direktes, Proletarisches übriggeblieben, was mir gefiel. Etwas von einem Gegenentwurf war da erahnbar, der nun, da er mehr und mehr verblasste, attraktiver wurde. Vielleicht haben wir doch die Falschen unterstützt, sagte Karin eines Tages unvermittelt, und mitgeholfen das Richtige zu Grabe zu tragen.«[13]

8 — Ebd., S. 162.
9 — Ebd., S. 267.
10 — Ebd., S. 140.
11 — Ebd., S. 227.
12 — Ebd., S. 258 f.
13 — Ebd., S. 170 f.

ABB 361 Angela Hampel, *Penthesilea*, 1987/88,
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

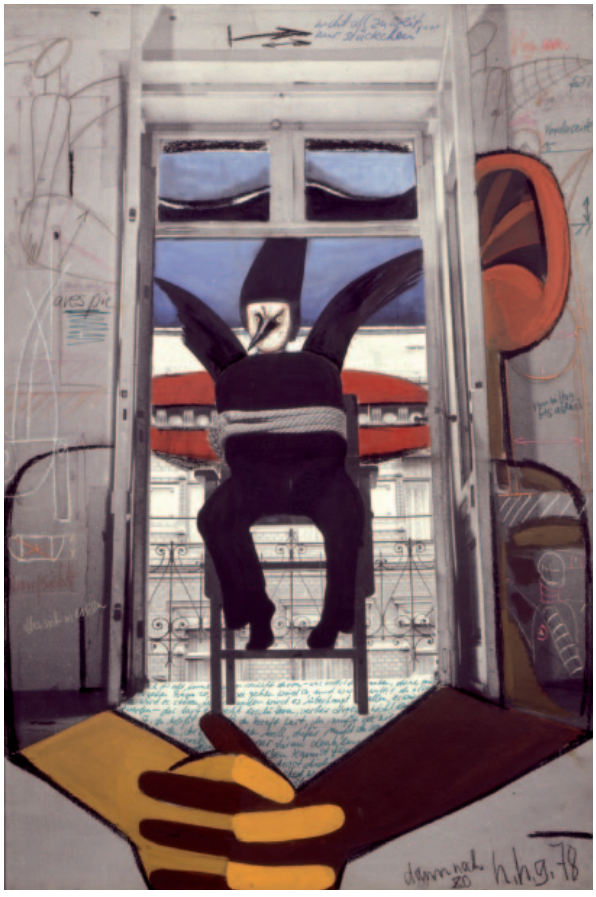
ABB 362 Arno Rink, *Aeneas*, 1986/87,
Museum der bildenden Künste Leipzig, Leihgabe Sammlung Ludwig

ABB 363 Wolfgang Einmahl, *Urteil des Paris*, 1981,
Neue Sächsische Galerie Chemnitz

ABB 364 Harald Metzkes, *Januskopf*, 1977,
Kunstsammlung der Berliner Volksbank

ABB 365 Wolfgang Mattheuer, *Die Flucht des Sisyphos*, 1972, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

ABB 366 Wolfgang Mattheuer, *Sturz des Ikarus II (Flugtraum)*, 1978,
BEB Erdgas und Erdöl GmbH & Co. KG



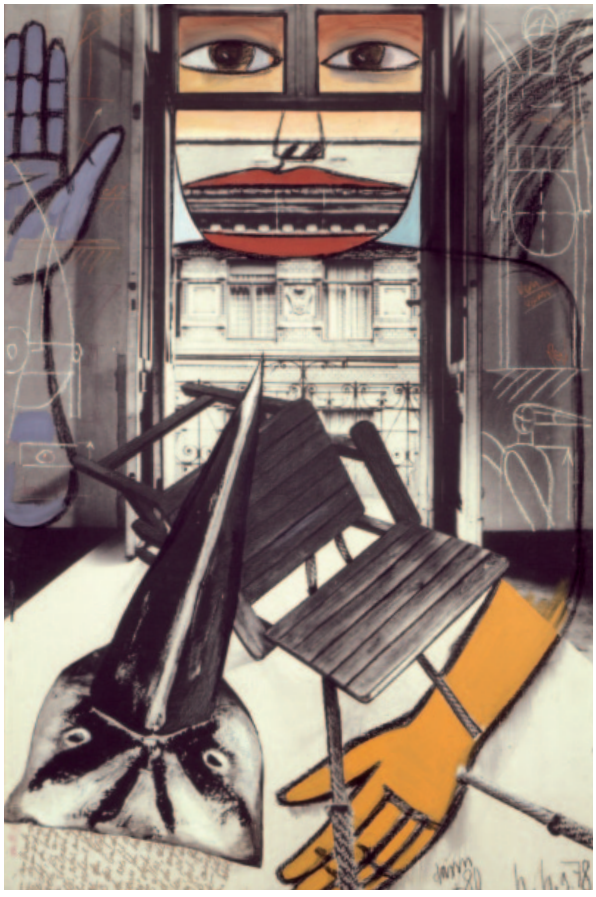


ABB 367 Hans-Hendrik Grimmling, *Ikarus zu Hause*, 1978, Kunstsammlung der Sparkasse Leipzig

ABB 368 Via Lewandowsky, *Ikarus oder Übermut tut selten gut*, 1988, Privatbesitz, Berlin

Uwe Kreißig

Freie Zone in Karl-Marx-Stadt

Klaus Hähner-Springmühl und die 1980er Jahre in der ostdeutschen Provinz – eine persönliche Erinnerung

Ich kannte Klaus Hähner-Springmühl **ABB 370** zunächst nur vom Sehen her, vom Ende der gleichermaßen trägen wie vitalen 1980er Jahre. Damals war er ein Star in der Off-Off-Szene der DDR, und deren recht übersichtliche Abteilung in Karl-Marx-Stadt (heute wieder Chemnitz) gehörte faktisch ihm allein. Er war längst erfolgreich als Maler und Zeichner, Fotograf, Solist oder Hauptakteur gefeierter Performances, als Aussteiger, aber auch als Playboy, der notwendigerweise im Abrisshaus lebte. Und es gab wohl keinen seiner Klasse, der mehr Epigonen vereinte – Klaus Hähner-Springmühl bildete ein ideelles Kraftzentrum.

Ich vertraute seiner Präsenz in der Karl-Marx-Städter Kunstszene, zu deren Partys nach Vernissagen und Schauspielpremieren man seinerzeit auch aus Berlin anreiste. Und Klaus Hähner-Springmühl überragte in jener Zeit sein Umfeld, dessen Radius bis zur »Wende« immer größer wurde, nicht zuletzt aus einem einfachen Grund, der heute geradezu widersinnig erscheint: Seine mehrteilige Kunst war eben *nicht* auf Geld, Preisbildung, Marketing und Vertrieb gegründet.

Klaus Hähner-Springmühl, 1950 in Zwickau geboren, gelernter Maurer mit Abitur, hatte nach dem abgebrochenen Ingenieursstudium zeitig verstanden, dass Kunst auch etwas anderes sein kann, als an den Wänden von Galerien, Museen oder Sammlern zu hängen. Und im Abrisshaus arbeitend **ABB 369**, gewann auch der Produzent eine besondere Form der Unabhängigkeit. Viele seiner Künstlerkollegen wollten letztlich in der DDR in irgendeiner Form bürgerlich leben, aber damit büßte man, heute wie damals, seine Unabhängigkeit ein. Zudem lehnte er – im Wissen um die fatalen Folgen – öffentliche Aufträge oder Ankäufe konsequent ab.

Aber war es bei ihm nicht noch mehr? Steckte bei aller Distanz zum System und der Anarchie in den »Aktionen« nicht ein System, eine größere Idee dahinter? Im Nachhinein werden die Begegnungen mit ihm, aber auch die Erzählungen, Erinnerungen und Verklärungen von Klaus Hähner-Springmühl, in ihrer thematischen Substanz und in den gesellschaftlichen Hintergründen immer deutlicher. Vieles aus der DDR-Kunstszene erscheint heute längst als Mischung von Mythos und Tatsachen, und die Unterscheidung fällt zunehmend schwerer. Man darf nicht vergessen, dass Hähner-Springmühl für viele junge Menschen eine Tür öffnete zu neuen Möglichkeiten, zu einer anderen Einstellung zum Leben. Sie erlebten ihn bei einer Performance, begegneten ihm auf einer Vernissage oder sahen einige seiner Bilder, und sie wussten plötzlich, dass sie ihr Leben ändern müssen, wenn sie noch so etwas wie eine individuelle Zukunft haben wollten. Es gibt nicht viele Künstler, die solche Reaktionen bewirken können. Funktionäre macht so etwas ratlos und Künstlerkollegen neidisch. Und ich muss zugeben, dass er auch bei mir etwas auslöste, was einem erst später bewusst wurde.

In seiner Kunst hatte Klaus Hähner-Springmühl ein mehrdimensionales Konzept angelegt, das im Wesentlichen auf die Endzeitverhältnisse der DDR abgestellt war, intuitiv und dennoch nach verschwommenen Anfängen bald deutlich kalkuliert. Aber es war eben gerade keine Konzeptkunst, deren Merkmal es ist, geradezu zwanghaft theoretisierende Erklärungen beizulegen, damit überhaupt eine Deutung möglich wird. Vieles, was damals als unwillkürliche Handlung Hähner-Springmühls schien, folgte im Gegenteil einem klaren Entwurf und einer Zielsetzung, und was halbfertig wirkte, war längst vollendet. Er war zweifellos originär, aber er schöpfte nicht nur aus sich selbst. Das intensive

ABB 369 Klaus Hähner-Springmühl in seinem Atelier, 1980er Jahre, Archiv Paul Kaiser

ABB 370 Karin Wieckhorst, Klaus Hähner Springmühl – Aktion Richterstraße, Karl-Marx-Stadt, 18. April 1987, ((x))

ABB 371 Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1984, Privatbesitz, Berlin

ABB 372 Karin Wieckhorst, Klaus Hähner Springmühl – Aktion Richterstraße, Karl-Marx-Stadt, 18. April 1987, ((x))

Studium von geliehenen Beuys-Katalogen, die er in den Nächten durchforstete, hinterließ in seinem Werk deutliche Spuren. Unabhängig davon hat er seinem Publikum mit seiner aktiven Konzeptkunst neue Wahrnehmungsmuster ermöglicht. **ABB 371**

Ab Mitte der 1980er Jahre deuteten zumindest die gesellschaftlichen Symptome darauf hin, dass die DDR auf ihre Endzeit zusteuerte – aber Endzeiten können lange dauern. Und es ergab sich die seltene Situation, dass sich eine Szene auflöste und dennoch immer größer wurde. Ohne zu wissen, auf welchen Endpunkt er und diese Szene zusteuerten, reagierte Klaus Hähner-Springmühl auf das »Todleben« der spätsozialistischen Endgesellschaft. Dies spiegelt sich in seinen Bildern, die von einer rein expressiven Stilistik schließlich in die mehrfach überlagerte Mischtechnik und Fotoübermalung, deren Unübersichtlichkeit dennoch zu entschlüsseln war, übergingen.

Kunst war für Klaus Hähner-Springmühl in erster Linie Denken, wie ein realer Traum, dessen Wirkungen zunächst unklar bleiben mussten. Natürlich ging es manchmal auch nur um ein Spektakel im abgegrenzten Raum, aber meistens um Inhalte als Reflex auf eine Stillstandsgesellschaft, die heute längst wieder existent ist. Es drehte sich bei Hähner-Springmühl jedenfalls nicht um die allgegenwärtigen, völlig indifferenten wie beliebigen »Positionen«, die man seit ihrer »Entdeckung« in den 1990ern bis zum Überdruss feilbietet. Es drehte sich um Leben und Alleinsein, Vergangenheit und Sehnsüchte, Hoffnungen und deren Zerbrechen in einem niedergehenden »sozialen Themenpark«.

Damit konnte er gut umgehen. Ende der 1980er Jahre hatte sein Image eine Größe angenommen, die er selber nicht hätte kreieren können, ein Image, das immer noch nachstrahlt. Sein »Standing« lässt sich an vielem ablesen, auch an Anekdoten, die man später erinnerte oder erinnern wollte, und die heute kaum mehr zu verifizieren sind. Leo Castelli soll auf explizite Nachfrage bei einer Abendrunde im Amerikanischen Kulturinstitut in Budapest zu Künstlern in der DDR bekannt haben, dass Hähner-Springmühl sein Favorit sei. Eine Legende? Wichtig?

Von Kunst wurde in der DDR viel erhofft und viel befürchtet, so erinnerte es der Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase; er sah das wohl aus dem Blickwinkel der Funktionäre. Hähner-Springmühl hätte ihm dennoch zugestimmt. Sein Publikum erhoffte viel von ihm – er gab es ihnen freigiebig. Er wusste, dass das Publikum belastbarer war, als man gemeinhin annimmt, er ließ es nicht im Unklaren. Auf Eröffnungsmonologe mit hochtrabender Rhetorik war er nicht angewiesen. Er erledigte das höchstpersönlich und ohne selbstreferentielle Symbolik im ersten Akt.

Autodidakten wie ihm **ABB 372** billigte man in der Regel kein ernstzunehmendes Konzept zu. In Wirklichkeit lagen die Dinge völlig anders: In den Fotoübermalungen, Mischtechniken und Zeichnungen deckte er das klassische Programm in hoher Qualität ab. Um zu sehen, musste er malen, um es in einer direkten Aktion zu zeigen, musste er auftreten, und das war wurde zum Maßstab. Mit seinen Performances, deren Abläufe

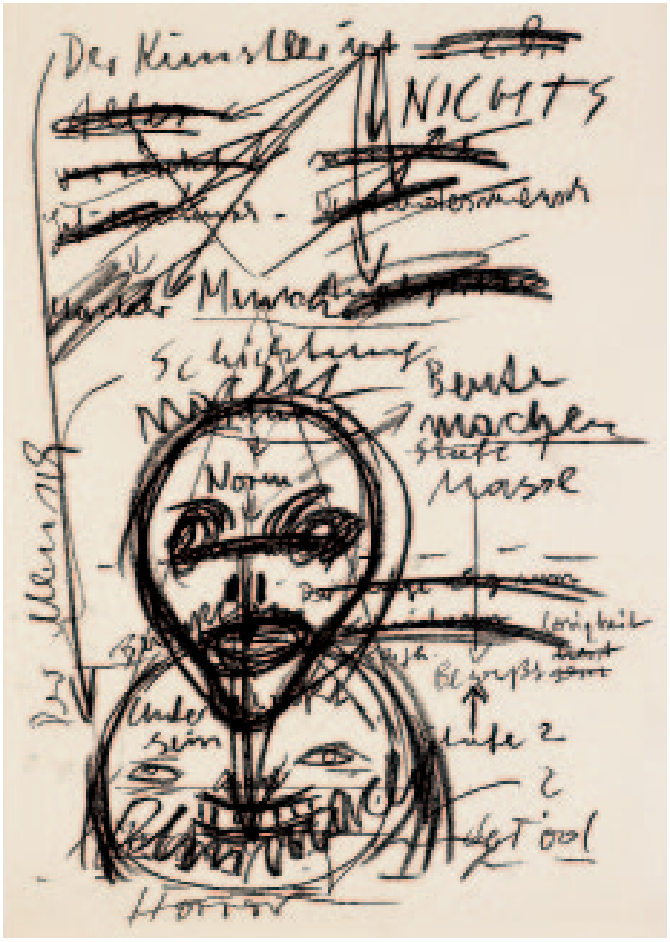


ABB 373 Klaus Hähner-Springmühl, *o. T.*, 1984,
Privatbesitz, Berlin

ABB 374 Klaus Hähner-Springmühl, *o. T.*, 1984,
Privatbesitz, Berlin

ABB 375 Klaus Hähner-Springmühl, *o. T. (Selbst)*, 1981, Privatbesitz, Berlin

ABB 376 Klaus Hähner-Springmühl, *o. T.*, 1984, Privatbesitz, Berlin

wie die Titel sehr wohl verrieten, dass sie kalkuliert waren, demonstrierte er die absolute Emanzipation und Souveränität, die auch dem Publikum einiges abverlangte, das an der Länge manches Auftritts gelegentlich scheiterte. »Hähner-Springmühl macht schlagartig deutlich«, erinnerte sich Christoph Tannert 1999, »dass wir damals in der DDR wie Goldhamster in einem Tretrad strampelten, ohne weiterzukommen, dass viele den Anschluss verpasst hatten oder fest verblockt im Transitraum saßen, weder bei sich waren noch außer sich, weder Fisch noch Fleisch.«

Klaus Hähner-Springmühl schuf in den 1980er Jahren faktisch eine freie Zone der DDR-Kunst, die im Grunde völlig autonom von der DDR war. In seinen Performances, in den »Mischtechniken« und den Fotoübermalungen, die in seinen produktivsten Jahre von 1980 bis 1991 entstanden, nahm er die Dinge vorweg, die sich später ereignen sollten. Seine Ideen und Reflexionen stanzte er dem offen eingestellten Publikum regelrecht ein, seine bildnerische Analyse galt der Wirklichkeit der DDR. **ABB 373–377** Er teilte damit seine Ansichten und Ideen, seine Ängste und Hoffnungen, vielleicht das Intimste, was Menschen verbinden kann. Es war eine Utopie im Kleinen, in der Provinz, autark und doch ausgreifender und langlebiger durch die dichten wie differenzierten Erinnerungen der Teilnehmer und Teilhaber.

Sein Aufstieg ist letztlich nicht ohne seinen Niedergang denkbar. Der »Wende« und ihren Folgen für die ostdeutsche Kunstszene stand Klaus Hähner-Springmühl neutral bis verständnislos gegenüber. Von den meisten Künstlern aus dem Osten waren diese Veränderungen ersehnt gewesen, auch weil sie sich neben der Freiheit künstlerische und materielle Vorteile versprachen; Vorstellungen, die sich freilich als illusorisch erweisen sollten. Klaus Hähner-Springmühl dagegen lehnte die zielstrebige Einordnung in den Kunstmarkt aus verschiedenen Gründen ab. Erst einmal war er bereit, dem Druck standzuhalten, weil dahinter ein Sinn erkennbar war. Er konnte sich nicht vorstellen, dass Geld der einzige Gegenwert für Kunst sein sollte. Es war schon so: Die moderne Kunst war nicht am Ende, aber große Areale ihres Umfelds, auf das sich die Produzenten bezogen. Die weitreichenden Konsequenzen für sein Leben nahm er wohl nicht wahr.

Auf jeden Fall machten die neuen Verhältnisse seine bisherige Arbeitsweise nahezu unmöglich, weil die Gegenreflexion des Publikums ungenügend wurde oder völlig schwand. Präsenz, Image und Vertrieb waren fortan unumkehrbar die Maßstäbe, der innerostdeutsche Vergleich einem »Weltvergleich« gewichen, bei dem sich die Etablierten wesentlich schwerer taten. Performances – ein Kern seines Werkes – spielten in den 1990ern bald keine Rolle mehr, auch weil man ihnen die kritische Substanz absprach

ABB 377 Klaus Hähner-Springmühl, *Unterm Kreuz (Eisen)*, 1987, Uwe Kreißig, Chemnitz

ABB 378 Klaus Hähner-Springmühl, *Arbeit an der Erinnerung III*, 14.1.1987, Privatbesitz, Berlin

und sie nun eher im Schauspiel verortete, so wie es ein Frank Castorf seriell realisierte. Hähner-Springmühls letzte Performances in den Jahren 1996 und 1997 fanden kaum noch Zuschauer, ein bleibendes Thema waren sie schon gar nicht. Das Spiel der Performances war vorerst vorbei und sollte vorrangig als Luxusvariante für gelangweilte Kunstkäufer wiederkehren.

Anders als früher ging er den neuen Realitäten nun aus dem Weg. Ein Jahr vor seinem Tod war dann nicht mehr vorstellbar, dass Klaus Hähner-Springmühl einmal ein ostdeutscher Szenestar gewesen war, jemand, mit dem der einst weltberühmte Heiner Müller ein Buch machen wollte. Oft stand er damals an einem Baum in der Nähe seines letzten Quartiers in der Mainzer Straße in Leipzig. Aus der Entfernung sah er ganz klein aus, obwohl er großgewachsen war. Meist blickte er ins Nichts und manchmal zu den Bäumen oder einfach zum Himmel. Vielleicht sah er noch die Langstrecken-Privatjets im Anflug, deren Insassen in der edel hergerichteten Spinnerei die Modekunst der Stunde erwerben wollten. Es war das Jahr 2005, und nicht wenige glaubten für ein paar Monate, dass Leipzig der neue Gral der Kunstwelt werden könnte. Es ist nicht ganz so gekommen. Auch die Gulfstreams und Falcons nehmen längst wieder andere Routen. Damals wirkte er alt, obwohl er gerade einmal 55 Jahre alt war. Inzwischen hatte ihn die Kunstszene, wie alle, die sich nicht anpassen wollen, vollständig aufgebraucht, aber wenn man ihn danach befragte, schien es, dass er mit dieser Tatsache seinen Frieden gemacht hatte.

Das letzte Mal sah ich ihn einige Wochen, bevor er verschwand. Ich brachte ihm ein paar Schwarz-Weiß-Filme entwickelt zurück – er fotografierte noch gelegentlich Bäume in den Parks von Leipzig. Dann baute ich an sein Fahrrad neue Pedalen, um die er gebeten hatte, die alten waren abgebrochen. Er zeigte mir noch ein paar Arbeitsversuche, Krixelkraxel mit Kugelschreiber im kleinen Format. Vielleicht war es auch mehr, aber man konnte nicht mehr mit ihm darüber sprechen: Er war nahezu taub. Vom Zenit seines Erfolges war er Lichtjahre entfernt, von seiner Kraft, von seinen Ideen und der manchmal verblüffenden Vitalität der Erfolgsjahre war ihm kaum etwas geblieben.

Als ich ging, ahnte ich nicht, dass es das letzte Mal gewesen war, die Gegenwart von Klaus Hähner-Springmühl geteilt zu haben – er starb am 15. Juli 2006 an einem Herz-Kreislauf-Versagen. Manche Leute verblassen ein bisschen, aber wenn sie dann wirklich abtreten, ist es, als wären sie nie verblasst, schrieb Bob Dylan. Immer wenn ich vor Werken seiner Hand aus den 1980ern stehe, wird mir eines klar: Seine stärksten Arbeiten, die diese Zeit atmen, reflektieren und aufklären, haben nichts von der Kraft und Bedeutung verloren. **ABB 378**

2 WOCHEN
DEBUT

Paul Kaiser, Holger Saupe

Fluchtorte und Aktionsräume

Atelierprojekte und inoffizielle Galerien in der DDR

Der Ostberliner Stadtbezirk Prenzlauer Berg wurde in der DDR zum topographischen Großsymbol einer nonkonformistischen Kunst und Lebenswelt. Im Prenzlauer Berg, Wohnquartier von 140 000 Menschen, architektonisch geprägt von gründerzeitlicher Blockbebauung und gegliedert durch die großen Ausfall- und Ringstraßen, kann die Geschichte der Etablierung eines gegenkulturellen Sonderraumes im Staatssozialismus exemplarisch beobachtet werden. Der Verfall der Bausubstanz erwies sich dabei als eine wesentliche Voraussetzung für die subkulturelle Inbesitznahme. Ein Umstand, den der Prenzlauer Berg mit vielen Altstadtvierteln in der DDR teilte – etwa mit Dresdens Äußerer Neustadt oder dem Leipziger Bezirk Connewitz. Durch undichte Dächer, fehlende Handwerker und der damit einsetzenden Wohnwertminderung kam es zu einer rigiden Abwanderungswelle von Arbeiter- und Angestelltenhaushalten in die Plattenbau-Satellitenstädte. Mit dem massenhaften schwarzen Bezug von Wohnungen verlor die Kommunale Wohnungsverwaltung, Monopolist für die Vergabe von Mietwohnungen, Anfang der 1980er Jahre bald den Überblick und es vollzog sich etwa im Prenzlauer Berg eine lautlose aber dauerhafte Inbesitznahme der verfallenden Gründerzeitbebauung. Im Nachhinein gelang es oft, die Wohnungsbesetzungen zu legalisieren, indem man pünktlich die ohnehin geringe Miete – sie belief sich für eine Drei-Zimmer-Altbauwohnung zwischen 50 und 70 DDR-Mark – auf das Konto der Wohnungsverwaltung überwies. Maler, Theatergruppen und Bands kamen auf diese Weise fast problemlos zu Atelier- und Probenräumen. Für den Architekturtheoretiker Wolfgang Kil stellt sich der Mythos Prenzlauer Berg aus dieser Perspektive deshalb auch so dar: »Jenseits von Sentiment und Verklärung läßt sich die Legende aus DDR-Tagen also auch so beschreiben: Die Riesennische ist weniger ertrotzt oder gar erkämpft, als vielmehr allmählich erkannt und stillschweigend angeeignet worden. Sie konnte um so schillernder erblühen, je mehr der staatlichen Autorität die Kräfte erlahmten und sie – ganz praktisch – den Überblick verlor.«[1]

Das Gefühl einer Existenzform als outlaw, outcast, underdog oder gar als »Kanalratte«, an die sich etwa Günther Lindner erinnert,[2] mag eine Rolle dabei gespielt haben, dass sich viele Raumbesetzungen in den 1970er und frühen 1980er Jahren zunächst auf Schrottplätzen **ABB 383**, in Abrisshäusern und Kellern abspielten bzw. dass sich deren gesellschaftliche Codierungen (»Müll«, »Schutt«, »Abschaum«, »Assis«) als Marken der Selbstthematisierung in gegenläufige Kunstwelten transferierten. Oder man besetzte abrissreife Räume, die sich von anfänglichen Zufluchts- zu kulturrebellischen Aktionsorten entwickeln ließen, wie der von Gerd Wandrer in Besitz genommene ehemalige studentische Paukboden in der Johannisstraße in Jena, den er illegal bezog, kurzerhand zu seinem Atelier erklärte und auf dem dazugehörenden Hof später die »Jenaer Hofvernissagen«[3] durchführte **ABB 382**: »ich fand einen geeigneten raum«, schreibt er, »vermutlich puff. überflüssiger müll. dachaufriß. alles raus. abfuhr. eine wunderbare räumlichkeit war entstanden. akzeptabler hinterhof. damit ergab sich eine ungeahnte möglichkeit für anstehende aktivitäten, die einfach in galerien versagen müssen«.[4]

Dieser intentionale »Weg nach unten« (Rolf Lindner), dieser (auch wörtlich zu nehmende) »Abstieg« aus den »nach oben« zielenden Karriere- und Kadermechanismen, in die Raumfixierungen eines »underground« erweist sich insgesamt als ein exemplarischer Vorgang für die nonkonforme Kunstszene, wenngleich die Rahmenbedingungen für subkulturelle Raumbesetzungen in totalitären oder post-totalitären Gesellschaften sich grundlegend von denen in demokratisch verfassten, pluralen Gesellschaften unterscheiden: »Von den Kaschemmen der Anarcho-Syndikalisten, den sprichwörtlichen Existentialisten-Kellern (deren Rumpfform noch heute die Jazz-Keller bilden) über die

1 — Wolfgang Kil: Transitstation Hoffnung. Ein Stadtteil für Einsteiger, Aufsteiger, Aussteiger. In: Prenzlauer Berg. Ein Bezirk zwischen Legende und Alltag, Berlin 1986, S. 25.
2 — Interview Günther Lindner.
3 — Zu den Jenaer Hofvernissagen vgl. Paul Kaiser, Claudia Petzold: Mauerbau und Bildersturm. Kampf um einen Hinterhof: Die »Jenaer Hofvernissagen« von 1986 bis 1988 zwischen trickreicher Selbstbehauptung und spätsozialistischer Willkür. In: Paul Kaiser, Claudia Petzold: Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere 1970–1989, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin 1997/98, Berlin 1997, S. 307–316.
4 — Gerd Wandrer, Egmont Hesse: Sitzen im Samtpfotenhaus, Jena, August 1987, unveröfftl. Ms., Kopie im Besitz des Verfassers.

ABB 379 Galerie Schwamm, Weimar, [ca.] 1988

ABB 380 Galerie Deloch, Ost-Berlin, Schönhauser Allee 50, Mai 1987, Eröffnung der Ausstellung »Mauerstein AG« mit Igor Tatschke (li) und Galerist Jörg Deloch

ABB 381 Blick in die Ausstellungsräume der Erfurter Ateliergemeinschaft in der Erfurter Neuwerkstraße, 1974, Archiv Ilse Franke, Erfurt

(häufig ebenfalls im Souterrain angesiedelten) hangouts der Beat-Szene bis zu den Abbruchhäusern der Squatterers (oder den Bunkern der Techno-Szene) hat sich die jeweilige Szene aus einer gesellschaftlichen Absonderung heraus, die auf dem Prinzip des ›épater la bourgeoisie‹ beruht, auch bevorzugt in Räume begeben, die das Odium des Anrüchigen haben.«[5]

Die gegenkulturelle Re-Urbanisierung untergründiger, ruinöser oder randzonaler Raumarrangements vollzog sich unter den staatssozialistischen Bedingungen gleichwohl nicht ohne politische Dimensionalität. Der zwangspolitisierte Charakter jedweder gerichteten kulturellen Abweichung in diktatorischen Systemen verlieh der gegenkulturellen Raumordnung – selbst wenn diese zunächst als bloße Rückzugsform einer gemeinschaftsgestützten Innerlichkeit intendiert gewesen sein mag – immer zugleich auch subversive Züge. Abweichend von den marxistisch-leninistischen Lehrformeln einer für die gesellschaftliche Leitidee maßgeblichen Basis-Überbau-Dialektik implantierte sich mittels dieser bohemischen Raumerschließungen ein »Unterbau« in die »realsozialistische« Offizialkultur, der die »herrschende Kultur im wahrsten Sinne des Wortes untergräbt«, indem er »alternative Fundamente legt.«[6] Diese Herausforderung veranschaulicht sich in den Feindsetzungsszenarien von SED und Staatssicherheit, in denen »underground« synonym mit dem politischen Feindsetzungsbegriff »Untergrund« erscheint; im Ministerium für Staatssicherheit gehörte die Boheme deshalb gemeinsam mit den sich in den 1980er Jahren ausgründenden Dissidenz- und (latenten) Oppositionsgruppen zu den Trägern einer »politischen Untergrundtätigkeit«.

Dieser Prozess einer gegenkulturellen Raumetablierung in der DDR soll nachstehend kurz am Beispiel von vier inoffiziellen Privatgalerien in Halle (»Feuchtraumgalerie«, 1969–1973), Dresden (»Kellergalerie«, 1976–1985), Ostberlin (»Galerie de Loch«, 1986–1988) und Weimar (»Galerie Schwamm« 1988–1989) erörtert werden, die, zwischen 1969 und 1989 existent, trotz veränderter Rahmenbedingungen für gegenkulturelle Raumkonzepte, allesamt in Keller- oder Abrissräumen betrieben wurden. Dabei soll insbesondere überprüft werden, inwieweit der Raumentscheid mit den programmatischen Intentionen in Deckung zu bringen ist und in welcher Weise sich das Verhältnis von »objektivem Zwang« (alternativlose Raumnot) und subjektiver Programmintention (bewusste Raumwahl) im Laufe der DDR-Geschichte unter wechselnden Konstellationen verstetigte oder verschob.

Lange vor der mythischen Stilisierung des Prenzlauer Berges erlangte die sächsisch-anhaltinische Industrie- und Bezirksstadt Halle bei der Etablierung gegenkultureller Raumkonzepte eine formative Rolle. Wegen des Verfalls großer Teile der Innenstadt konnte in der Hallenser Altstadt schon ab Ende der 1960er Jahre eine teilweise vernetzte Wohnungs- und Hausbesetzerszene entstehen. In Straßenzügen, deren bereits beschlossener Abriss sich wegen der sozialistischen Planungsmisere oft über Jahre hinauszögerte, mitunter auch ganz unterblieb, sammelten sich Aussteiger, (zur vermeintlichen Resozialisierung nach der Haft vor allem in solche Gebiete eingewiesene) Kriminelle und Studenten auf temporärer Wohnungssuche. Es entstanden Kleinquartiere, die hier, trotz Rattenplage, kaputten Dächern und Trockenklosetts, zu einer weitgehend von der Staatsmacht tolerierten Inbesitznahme von Stadträumen führte. Der in Halle erreichte gegenkulturelle Raumgewinn wurde bis zum Ende der 1970er Jahre in keiner anderen Großstadt der DDR erreicht.

Halle, die damals mit 235 000 Einwohnern sechstgrößte Stadt der DDR, erschien in der realsozialistischen Malaise als ein trauriges Sinnbild städtebaulichen Verfalls. Nirgendwo sonst in der DDR wurde eine historische Altstadt in solch einer radikalen Weise, wie der höhnische Jargon der sozialistischen Stadtplaner festschrieb: »auf Abriß gestellt«. Während die SED in Halle-Neustadt eine prototypische Trabantenstadt für 92 000 Einwohner errichtete, verrotteten in der Innenstadt Fachwerkhäuser, Bürgervillen und Gründerzeitbauten. Der giftige Wind aus Buna, dem größten Chemiekomplex der DDR, und der Phenolgestank von der zum Chemiegewässer gewordenen Saale trugen zum Zerfallsszenario erheblich bei. Aus Halle, der »Diva in Grau« (Detlef Opitz), wurde in den letzten beiden DDR-Jahrzehnten eine gebrechliche Alte, reif für die Sterbestation: »Man muss hier leben, inmitten der Altstadt, die den Namen wirklich verdient, in einem der grauen, schiefen, über Strecken von Putz befreiten Häuser, denen man Lepra, Pest, Aussatz und andere delikate Dinge andichten möchte«, diagnostizierte der Prenzlauer Berg-Dichter Detlef Opitz, der fünf Jahre in Halle wohnte, »und es kann einem gelingen, den Charme der Stadt zu entdecken, der Gräue, der Morbidität, der Vergänglichkeit; es ist dieser Charme, der die Stadt abstoßend macht«.[7]

Der rasante Verfall historischer Bausubstanz ermöglichte hier Raumbesetzungen, die anderenorts Ende der 1960er Jahre nicht umsetzbar gewesen wären. Begünstigt durch die kurz umrissene Rahmenhandlung begann auch in der Fleischerstraße 13 in dieser Zeit eine Ära alternativer Kulturarbeit. Juergen Friedrich und Dieter Zimmermann, die Metallgestaltung (Friedrich) und Malerei (Zimmermann) an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein studierten, gründeten hier 1969 eine illegale Privatgalerie, welche sie wegen des baulichen Zustandes des Hauses schlicht »Feuchtraumgalerie« nannten. Zwar schätzten die Initiatoren retrospektiv ein, dass es sich bei den »Feuchtraum-Aktionen eher [um] einen chaotischen Spaß mit ernstem Hintergrund«[8] gehandelt habe und dass jene, mit Kleinplakaten und mit (auf einer Lithographie-Presse in der Hochschule illegal gedruckten) Einladungskarten beworbenen Vernissagen, Puppenspielabende und Kunst- und Krempel-Versteigerungen keinesfalls als »ernste oder betuliche Veranstaltungen mit programmatischem Vordergrund«[9] einzuordnen sind. Trotzdem können Aktivitäten wie die von 1969 bis 1973 behauptete »Feuchtraumgalerie« – bei deren Ausstellungen wegen der Feuchte der Wände die zumeist grafischen Werke an Bindfäden mit Wäscheklammern befestigt waren – als Initialprojekte einer sich in die großstädtischen Räume der Abrissviertel ausbreitende Gegenkultur angesehen werden. Jedenfalls bot in dieser Zeit der Verfall der Hallenser Innenstadt ein geeignetes Objekt für die von Paul Willis hervorgehobenen Strategien der Selektion und Kreation, mittels derer die ruinös verfallenden Resträume aus der Gründerzeit des 19. Jahrhunderts zu Handlungsräumen einer aus den privaten Nischen ausbrechenden Gegenkultur werden konnten.

Großstädtische Hinterhöfe, dunkle Keller und Artefakte vom Schuttplatz blieben – weit vor den jugendsubkulturellen Selbstinzenierungen und den spezifischen Raumbezügen der sich vor allem in den frühen 1980er Jahren in der DDR etablierenden Punkkultur[10] – bis zum Ende des Regimes sozialräumliche Metaphern eines »anderen Lebens«. Ein weiteres Beispiel für dieses Homologieprinzip stellt die zwischen 1976 bis 1985 existente »Kellergalerie« dar, welche von der abstrakt arbeitenden, kulturpolitisch ins Abseits gedrängten Malerin Inge Thiess-Böttner im Keller der Borsbergstraße[7] in

Platzhalter
Abb. kommt neu

ABB 382 Jenaer Hofvernissage, 1987, Archiv Gerd Wandrer

5 — Rolf Lindner: Subkultur. Stichworte zur Wirkungsgeschichte eines Konzepts. In: Subkultur – Popkultur – Underground, Berliner Blätter: Ethnographische und Ethnologische Beiträge (1997), H. 15, S. 5–12, S. 10.
6 — Ebd., S. 11.
7 — Detelf Opitz: Diva in Grau. In: Jörg Kowalski, Dagmar Winklhofer (Hg.): Diva in Grau. Häuser und Gesichter in Halle [Fotografien von Helga Paris], Halle 1991, S. 114.
8 — Juergen Friedrich: Brief an den Verfasser, o. D. [1996].
9 — Ebd.

ABB 383 Kunstaktion auf dem Müllplatz Süßenborn bei Weimar, 1985

Dresden betrieben wurde. Die Galerie verstand sich als ein Gegenpol zur offizialkulturellen Ausstellungspolitik. Das Spektrum der Aussteller war breit und reichte von der renommierten Tierplastikerin Etha Richter, die 1976 zusammen mit Arbeiten von Inge Thiess-Böttner die Galerie eröffnete, bis hin zu Künstlern, welche in den 1980er Jahren im Kunstraum Dresden zu Wegbereitern eines erweiterten Modernetransfers werden konnten, darunter Maler, Plastiker und Fotografen wie Ralf Kerbach, Lutz Fleischer, Werner Lieberknecht, Frank Panze oder Andreas Hegewald.

Während am Anfang der Galerietätigkeit noch Einladungskarten nötig waren, um auf die Ausstellungen der »Kellergalerie« aufmerksam zu machen, so musste die couragierte »Künstlermutter« Inge Thiess-Böttner bald schon die Besucherströme lenken und dämpfen. Zu manchen Vernissagen drängten sich 60–70 Besucher im kleinen Kellerraum, die Schlange der auf Zutritt Wartenden reihte sich mitunter bis auf die Straße. In der »Kellergalerie« saß man auf behauenen Steinen und improvisierten Bänken, die Bilderrahmen, in denen die Werke präsentiert wurden, hatte Inge Thiess-Böttner vor dem Weg in den Müll bewahrt bzw. direkt vom (in der DDR zumeist offen angelegten und oft auch wild entstehenden) »Schuttplatz« geholt und mehrfach überstrichen. Zwar tauchte die »Kellergalerie« in manchen Staatssicherheitsakten als ein »Konzentrationspunkt oppositioneller Personenkreise«[11] auf. Die völlig überzogene Wertung führte jedoch »nur« zur verstärkten Observation, nicht zum Verbot der illegalen Galerie. Erst als Mitte der 1980er Jahre die Besucherzahlen deutlich anwuchsen und die gereizte Stimmung der oftmals ungeladenen Gäste nach Ventilen für die alltäglichen Frustrationen suchte, beendete die Galeristin ihre Ausstellungsarbeit. »Es war ein drängendes Gefühl«, erinnerte sie sich in einem Gespräch mit dem Verfasser kurz vor ihrem Tode, »jetzt lieber Schluß zu machen.«[12]

Als ein drittes Beispiel innerhalb des Spektrums illegaler Privatgalerien soll hier kursorisch auf die »Galerie de Loch« im Ostberliner Stadtbezirk Prenzlauer Berg eingegangen werden. **ABB 380** Anders als die beiden bisher behandelten Galerien, deren Titel in eindeutiger Weise auf den unmittelbaren Raumbezug abhoben, beruhte der Eigenname dieser Galerie – welche »durch einen verrotzten Hausflur über einen schmuddligen Hinterhof«[13] zu erreichen war – auch auf einer bewussten Selbstthematisierung und Selbstveröffentlichung des Galeristen; Strategieaspekte, die illegale Galeristen in den Jahrzehnten zuvor vermieden bzw. nur kurzzeitig umsetzen konnten.[14] Der Titel

10 — Vgl. zur künstlerischen Punkkultur in der DDR: Michael Boehlke, Henryk Gericke (Hg.): »ostPUNK! – too much future«. Punk in der DDR 1979–1989, Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien im Salon Ost in Berlin v. 27.8.–25.9.2005], Berlin 2005.
11 — So etwa in den Akten des Siebdruckers Jürgen Gottschalk; Information Jürgen Gottschalk.
12 — Interview Inge Thiess-Böttner.
13 — Thomas Günther: Die Lesung an der Wand: – und danach Party (ein Porträt des Ausstellers Jörg Deloch). In: Liane 6, Nov. 89, unpag.
14 — Vgl. die Geschichter der »Erfurter Ateliergemeinschaft« oder auch die Geschichte der Ostberliner »EP Galerie« von Jürgen Schweinebraden; etwa bei Paul Kaiser, Claudia Petzold: Der Erste macht das Licht an! Jürgen Schweinbradens inoffizielle »EP Galerie«. In: Bernt Roder, Bettina Tacke (Hg.): Prenzlauer Berg im Wandel der Geschichte. Leben rund um den Helmholtzplatz, Berlin 2004, S. 139–149.
15 — Eine Dokumentation der Ausstellungen findet sich in Liane 6, Nov. 89, S. 8.
16 — Etwa die Galerie »Eigen+Art« in Leipzig.
17 — Udo und Conny Dietrich: Die Schwamm-Geschichte, Ms., Anhang zu einem Brief der beiden Galeriebetreiber an den Verfasser, o.D. [1997].

»Galerie de Loch« basierte auf einem Sprachspiel, welches einerseits auf den bürgerlichen Namen des Galeristen, Jörg Deloch **Abb 384**, abhob und andererseits auf den desolaten baulichen Zustand der für die Galerietätigkeit besetzten Wohnung im Hinterhaus der Schönhauser Allee 50 gerichtet war. Die am 19. Juni 1986 mit einer Aktion des Dresdner Malers Holger Stark eröffnete und am 10. Juli 1988 wegen akuten Kriminalisierungsdrucks der Staatsmacht gegenüber dem Galeristen geschlossene Galerie zeigte vor allem bildkünstlerische Positionen aus der letzten Generation der DDR-Gegenkultur, so u.a. Fotografien von Rainer Jestram, Martin Claus und Claus Bach, Malerei von Carsten Nicolai, Clemens Wallrot und der AG Mauerstein sowie Performances, 8mm-Filmaufführungen und intermediale Projektformen.[15]

Der Strategiewechsel bei der Etablierung gegenkultureller Raumordnungen – ein Wandel von privaten »Fluchträumen« hin zu offensiv besetzten Aktionsorten – ist am Fall der »Galerie de Loch« prägnant zu belegen. Es ist eben nicht das »Kerngeschäft« des Galeristen, die Präsentation und Distribution von Kunstwerken, welche die (schon im Eigennamen mit dem Muster der Selbststigmatisierung spielende) Galerie Jörg Delochs zu einem subversiven Tatbestand für SED und Staatssicherheit machten – wie das noch bei Inge Thiess-Böttners »Kellergalerie« der Fall war –, sondern vielmehr ihre Funktion als ein gegenkultureller Milieukatalysator sowie die Art und Weise der Ich-Proklamation ihres Betreibers. In der Form eines institutionalisierten Aktionsortes, der Funktionen der Sammlung, des Austausches und der informellen Vergemeinschaftung ermöglichte, stand diese illegale Privatgalerie in der Logik der Staatsmacht schnell unter dem Verdacht, als ein potentieller Formationsort alternativ-oppositioneller Bestrebungen zu dienen. Der spezifische »Kunstcharakter« einer Galerie – die sich kaum noch konventionellen Formen der Bildkünste, sondern zunehmend auch intermedialen Kunstprozessen, Performances und »offenen« Kunstwerken verpflichtet fühlte – erschien ihr deshalb nur als ein abgeleiteter, verdeckter und inszenierter Tatbestand der sozialen und politischen Maskierung.

In der Tat folgten die »späten« Privatgalerien der Boheme in den 1980er Jahren veränderten Bindungsprinzipien informeller Gruppenkulturen. Künstlerische Artikulationen waren zwar auch in den 1960er und 1970er Jahren immer zugleich als Medien und Effekte sozialer Vergemeinschaftungen wahrgenommen und als Formen symbolischer Aggression »benutzt« worden, dennoch spielten ästhetische Leitziele bei der Raumbesetzung und -behauptung eine entscheidende Rolle. **Abb 385** Schon in der deutlich längeren Existenzdauer der in der Honeckerära existierenden Galerien – so brachte es die von 1963–1974 bestehende »Erfurter Ateliergemeinschaft« **Abb 381** auf 12 Jahre Galerietätigkeit und Jürgen Schweinebraden kuratierte sein experimentelles Proramm in der Ostberliner »EP Galerie« immerhin sieben Jahre – wird diese Kontinuitätsverpflichtung gegenüber den Künsten und Künstlern sichtbar, während die (bis auf profilbildende Ausnahmen[16]) in den 1980er Jahren gegründeten Galerien zumeist nur kurze Zeit existierten; eine Differenz, die sich auch in der Qualität und im professionellen Handeln der Galeristen auf markante Weise zeigt.

Ein verweiskräftiges Beispiel für diese neuartigen Institutionalitätsformen nonkonforme Gruppenstrukturen – bei denen die ästhetische Exposition sozusagen nur den Vorwand für eine Exklamation anderer Zwecke darstellte – stellt ebenso die zwischen 1988 und 1989 existente »Galerie Schwamm« in der Hermann-Abendroth-Straße 14 in Weimar dar. **Abb 379** Hier kam es zu einer für die späte DDR überaus charakteristischen Gemengelage heterogener Interessen und Motivationen, vor allem verursacht durch die Auswirkungen der sogenannten Ausreisebewegung, welche die Implosion der DDR wie auch die Aushöhlung der gegenkulturellen Szenen entscheidend vorbereitete. Die Galeriegründung erfolgte durch das Ehepaar Cornelia und Udo Dietrich im Oktober 1988 ausdrücklich deshalb, um mittels des gegenkulturellen Galerieprojektes ihrem am 8. Februar 1988 gestellten Ausreiseantrag Nachdruck zu verschaffen: »Um mit der resultierenden, auf unbefristete Zeit anzusetzenden Wartesituation [nach der Abgabe eines Ausreiseantrages] fertig zu werden, gibt es zwei Varianten. Erstens: abgeben und vergessen, bis die Zusage kommt, oder zweitens: abgeben und Druck machen, damit die Zusage kommt. Als aktive Menschen kam für uns nur der zweite Weg in Betracht. Die Frage war nur, wie den richtigen Druck erzeugen? Es sollte vor allem uns Spaß machen und natürlich auch bei den Behörden ordentlich weht tun. Damit war die Galerie-Idee geboren.«[17]

Abb 384 Der Galerist Jörg Deloch am 19. November 1989, Ost-Berlin, Stargarder Straße

»Druck zu machen« hieß im Verständnis dieser Aktionsprogrammatik nicht mehr, den offizialkulturellen Kunstdiskurs zu kontrastieren, zu unterlaufen oder zu erweitern. Gemäß der Rolle der Galerie als eines symbolträchtigen und für vielerlei Zweckkonstellationen nutzbaren Aktionsortes wurden die beiden Galeriebetreiber auch eher durch einen Zufall zu selbst ausstellenden Künstlern: Als die mit der Premierenausstellung beauftragte Künstlerin wenige Tage vor der Eröffnung der »Galerie Schwamm« am 7. Oktober 1988 (dem DDR-Nationalfeiertag) ihre bereits hängende Malereiausstellung wegen einer plötzlichen Furcht vor negativen Sanktionen eigenhändig wieder abhängte, »blieb uns nichts anderes übrig, als uns selbst auszustellen.«[18]

Insgesamt organisierte das Ehepaar Dietrich bis zur Einstellung der Galerie im Juli 1989 (und der am 7. September 1989 erfolgten Übersiedlung in die Bundesrepublik) sieben Personalausstellungen.[19] Der benutzte Raum war ein »Conny« Dietrich nach deren Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig zugewiesenes Atelier. Der Arbeitsraum blieb ihr auch dann erhalten als sie wegen des Ausreiseantrages nicht in den VBK aufgenommen wurde und sich in der paradoxen Situation befand, durch ihr Hochschuldiplom zwar als freiberufliche Künstlerin zu gelten, wegen der nicht erfolgten Aufnahme im staatlichen Künstlerverband jedoch nicht berechtigt war, diesen Beruf auch auszuüben. Der Zustand des als Galerie genutzten Ateliers entsprach dabei dem baulichen Status der zum Ende der 1980er Jahre großflächig verfallenden Weimarer Altstadt: »Die Toilette war nur noch über ein Bügelbrett als Brücke zu erreichen, neben dem Waschbecken in der Küche wuchs ein netter, anfangs strahlend weißer, später grünlich-brauner Fruchtkörper aus der Wand.«[20]

Es ist bezeichnend für den Wandel der Nutzungsintentionen gegenkultureller Räume in der finalen Krise der DDR, dass der Staatssicherheitsdienst, der auch gegen das Galeristenehepaar Dietrich eine »Feindbearbeitung« einleitete,[21] die Kunstausübung bzw. -vermittlung der illegalen Galerie in seinen Dossiers mit keinem Wort erwähnt, sondern sein Ermittlungsziel ausschließlich »in der vorbeugenden Verhinderung von Demonstrativhandlungen« formuliert.[22]

Das Programm der »Galerie Schwamm« behauptete zwar immer noch einen adäquaten Ausdruck gegenkultureller Randständigkeit. Dieser spiegelte sich in der Korrespondenz eines ruinös verfallenen Ausstellungsraumes mit dem Selbstverständnis einer prekären Außenseiterrolle. Doch der im Eigennamen der Galerie herausgestellte programmatische Bezug wurde nicht mehr maßgeblich von objektiven Raumnöten diktiert. Seit Mitte der 1980er Jahre konnten für gegenkulturelle Kunstaktivitäten zunehmend halb- und offizialöffentliche Foren genutzt werden und die künstlerische Gegenkultur wandelte sich tendenziell von einem Phänomen des unterdrückten »underground« zu einem des integrierten »offground«.

18 — Schreiben von Conny und Udo Dietrich an den Verfasser, o.D. [1997].
19 — Nach der Premierenausstellung der beiden Betreiber waren dies in chronologischer Reihung: Dieter Hermann Weisse (Malerei), Wolfgang Ehrhardt (Fotografie), Torsten Schlüter (Malerei), Holger Schaller (Malerei und Kleinplastik), Manfred Schmidt (Karrikaturen) und Claus Bach (Fotografie).
20 — Udo und Conny Dietrich: Die Schwamm-Geschichte, Ms., Anhang zu einem Brief der beiden Galeriebetreiber an den Verfasser, o.D. [1997].
21 — BStU-Ast. Erfurt, OPK »Daniel«, Reg.-Nr. IX/197/89, Archiv-Nr. 1874/89.
22 — Ebd., Übersichtsbogen zur operativen Personenkontrolle »Daniel« v. 13.1.1989, Bl. 3.

ABB 385 Das zwischen 1979 und 1981 in seinem Atelier am Prenzlauer Berg von Stefan Kayser errichtete »Environment k«

ABB 386 Thomas Florschuetz, *o. T. (Notwehr)*, 1985, Leihgabe des Künstlers

ABB 387 Thomas Florschuetz, *o. T. (Schritt)*, 1987, Leihgabe des Künstlers

ABB 388 Thomas Florschuetz, *o.T. (02VI84)*, 1984,
Leihgabe des Künstlers

ABB 389 Wolfgang Peuker, *A.P. geboren 1949*, 1986,
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

ABB 390 Wolfgang Peuker, *Selbstbildnis im Smoking*, 1985,
Kunstsammlung der Berliner Volksbank

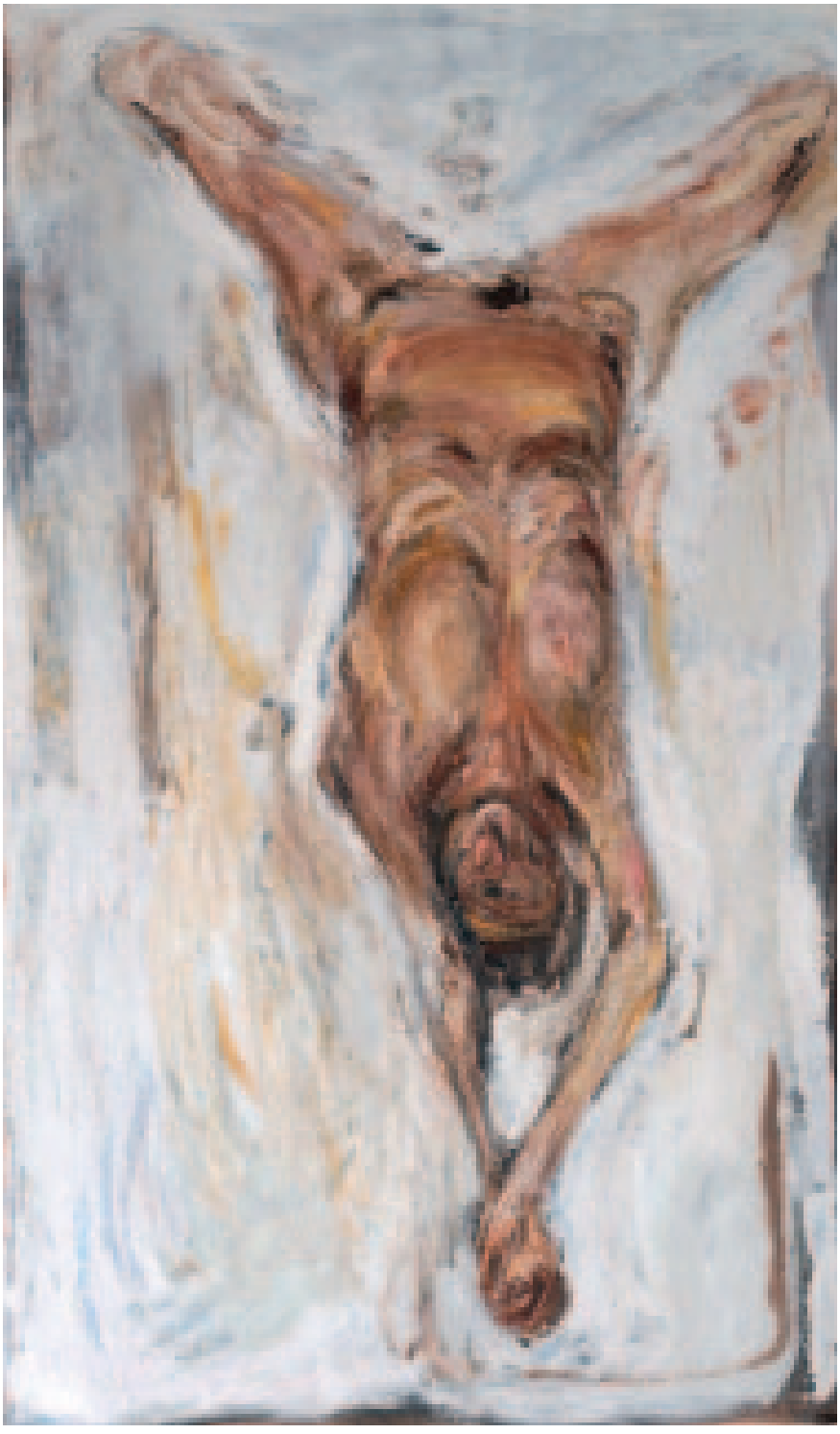


ABB 391 Mark Lammert, *o. T. (Ikarus)*, 1987/88,
Leihgabe des Künstlers

ABB 392 Sabine Herrmann, *Der Artist ist tot*, 1988, Leihgabe der Künstlerin

ABB 393 Cornelia Schleime, *o. T.*, 1984,
Lippold Schloss Scharfenberg

ABB 394 Wolfram Adalbert Scheffler, *Großer Kopf*, 1982,
Privatbesitz, Göpfersdorf

ABB 395 Walter Sachs, *Drei Friedfertige unter freiem Himmel*, 1989, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar

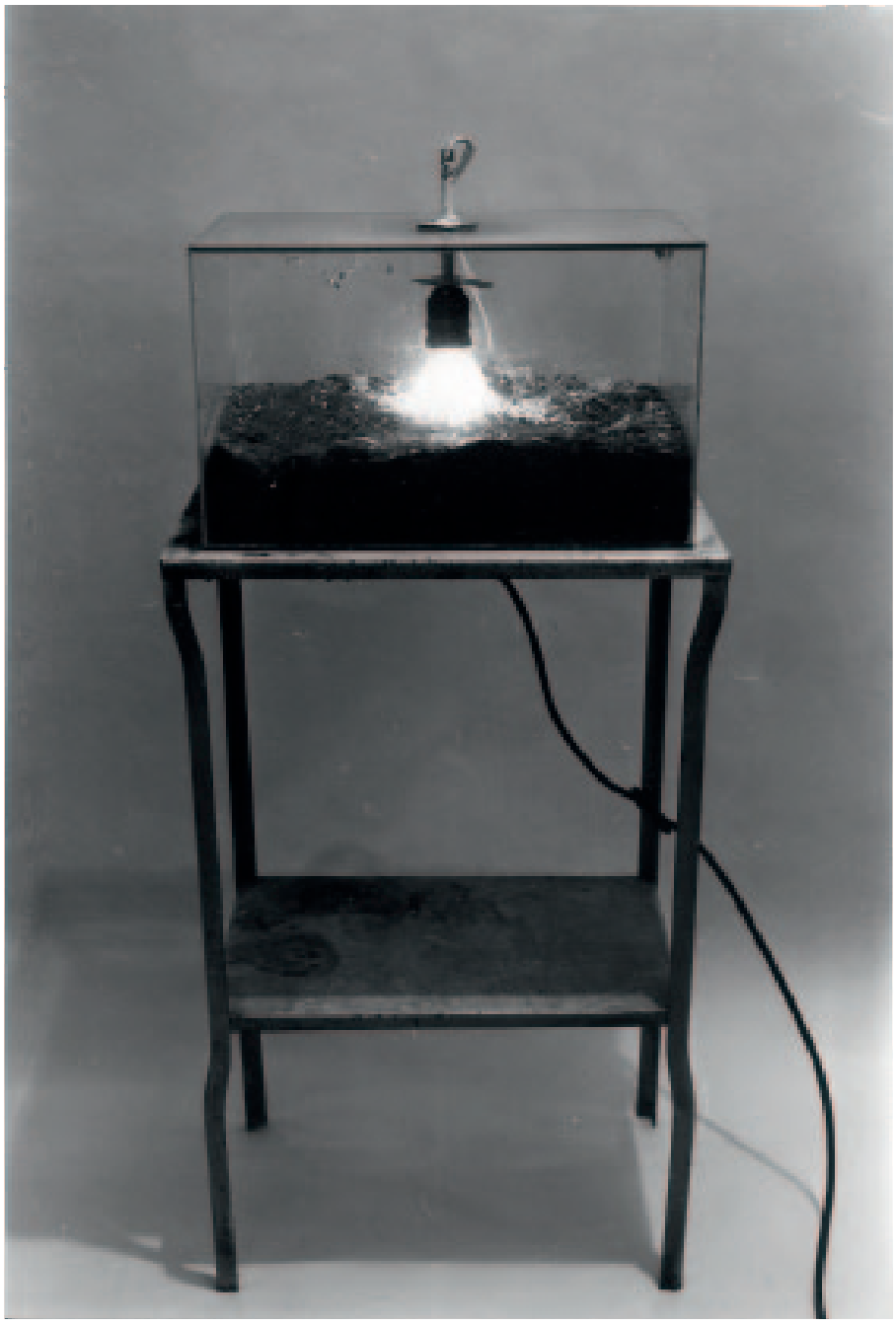


ABB 396 Rainer Görß, *Die Darwinsche Gnade (Insektarium)*,
Leihgabe des Künstlers

ABB 397 Hans-Peter Szyska, *Spinne*, 1986,
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

ABB 398 Clemens Gröszer, *Anja mit purpurfarbenem Handschuh*, 1985,
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

ABB 399 Klaus Killisch, *Mann vor Mauer*, 1988/89, Stiftung Stadtmuseum Berlin

ABB 400 Trak Wendisch, *Mann mit Koffer*, 1983, BERLINISCHE GALERIE – LANDESMUSEUM FÜR MODERNE KUNST, FOTOGRAFIE UND ARCHITEKTUR

Anhang

Biographien der Künstler
Siglen
Katalog
Biographien der Autoren
Projektseite
Bildnachweis
Personen-Register
Impressum

Biographien der Künstler

Gerhard Altenbourg (Pseud. für Gerhard Ströch)
1926 RÖDICHEN-SCHNEPFENTHAL – 1989 MEISSEN
1944–45 Kriegsdienst und schwere Verwundung; nach dem Krieg Journalist und Zeichenunterricht bei Erich Dietz; 1948–50 Studium HSBbK Weimar bei Hanns Hoffmann-Lederer, vorzeitige Exmatrikulation; 1950–89 freischaffend in Altenburg; 1961–62 Gastatelier AdK West-Berlin; 1970 Mitglied AdK; 1970 Mitglied des Instituts für moderne Künste Nürnberg; 1977 Life Fellow of the International Biographical Association Cambridge

Claus Bach
1956 IN SCHNEEBERG GEBOREN
1975–76 Studium Baustoffverfahrenstechnik, freiwillige Exmatrikulation; 1976–79 Arbeit als Buchdrucker, Facharbeiter-Abschluss Fotografie; 1978–85 Fotograf an der HSAB Weimar; seit 1985 freiberuflicher Fotograf; seit 1995 Lehrauftrag an der Europäischen Kunstakademie Trier; 1995–2002 Lehrauftrag an der Bauhaus-Universität Weimar; 2005 Berufung in die »Deutsche Fotografische Akademie«

Hermann Bachmann
1920 HALLE (SAALE) – 1995 KARLSRUHE
Handwerkliche und künstlerische Lehre in der Werkstatt seines Vaters; 1935–40 Ausbildung als Schriftsetzer, Privatunterricht im Aktzeichnen bei Otto Fischer-Lamberg; 1940–41 Studium KGS Offenbach; 1941–45 Militärdienst; 1945–53 freiberuflich in Halle (Saale); Förderung durch Karl Hofer, Freundschaft mit Willi Sitte; 1953 Übersiedlung nach West-Berlin; 1954 Stipendium vom Kulturkreis des Bd. I, bis 1956 freischaffend; 1957 Dozentur, 1961 Professur HdK Berlin-Charlottenburg; 1987 Emeritierung

Annemirl Bauer
1939 JENA – 1989 BERLIN-FRIEDRICHSHAIN
1955–58 Studium FSAK Sonneberg, Fachbereich Keramik und Spielzeuggestaltung; anschließend Abendstudium HfBK Dresden; 1960–65 Studium KHS Berlin-Weißensee bei Fritz Dähn, Walter Womacka und Arno Mohr; 1965–89 freischaffend; 1984 Ausschluss aus dem VBK wegen Protestaktionen, 1986 wieder aufgenommen

Hans van Breek
(nach 1945 Pseyd. für Hans Breker)
1906 ELBERFELD (WUPPERTAL) – 1993 DÜSSELDORF
Lehre als Steinmetz bei seinem Vater in Elberfeld, Besuch der KGS Elberfeld; Studium Kunstakademie Düsseldorf und AdBK Dresden; 1942 Villa Romana, Zerstörung des Ateliers in Düsseldorf; 1945–54 Lehrtätigkeit HSBbK Weimar, 1948 Professor für freie Plastik; 1954 Übersiedlung nach Baumberg (Mohnheim am Rhein); freischaffend in Düsseldorf

Kurt Bunge
1911 BITTERFELD – 1995 KASSEL
Gesellenprüfung als Maler und Anstreicher, erste künstlerische Anleitung durch Hermann Schiebel; 1928–31 Studium KGS Burg Giebichenstein Halle (Saale) bei Charles Crodel und Gerhard Marcks; bis 1933 weiterer Unterricht bei Crodel, nach 1933 fortgesetzt im Privatzirkel von Paul Frankl; 1933–40 Restaurator beim Konservator der Denkmale der Provinz Sachsen; 1940–45 Militärdienst; 1945–50 Leiter der Restaurierungswerkstätten beim Landeskonservator für Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt; ab 1950 Dozent, ab 1957 Professor am Institut für künstlerische Werkgestaltung Burg Giebichenstein; 1953 Mitglied der »Halleschen Malerbrigade«; 1958 Mitglied im Deutschen Künstlerbund; 1959 Weggang nach Kassel nach starken kulturpolitischen Anfeindungen; 1976 Mitglied der Darmstädter Sezession; große Restaurierungsarbeiten u. a. im Landtag Wiesbaden

Carlfriedrich Claus
1930 ANNABERG-BUCHHOLZ – 1998 CHEMNITZ
1945–48 Kaufmannslehre in Annaberg; danach als Bauhilfsarbeiter zum Talsperrenbau in Cranzahl verpflichtet, 1949 aus gesundheitlichen Gründen freigestellt; 1949–59 kaufmännischer Angestellter; 1959–98 freischaffend; weitgehend autodidaktische Entwicklung: ab 1951 experimentelle Texte, Fotografie, Graphik; 1977 Mitbegründer der Künstlergruppe und Produzentengalerie »Clara Mosch« in Karl-Marx-Stadt; 1991 Mitglied AdK (West)

Fritz Cremer
1906 ARNSBERG/RUHR – 1993 BERLIN
1922–25 Steinbildhauerlehre in Essen; 1925–29 Steinmetzgeselle und Plastikstudium in Abendkursen an der Folkwangschule Essen; 1926 Kommunistischer Jugendverband; 1929–34 Studium Plastik VS für freie und angewandte Kunst Berlin-Charlottenburg bei Wilhelm Gerstel; 1929 KPD; 1930 Mitbegründer »Roter Studentenbund«; 1934–38 Meisterschüler von Wilhelm Gerstel; 1937/38 Studienjahr Deutsche Akademie in Rom; 1938–40 Meisteratelier Preußische AdK Berlin; 1940–46 Kriegsdienst und jugoslawische Kriegsgefangenschaft; 1946–50 Professor und Leiter der Bildhauerabteilung Akademie für angewandte Kunst Wien; 1950 Übersiedlung nach Ostberlin, Mitglied DAK, Leiter des Meisterateliers; 1967 Ehrenmitglied AdK der UdSSR; 1973 Korrespondierendes Mitglied der Accademia nazionale di San Luca Roma; 1974–83 Vizepräsident AdK der DDR; 1984 Ehrenmitglied VBK

Charles Crodel
1894 MARSEILLE – 1973 MÜNCHEN
1914 Studium Kunstgewerbeschule München bei Richard Riemerschmid, Abbruch wegen Kriegsdienst; 1918–25 Studium Kunstgeschichte und Archäologie in Jena; 1919 erste druckgraphische Arbeiten; 1921 Gesellenprüfung als Drucker und Litograph; 1927 Berufung an die KGS Burg Giebichenstein Halle (Saale) als Lehrer für Malerei und Graphik; 1933 Entlassung aus kulturpolitischen Gründen und Vernichtung seiner Wandbilder, widmet sich dem Kunsthandwerk; 1945 Berufung an die Hochschule für Werkkunst Dresden; 1945–51 Wiedereinstellung Kunstschule Burg Giebichenstein; 1948–49 Berufung an die HfBK Berlin-Charlottenburg; 1951–63 Lehrtätigkeit AdBK München; 1956 Mitglied AdK Berlin (West); 1963 Ehrenmitglied AdBK München; 1958–65 Gastprofessuren in den USA

Lutz Dammbeck
1948 IN LEIPZIG GEBOREN
1964–66 Lehre als Schriftsetzer mit Abitur; 1967–72 Studium HGB Leipzig bei Walter Schiller, Fritz Fröhlich, Dietrich Burger und Heinz Wagner; 1972–74 NVA; seit 1974 freischaffend als Maler und Graphiker in Leipzig, Arbeit an Filmen, Mediencollagen und Installationen; 1984 Mitinitiator 1. Leipziger Herbstsalon; 1986 Übersiedlung nach Hamburg; 1986–89 ABM-Stelle als Medienpädagoge; 1990 Gründung »Lutz Dammbeck Medienproduktion«; 1992–93 Gastprofessur FH für Gestaltung Hamburg; seit 2000 Professur, Aufbau und Leitung der Projektklasse Neue Medien an der HfBK Dresden

Susanne Damm-Ruczynski
1955 IN ERFURT GEBOREN
1974–80 Studium HGB Leipzig; seit 1980 freischaffend; lebt und arbeitet in Halle (Saale)

Kurt Dornis
1930 IN GLOGAU/SCHLESIEN GEBOREN
1944 Flucht nach Leipzig; 1946–49 Lehre als Dekorationsmaler in Leipzig; 1949–52 Studium FSAK Leipzig bei Walter Münze; seit 1952 freischaffend in Leipzig

Walter Dötsch
1909 SPROTTAU – 1987 BITTERFELD
1929–32 Studium Kunstakademie Königsberg bei Fritz Burmann und Breslau bei Oskar Schlemmer; 1932–45 Tätigkeit als Dekorationsmaler, Meisterprüfung; 1945–87 lebt und arbeitet in Bitterfeld; 1945–52 Lehrausbilder in einem Handwerksbetrieb; 1946 Mitglied Kulturbund; 1949/50 Betriebsvertrag Elektrochemisches Kombinat (ECK) Bitterfeld und Filmfabrik Wolfen, Leiter der Malzirkel Filmfabrik und Farbenfabrik Wolfen; 1954 Freundschafts- und Werkvertrag mit Filmfabrik Wolfen und ECK Bitterfeld; 1959 Ehrenmitglied Brigade »Nikolai Mamai« ECK Bitterfeld

Hartwig Ebersbach
1940 IN ZWICKAU GEBOREN
1959–64 Studium HGB Leipzig bei Hans Mayer-Foreyt und Bernhard Heisig; seit 1964 freischaffend als Maler und Graphiker, sowie als Messe- und Ausstellungsgestalter tätig; 1979–83 Gastdozentur HGB Leipzig; 1981–83 Mitglied der Gruppe 37,2; lebt und arbeitet in Leipzig

Wolfram Ebersbach
1943 IN ZWICKAU GEBOREN
1960–63 Lehrerausbildung als Handelskaufmann; 1963–66 Berufstätigkeit und künstlerische Ausbildung an der VHS Zwickau; 1966–71 Studium HGB Leipzig bei Wolfgang Mattheuer; 1992–2008 Dozent für Maltechnik und Perspektive HGB Leipzig; lebt und arbeitet in Leipzig und Wurzen

Heinrich Ehmsen
1886 KIEL – 1964 BERLIN (OST)
1901–06 Lehre als Dekorationsmaler in Kiel; 1906–09 Studium KGS Düsseldorf bei Peter Behrens, Fritz Helmuth Ehmcke, J.L.M. Lauweriks und Jan Thorn Prikker; 1910–11 Studium Académie Colarossi Paris; 1911 Übersiedlung nach München; 1911–12 Militärpflichtjahr; 1914–18 Kriegsdienst; 1918–29 freischaffend in München; 1929 Übersiedlung nach Berlin; 1930 Villa Massimo Rom; 1933 künstlerischer Mitarbeiter Junkers-Werke, vorübergehende Verhaftung durch die Gestapo; 1935–37 Auftragsarbeiten für Flugstützpunkte und Kasernen; 1937 bei »Entartete Kunst« gezeigt; 1939 Mitglied Reichskulturkammer; 1940–42 Mitglied Propaganda-Staffel in Paris, hilft franz. Künstlern; 1942–44 Versetzung als Kriegsmaler an die Ostfront, 1944 Rückkehr nach Berlin; 1945–49 stellv. Direktor und Professur HfBK Berlin-Charlottenburg, Leiter der Abteilung Freie Kunst; 1949 Entlassung aus kultur-politischen Gründen; 1950 Gründungsmitglied DAK, Leiter eines Meisterateliers

Wolfgang Einmahl
1944 EUBA (CHEMNITZ) – 1987 KARL-MARX-STADT
1962 Abschluss einer Lehre als Werkzeugmacher; autodidaktische Beschäftigung in Zirkeln des künstlerischen Volksschaffens (u. a. bei Michael Morgner); 1967–72 tätig als Plakatmaler; 1973–87 freischaffend als Maler und Graphiker in Karl-Marx-Stadt; Lehrauftrag an der Abendschule

Wilfried Falkenthal
1942 IN BARUTH/MARK GEBOREN
1962–66 Studium Kunsterziehung/Deutsch KMU Leipzig bei Hans Schulze; 1966–71 Studium Malerei/Graphik HGB Leipzig bei Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke; seit 1972 freischaffend in Leipzig; 1972–75 Werkvertrag VEB Braunkohlenkombinat Regis-Breitlingen; 1977 Werkvertrag VEB Mansfeld Kombinat; lebt und arbeitet in Leipzig

Thomas Florschuetz
1957 in zwickau geboren
Lehre als Baufacharbeiter in Karl-Marx-Stadt; als Fotograf autodidaktische Entwicklung; 1981 Umzug nach Berlin (Ost); 1987 1. Preis für Junge Europäische Fotografie, Frankfurt am Main; 1988 Übersiedlung nach Berlin (West), Arbeitsstipendium des Senators für kulturelle Angelegenheiten Berlin, Artist in Residence: Lightwork, Syracuse, New York; 1994 Stipendium des Kunstfonds e.V., Bonn; 1997 Förderpreis der Helmut-Kraft-Stiftung, Stuttgart; 2000 Artist in Residence: Villa Aurora, Pacific Palisades, USA; 2007 Mitglied AdK, Berlin; lebt und arbeitet in Berlin

Wieland Förster
1930 in dresden geboren
1944–46 Lehre als Technischer Zeichner; 1946–50 Haft im sowjetischen Speziallager Bautzen; 1950–53 Tätigkeit als Technischer Zeichner; 1953–58 Studium Bildhauerei HfBK Dresden bei Walter Arnold, Hans Steger und Gerd Jaeger; 1959–61 Meisterschüler DAK Berlin bei Fritz Cremer; seit 1961 freischaffend in Berlin; 1968–73 Ausstellungsverbote und Arbeitsbehinderungen; 1974 Mitglied AdK der DDR, Berlin; 1978–89 Vizepräsident für Meisterschülerfragen AdK der DDR, 1985 ordentlicher Professor; 1991 Austritt AdK Berlin; 1991 Mitglied P.E.N.; 1996 Gründungsmitglied Sächsische AdK, Dresden; 2010 Ehrendoktorwürde Universität Potsdam; lebt und arbeitet bei Oranienburg

Bernhard Franke
1922 bitterfeld – 2004 augustfehn
1937–40 Lehre als Fotograf; Besuch der Abendschule des Kunsthandwerks Magdeburg; 1948–50 Studium KHS Burg Giebichenstein, Halle (Saale) bei Charles Crodel und Ulrich Knispel; seit 1952 freischaffend in Bitterfeld, seit 1966 in Wolfen, seit 1976 in Jeßnitz; 1952 Freundschaftsvertrag VEB Filmfabrik Wolfen; langjähriger Leiter des Zirkels für bildnerisches Volksschaffen VEB Chemiekombinat Bitterfeld, Werk Wolfen

Erich Gerlach
1909 loschwitz (dresden) – 2000 dresden
1923–26 Lehre als Musterzeichner und Gebrauchsgraphiker; 1927–30 Studium KGS Dresden bei Paul Herrmann, Georg Erler und Arno Drescher; 1931–36 Graphiker Deutsches Hygienemuseum Dresden; seit 1937 freischaffend; 1943–44 Heeresdienstverpflichtung als Graphiker, Gasthörer HdK Berlin-Charlottenburg bei Kurt Wehlte; 1945 Zerstörung von Atelier und Werk in Dresden, danach erneut tätig im Hygienemuseum; 1949 Teilnahme Wandbildaktion der 2. Deutschen Kunstausstellung; 1957–2000 freischaffend in Dresden

Hubertus Giebe
1953 in dohna geboren
1969–72 Abendstudium HfBK Dresden; 1972–74 Wehrdienst; 1974–76 Studium Malerei und Graphik HfBK Dresden, Exmatrikulation auf eigenen Wunsch; 1978–79 externes Diplom HGB Leipzig, Meisterschüler bei Bernhard Heisig; Lehrtätigkeit an der HfBK Dresden: 1979–82 Assistent für Malerei und Graphik bei Günter Horlbeck, 1982–86 Leiter des künstlerischen Grundlagenstudiums Malerei und Graphik (mit Johannes Heisig), 1987 Dozent für Malerei und Graphik, 1988–91 Leitung einer Fachklasse; seit 1991 freischaffend in Dresden; 2004 Vertretungsprofessur für Malerei Universität Dortmund

Hermann Glöckner
1889 cotta (dresden) – 1987 berlin (west)
1903 KGS Leipzig; 1904–07 Lehre als Musterzeichner für Textilien in Dresden, Abendstudium KGS Dresden; 1910–12 freischaffend in Boxdorf bei Dresden; 1911 Ablehnung durch die AdBK Dresden, Unterricht bei Carl Rade; 1913–14 Textilentwerfer; 1915–18 Kriegsdienst; 1919–23 freischaffend in Dresden; 1923–24 Studium AdBK Dresden bei Otto Gussmann; 1927 Mitglied Deutscher Künstlerbund; 1930–37 Arbeit am konstruktivistischen »Tafelwerk«; 1932 Mitglied »Dresdner Sezession 1932«; 1945 Zerstörung von Wohnung und Atelier; 1945–86 freischaffend in Dresden; 1945–48 Mitglied Künstlergruppe »Der Ruf«; 1949 Jurymitglied 2. Deutsche Kunstausstellung Dresden; 1986 Umzug nach Berlin (West); Ehrenmitglied Deutscher Künstlerbund

Rainer Görß
1960 in neustrelitz geboren
Aufgewachsen in Berlin, Arbeit in Industrieberufen, als Koch und Bühnentechniker, Wehrdienst; 1984–89 Studium Malerei und Bühnenbild HfBK Dresden bei Günther Hornig und Johannes Heisig; seit 1989 freischaffend; 1989 Mitglied VBK und Deutscher Künstlerbund; 1992 Mitglied Freie Akademie der Künste Leipzig; lebt und arbeitet in Berlin und Heinersdorf (Brandenburg)

Wasja Götze
1941 in altmügeln bei oschatz geboren
1962–68 Studium Innenarchitektur und Gebrauchsgraphik an der Hochschule für industrielle Formgestaltung – Burg Giebichenstein bei Lothar Zitzmann, Friedrich Engemann und Walter Funkat; seitdem freischaffend in Halle (Saale); 1970–76 Bühnenbild- und Kostümarbeiten für die Volksbühne Berlin; lebt und arbeitet in Halle (Saale)

Hans Hendrik Grimmling
1947 in zwenkau bei leipzig geboren
Lehre als Chemiefacharbeiter mit Abitur, 1968–69 Tätigkeit als Bühnenarbeiter und Bühnenbildassistent Volksbühne Berlin, Transportarbeiter; 1969 Studium HfBK Dresden bei Horst Jokusch und Herbert Kunze; 1970–74 Studium HGB Leipzig bei Werner Tübke und Wolfgang Mattheuer; 1974–77 Meisterschüler AdK der DDR bei Gerhard Kettner; 1977–86 freischaffend in Leipzig; 1984 Mitinitiator 1. Leipziger Herbstsalon; 1986 Übersiedlung nach Berlin (West); seit 1986 freischaffend in Berlin; seit 2001 Dozent, 2007 Professor Berliner Technische Kunsthochschule

Clemens Gröszer
1951 in berlin geboren
1967–70 Arbeit in verschiedenen Berufen und Abitur; 1971 Volontariat Institut für Denkmalpflege Schwerin; 1972–76 Studium Restaurierung und Malerei KHS Berlin-Weißensee bei Werner Stötzer und Kurt Robbel; seit 1976 freischaffend in Berlin; 1980–83 Meisterschüler AdK der DDR bei Wieland Förster; 1981 Mitbegründer der Künstlergruppe »Neon Real«; 1995 Gastprofessor an der Sommerakademie Pentiment, Hamburg; lebt und arbeitet in Berlin

Hans Grundig
1901 dresden – 1958 dresden
Lehre und Tätigkeit als Dekorationsmaler und Arbeitsbursche; 1920–22 Studium KGS Dresden bei Carl Rade; 1922–27 Studium AdBK Dresden bei Otto Hettner und Otto Gussmann, später bei Ferdinand Dorsch und Robert Sterl; 1926 Mitglied KPD; 1927–28 Fortführung des väterlichen Handwerksbetriebs, danach freischaffend in Dresden; 1929 Gründungsmitglied Dresdner ASSO; 1934 Berufsverbot; 1936 erste Verhaftung; 1937 Anprangerung in der Ausstellung »Entartete Kunst«; 1938 zweite Verhaftung; 1939 dritte Verhaftung, 1940–44 KZ Sachsenhausen und Außenlager Lichterfelde; 1944 Strafdivision 999, Übertritt zur Roten Armee; 1945 Antifa-Schule Moskau; 1946 Rückkehr nach Dresden; 1947–48 Professor und Rektor HfBK Dresden; 1948 Aufgabe der Ämter wegen schwerer TBC-Erkrankung; 1958 Heinrich-Mann-Preis der DAK für seine Autobiografie

Waldemar Grzimek
1918 rastenburg/ostpreussen – 1984 berlin (west)
1924 Übersiedlung nach Berlin; 1937 Steinmetzlehre in Berlin; 1937–41 Studium HfBK Berlin-Charlottenburg bei Wilhelm Gerstel; 1941–45 Kriegsdienst; 1942 Rompreis-Studium Villa Massimo; 1945 Rückkehr nach Berlin, Meisterschüler-Atelier bei Richard Scheibe; 1946–48 Lehrer einer Bildhauerklasse KHS Burg Giebichenstein Halle (Saale); 1948–51 Professor für Plastik HfBK Berlin-Charlottenburg; 1951 Entlassung aus politischen Gründen; 1952–57 freischaffend in Berlin; 1957–61 Professur KHS Berlin-Weißensee; 1961 Korrespondierendes Mitglied der DAK Berlin; seit 1962 freischaffend in Berlin (West) und Friedrichshafen; 1968 Berufung als Professor für Plastik TH Darmstadt, Fakultät Architektur; 1971 Mitglied »Darmstädter Sezession«

Klaus Hähner-Springmühl
1950 zwickau – 2006 leipzig
1964 Lehre als Maurer mit Abitur, Amateurboxer; 1969–72 Ingenieurstudium HS für Bauwesen Cottbus (abgebrochen); 1971 Beginn der künstlerischen Tätigkeit; 1972 Umzug nach Karl-Marx-Stadt; 1972–83 kollektive und experimentelle Arbeitsformen, u. a. mit A.R. Penck, Michael Freudenberg und Erich-Wolfgang Hartzsch; seit 1979 freischaffend; 1979 Kandidat, 1982 Mitglied VBK; 1993–2006 freischaffend in Leipzig

Erwin Hahs
1887 berlin – 1970 zernsdorf
1905–07 Lehre als Dekorationsmaler bei Hans Seliger und César Klein; 1908–14 Studium Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums Berlin bei E. R. Weiß; 1915–18 Kriegsdienst; 1918 Leiter der Malklasse, 1922–33 Professor KGS Burg Giebichenstein Halle (Saale); Mitglied der »Novembergruppe«; 1933 als »entartet« entlassen; 1935 Zerstörung von Wandbildern in Halle (Saale); 1938–40 Gemälderestaurator in Linz; 1943 Ausschluss aus der Reichskulturkammer; 1942–45 Kunsterzieher Winckelmann-Gymnasium Stendal; 1945 Kulturamtsleiter in Stendal; 1946–52 Professor KHS Burg Giebichenstein Halle (Saale); 1952 erneut aus kulturpolitischen Gründen entlassen; 1956 Rückzug nach Zernsdorf; 1956–70 freischaffend in Zernsdorf

Angela Hampel
1956 in räckelwitz bei kamenz geboren
1972–74 Lehre als Forstfacharbeiterin; 1975–76 Tätigkeit als Forstfacharbeiterin und Kraftfahrerin, Abendstudium HfBK Dresden, Außenstelle Bautzen; 1977–82 Studium HfBK Dresden bei Jutta Damme und Dietmar Büttner; seit 1982 freischaffend; 1989 Mitbegründerin »Dresdner Sezession 89«; lebt und arbeitet in Dresden und Berlin

Eberhard Heiland
1935 MÜHLHAUSEN – 2005 WEIMAR
1950–53 Lehre als Maler; 1953–55 Studium Keramik FSAK Erfurt; 1955–58 Studium Keramik FSAK Heiligendamm; 1958–63 Studium Keramik KHS Berlin-Weißensee, Abschluss als Diplom-Keramiker; 1963–2005 freischaffend als Keramiker und Maler; 1960–89 Mitglied SED; 1973–83 Vorsitzender Sektion Malerei und Graphik Bezirksverband Erfurt des VBK

Bernhard Heisig
1925 BRESLAU – 2011 STRODEHNE
1941–42 Studium KGS Breslau bei Eberhard Holscher und Wilhelm Rall; 1942–45 Kriegsfreiwilliger, Verwundungen, Kriegsgefangenschaft, als Invalide entlassen; 1946–47 Graphiker Amt für Information und Propaganda Wroclaw; 1947 Aussiedlung nach Zeitz, Mitglied SED; 1948 Studium FSAK Leipzig bei Walter Münze; 1949–51 Studium HGB Leipzig bei Max Schwimmer; 1951–54 freischaffend in Leipzig; Lehrtätigkeit HGB Leipzig: 1954 Assistent, 1956 Dozent, 1961 Professor und Rektor, 1964 Ablösung als Rektor aus kulturpolitischen Gründen, 1964–68 Leiter der Abteilung Graphik und Malerei, 1976 Wiederaufnahme der Lehrtätigkeit, erneut Rektor, 1987 Rücktritt als Rektor; 1956–59 und 1972–74 Vorsitzender VBK Leipzig, 1974–88 Vizepräsident, ab 1978 1. Stellvertreter des Präsidenten des VBK; ab 1972 Mitglied AdK der DDR, Leiter einer Meisterklasse; 1976 Kandidat, 1979–84 Mitglied Bezirksleitung Leipzig der SED; 1987 Ehrendoktor KMU Leipzig; 1989 Austritt aus der SED, Rückgabe der Nationalpreise; 1991 Austritt AdK (Ost); 1992 Umzug nach Strohdehne im Havelland

Sabine Herrmann
1961 IN MEISSEN GEBOREN
Aufgewachsen in Berlin; 1981–86 Studium KHS Berlin-Weißensee; seit 1986 freischaffend in Berlin; Mitbegründerin der Produzentengalerie Wilfriede Maaß; 1992 Stipendium des französischen Kulturministers Villa Arson, Nizza; 1994 Mitglied Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e. V.; 1996 Stipendium AdK Berlin in Olevano Romano, Italien; 2000 Mitbegründerin der artschool-international, Berlin; 2004–06 Mitglied Produzentengalerie raum5, Berlin; lebt und arbeitet in Berlin

Joachim Heuer
1900 DRESDEN – 1994 DRESDEN
1917 Privatunterricht bei Otto Sebaldt; 1918 Kriegsdienst; 1919–23 Studium AdBK Dresden, Meisterschüler von Oskar Kokoschka; 1925–38 freischaffend in Dresden; 1932 Gründungsmitglied und Schriftführer »Neue Dresdner Sezession 1932«; 1939–46 Kriegsdienst und Gefangenschaft; 1945 Zerstörung des Ateliers und zahlreicher Werke; 1946 Rückkehr nach Dresden; 1948–50 Dozent für Zeichnen KHS Burg Giebichenstein Halle (Saale); 1950–94 freischaffend in Dresden; 1958 Mitglied »Münchner Secession«

Hanns Hoffmann-Lederer
1899 JENA – 1970 ESSERATSWEILER/BODENSEE
1914–17 Besuch der Oberschule und Steinmetzlehre in Jena; 1918 Kriegsdienst; 1919–20 Studium HfBK Weimar bei Walter Klemm; 1920–24 Bauhausschüler in der Werkstatt für Steinbildhauerei, 1923 Jungmeister für künstlerische Form und Technisches; 1924–25 Studium Privatkunstschule von Johannes Itten in Zürich, anschließend Graphiker in Zürich; 1926–29 künstlerischer Mitarbeiter Hochbauamt Magdeburg; 1929–42 Atelier mit Mila Lederer in Berlin, freier künstlerischer Mitarbeiter Messe- und Ausstellungsamt Berlin, Lehrer an der Privatkunstschule von Johannes Itten; 1942–45 Lehrer an der Meisterschule für das gestaltende Handwerk Posen; 1945 Volkssturm; 1945 Dozent, 1946–50 Professor für Vorlehre (Gestaltungslehre) HSBbK Weimar; 1950 Übersiedlung nach Darmstadt; 1950–63 Professor für Vorlehre Werkkunstschule Darmstadt; 1963–70 freischaffend in Esseratsweiler, private Lehrtätigkeit

Karl Heinz Jakob
1929 ZWICKAU – 1997 ZWICKAU
1949–51 Mal- und Zeichenschule Zwickau bei Carl Michel und Karl-Heinz Schuster; 1951–55 Studium HfBK Dresden bei Erich Fraaß, Wilhelm Lachnit, Heinz Lohmar, Erich Nicola und Rudolf Bergander; seit 1955 freischaffend in Zwickau; seit 1961 Freundschaftsvertrag Martin-Hoop-Werk Zwickau, Leiter des Mal- und Zeichenzirkels; ab 1968 Leiter des Förderstudios Malerei beim Stadtkabinett Kulturarbeit Zwickau; 1983–86 Lehrauftrag FSAK Schneeberg

Klaus Killisch
1959 IN WURZEN GEBOREN
1981–86 Studium KHS Berlin-Weißensee bei Heinrich Tessmer und Dieter Goltzsche; seit 1986 freischaffend in Berlin; 1991 Auslandsstipendium Irland; 1992 Arbeitsstipendium Stiftung Kulturfonds; 1993 Senatsstipendium; 1999 Reisestipendium Stiftung Kulturfonds für Japan; 2007 Projektstipendium Käte-Dorsch-Stiftung; lebt und arbeitet in Berlin

Hermann Kirchberger
1905 BERLIN – 1983 BERLIN (WEST)
1920–25 Lehre und Tätigkeit als Glasmaler in Berlin; 1925–33 Studium VS für freie und angewandte Kunst Berlin-Charlottenburg, Meisterschüler von Emil Rudolf Weiß; 1926–27 Glasmaler in Fribourg/Schweiz; 1933–34 Mitarbeiter für dekorative Malereien im Atelier von Bruno Paul, Berlin; 1934–37 Meisterschüler Preußische AdK bei Ernst Pfannschmidt; 1940–42 Kriegsdienst; 1943 wegen des jüdischen Adoptivvaters als »wehrunwürdig« entlassen; 1944–45 Arbeitslager der »Organisation Todt« für »jüdische Mischlinge« in Zerbst; 1945 Dozent für Emailmalerei und Leiter der Emailwerkstatt HfBK Berlin-Charlottenburg; 1946–51 Professor für Wandmalerei HSBbK Weimar; 1951 Übersiedlung nach Berlin (West); 1951–83 freischaffend in Berlin (West); 1960–74 Dozent für Malerei VHS Zehlendorf; 1967–80 Mitglied Verein Berliner Künstler

Herbert Kitzel
1928 HALLE (SAALE) – 1978 KARLSRUHE
1943 Lehre als Speditionskaufmann und Tätigkeit als Fotolithograph; 1944 Schrift- und Graphikklasse von Herbert Post KGS Halle (Saale), Kriegsdienst; 1945–50 Studium KHS Burg Giebichenstein Halle (Saale) bei Herbert Post; 1950–57 freischaffend als Maler in Halle (Saale); 1955 Mitglied Deutscher Künstlerbund; 1957–78 Lehrtätigkeit AdBK Karlsruhe; 1958 Übersiedlung nach Karlsruhe; 1962 Professor für Malerei AdBK Karlsruhe; 1965 Vorstandsmitglied Künstlerbund Baden-Württemberg; 1978 Freitod in Karlsruhe

Konrad Knebel
1932 IN LEIPZIG GEBOREN
1943 Übersiedlung nach Marienberg/Erzgebirge; 1951–57 Studium KHS Berlin-Weißensee bei Kurt Robbel, Arno Mohr, Bert Heller und Toni Mau; seit 1957 freischaffend als Maler und Graphiker in Berlin; 1963–74 Leiter der Mal- und Zeichenzirkel der Ingenieurschule für Bekleidungsindustrie Berlin und des VEB Tiefbau Berlin; 1965–66 Lehrauftrag KHS Berlin-Weißensee; 1989–90 Mitarbeit am Runden Tisch im Bauministerium der DDR; lebt und arbeitet in Berlin

Ulrich Knispel
1911 ALTSCHAUMBURG BEI KÜSTRIN – 1978 REUTLINGEN
1930–31 Studium KGS Burg Giebichenstein Halle (Saale) bei Erwin Hahs; 1931–32 Studium KHS Königsberg bei Alfred Partikel und Fritz Burmann; 1932–34 Studium Pädagogische Hochschule Berlin bei Konrad von Kardorff und Curt Lahs; 1934–36 Studium Physik Universität Halle (Saale) mit Staatsexamen; 1936–38 Referendar in Eisleben und Magdeburg; 1938–40 Studienassessor für das künstlerische Lehramt in Calbe und Halberstadt; 1940–45 Kriegsdienst und Gefangenschaft; 1945–46 Studienrat für das künstlerische Lehramt im Martineum Halberstadt; 1947–48 freischaffend und pro forma Meisterschüler von Erwin Hahs; 1948–51 Lehrtätigkeit KHS Burg Giebichenstein Halle (Saale), Leiter der Grundlehre; 1951 fristlose Entlassung, Übersiedlung nach Berlin (West); 1951–53 freischaffend in Berlin (West); 1953–56 freischaffend in Scheeßel bei Bremen, Lehrer am Privatgymnasium; 1956 Mitglied Deutscher Künstlerbund; 1956–61 Kunsterzieher in Dortmund; 1961–65 Werkkunstschule Dortmund, Abteilungsleiter Grundlehre; 1965–77 Professor HdK Berlin-Charlottenburg

Otto Knöpfer
1911 ARNSTADT – 1993 ERFURT
1925–29 Lehre als Dekorationsmaler in Arnstadt; 1930–31 zeitweilig arbeitslos; 1931–35 Studium Tafel- und Wandmalerei KGS Erfurt bei Franz Markau; 1936 freischaffend in Erfurt; 1938 Studium AdBK Berlin-Charlottenburg bei Paul Plontke; 1938–40 freischaffend in Erfurt; 1940–45 Kriegsdienst als Kartenzeichner und Gefangenschaft; 1945–47 freischaffend in Schmiedefeld am Rennsteig, Arnstadt und Holzhausen; 1947–55 Lehramt als Leiter der Abteilung Dekorative Malerei FSAK Erfurt; 1951 Übersiedlung nach Erfurt; seit 1955 freischaffend in Erfurt; 1955–67 Leiter der Lehrgänge Zeichnen und Malen VHS Erfurt; 1955–61 Zirkelleiter im Haus der Lehrer Erfurt; 1960–67 Bezirksvorsitzender VBK Erfurt; seit 1960 Betriebsvertrag VEB Chemieanlagenbau Erfurt-Rudisleben, Leiter des Malzirkels; seit 1962 Ferienpraktika der Kunsterzieher des Bezirkes Erfurt (mit Otto Paetz)

Bernhard Kretzschmar
1889 DÖBELN – 1972 DRESDEN
1904–09 Lehre und Gehilfe als Dekorationsmaler, Zeichenunterricht bei Curt Schieferdecker; 1909–11 Studium KGS Dresden bei Ermenegildo Donadini; 1911–13 Studium AdBK Dresden bei Robert Sterl, Richard Müller und Oskar Zwintscher, 1914–17 Meisterschüler bei Carl Bantzer; 1917–18 Militärdienst; 1919–20 Meisterschüler bei Robert Sterl; ab 1920 freischaffend in Dresden; 1932 Mitbegründer »Neue Dresdner Sezession 1932«; 1937 Beschlagnahmung von 47 Werken als »entartet«; 1945 Zerstörung eines Teils des Werkbestandes; 1946 Ernennung zum Professor AdBK Dresden; 1969 Korrespondierendes Mitglied DAK

Georg Kretzschmar
1889 LEIPZIG – 1970 MÖLKAU (LEIPZIG)
1903–07 Lehre als Lithograph; 1907–14 selbstständig; 1910 Eintritt SPD; 1914–18 Kriegsdienst; 1918–33 freier Mitarbeiter bei proletarischen Zeitungen; 1933–45 Arbeitsverbot, »Schwarze Liste« der Nationalsozialisten; 1943–46 erzwungener Kriegsdienst und Gefangenschaft; seit 1946 freischaffend in Leipzig; 1946 Eintritt SED; 1946–51 Dozent VHS Leipzig und Zirkelleiter SAG Maschinenfabrik Unruh & Liebig (Kirow); 1952 Mitglied VBK

Mark Lammert
1960 IN BERLIN GEBOREN
1979–86 Studium KHS Berlin-Weißensee bei Heinrich Tessmer; 1989–92 Meisterschüler AdK Berlin bei Werner Stötzer; seit 1993 freischaffend in Berlin; 1994 Stipendium des Senats für kulturelle Angelegenheiten Berlin; 1997 Kuratoriumsmitglied Stiftung Kulturfonds Bonn; 2000–01 Académie Expérimentale des Theatres Paris; 2003 Artist-in-Residence bei der Centre International Les Rècollets Paris

Via Lewandowsky
1963 in dresden geboren
1982–87 Studium HfBK Dresden; seit 1988 freischaffend mit Malerei, Graphik, Perfomance, Installation, Objektkunst, Film und Fotografie; 1989 Ausreise in die BRD; 1991–92 MoMA PS1 New York mit einem Stipendium des Berliner Senats; 1994 Stipendium des Banff Centre of the Arts, Banff, Alberta, Kanada; 1997 Stipendium des Kunstfonds Bonn; 2005 Arbeitsstipendium »Bejing Case«, Peking; 2011 Stipendium Villa Massimo, Rom; lebt und arbeitet in Berlin

Werner Lieberknecht
1961 in dresden geboren
1982 Berufsabschluss als Fotograf; 1985–88 Fernstudium HGB Leipzig bei Evelin Richter und Arno Fischer; seit 1987 freischaffend in Dresden; 1987 fotografische Dokumentation des Ateliers von Hermann Glöckner; 1987–95 Stipendien der Stiftung Kulturaustausch der Universität Amsterdam; 1998 Mitglied Deutsche Gesellschaft für Photographie; lebt und arbeitet in Dresden

Peter Makolies
1936 in königsberg/preussen geboren
Aufgewachsen in Wölfis/Thüringen; 1951–53 Unterricht im Aktzeichnen bei Carl Michel; 1953–56 Lehre als Steinmetz, Lehrbauhof Zwinger Dresden; 1955–58 Zeichenkurse VHS Dresden bei Jürgen Böttcher (Strawalde); 1956–66 Tätigkeit als Steinbildhauer, 1964 Meisterprüfung; seit 1966 freischaffend als Bildhauer und Restaurator, lebt und arbeitet in Dresden

Wolfgang Mattheuer
1927 reichenbach/vogtland – 2004 leipzig
1941–44 Lehre als Lithograph in Reichenbach, Teilnahme an betriebsinternen Zeichenkursen; 1944–45 Kriegsdienst, Verwundung und Gefangenschaft; 1946–47 Studium KGS Leipzig bei Karl Miersch; 1947–51 Studium HGB Leipzig bei Egon Pruggmayer, Walter Arnold und Elisabeth Voigt; 1951–52 Graphiker »Illustrierte Rundschau«, Berlin; 1953 freischaffend als Graphiker in Leipzig, autodidaktische Weiterbildung in Malerei; Lehrtätigkeit HGB Leipzig: 1953 Assistent, 1956 Dozent, Leiter der Abteilung angewandte Graphik; 1965–74 Professor, 1968–74 Leiter der Fachklasse Graphik und Malerei; 1958 Mitglied SED; seit 1974 freischaffend in Leipzig und Reichenbach; 1978 Mitglied AdK der DDR; 1983 Wahl in den Zentralvorstand des VBK; 1985 Ehrenbürger Reichenbach; 1988 Austritt SED mit offenem Brief; 1993 Mitglied AdK Berlin; 1994 Austritt AdK aus Protest gegen Intoleranz; 2003 Mitglied Freie AdK Hamburg

Hans Mayer-Foreyt
1916 brüx/böhmen – 1981 leipzig
1931–33 Studium KGS Reichenberg; 1934–37 Musterzeichner in einer Teppichfabrik; 1938–45 Militärdienst und Gefangenschaft; 1947–51 Studium HGB Leipzig bei Kurt Massloff, Elisabeth Voigt, Walter Arnold und Hans Theo Richter; Lehrtätigkeit HGB Leipzig: 1951 Assistent, 1954 Dozent, Abteilungsleiter Grundstudium; 1958–79 Professor

Harald Metzkes
1929 in bautzen geboren
1945 Kriegsdienst und Gefangenschaft; 1946–47 Abitur in Bautzen; 1946 erste Malstudien unter Anleitung von Alfred Herzog; 1947–49 Steinmetzlehre bei Max Rothe in Bautzen; 1949–53 Studium Malerei HfBK Dresden bei Wilhelm Lachnit und Rudolf Bergander; 1953–55 freischaffend in Bautzen; 1955–58 Meisterschüler DAK bei Otto Nagel; 1958 Studienaufenthalt VEB Bergmann-Borsig Berlin; seit 1959 freischaffend in Berlin; 1986 Mitglied AdK der DDR; 1989–91 Sekretär der Sektion Bildende Kunst der AdK; 1991 Austritt AdK (Ost); lebt und arbeitet in Altlandsberg bei Berlin

Otto Möhwald
1933 in krausebauden/böhmen geboren
1945 Aussiedlung nach Uftrungen/Südharz; 1948–50 Malergehilfe, erste Malversuche; 1950–54 Studium Institut für künstlerische Werkgestaltung Burg Giebichenstein Halle (Saale) bei Ulrich Knispel, Erwin Hahs, Kurt Bunge und Lothar Zitzmann; 1954–56 Zeichenlehrer im Honorarvertrag; 1955–59 Erd- und Bauarbeiter; 1956 Mitglied VBK; 1958 Studienaufenthalt Braunkohlenwerk Pfännerhall; 1959–62 Gebrauchs- und Messegraphiker; seit 1963 freischaffend; 1963–71 zahlreiche Aufträge für baugebundene Werke z.T. mit Gertraud Möhwald; ab 1972 ausschließlich Malerei und Graphik; ab 1976 Drucken in der Werkstatt des VBK unter Meinolf Splett; 1978–91 gemeinsame Druckwerkstatt mit Uwe Pfeifer, Gert Weickardt und Fotis Zaprasis; 1984–90 Mitglied Zentrale AG Graphik des VBK; Lehrtätigkeit Burg Giebichenstein HfKD Halle (Saale): 1991–93 Lehrbeauftragter für Malerei, 1993–99 Professor für Malerei, Leiter der Malklasse; lebt und arbeitet in Halle (Saale)

Gabriele Mucchi
1899 turin – 2002 mailand
1917–24 Ingenieurs- und Architekturstudium in Bologna, dazwischen 1918–19 Militärdienst; 1924–25 Tätigkeit als Ingenieur in Rom; 1926–28 Tätigkeit als Architekt in Mailand; 1928–30 freischaffend in Berlin, 1931–34 in Paris, 1934–42 in Mailand; 1942–43 Militärdienst, anschließend bis 1945 antifaschistischer Widerstand, Partisanenkämpfer; 1945–50 Mitbegründer der »Realismo«-Bewegung in Italien, Mitglied KP Italiens; 1952 Mitbegründer Zeitschrift »Realismo«; 1956–61 Gastprofessor für Malerei KHS Berlin-Weißensee; 1961–62 Gastprofessor am Institut für Kunsterziehung Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald; 1962–2002 freischaffend in Mailand und Berlin

Otto Nagel
1894 berlin – 1967 berlin (ost)
1908–10 Lehre als Glasmaler »Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Gottfried Heinersdorff«, Abbruch, anschließend Hilfsarbeiter; 1908 Mitglied Sozialistische Arbeiterjugend; 1912 Mitglied SPD, 1917 USPD; 1917–18 Kriegsdienst, wegen Verweigerung Straflager Wahn bei Köln; 1918 Mitglied Soldatenrat Köln; 1919 Ablehnung seiner Bewerbung an der KHS Berlin-Charlottenburg, Autodidakt, Beginn der Maltätigkeit; 1919–21 Fabrikarbeiter; 1920 Mitglied KPD; seit 1921 freischaffend; 1922 Mitbegründer der Künstlerhilfe für Russland; 1927–30 Chefredakteur »Eulenspiegel«, Lehrer an der Marxistischen Arbeiterschule Berlin; 1928 Mitbegründer ASSO Berlin; 1934 Malverbot und Vernichtung vieler Werke als »entartet«, Gründer einer illegalen Malschule; 1936–37 KZ Sachsenhausen; 1945 Mitbegründer KPD-Ortsgruppe Potsdam und des Kulturbundes im Land Brandenburg; 1946 Mitglied SED; 1946–50 Abgeordneter Landtag Brandenburg; 1948 Ernennung zum Professor; 1950 Mitbegründer DAK; 1950–52 und 1955–56 Präsident VBK; 1950–54 Abgeordneter der Volkskammer; 1951 Mitglied Kommission für Kunstangelegenheiten; 1956–62 Präsident DAK, 1953–56 und 1962–67 Vizepräsident DAK; 1960 Ehrenmitglied AdK der UdSSR

Willi Neubert
1920 brandau/böhmen – 2011 ballenstedt
1934–38 Hilfsarbeiter und Schlosser, Weiterbildung zum Technischen Zeichner in der Abendschule; 1938–40 Konstruktionszeichner in Plauen; 1940–45 Kriegsdienst; 1945–50 Stahlwerker und Vorrichtungskonstrukteur Eisen- und Hüttenwerke (EHW) Thale/Harz; 1950–52 Studium KHS Burg Giebichenstein Halle (Saale) bei Ulrich Knispel und Erwin Hahs; seit 1953 freischaffend in Thale, Freundschaftsvertrag EHW Thale; 1954 Mitarbeiter »Künstlerkollektiv Harz«; 1960–62 und seit 1970 Lehrtätigkeit HIF Halle (Saale): 1970 Direktor des Instituts für Architekturemail der HIF in Thale, 1971 Professor; 1963–67 Abgeordneter des Kulturbundes in der Volkskammer der DDR; 1974 Mitglied AdK der DDR; 2006 Ehrenbürger von Thale

A.R. Penck (Pseud. für Ralf Winkler)
1939 in dresden geboren
1953–54 Mal- und Zeichenkurs bei Jürgen Böttcher (Strawalde) VHS Dresden; 1955–56 Lehre als Zeichner DEWAG Dresden, 1956–57 Abendkurse HfBK Dresden bei Bernhard Kretzschmar, Wilhelm Rudolph und Gerhard Kettner; ab 1956 mehrmalige vergebliche Bewerbungen HfBK Dresden und KHS Berlin-Weißensee, autodidaktische Entwicklung; zwischenzeitlich Tätigkeit u. a. als Briefträger, Heizer, Nachtwächter und Kleindarsteller; 1966 Kandidat VBK, 1969 Ablehnung der Mitgliedschaft im VBK aus kulturpolitischen Gründen; 1971 Mitbegründer Künstlergruppe »Lücke«; 1973 Militärdienst; 1980 Übersiedlung nach Kerpen bei Köln, später nach Israel, London und Dublin; 1988–2003 Professor für Malerei Kunstakademie Düsseldorf; lebt und arbeitet in Dublin

Werner Petzold
1940 in leipzig geboren
1954–57 Lehre als Farblithograph; 1957–59 wissenschaftlicher Zeichner am Institut für Ur- und Frühgeschichte KMU Leipzig; 1959–64 Studium Malerei/Graphik HGB Leipzig bei Bernhard Heisig, danach freischaffend; 1964–67 Meisterschüler HGB Leipzig bei Heinz Wagner, Fachrichtung Design, Zirkelarbeit in verschiedenen VEB; 1969–71 Aspirantur bei Heinz Wagner; 1971–80 Dozent FS für Werbung und Gestaltung Berlin-Oberschöneweide; 1974–83 Leiter der Förderklasse Malerei in Gera; 1983 Flucht in die BRD; seit 1983 freischaffend; lebt und arbeitet seit 1991 in Berlin

Wolfgang Peuker
1945 in aussig/böhmen geboren – 2001 gross glienicke
1945 Aussiedlung nach Halle (Saale); 1963–65 Lehre als Offsetdrucker, Besuch der Abendschule der HGB Leipzig; 1965–70 Studium HGB Leipzig bei Werner Tübke, Harry Blume, Hans Mayer-Foreyt, Bernhard Heisig und Wolfgang Mattheuer; 1970–77 freischaffend in Leipzig und Zwickau; 1977–89 Lehrtätigkeit HGB Leipzig, ab 1983 Dozent; 1978–89 Vorstandsmitglied VBK Leipzig; 1990 Berufung an die KHS Berlin-Weißensee, Leiter einer Malklasse, 1993 Professor

Uwe Pfeifer
1947 in halle (saale) geboren
1965–66 Abitur und Lehre als Gebrauchswerber; 1968–73 Studium Malerei/Graphik HGB Leipzig bei Werner Tübke, Hans Mayer-Foreyt und Wolfgang Mattheuer; seit 1973 freischaffend als Maler und Graphiker in Halle (Saale); seit 1975 Lehrauftrag für Lithographie HIF/HfKD Burg Giebichenstein Halle (Saale); 1990–97 Mitglied Künstlersonderbund der Realisten; lebt und arbeitet in Halle (Saale)

Curt Querner
1904 börnchen bei freital – 1976 kreischa
1918–26 Lehre und Tätigkeit als Schlosser in Freital, Glashütte und Bannewitz; 1926–30 Studium AdBK Dresden bei Richard Müller, Hermann Dietrich Georg Lührig und Otto Dix, Arbeit in einer Seilerei zur Sicherung des Lebensunterhaltes; 1930 Mitglied ASSO und KPD (später Austritt); 1930–32 Handelsreisender im Erzgebirge mit Seilerwaren, Bekanntschaft mit Kleinbauern; 1932–37 lebt von Arbeitslosenfürsorge; 1940–47 Kriegsdienst und Gefangenschaft; 1947–76 freischaffend in Börnchen

Nuria Quevedo
1938 in barcelona geboren
1952 Emigration der Familie nach Berlin (Ost); 1955–58 Besuch der ABF in Berlin; 1958–63 Studium Graphik KHS Berlin-Weißensee bei Arno Mohr, Klaus Wittkugel und Werner Klemke; seit 1963 freischaffend; 1969–72 Meisterschülerin DAK bei Werner Klemke; 1974–76 Mitglied Zentrale Sektionsleitung Malerei/Graphik des VBK; 1986–91 Mitglied AdK der DDR; 1994–96 Gastprofessur Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald; lebt und arbeitet in Berlin und Sant Feliu de Guíxols/Spanien

Neo Rauch
1960 in leipzig geboren
1981–86 Studium Malerei/Graphik HGB Leipzig bei Arno Rink; 1986–90 Meisterschüler bei Bernhard Heisig; 1993–98 Assistent HGB Leipzig bei Arno Rink; 2005–09 Professor für Malerei/Graphik HGB Leipzig; seit 2009 Honorarprofessor für Malerei/Graphik HGB Leipzig, Leiter einer Meisterklasse; lebt und arbeitet in Leipzig

Josep Renau
1907 valencia/spanien – 1982 berlin (ost)
1919–25 Studium KHS San Carlos in Valencia, danach Werbegraphiker und freie Arbeiten; 1931 Mitglied KP Spaniens; 1932–36 Professor KHS Valencia; 1936–39 Generaldirektor der Schönen Künste der Spanischen Republik, Polit-Kommissar im Bürgerkrieg; 1939 Flucht nach Frankreich und Internierung, Emigration nach Mexiko; seit 1939 freischaffend, v.a. Wandbilder, Fotomontagen und grafische Filme; 1958 Übersiedlung in die DDR auf Einladung der Regierung; 1976 Rückkehr nach Spanien; 1982 auf einer Reise nach Berlin (Ost) verstorben

Günter Richter
1933 in meissen geboren
1949–53 Lehre als Bossierer in der Staatlichen Porzellanmanufaktur Meißen; 1953–58 Studium HGB Leipzig bei Emil Koch und Bernhard Heisig; seit 1958 freischaffend in Leipzig; 1972 Gründungsmitglied der Leipziger Graphikbörse; 1976–82 Leiter der Arbeitsgruppe der Graphikbörse; 1989–92 Lehrtätigkeit im Jugendstudio des Lindenau-Museums Altenburg; seit 1990 Lehrauftrag an der Abendakademie der HGB Leipzig; lebt und arbeitet in Leipzig

Arno Rink
1940 in schlotheim/thüringen geboren
1958–61 Besuch der ABF der HfBK Dresden bei Erich Hering, Gerhard Stengel und Gerhard Augst; 1961 Ablehnung der Bewerbung an der HGB Leipzig, Arbeit als Fahrstuhlführer und Eidechsenfahrer in der Leipziger Wollkämmerei; 1962–67 Studium HGB Leipzig bei Werner Tübke, Hans Mayer-Foreyt und Harry Blume, ab 1964 Fachstudium bei Bernhard Heisig; 1967–69 freischaffend in Leipzig; 1969–72 Aspirantur HGB Leipzig bei Gerhard Eichhorn (Graphik); 1972–2007 Lehrtätigkeit HGB Leipzig: 1972 Assistent, 1975 Dozent für Malerei/Graphik, 1978–2005 Leiter der Fachklasse Malerei/Graphik, 1979 Professor; 1987–94 Rektor; 1994–97 Prorektor, bis 2007 Fortführung der Meisterklasse; lebt und arbeitet in Leipzig

Walter Sachs
1954 in weimar geboren
1973 Abitur; 1976–81 Studium HfBK Dresden bei Günter Horlbeck; seit 1981 freischaffend als Bildhauer, Maler und Graphiker in Weimar; 2001 Reisestipendium nach China des Thüringer Ministeriums für Kultur; lebt und arbeitet in Weimar

Horst Sakulowski
1943 in saalfeld/thüringen geboren
1961–62 Keramiklehre bei Gerda Körting in Saalfeld; 1962–67 Studium Malerei/Graphik HGB Leipzig bei Bernhard Heisig; seit 1967 freischaffend auf den Gebieten Malerei, Graphik, Plastik und Video; lebt und arbeitet in Weida

Wolfram Adalbert Scheffler
1956 in karl-marx-stadt geboren
1980 Studium HGB Leipzig bei Volker Stelzmann, Abbruch im selben Jahr; seit 1981 freischaffend; 1982–86 wechselnde Aufenthalte in Leipzig und Berlin (Ost); 1986 Übersiedlung nach Berlin (West); seit 1986 freischaffend in Berlin, Paris, Amsterdam und Biel; seit 2012 Professor für Zeichnung, Malerei, Graphik HfBK Dresden

Cornelia Schleime
1953 in berlin (ost) geboren
1970–75 Friseurlehre, Maskenbildnerstudium, Pferdepflegerin; 1975–80 Studium Malerei/Graphik HfBK Dresden; seit 1980 freischaffend; ab 1981 Ausstellungsverbot; 1984 Übersiedlung nach Berlin (West), Verlust des bisher geschaffenen Werkes; seit 1984 freischaffend; 2000 Mitglied der Sächsischen AdK; 2005 Professur in Münster; lebt und arbeitet in Berlin und Brandenburg

Horst Schlossar
1903 dresden – 1964 dresden
Lehre als Dreher, Tätigkeit als Porzellanmaler; 1923–33 Studium AdBK Dresden bei Richard Müller und Otto Dix; 1945 Verlust des Frühwerkes; 1949 Mitglied und stellv. Vorsitzender im Arbeitskreis sorbischer Künstler im VBK; 1952 Mitglied der sozialistischen Künstlerbrigade im Schloss Rammenau; 1960 Leiter eines Mal- und Zeichenzirkels bei der NVA

Kurt Schütze
1902 dresden – 1971 dresden
Lehre als Lithograph, abgebrochen; 1917–20 Studium KGS Dresden bei Carl Rade; 1919–23 Studium AdBK Dresden bei Robert Sterl, Otto Gussmann und Ferdinand Dorsch, Meisterschüler bei Richard Dreher; seit 1923 freischaffend; 1929 Gründungsmitglied ASSO Dresden; 1943–45 Kriegsdienst und Gefangenschaft; 1945–70 freischaffend als Maler, Wandmaler, Graphiker und Restaurator in Dresden

Jochen Seidel
1924 bitterfeld – 1971 new york
1941–45 Einberufung zur Wehrmacht, zum Künstler bestimmt, malte Offiziersporträts; 1942 Studienurlaub Freie Akademie Mannheim, Kriegsgefangenschaft; 1945–48 Studium Malerei KHS Burg Giebichenstein Halle (Saale) bei Erwin Hahs und Charles Crodel; seit 1948 freischaffend in Halle (Saale); 1953 Übersiedlung nach Berlin (West); 1953–59 Studium KHS Berlin-Charlottenburg bei Ernst Schumacher; 1962 Lehrer an der Fairleigh Dickinson University, New York; 1964 Lehrer am Pratt Institute, New York City; 1971 Freitod

Willi Sitte
1921 in kratzau/böhmen geboren
1936–39 Studium Textilmusterzeichner Kunstschule des nordböhmischen Museums Reichenberg (Liberec), Mitglied Kommunistischer Jugendverband; 1940–41 Studium Hermann-Göring-Meisterschule für Malerei Kronenburg/Eifel, von der Schule verwiesen; 1941–44 Kriegsdienst; 1945 Desertion und Partisan in Italien; 1945–46 Mitglied »Komitee der nationalen Befreiung« in Montecchio Maggiore bei Vicenza, künstlerische Arbeit in Venedig und Mailand, Besuch der Accademia di Brera, Rückkehr nach Kratzau; 1947 Übersiedlung nach Halle (Saale), Mitglied SED; 1951–86 Lehrtätigkeit HIF Burg Giebichenstein Halle (Saale): 1951 Lehrauftrag, 1959 Professor, 1972 Direktor Sektion »Bildende und angewandte Kunst«, 1974 Leiter der Meisterklasse; 1964–70 Mitglied Zentralvorstand, 1970–74 Vizepräsident, 1974–88 Präsident, 1988–89 Ehrenpräsident VBK; 1969 Mitglied DAK; 1976 Wahl zum Abgeordneten der Volkskammer; 1986 Wahl zum Mitglied des ZK der SED; 1991 Austritt AdK (Ost); 2001 Korrespondierendes Mitglied European Academy of Sciences, Art and Humanities Paris; 2008 Ehrenbürger Montecchio Maggiore/Italien; lebt und arbeitet in Halle (Saale)

Wolfgang Smy
1952 in dresden geboren
Facharbeiterabschlüsse als Mechaniker und Baufacharbeiter mit Abitur; 1970–73 Besuch des Abendstudiums HfBK Dresden; 1973–74 Tätigkeit in der Restaurierungswerkstatt des Kupferstichkabinetts Dresden; 1974–76 Studium HfBK Dresden; 1976–79 Studium HGB Leipzig bei Bernhard Heisig; seit 1980 freischaffend in Kreischa/Dresden

Volker Stelzmann
1940 in dresden geboren
1957–60 Lehre als Feinmechaniker; 1960–63 Tätigkeit im Beruf, Besuch der Abendakademie HGB Leipzig bei Walter Münze; 1963–68 Studium HGB Leipzig bei Gerhart Kurt Müller, Harry Blume und Hans Mayer-Foreyt; 1968–73 freischaffend in Leipzig; 1973–74 Aspirantur, ab 1975 Lehrtätigkeit, 1979 Dozent und Abteilungsleiter Grundstudium, 1982 Professor HGB Leipzig; 1986 Übersiedlung nach Berlin (West); 1987–88 Gastprofessor Städelschule Frankfurt am Main; 1988–2006 Professor HdK/UdK Berlin-Charlottenburg; lebt und arbeitet in Berlin

Gabriele Stötzer (gesch. Kachold)
1953 in emleben bei erfurt
ab 1969 Lehre als Medizinisch-Technische-Assistentin FH Erfurt und ab 1971 Abitur an der Abendschule; 1973–76 Studium Kunsterziehung und Germanistik Pädagogische Hochschule Erfurt; 1976 Exmatrikulation aus politischen Gründen; 1977–78 Haft in Erfurt und im Frauenzuchthaus Hoheneck; danach »Bewährung« in der Produktion in einer Schuhfabrik; 1980–81 private Galerie in Erfurt; künstlerische Tätigkeit auf den Gebieten Schriftstellerei, Graphik, Fotografie, Film, Performance; während der Wende politische Tätigkeit; lebt und arbeitet in Erfurt und Utrecht

Horst Strempel
1904 beuthen/oberschlesien – 1975 berlin (west)
1918 Lehre als Dekorationsmaler; 1921–27 Studium Kunstakademie Breslau bei Oskar Moll und Otto Mueller; 1927–29 Studium KHS Berlin-Charlottenburg bei Karl Hofer, Mitglied KPD; 1929–31 Paris; 1933 Emigration nach Paris; 1939–45 Internierung und Kriegsdienst in einer Strafkompanie; 1945 Rückkehr nach Berlin; ab 1945 Mitarbeit am »Ulenspiegel«; 1947 Dozent, 1949 Professor KHS Berlin-Weißensee; 1951–53 Übermalung und Beseitigung von Wandbildern, starke Anfeindungen in der Formalismus-Debatte; 1953 Flucht nach Berlin (West); 1953 Ablehnung des Antrages auf Notaufnahme, 1955 Zuzugsgenehmigung für Berlin (West); seit 1953 freischaffend, Sicherung des Lebensunterhalts u. a. als Tapeten- und Stoffdesigner, Zeichenkurse an VHS; 1971 Anerkennung als politischer Flüchtling

Kurt W. Streubel
1921 starkstadt/böhmen – 2002 weimar
1937–40 Lehre als Entwerfer für Druck-Dessin und Colorit Textilfachschule Starkstadt und FS Reichenberg/Böhmen; 1940–45 Kriegsdienst und Gefangenschaft; 1945 freischaffend als Maler und Graphiker in Gotha; 1946–47 Studium HSBbK Weimar bei Hanns Hoffmann-Lederer und Albert Schäfer-Ast; seit 1947 freischaffend in Gotha; als »Formalist« ausgegrenzt; 1953–54 Aufenthalte in Düsseldorf und Krefeld; 2000 Umzug nach Bad Langensalza; 2002 Übersiedlung in das Maria-Seebach-Stift Weimar

Hans-Peter Szyska
1959 in leipzig geboren
ab 1974 Lehre als Tiefdruckätzer; ab 1979 Studium HGB Leipzig bei Arno Rink und Volker Stelzmann; seit 1984 freischaffend als Maler und Graphiker in Erfurt, seit 1994 zusätzlich als Fotograf; lebt und arbeitet in Erfurt

Hans Ticha
1940 in tetschen/böhmen geboren
1958–62 Studium Kunsterziehung und Geschichte KMU Leipzig; 1962–64 Lehrer in Lindenthal bei Leipzig; 1965–70 Studium KHS Berlin-Weißensee bei Kurt Robbel, Fritz Dähn, Walter Womacka, Werner Klemke, Arno Mohr und Klaus Wittkugel; seit 1970 freischaffend als Maler und Buchillustrator in Berlin (Ost); 1990 Umzug nach Mainz, 1993 nach Maintal-Hochstadt; lebt und arbeitet in Maintal-Hochstadt

Heinz Trökes
1913 HAMBORN AM RHEIN – 1997 BERLIN
1932–33 Besuch der KGS Krefeld; 1933–36 Schüler von Johannes Itten in Krefeld; 1936–39 freischaffend als Maler in Augsburg, Lebensunterhalt durch Textilentwürfe; 1938 Ausschluss aus der Reichskulturkammer; 1940 Studium Höhere FS für textile Flächenkunst Krefeld bei Georg Muche (Meisterklasse); 1941–45 Militärdienst, Besuch der Kunstschule von Max Dungert in Berlin; 1945–46 Mitbegründer und künstlerischer Leiter Galerie Gerd Rosen Berlin (West); 1947 Lehrtätigkeit HSBbK Weimar; 1948–52 freischaffend in Berlin (West) und Rodenbach; 1952 Auswanderung nach Ibiza/Spanien; 1956–58 Leiter der Abteilung freie Graphik HfBK Hamburg; 1959–60 Insel Aegina/Griechenland; 1961 Mitglied AdK Berlin (West); 1962–65 Lehrtätigkeit AdBK Stuttgart; 1965–78 Professor für Freie Malerei HfBK Berlin-Charlottenburg; 1968 Ehrenmitglied Accademia Internazionale »Tommaso Campanella di Lettere-Arti-Scienze«, Rom; 1972 Seminar für freie Malerei Internationale Sommerakademie Salzburg; 1979–97 freischaffend in Berlin

Werner Tübke
1929 SCHÖNEBECK/ELBE – 2004 LEIPZIG
1940–45 privater Zeichenunterricht bei Karl Friedrich in Magdeburg; 1945–46 schuldlose Inhaftierung durch sowjetische Besatzungsorgane; 1946–47 Lehre als Maler in Schönebeck mit Besuch der Meisterschule für das Deutsche Handwerk in Magdeburg; 1948–49 Studium HGB Leipzig bei Elisabeth Voigt, Walter Arnold und Ernst Hassebrauk; 1950–52 Studium Kunsterziehung und Psychologie Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald bei Herbert Wegehaupt und Herbert Schmidt-Walter; 1952–54 wiss. Mitarbeiter am Zentralhaus für Volkskunst Leipzig; 1954 Mitglied VBK; Lehrtätigkeit HGB Leipzig: 1955 Assistent, 1956 Oberassistent im Grundlagenstudium, 1957 Entlassung aus politischen Gründen, 1962 Wiedereinstellung als Oberassistent, 1964 Dozent, 1968 Rücknahme des Beschlusses zur Entlassung wegen Studentenprotesten, 1972 Professor, 1973–76 Rektor, 1974 Leiter einer Meisterklasse; 1976–87 Arbeit am Panoramagemälde in Bad Frankenhausen; 1982 Mitglied Königliche AdK Schweden; 1983–92 Mitglied AdK der DDR; 1984 Gastprofessor Internationale Sommerakademie Salzburg; 1985 Ehrendoktor KMU Leipzig; 1988 Ehrenmitglied AdK der UdSSR; 1988–92 Mitglied Serbische Akademie der Wissenschaften und Künste; 1989 Vizepräsident VBK; bis 2004 freischaffend in Leipzig

Karl Völker
1889 GIEBICHENSTEIN, HALLE (SAALE) – 1962 WEIMAR
1904–12 Lehre und Tätigkeit als Dekorationsmaler in Halle (Saale) und Leipzig; 1912–13 Studium KGS Dresden, Meisterschüler bei Richard Guhr; in den folgenden Jahren Wandbilder und Ausmalungen in Halle (Saale); 1919 Mitbegründer »Hallesche Künstlergruppe«; 1921–23 Restaurierung und Ausmalung Rathaus und Theater Magdeburg (mit Bruno Taut); Arbeit auf dem Gebiet des sozialen Wohnungsbaus (mit Otto Haesler); 1923–25 Mitarbeiter bei kommunistischen Zeitungen; 1933–44 Restaurierung von Dorfkirchen, Arbeitsverbot; 1944–46 Volkssturm und Gefangenschaft; 1946–62 freischaffend als Maler, Wandmaler, Graphiker und Architekt

Joachim Völkner
1949 BERLIN (OST) – 1986 BERLIN (OST)
Lehre und Tätigkeit als Plakatmaler; Autodidakt; Mitglied des VBK; bis 1986 freischaffend als Maler und Graphiker in Berlin (Ost)

Norbert Wagenbrett
1954 IN LEIPZIG GEBOREN
1970–73 Lehre als Offsetretuscheur, anschließend Grundwehrdienst; ab 1970 Besuch der Abendakademie der HGB Leipzig; 1974–77 verschiedene Tätigkeiten in Druckereien, Theaterbeleuchter im Opernhaus Leipzig; 1977–82 Studium Malerei/Graphik HGB Leipzig bei Sighard Gille, Wolfgang Peuker, Hans Mayer-Foreyt, Volker Stelzmann und Arno Rink; seit 1982 freischaffend in Leipzig und Halle (Saale), Fördervertrag; 1986–88 Meisterschüler AdK der DDR bei Willi Sitte; seit 1988 freischaffend; 1990 Mitglied Künstlersonderbund; lebt und arbeitet in Leipzig

Trak Wendisch
1958 IN BERLIN (OST) GEBOREN
1977–82 Studium Malerei/Graphik HGB Leipzig bei Dietrich Burger und Bernhard Heisig; seit 1982 freischaffend in Berlin (Ost); 1985 Meisterschüler HfBK Dresden bei Gerhard Kettner; lebt und arbeitet in Berlin

Christoph Wetzel
1947 IN BERLIN GEBOREN
1963–65 Aktzeichnen bei Gertrud Classen VHS Berlin, Abitur; 1965–66 Volontär für Gebrauchsgraphik FS für Werbung und Gestaltung Berlin-Oberschöneweide; 1966–67 Lehre als Steinmetz, Abendstudium für Bildhauerei KHS Berlin-Weißensee bei Gerhard Thieme; 1967–73 Studium HfBK Dresden bei Gerhard Kettner, Fritz Eisel und Hans Mroczinski; 1973–74 Restauratorenausbildung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Alte Meister; 1974–77 Lehrtätigkeit HfBK Dresden, Assistent bei Fritz Eisel; seit 1977 freischaffend in Dresden; 1982–86 Lehrtätigkeit für Naturstudium und Gestaltung Staatliche Porzellanmanufaktur Meißen; seit 1994 Wohnsitz in Ringenhain/Oberlausitz, Ateliers in Dresden und Neukirch; 2006 Atelier in Ringenhain; 2007–08 Vorsitzender Künstlersonderbund Realismus der Gegenwart

Karin Wieckhorst
1942 IN HOLZHAUSEN/SACHSEN GEBOREN
1965–2007 Fotografin am Völkerkundemuseum Leipzig, zusätzlich 1969–73 Studium Fotografie HGB Leipzig; 1984–89 Redaktionsarbeit Untergrundzeitschrift ANSCHLAG; 2006–08 Jurymitglied Dokfilmfestival Leipzig; lebt und arbeitet in Leipzig

Heinrich Witz
1924 LEIPZIG GEBOREN – 1997 HALLE (SAALE)
1939–42 Lehre als Farblithograph; 1945–48 Studium HGB Leipzig bei Kurt Massloff; 1949–51 Kultursekretär IG Metall Leipzig; seit 1951 freischaffend; 1951–55 Verbindungen zu Leipziger Großbetrieben; 1959–61 Vertrag SDAG Wismut; 1959–61 Vorsitzender VBK Leipzig; 1961–62 Lehrtätigkeit HGB Leipzig; seit 1962 freischaffend in Bernau bei Berlin und Halle (Saale); 1962–70 Fördervertrag mit dem FDGB-Bundesvorstand; 1970 kündigt der FDGB den Vertrag

Ulrich Wüst
1949 IN MAGDEBURG GEBOREN
1963–67 Lehre als Betonbauer mit Abitur; 1967–72 Studium Stadtplanung HSAB Weimar; 1972 Umzug nach Berlin (Ost); 1972–77 Tätigkeit als Stadtplaner in Berlin (Ost); 1979–83 Tätigkeit als Bildredakteur und Fotograf bei »Farbe und Raum«; seit 1984 freischaffend als Fotograf; lebt und arbeitet in Berlin

Doris Ziegler
1949 IN WEIMAR GEBOREN
1965–67 Lehre als Stenotypistin; 1969–74 Studium Malerei/Graphik HGB Leipzig bei Werner Tübke und Wolfgang Mattheuer; 1974–89 freischaffend in Leipzig; seit 1989 Lehrtätigkeit HGB Leipzig: 1989 Assistentin Fachrichtung Malerei; seit 1993 Professorin

Mac Zimmermann (Pseud. für Heinz Zimmermann)
1912 STETTIN – 1995 WASSERBURG AM INN
1928–30 Lehre als Versicherungskaufmann in Stettin; 1930 Studium Werkschule für gestaltende Arbeit Stettin, Abbruch nach zwei Semestern; 1934 Übersiedlung nach Hamburg, Tätigkeit als Bühnenbildner, Illustrator, Pressezeichner und Lehrer an einer Zeichenschule; 1938 Übersiedlung nach Berlin; 1942 und 1945 Gestapo-Haft; 1943 Ausschluss aus der Reichskulturkammer und Malverbot; 1946–47 Lehrtätigkeit HSBbK Weimar; 1950 Gründungsmitglied neuer »Deutscher Künstlerbund«; 1958–63 Professor HfBK Berlin-Charlottenburg; 1964–81 Professor AdBK München; 1976 Mitbegründer der Künstlergruppe von Hans Terwege; 1979–86 Präsident »Neue Gruppe« München

Lothar Zitzmann
1924 KAHLA/THÜRINGEN – 1977 HALLE (SAALE)
1944–45 Studium HSBbK Weimar bei Walter Klemm; 1945 Kriegsdienst und Gefangenschaft; 1946–50 Dozent VHS Jena; 1948–51 Studium Kunstpädagogik, Psychologie und Philosophie Friedrich-Schiller-Universität Jena; 1952–53 Aspirant, 1953–77 Lehrtätigkeit HIF Burg Giebichenstein Halle (Saale): 1953 Dozent, 1965 Professor für Grundlehre der Gestaltung, Entwicklung einer wissenschaftlichen Gestaltungslehre, 1970–77 Direktor der Sektion »Künstlerische und wissenschaftliche Grundlagen der Gestaltung«; 1968–74 Mitglied Sektionsleitung Maler/Graphiker VBK Halle (Saale); 1973–77 Mitglied AG Kunst und Architektur; langjähriger Zirkelleiter im VEB Carl Zeiss Jena und im RAW »Ernst Thälmann« Halle (Saale)

Abkürzungsverzeichnis

ABF	Arbeiter-und-Bauern-Fakultät
ABM	Arbeitsbeschaffungsmaßnahme
AdBK	Akademie der bildenden Künste
AdK	Akademie der Künste
AG	Arbeitsgemeinschaft
ASSO	Assoziation Revolutionärer Künstler Deutschlands
DAK	Deutsche Akademie der Künste Berlin (Ost)
DEWAG	Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft
FH	Fachhochschule
FS	Fachschule
FSAK	Fachschule für angewandte Kunst
Gestapo	Geheime Staatspolizei
HdK	Hochschule der Künste Berlin-Charlottenburg
HfBK	Hochschule für Bildende Künste
HfKD	Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle (Saale)
HGB	Hochschule für Grafi k und Buchkunst Leipzig
HIF	Hochschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein Halle (Saale)
HS	Hochschule
HSAB	Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar
HSBbK	Hochschule für Bauwesen und bildende Künste Weimar
KGS	Kunstgewerbeschule
KHS	Kunsthochschule
KMU	Karl-Marx-Universität Leipzig
MfS	Ministerium für Staatssicherheit
NVA	Nationale Volksarmee
SAG	Sowjetische Aktiengesellschaft
TH	Technische Hochschule
UdK	Universität der Künste Berlin-Charlottenburg
VBK	Verband bildender Künstler der DDR
VEB	Volkseigener Betrieb
VHS	Volkshochschule
VS	Vereinigte Staatsschulen

Verzeichnis der ausgestellten Werke

KAT 001 | **ABB 078**
Gerhard Altenbourg, *Verglühendes, erwartet wird*, 1948
Pastell, Stabilo, Fettkreiden, Bleistift, Kreide, Transparentpapier
29,5×21 cm
Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, KK 12485

KAT 002
Gerhard Altenbourg, *Von innerem Leuchten erfüllt,* 1948
Stabilo, Fettkreide, Pastell, Papier: einfach, gelblich
39,6×29,8 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 003
Gerhard Altenbourg, *Lang hin,* verso: Aquarell von Heinz Tetzner, Porträt, 1950
Lithographie, Drucker: Horst Arloth; Litho-Tusche direkt auf Stein, handgeschöpftes Papier
23×36,5 cm (43,5×50,5 cm)
Galerie Barthel + Tetzner GmbH, Berlin

KAT 004
Gerhard Altenbourg, *Madonna dunkel,* 1950
Lithographie, Probedruck, Feder und Litho-Tusche direkt auf Stein; II. Zustand des 2. Steins
42,7×30 cm
Galerie Barthel + Tetzner GmbH, Berlin

KAT 005 | **ABB 301**
Claus Bach, *VIII. Kunstausstellung der DDR, Albertinum, Dresden*, April 1978
Schwarz-Weiß-Fotografie
20×30 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 006
Claus Bach, *Rentnerfeier im Studentenclub »Jacobsplan«, Weimar,* Mai 1980
Schwarz-Weiß-Fotografie
20×30 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 007 | **ABB 302**
Claus Bach, *Pensionsfeier in der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, Mai 1982
Schwarz-Weiß-Fotografie
21,4×30 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 008
Claus Bach, *Coverfoto der KG Rest-LP »panem et circensis«*, Weimar, 1985
Schwarz-Weiß-Fotografie
18,3×18,3 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 009
Claus Bach, *Straßenszene, Heinrich-Heine-Straße, Weimar*, April 1986
Schwarz-Weiß-Fotografie
20×30 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 010
Claus Bach, *Punks und Skinheads während eines Konzerts in der Kirche der evangelischen Gemeinde in Berlin-Friedrichsfelde*, 24.10.1986
Schwarz-Weiß-Fotografie
18,3×27,6 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 011 | **ABB 083**
Hermann Bachmann, *Mann im Gerüst (Aufbruch)*, 1948
Öl auf Hartfaser
110×85 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 012 | **ABB 093**
Hermann Bachmann, *Mohn vor der Reife*, 1950/52
Öl auf Hartfaser
60,5×73 cm
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, I/476

KAT 013 | **ABB 096**
Hermann Bachmann, *Engel mit Buch I*, um 1953
Öl auf Henningkarton
61×54 cm
Privatbesitz, Halle (Saale)

KAT 014 | **ABB 319**
Annemirl Bauer, *o.T.,* 1980er Jahre
Filzstift auf Papier
29,7×21 cm
Nachlass Annemirl Bauer

KAT 015
Annemirl Bauer, *o.T.,* (Eva & Adam), 1980er Jahre
Kugelschreiber, Filzstift auf Papier
29,7×21 cm
Nachlass Annemirl Bauer

KAT 016
Annemirl Bauer, *o.T.,* (Liebespaar, Akt, Weiblich), 1980er Jahre
Kugelschreiber, Filzstift auf Papier
29,7×21 cm
Nachlass Annemirl Bauer

KAT 017 | **ABB 321**
Annermirl Bauer, *o.T.,* (Sohn Adam), 1980er Jahre
Kugelschreiber, Filzstift auf Papier
29,7×21 cm
Nachlass Annemirl Bauer

KAT 018 | **ABB 317**
Annemirl Bauer, *o.T.,* (Streitendes Paar), 1980er Jahre
Filzstift auf Papier
14,8×21 cm
Nachlass Annemirl Bauer

KAT 019
Annemirl Bauer, *o.T.,* 1980er Jahre
Filzstift auf Papier
14,8×21 cm
Nachlass Annemirl Bauer

KAT 020
Annemirl Bauer, *o.T.,* 1980er Jahre
Filzstift auf Papier
29,7×21 cm
Nachlass Annemirl Bauer

KAT 021 | **ABB 318**
Annemirl Bauer, *o.T.,* 1980er Jahre
Kugelschreiber auf Papier
29,7×21 cm
Nachlass Annemirl Bauer

KAT 022 | **ABB 322**
Annemirl Bauer, *o.T.,* (Aus Rippe Adams geborene Eva gebrauchsfertig. 88), 1988
Kugelschreiber auf Papier
29,7×21 cm
Nachlass Annemirl Bauer

KAT 023 | **ABB 333**
Hans van Breek, *Johann Wolfgang Goethe*, 1949
Bronze
H 80 cm, B ca. 50 cm, T ca. 55 cm
Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, G 2006

KAT 024
Hans van Breek, *Karl Marx*, 1949
Gips und Schelllack
H 47 cm, B 45 cm, T 45 cm
Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne, 6 P

KAT 025 | **ABB 098**
Kurt Bunge, *Großes Atelierbild*, 1949
Öl auf Hartfaser
120×93 cm
Privatbesitz

KAT 026
Kurt Bunge, *Strandgut*, 1949
Öl auf Hartfaser
73×104 cm
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

KAT 027
Carlfriedrich Claus, *Das Aurora-Signal des Russischen Oktober: Vor-Signal und realer Beginn universaler Veränderung*, Mappe *Aurora*, Blatt 1, 1976
Radierung (Ätzung, Nadel, Roulette, Schaber), Platte E
17,1×13,5 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart, WVZ G 26 c1

KAT 028
Carlfriedrich Claus, *Text zu Blatt 1*, 1977
Siebdruck auf Transparentpapier
33,9×30 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

KAT 029 | **ABB 237**
Carlfriedrich Claus, *Die Galgen werden grünen*, Mappe *Aurora*, Blatt 2, 1976
Radierung (Ätzung, Nadel, Roulette), Platte F
13×13,6 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart, WVZ G 27 c1

KAT 030
Carlfriedrich Claus, *Text zu Blatt 2*, 1977
Siebdruck auf Transparentpapier
33,9×30 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

KAT 031
Carlfriedrich Claus, *Imaginieren im Kindsein; Aurora darin*, Mappe *Aurora*, Blatt 3, 1976
Radierung (Ätzung, Nadel), Platte G
18×14,8 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart, WVZ G 28 Ic1

KAT 032
Carlfriedrich Claus, *Text zu Blatt 3*, 1977
Siebdruck auf Transparentpapier
33,9×30 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

KAT 033
Carlfriedrich Claus, *Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. I: Aktivieren der Negation des Sexualtriebs; Triebverwandlung; Synthese. Entstehen neuer Bewußtheit*, Mappe *Aurora*, Blatt 4, 1975
Radierung (Kaltnadel, Ätzung auf Klischeeplatte), Platte A
20×14,8 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart, WVZ G 29 IIc1

KAT 034
Carlfriedrich Claus, *Text zu Blatt 4*, 1977
Siebdruck auf Transparentpapier
33,9×30 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

KAT 035 | **ABB 238**
Carlfriedrich Claus, *Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. II: Entfernungsunabhängiges Kommunizieren: mittels imaginativ im Herz erzeugter und bewegter Zeichen*, Mappe *Aurora*, Blatt 5, 1975
Radierung (Ätzung, Nadel, Roulette), Platte B
19,6×13,5 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart, WVZ G 30 Ib1

KAT 036
Carlfriedrich Claus, *Text zu Blatt 5*, 1977
Siebdruck auf Transparentpapier
33,9×30 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

KAT 037
Carlfriedrich Claus, *Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. III: Aktiver psychischer Energieaustausch; Einwirken in das Tätigsein*, Mappe *Aurora*, Blatt 6, 1976
Radierung farbig (Kaltnadel, Ätzung auf Klischeeplatte), Platte H
20×15 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart, WVZ G 31 IIb1

KAT 038
Carlfriedrich Claus, *Text zu Blatt 6*, 1977
Siebdruck auf Transparentpapier
33,9×30 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

KAT 039
Carlfriedrich Claus, *Frage nach Naturbeziehung, die nicht mehr auf Ausbeutung, Macht, Zähmung basiert, sondern auf Solidarität auch mit der Natur*, Mappe *Aurora*, Blatt 7, 1976/77
Radierung (Ätzung, Roulette, Moulette), Platte L
18,7×13,8 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart, WVZ G 32 IIb

KAT 040
Carlfriedrich Claus, *Text zu Blatt 7*, 1977
Siebdruck auf Transparentpapier
33,9×30 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

KAT 041 | **ABB 239**
Carlfriedrich Claus, *Werden neuer Sinnesorgane im Noch-Nicht-Gewordenen des Körpers; Bewußtwerden noch nicht bewußter Fähigkeiten*, Mappe *Aurora*, Blatt 8, 1975
Radierung (Kaltnadel, Ätzung auf Klischeeplatte), Platte C
18×14,6 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart, WVZ G 33 IIa2

KAT 042
Carlfriedrich Claus, *Text zu Blatt 8*, 1977
Siebdruck auf Transparentpapier
33,9×30 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

KAT 043
Carlfriedrich Claus, *Zwischen Mikro- und Makrokosmischem*, Mappe *Aurora*, Blatt 9, 1976
Radierung (Ätzung, Nadel), Platte I
19,8×14,5 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart, WVZ G 34 Ib

KAT 044
Carlfriedrich Claus, *Text zu Blatt 9*, 1977
Siebdruck auf Transparentpapier
33,9×30 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

KAT 045 | **ABB 240**
Carlfriedrich Claus, *Frage nach kommunistischer Kosmologie*, Mappe *Aurora*, Blatt 10, 1977
Radierung farbig (Ätzung, Nadel), Platten M und I
19,8×14,5 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv, Dauerleihgabe des Instituts für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart, WVZ G 35 IIa7

KAT 046
Carlfriedrich Claus, *Text zu Blatt 10*, 1977
Siebdruck auf Transparentpapier
33,9×30 cm (40×30 cm)
Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich-Claus-Archiv

KAT 047
Carlfriedrich Claus, *Resurrektion Aurora*, Mappe *Aurora*, Blatt 11, 1976/77
Radierung farbig (Ätzung, Nadel), Platten G und I
18×14,8 cm (40×30 cm)
Kunstkeller Annaberg, Annaberg-Buchholz, WVZ G 36 IIb

KAT 048
Carlfriedrich Claus, *Text zu Blatt 11*, 1977
Laserdruck auf Transparentpapier (Nachdruck)
33,9×30 cm (40×30 cm)
Kunstkeller Annaberg, Annaberg-Buchholz

KAT 049 | **ABB 241**
Carlfriedrich Claus, *Zwischen Vergehen und Werden*, Mappe *Aurora*, Blatt 12, 1975/77
Radierung (Kaltnadel, Ätzung auf Klischeeplatte), Hochdruck, Platte C
18×14,6 cm (40×30 cm)
Kunstkeller Annaberg, Annaberg-Buchholz, WVZ G 33 IIb2

KAT 050
Carlfriedrich Claus, *Empfangen, Senden*, Mappe *Aurora*, Blatt 13, 1975
Radierung (Ätzung, Nadel), Platte D
16,8×12 cm (40×30 cm)
Kunstkeller Annaberg, Annaberg-Buchholz, WVZ G 37 b

KAT 051
Carlfriedrich Claus, *Aurora letalis*, Mappe *Aurora*, Blatt 14, 1976
Radierung (Ätzung, Nadel), Platte K
20,8×14,7 cm (40×30 cm)
Kunstkeller Annaberg, Annaberg-Buchholz, WVZ G 38 Ib

KAT 052
Carlfriedrich Claus, *Gegen Resignation*, Mappe *Aurora*, Blatt 15, 1975/77
Radierung (Kaltnadel), Tief- und Hochdruck, Platte E
19,9×14,7 cm (30×40 cm)
Kunstkeller Annaberg, Annaberg-Buchholz, WVZ G 23 IIc2

KAT 053 | **ABB 287**
Fritz Cremer, *Studie zum »Aufsteigenden«*, 1966/67
Bronze
H 43,5 cm, B 15 cm, T 11 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, B III 157

KAT 054 | **ABB 085**
Charles Crodel, *Laternenfest in Halle (Am Vorabend des 1. Mai)*, nach 27.4.1946
Öl auf Leinwand
97×130 cm
Kulturhistorisches Museum Magdeburg, G 335

KAT 055 | **ABB 352, 354, 356–360**
Lutz Dammbeck, *Herakles Notizen*, 1978–2012
Collage, Papier, Gouache, Fotografie
11 Blätter, je 29,7×21 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 056 | **ABB 352, 354, 356–360**
Lutz Dammbeck, *Herakles-Notizen*, 1987/90
Assemblage, Xerographie, Tusche, Bleistift, Erde auf Papier
89 von 100 Blättern, je 29,7×21 cm
Kunstsammlung Deutscher Bundestag

KAT 057 | **ABB 355**
Lutz Dammbeck, *DVD (2) Herakles*, 1984
VHS/DVD
Loop
Leihgabe des Künstlers

KAT 058 | **ABB 297**
Susanne Damm-Ruczynski, *Hallenser Hof*, 1986
Mischtechnik
59,5×49 cm
Privatbesitz, Halle (Saale)

KAT 059 | **ABB 303**
Kurt Dornis, *Zweite Schicht*, 1986
Mischtechnik auf Möbelspanplatte
82×101 cm
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 88/02

KAT 060 | **ABB 152**
Walter Dötsch, *Brigade Nicolai Mamai, Schmelzer – Nationalpreisträger Hübner hilft seinen Kollegen*, 1961
Öl auf Hartfaser
122×200 cm
Leihgabe des Landes Sachsen-Anhalt, 056

KAT 061 | **ABB 268**
Hartwig Ebersbach, *Widmung an Chile*, 1974
Öl auf Hartfaser
6 Tafeln, je 200×60 cm; 6 Tafeln, je 120×60 cm
Schenkung Ludwig, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, 2723

KAT 062 | **ABB 298**
Wolfram Ebersbach, *Hausfassade*, 1974
Öl auf Hartfaser
99×85 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, G 2372

KAT 063 | **ABB 129**
Heinrich Ehmsen, *Jugend beim Bau des Walter-Ulbricht-Stadions*, 1950
Öl und Bleistift auf Pappe
63,5×49 cm
Heinrich-Ehmsen-Stiftung in der Stadtgalerie Kiel, HES-GEM-29

KAT 064 | **ABB 363**
Wolfgang Einmahl, *Urteil des Paris*, 1981
Öl auf Hartfaser
89×123 cm
Neue Sächsische Galerie Chemnitz, A 419/84

KAT 065 | **ABB 273**
Wilfried Falkenthal, *Das Brigadebad*, 1976
Öl auf Hartfaser
85,4×94,8
Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland

KAT 066 | **ABB 388**
Thomas Florschuetz, *o.T. (02VI84)*, 1984
9-teilig, Silbergelatine Prints
je 50×50 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 067 | **ABB 386**
Thomas Florschuetz, *o.T. (Notwehr)*, 1985
2-teilig, Silbergelatine Prints
je 50×50 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 068 | **ABB 387**
Thomas Florschuetz, *o.T. (Schritt)*, 1987
2-teilig, Silbergelatine Prints
je 50×50 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 069
Wieland Förster, *Torso eines Stürzenden*, 1974
Sandstein
H 50,8 cm, B 22 cm, T 21,3 cm
Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, ZV 3751

KAT 070 | **ABB 179**
Bernhard Franke, *Junge Intelligenz in der Chemie*, 1968–69
Öl auf Hartfaser
133×98 cm
Leihgabe des Landes Sachsen-Anhalt, V0089

KAT 071 | **ABB 134**
Erich Gerlach, Kurt Schütze, *Berufsschulung*, 1949
Sgraffitto
381×369×6,5 cm
Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, G 249/95

KAT 072 | **ABB 269**
Hubertus Giebe, *Der Widerstand – Für Peter Weiß (III)*, 1986/87
Öl auf Leinwand
200×270 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, A IV 587

KAT 073
Hermann Glöckner, *Vier Reihen Waben, auf fester Pappe montiert*, 1960
Pappeinteilung aus Arzneimittelschachteln, sechsmal leicht versetzt aneinander gefügt, auf rechteckiger Pappe geleimt, in Silberbronze gestrichen
19,7×13,3×3,3 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 074
Hermann Glöckner, *Fortlaufendes Band, in sich verschlungen, auf schwarz-weißem Postament*, um 1960
Pappe und Holz, weiß und schwarz gestrichen, Bleistift; Pappe und Holz mit Gips teilweise gefestigt
Postament: 22,7×9,5×4 cm; Band: 17,8×11,1×8,3 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 075
Hermann Glöckner, *Rötlich graue Knitterung und Schraubdeckel auf dunklem Grund*, gerahmt, 1961
Geknitterte Leinwand, geleimt, mit Gips und Leim überzogen, auf Pressstoffplatte, die Holzleiste bronziert
17,7×22,8×4,5 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 076 | **ABB 144**
Hermann Glöckner, *Neunteiliger Bau aus Mittelteil und zwei Seitenflügeln*, um 1961
Neun Pappschachteln, zusammen verleimt, in verschiedenen warmen rot-braun-orangenen Farbtönen gestrichen, das untere Teil des Mittelfußes ist grün
H 19,4 cm, B 36 cm, T 19,4 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 077
Hermann Glöckner, *Räumliche Versetzung von sechs Dreiecken*, um 1964
Karton, gefaltet, geleimt, weißlich gestrichen
H 18,6 cm, B 17,8 cm, T 15,7 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 078 | **ABB 146**
Hermann Glöckner, *Vorstoßend – zurückweichend*, um 1967
Pappe, grau gestrichen, lackiert
21×14,5×7 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 079
Hermann Glöckner, *Balkenbaum*, 1970
Holz, braun gebeizt, weiße Kreide, Eisen
H 30,7 cm, B 15 cm, T 3,2 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 080 | **ABB 148**
Hermann Glöckner, *Drei Brillen und Silberpapier in rotem Deckel*, um 1970
Verschiedene Materialien
H 2,3 cm, Dm 23 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 081
Hermann Glöckner, *Zwei verklammerte Scheiben im schwarz-rot-golden lackierten Behältnis*, um 1970
Aluminium, geschnitten
Dm Scheibe 6 cm; Schachtel: 91×9,5×5,9 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 082 | **ABB 147**
Hermann Glöckner, *Aufrichtung von vier Flächen, über eine tragende hinaus, auf Kreuzfuß*, 1972
Holz, weiß gestrichen, gespachtelt
H 119,9 cm, B 29,2 cm, T 29,5 cm; Mittelbrett: 71,5×7×2 cm, 2 Bretter: 60×8×1 cm, 2 Bretter: 60×8×1,3 cm; die Bretter sind um etwa 12 cm gegeneinander verschoben
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 083
Hermann Glöckner, *Zwei verklammerte Scheiben*, Prototyp einer Edition der Galerie am Sachsenplatz, Leipzig, 1973
Holz, Tempera, gewachst
H 16,4 cm, B 29,9 cm, T 19,9 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 084
Hermann Glöckner, *Erhöhtes Mittelstück*, Ende 1973
Holzleisten
H 17,3 cm, B 6,9 cm, T 4,8 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 085 | **ABB 145**
Hermann Glöckner, *Symmetrischer Aufbau*, 1977
Montage aus Arzneischachteln »Panlanat«
H 6,3 cm, B 6,2 cm, T 6,8 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 086
Hermann Glöckner, *Vier rote Röhren*, 1977
Vier Papphülsen (Toilettenpapierrollen), geleimt, in roter Tempera gestrichen
H 14,1 cm, B 11,7, T 11,5 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 087
Hermann Glöckner, *Fünf ineinander gestellte Blumentöpfe*, um 1977
Fünf in gelb, blau, beige, schwarz und rot gestrichene und gelackte Tontöpfe
H 19,4 cm, Dm 11 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 088
Hermann Glöckner, *Weiße Pralinenhüllen auf Schwarz*, 1978
Plastik, auf schwarz lackierter Pappschachtel montiert, mit Hängevorrichtung versehen
31,7×23,4×4,5 cm
Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

KAT 089 | **ABB 396**
Rainer Görß, *Die Darwinsche Gnade (Insektarium)*, Vitrine mit Dresdner Insekten; Video: 8-mm-Film, digitalisiert
70×60×35 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 090 | **ABB 051**
Rainer Görß, *Thronfolgefolgen (Midgard)*, 1988
Holzkern mit Aluminium-Druckplatten beschlagen
H: ca. 160 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 091 | **ABB 052**
Wasja Götze, *Anlaß (A) und Ursache (B) für Aufstieg und Fall des Herrn Ikarus*, 1984
Öl auf Pappe
98×91 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 092 | **ABB 367**
Hans-Hendrik Grimmling, *Ikarus zu Hause*, 1978
Collage auf Photoleinen auf Hartfaser
2-teilig, je 160×100 cm
Kunstsammlung der Sparkasse Leipzig

KAT 093 | **ABB 398**
Clemens Gröszer, *Anja mit purpurfarbenem Handschuh*, 1985
Mischtechnik auf Leinwand
140×80 cm
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, I/2378

KAT 094 | **ABB 010**
Clemens Gröszer, *Bildnis A.P. III*, 1987
Mischtechnik auf Leinwand
140,2×79,2 cm
Brandenburgische Kulturstiftung Cottbus, KUNSTMUSEUM DIESELKRAFTWERK COTTBUS, MZK 116-90

KAT 095 | **ABB 130**
Hans Grundig, *Jugenddemonstration II*, 1951
Öl auf Hartfaser
96×110 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, G 2285

KAT 096 | **ABB 131**
Hans Grundig, Ächtet die Atombombe!, 1954
Öl und Tempera auf Leinwand und Holz
92×75 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, A IV 53

KAT 097
Waldemar Grzimek, *Stürzender*, 1962
Bronze
33×50 cm
Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen

KAT 098
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1978
Schwarz-Weiß-Fotografie
18×23,5 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 099
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1979
Schwarz-Weiß-Fotografie
18×23,5 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 100
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T. (Kreuzigung)*, 1979
Schwarz-Weiß-Fotografie
23,5×18 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 101
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1980er Jahre
Sechs Schwarz-Weiß-Fotografien auf Papier
je 18×23,5 cm (58×49,8 cm)
Privatbesitz, Berlin

KAT 102
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1980er Jahre
Schwarz-Weiß-Fotografie
10,5×14,8 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 103
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1980
Schwarz-Weiß-Fotografie
18×23,5 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 104
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1980
Schwarz-Weiß-Fotografie
18×23,5 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 105
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1980
Schwarz-Weiß-Fotografie
18×23,5 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 106
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T. (Der Seemann)*, 1981
Schwarz-Weiß-Fotografie
18×23,5 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 107 | **ABB 375**
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T. (Selbst)*, 1981
Schwarz-Weiß-Fotografie
23,5×18 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 108
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1982
Acrylfarbe auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 109
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1983
Mischtechnik auf Papier
93×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 110 | **ABB 371**
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1984
Tusche farbig auf Papier
29,7×42 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 111
Klaus Hähner-Springmühl, *Konflikt*, 1984
Mischtechnik auf Papier
59,3×41 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 112
Klaus Hähner-Springmühl, *Mittelschule*, 1984
Mischtechnik auf Papier
59,3×41 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 113
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1984
Kohle auf Papier
59,4×42 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 114 | **ABB 373**
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1984
Kohle auf Papier
59,4×42 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 115 | **ABB 374**
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1984
Tusche auf Papier
59,4×42 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 116
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1984
Tusche auf Papier
59,4×42 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 117
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1984
Tusche auf Papier
29,7×42 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 118 | **ABB 376**
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1984
Tusche auf Papier
29,7×42 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 119
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1984
Acrylfarbe auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 120
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1984
Acrylfarbe auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 121
Klaus Hähner-Springmühl, *Schulanfang*, 1984
Mischtechnik auf Papier
59,3×41 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 122
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1985
Acrylfarbe auf Papier
100×80 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 123
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1985
Acrylfarbe auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 124
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1986
Acrylfarbe auf Papier
93×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 125
Klaus Hähner-Springmühl, *Arbeit an der Erinnerung I*, 1987
Schwarz-Weiß-Fotografie
18×23,5 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 126
Klaus Hähner-Springmühl, *Arbeit an der Erinnerung II*, 1987
Schwarz-Weiß-Fotografie
18×23,5 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 127 | **ABB 378**
Klaus Hähner-Springmühl, *Arbeit an der Erinnerung III*, 14.1.1987
Schwarz-Weiß-Fotografie
10,5×14,8 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 128
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1987
Schwarz-Weiß-Fotografie
18×23,5 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 129
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1987
Schwarz-Weiß-Fotografie
18×23,5 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 130
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1987
Acrylfarbe auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 131
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1987
Acrylfarbe auf Papier
89×68 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 132
Klaus Hähner-Springmühl, *Schulfabrik*, 1987
Acrylfarbe auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 133 | **ABB 377**
Klaus Hähner-Springmühl, *Unterm Kreuz (Eisen)*, 1987
Fotoübermalung
103×73 cm
Uwe Kreißig, Chemnitz

KAT 134
Klaus Hähner-Springmühl, *Beispiel Nr. 3*, 1989
Mischtechnik auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 135
Klaus Hähner-Springmühl, *Hier und dort*, 1989
Fotoübermalung
103×73 cm
Uwe Kreißig, Chemnitz

KAT 136
Klaus Hähner-Springmühl, *Horizont*, 1989
Acrylfarbe auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 137
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1989
Acrylfarbe auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 138
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1989
Acrylfarbe auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 139
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1989
Acrylfarbe auf Papier
86×61 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 140
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1989
Acrylfarbe auf Karton
101×77 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 141
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1990
Acrylfarbe auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 142
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1990
Acrylfarbe auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 143
Klaus Hähner-Springmühl, *o.T.*, 1990
Acrylfarbe auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 144
Klaus Hähner-Springmühl, *Sanduhr*, 1990
Mischtechnik auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 145
Klaus Hähner-Springmühl, *Zustand*, 1990
Mischtechnik auf Papier
101×73 cm
Mike Hähner-Springmühl, Zwickau

KAT 146 | **ABB 102**
Erwin Hahs, *Streit um Christi Rock*, 1956
Öl auf Hartfaser
110×90 cm
Gabriele Winter, Zernsdorf

KAT 147 | **ABB 328, 329**
Angela Hampel, *Angela und Angelus, I–V*, 1986
Goldbronze, Kohle, Latex, Öl auf Papier
78×98; 85×99,5; 69×99; 74×84; 84×100 cm
Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder), 8315–8319

KAT 148 | **ABB 361**
Angela Hampel, *Penthesilea*, 1987/88
Mischtechnik auf Hartfaserplatte
180×125 cm
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 90/02

KAT 149 | **ABB 184**
Eberhard Heiland, *Die Aura der Schmelzer*, 1988
Öl auf Hartfaser
100×150 cm
KUNSTSAMMLUNG MAXHÜTTE, Unterwellenborn, Besitz: Freistaat Thüringen, KM 13/1

KAT 150
Bernhard Heisig, *Festung Breslau IV*, 1972/78
Öl auf Leinwand
150×118,5 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, G 2296

KAT 151 | **ABB 059**
Bernhard Heisig, *Der Tod des Ikarus (Der sterbende Ikarus)*, 1978/79
Öl auf Malplatte
77×125 cm
Museum am Dom, Würzburg, E/2001-36.B.S.

KAT 152 | **ABB 267**
Bernhard Heisig, *Der Kriegsfreiwillige*, 1982/86
Öl auf Leinwand
150×120 cm
Dieter Brusberg, Berlin

KAT 153 | **ABB 392**
Sabine Herrmann, *Der Artist ist tot*, 1988
Öl auf Hartfaser
160×125 cm
Leihgabe der Künstlerin

KAT 154 | **ABB 101**
Joachim Heuer, *Tod mit Melone und Mütze*, 1948/49
Öl auf Sperrholz
75×90 cm
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, I/2216

KAT 155 | **ABB 068**
Hanns Hoffman-Lederer, *o.T. (Studie)*, 1948
Tusche (graublau) auf Papier, aufgelegt auf weißen Karton
11,9×21,1 cm (28,1×38,3 cm)
Privatbesitz, Hannover

KAT 156 | **ABB 079**
Hanns Hoffman-Lederer, *o.T. (Studie)*, 1948
Tusche, Aquarell auf Papier, aufgelegt auf dünnes, gelbliches Papier
11,9×18,6 cm (25,5×37,3 cm)
Privatbesitz, Hannover

KAT 157 | **ABB 137**
Karl Heinz Jakob, *Arthur Krams, dreifacher Aktivist*, 1953
Öl auf Leinwand
114,5×88,5 cm
Kunstsammlungen Zwickau, 1960/K/520

KAT 158 | **ABB 399**
Klaus Killisch, *Mann vor Mauer*, 1988/89
Öl auf Leinwand
235×110 cm
Stiftung Stadtmuseum Berlin, GS 2000/19 GM

KAT 159 | **ABB 073**
Hermann Kirchberger, *Entwurf zum Wandbild im Deutschen Nationaltheater Weimar*, 1948
Öl auf Leinwand
30×84,5 cm
Privatbesitz, Schweiz

KAT 160 | **ABB 003**
Herbert Kitzel, *Am Strand*, 1950
Öl auf Leinwand
69,5×92 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 161 | **ABB 097**
Herbert Kitzel, *Legende I*, 1950
Öl auf Pappe
69×100 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, A III 444

KAT 162 | **ABB 100**
Herbert Kitzel, *Marionette*, um 1953/54
Öl auf Henningkarton
61,2×54,4 cm
Privatbesitz, Halle (Saale)

KAT 163 | **ABB 294**
Konrad Knebel, *Straße mit Mauer*, 1977
Öl-Tempera auf Leinwand
60×75 cm
Stiftung Stadtmuseum Berlin, GS 03/9 GM

KAT 164 | **ABB 095**
Ulrich Knispel, *Trommler*, o.J.
Öl auf Henningkarton
61×54 cm
Privatbesitz, Düsseldorf

KAT 165
Ulrich Knispel, *Sommerliche Landschaft*, um 1947
Öl auf Leinwand
78×89 cm
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, I/382

KAT 166 | **ABB 094**
Ulrich Knispel, *Boote am Meer*, 1951
Mischtechnik auf Leinwand
127,5×170,5 cm
Privatbesitz, Düsseldorf

KAT 167 | **ABB 176**
Otto Knöpfer, *Mein Malzirkel*, 1964
Öl auf Leinwand
130×180,8 cm
Angermuseum Erfurt, VII 493

KAT 168 | **ABB 008**
Bernhard Kretzschmar, *Eisenhüttenstadt (Stalinstadt)*, 1955
Öl auf Leinwand
105×160 cm
Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder), 1222

KAT 169 | **ABB 120**
Georg Kretzschmar, *Die Volkslehrerin*, 1953
Öl auf Leinwand
119×150 cm
Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, G 59/91

KAT 170 | **ABB 009**
Mark Lammert, *o.T. (Wartende)*, 1985
Öl auf Leinwand
82×102 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 171 | **ABB 391**
Mark Lammert, *o.T. (Ikarus)*, 1987/88
Öl auf Leinwand
200×120 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 172 | **ABB 368**
Via Lewandowsky, *Ikarus oder Übermut tut selten gut*, 1988
Acryl auf Leinwand
210×120 cm
Privatbesitz, Berlin

KAT 173 | **ABB 233**
Via Lewandowsky, *Last Call (Komarov-Gedächtnisraum)*, 1997
Diverse verbrannte Objekte, Geräuschschleife, blaues Licht, Text
79×46×37 cm (geschlossen)
Sammlung Ivo Wessel, Berlin

KAT 174
Werner Lieberknecht, *Atelier Glöckner*, 1987
Baryt Vintageprint, schwarz-weiß
30×40 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 175
Werner Lieberknecht, *Atelier Glöckner*, 1987
Baryt Vintageprint, schwarz-weiß
30×40 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 176
Werner Lieberknecht, *Atelier Glöckner*, 1987
Baryt Vintageprint, schwarz-weiß
30×40 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 177
Werner Lieberknecht, *Atelier Glöckner*, 1987
Baryt Vintageprint, schwarz-weiß
30×40 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 178
Werner Lieberknecht, *Atelier Glöckner*, 1987
Baryt Vintageprint, schwarz-weiß
30×40 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 179
Werner Lieberknecht, *Atelier Glöckner*, 1987
Baryt Vintageprint, schwarz-weiß
30×40 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 180
Werner Lieberknecht, *Atelier Glöckner*, 1987
Baryt Vintageprint, schwarz-weiß
30×40 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 181 | **ABB 142**
Werner Lieberknecht, *Atelier Glöckner*, 1987
Baryt Vintageprint, schwarz-weiß
30×40 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 182 | **ABB 365**
Wolfgang Mattheuer, *Die Flucht des Sisyphos*, 1972
Öl auf Hartfaserplatte
96,8×118 cm
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 3929

KAT 183 | **ABB 291**
Wolfgang Mattheuer, *Freundlicher Besuch im Braunkohlenrevier*, 1974
Öl auf Hartfaser
100×125 cm
Privatbesitz, Potsdam

KAT 184
Wolfgang Mattheuer, *Der übermütige Sisyphos und die Seinen*, 1976
Öl auf Leinwand
200×200 cm
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 81/02

KAT 185 | **ABB 244**
Wolfgang Mattheuer, *Erschrecken*, 1977
Öl auf Hartfaser
125×100 cm
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, Gm 2111

KAT 186 | **ABB 366**
Wolfgang Mattheuer, *Sturz des Ikarus II (Flugtraum)*, 1978
Öl auf Leinwand
100×125 cm
BEB Erdgas und Erdöl GmbH & Co. KG

KAT 187 | **ABB 138**
Hans Mayer-Foreyt, *Ehret die alten Meister*, 1952
Öl auf Leinwand
82×109,5 cm
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, Gm 94/37

KAT 188 | **ABB 364**
Harald Metzkes, *Januskopf*, 1977
Öl auf Leinwand
130×114 cm
Kunstsammlung der Berliner Volksbank, 287

KAT 189 | **ABB 324**
Harald Metzkes, *Das Paar*, 1978
Öl auf Leinwand
100×80 cm
Kunsthalle Rostock, 82 4153

KAT 190
Otto Möhwald, *Trümmerlandschaft*, 1954
Öl auf Pappe
56×62 cm
Privatbesitz, Chemnitz

KAT 191 | **ABB 133**
Gabriele Mucchi, *Tragisches Berlin*, 1955
Öl auf Leinwand
50×70 cm
Axel Hempel, Berlin

KAT 192 | **ABB 132**
Gabriele Mucchi, *Verteidigung der Fahne I*, 1955
Öl auf Leinwand
70×80 cm
Galerie Poll, Berlin

KAT 193 | **ABB 151**
Otto Nagel, *Junger Maurer (Maurerlehrling Wolfgang Plath)*, 1953
Öl auf Leinwand
116×79,5 cm
Stiftung Stadtmuseum Berlin, VII 64/505 x

KAT 194 | **ABB 178**
Willi Neubert, *Parteidiskussion*, 1962
Öl auf Leinwand
190×232 cm
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, I/1591

KAT 195 | **ABB 177**
Willi Neubert, *Stahlwerker II*, 1968
Öl auf Hartfaserplatte
144×125 cm
Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland als Dauerleihgabe in der Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, ohne Inv.-Nr.

KAT 196 | **ABB 171**
Willi Neubert, *Schachspieler mit Roboter*, 1981
Öl auf Hartfaser
138×189 cm
Privatbesitz, Thale, 060

KAT 197 | **ABB 223**
A.R. Penck, Peter Makolies, *Wettbewerbsentwurf für ein großes Betonrelief für den Kulturpalast Dresden*, 1965
Bronze
54×147×3,5 cm
Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, ZV 4188

KAT 198 | **ABB 224**
A.R. Penck, *Kleines Systembild*, 1968
Latex auf synthetischem Textilmaterial
30×30 cm
Städtische Galerie Dresden – Kunstsammlung, Museen der Stadt Dresden, 2007/k 58

KAT 199 | **ABB 227**
A.R. Penck, *Ur-End*, 1970
Acryl auf Nessel
140×150 cm
Hamburger Kunsthalle, HK 5378

KAT 200 | **ABB 225**
Werner Petzold, *Turm der Arbeit (Montagearbeiter)*, 1967
Holz, Hartfaser, Metall, Farbe
251 cm×119 cm
Stiftung Haus der Geschichte, Zeitgeschichtliches Forum Leipzig, H 2009/07/0002

KAT 201 | **ABB 181**
Wolfgang Peuker, *An der Außenwand*, 1974/75
Öl auf Hartfaser
170×200 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, G 2835

KAT 202 | **ABB 390**
Wolfgang Peuker, *Selbstbildnis im Smoking*, 1985
Öl auf Hartfaser
75×66 cm
Kunstsammlung der Berliner Volksbank, 266

KAT 203 | **ABB 389**
Wolfgang Peuker, *A.P. geboren 1949*, 1986
Öl auf Hartfaser
72×65 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, A IV 622

KAT 204 | **ABB 296**
Uwe Pfeifer, *Die Treppe I*, 1983
Öl auf Hartfaser
110×140 cm
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, I/2169

KAT 205 | **ABB 127**
Curt Querner, *Selbstbildnis mit Mütze*, 1930
Öl auf Leinwand
64×55 cm
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 3544

KAT 206 | **ABB 128**
Curt Querner, *Selbstbildnis mit hochgeklappter Schirmmütze*, 1953
Öl auf Leinwand
110×77 cm
Leihgabe des Lohgerber-, Stadt- und Kreismuseums Dippoldiswalde, 9268

KAT 207 | **ABB 326**
Nuria Quevedo, *Das Paar*, 1976
Öl auf Leinwand
110,5×120,5 cm
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, MOI2379

KAT 208 | **ABB 342, 343**
Nuria Quevedo, Auswahl von vier Blättern aus der Mappe *Neun Radierungen zu »Kassandra« von Christa Wolf*. Mit Tagebuchnotizen der Autorin, Grafik-Edition XIX, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1985. Expl. Nr. 54/70, 1985
39,5×27.0 cm (Blatt)
Lindenau-Museum Altenburg

KAT 209 | **ABB 232**
Neo Rauch, *Der Auftrag*, 1996
Öl auf Leinwand
203×284×6 cm
Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland – Sammlung Zeitgenössische Kunst

KAT 210 | **ABB 222**
Josep Renau, *Die Eroberung des Kosmos*, Wandbild für den Klubraum des Deutschen Fernsehfunks (DFF) in Berlin-Adlershof, 1966
Fotomontage, Tempera auf Metallplatte
4-teilig, je 26,5×49,5 cm
Archivo Josep Renau. Depósito Fundación Renau en la Biblioteca del IVAM, D.T.012.382.A–D.1989

KAT 211 | **ABB 204**
Josep Renau, Wandbilder für das Bildungszentrum Halle-Neustadt, Gesamtansicht des Wohnheims und der Klubmensa, Entwurf (Boceto Nr. 6), 1968
Tempera und Fotomontage auf Karton
52×99 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Renau. Valencia, D.T.012.388.1989

KAT 212 | **ABB 221**
Josep Renau, *Der zukünftige Arbeiter im Kommunismus (Der sozialistische Mensch unter den Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution)*, Entwurf (Boceto Nr. 3) zu einem Wandbild für das Bildungszentrum der Akademie der Wissenschaften der DDR in Berlin-Wuhlheide, 1969
Tempera auf Papier und Holz
88×65 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Renau. Valencia, D.T.012.101.1989

KAT 213
Josep Renau, *Die friedliche Nutzung der Kernenergie*, Entwurf (Boceto Nr. 7) zu einem Wandbild am VEB Energiekombinat in Halle (Saale), 1970
Tempera auf Karton
3-teilig, je 170×125 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Renau. Valencia, D.T.012.384.A-C.1989

KAT 214 | **ABB 206**
Josep Renau, *Der Triumph des Menschen über die Natur*, Entwurf (Boceto Nr. 3) zu einem Wandbild am Treppenhaus des Wohnheims im Bildungszentrum von Halle-Neustadt, 1972
Tempera auf Karton
217×62,5 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Renau. Valencia, D.T.012.361.1989

KAT 215
Josep Renau, *Die Einheit der Arbeiterklasse und die Gründung der DDR*, Entwurf (Boceto Nr. 1) zu einem Wandbild am Treppenhaus des Wohnheims im Bildungszentrum von Halle-Neustadt, 1972
Tempera auf Karton
95×35 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Renau. Valencia, D.T.012.309.1989

KAT 216
Josep Renau, *Die Einheit der Arbeiterklasse und die Gründung der DDR*, Entwurf (Boceto Nr. 2) zu einem Wandbild am Treppenhaus des Wohnheims am Bildungszentrum von Halle-Neustadt, 1972
Tempera auf Karton
95×31 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Renau. Valencia, D.T.012.310.1989

KAT 217 | **ABB 207**
Josep Renau, *Die Einheit der Arbeiterklasse und die Gründung der DDR*, Entwurf (Boceto Nr. 3) zu einem Wandbild am Treppenhaus des Wohnheims am Bildungszentrum von Halle-Neustadt, 1972
Tempera auf Karton
95×31 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Depósito Fundación Renau. Valencia, D.T.012.311.1989

KAT 218 | **ABB 293**
Günter Richter, *Spuren der industriellen Revolution in England oder Das vergessene Medaillon eines Utopisten*, 1981
Öl auf Hartfaser
117×117 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, G 2708

KAT 219 | **ABB 362**
Arno Rink, *Aeneas*, 1986/87
Öl auf MDF-Platte
200×166 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, Leihgabe Sammlung Ludwig, GD 351

KAT 220 | **ABB 395**
Walter Sachs, *Drei Friedfertige unter freiem Himmel*, 1989
Dispersion auf Leinwand
180×250 cm
Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, G 2381

KAT 221 | **ABB 295**
Horst Sakulowski, *Porträt nach Dienst*, 1976
Öl auf Leinwand
69×93 cm
Kunstsammlung Jena, III, 664

KAT 222 | **ABB 394**
Wolfram Adalbert Scheffler, *Großer Kopf*, 1982
Acryl auf Spanplatte
206×323 cm
Privatbesitz, Göpfersdorf

KAT 223 | **ABB 393**
Cornelia Schleime, *o.T.*, 1984
Mischtechnik, Tusche, Sand auf Leinwand, Fließ
245×245 cm
Lippold Schloss Scharfenberg

KAT 224 | **ABB 136**
Horst Schlossar, *Bauerndelegation bei der 1. sozialistischen Künstlerbrigade*, 1953
Öl
85×110 cm
Gemeinde Rammenau

KAT 225 | **ABB 099**
Jochen Seidel, *Abschied vom Strand*, um 1950
Öl auf Henningkarton
54×61 cm
Privatbesitz

KAT 226 | **ABB 089**
Willi Sitte, *Volkmar im Faschingskostüm*, 1954
Öl auf Hartfaser
72×103 cm
Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, G 2165

KAT 227 | **ABB 266**
Willi Sitte, *Rufende Frauen (Studie zu Lidice)*, 1957
Öl auf Hartfaser
150×164 cm
Willi-Sitte-Stiftung für Realistische Kunst

KAT 228 | **ABB 054**
Willi Sitte, *Vorzeichnung zum Gobelin »Ikarus«*, 1958
Aquarell, Bleistift
61,5×45,5 cm
Willi-Sitte-Stiftung für Realistische Kunst

KAT 229 | **ABB 266**
Willi Sitte, *Chemiearbeiter am Schaltpult*, 1968
Öl auf Hartfaser
147×100,5 cm
Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, I/1920

KAT 230 | **ABB 307**
Willi Sitte, *Liebespaar im Badezimmer*, 1970/71
Öl auf Hartfaser
155×90 cm
Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, G 2233

KAT 231
Wolfgang Smy, *Hohe Masten*, 1980
Federzeichnung, Tusche, Gouache auf Karton
50×38,2 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 232 | **ABB 230**
Wolfgang Smy, *Aus dem Zugabteil*, 1981
Federzeichnung, Tusche, Gouache, fluoreszierendes Rot auf Papier
50,2×37,9 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 233
Wolfgang Smy, *Rechtskurve*, 1982
Federzeichnung, Tusche auf Papier
50×38,3 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 234 | **ABB 229**
Wolfgang Smy, *Totes Gleis*, 1982
Federzeichnung, Tusche, Gouache auf Papier
49,5×38 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 235
Wolfgang Smy, *Am Ende der Straße*, 1983
Federzeichnung, Tusche, Gouache auf Papier
49,6×37,3 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 236 | **ABB 027**
Wolfgang Smy, *Endstation*, 1983
Federzeichnung, Tusche, Gouache auf Karton
50×38 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 237
Wolfgang Smy, *Gleisübergang*, 1983
Federzeichnung, Tusche, Gouache auf Papier
49,8×38 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 238 | **ABB 231**
Wolfgang Smy, *Die Insel*, 1983/86
Federzeichnung, Tusche, Gouache, fluoreszierendes Rot auf Papier
37,3×49,8 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 239 | **ABB 228**
Wolfgang Smy, *Strommast*, 1985
Federzeichnung, Tusche, Gouache auf Karton
50×38,4 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 240 | **ABB 032**
Wolfgang Smy, *Wasserturm und Öltank II*, 1985
Federzeichnung, Tusche, Gouache, fluoreszierendes Rot auf Papier
37,7×49,8 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 241 | **ABB 180**
Volker Stelzmann, *Junger Schweißer*, 1971
Mischtechnik auf Hartfaser
121×76 cm
Kunsthalle Rostock, 74 1228

KAT 242 | **ABB 270**
Volker Stelzmann, *Kreuzabnahme I*, 1978/79
Mischtechnik auf Leinwand
230×120 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, Leihgabe Sammlung Ludwig, GD 362

KAT 243 | **ABB 330,331**
Gabriele Stötzer, *Winfried (Trans in Schwarz)*, verso: *Stadtindianer* (Fotozusammenstellung aus 10 Einzelfotos, je 10,5×14,8 cm), 1985
Fotozusammenstellung aus 16 Einzelfotos je 10,5×14,8 cm
Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, Dauerleihgabe des Thüringer Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur

KAT 244 | **ABB 313**
Gabriele Stötzer, *Winfried (Trans in Weiß)*, 1985
Fotozusammenstellung aus 16 Einzelfotos je 10,5×14,8 cm
Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, Dauerleihgabe des Thüringer Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur

KAT 245
Gabriele Stötzer, *Winfried (Trans mit Küchenutensilien)*, 1985
Fotozusammenstellung aus 16 Einzelfotos je 10,5×14,8 cm
Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, Dauerleihgabe des Thüringer Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur

KAT 246
Gabriele Stötzer, *Kai und Karsten*, 1983
super 8, digitalisiert
12 min
Leihgabe der Künstlerin

KAT 247
Gabriele Stötzer, *Austreibung aus dem Paradies*, 1984
super 8, digitalisiert
25 min
Leihgabe der Künstlerin

KAT 248 | **ABB 104**
Horst Strempel, *Selbstbildnis*, 1945
Tempera auf Sackleinwand
57,5×43,5
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, A IV 546

KAT 249 | **ABB 135**
Horst Strempel, *Aufbau und Verfall*, 1945/46
Öl auf Sackleinen auf Leinwand (?)
180×120 cm
Privatbesitz Kühne, Biedenkopf

KAT 250 | **ABB 081**
Kurt W. Streubel, *Konstrukiv – Polar, 1. Fassung*, 1950
Öl auf Leinwand
38,5×40 cm
Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, Ge-2010/6

KAT 251 | **ABB 080**
Kurt W. Streubel, *Musen des Friedens (Legende)*, 1952
Gouache
25,5×39,5 cm
Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, G 2448

KAT 252 | **ABB 397**
Hans-Peter Szyska, *Spinne*, 1986
Öl auf Hartfaser
75×95 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, A IV 582

KAT 253
Hans Ticha, *Fröhliche Jugend*, 1980
Öl auf Leinwand
130×91 cm
Sammlung Dr. von Stocki, Berlin

KAT 254 | **ABB 077**
Heinz Trökes, *Am Mars*, 1948
Öl auf Leinwand
46,5×43 cm
Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, G 2400

KAT 255 | **ABB 271**
Werner Tübke, *Weißer Terror in Ungarn*, 1957
Öl auf Leinwand
2-teilig, je 94×75 cm
Sammlung Fritz P. Mayer – Leipziger Schule, Leipzig, G 30b

KAT 256 | **ABB 005**
Werner Tübke, *Europa*, 1958
Öl auf Holz
248×248 cm
Panorama Museum, Bad Frankenhausen, I B/140

KAT 257 | **ABB 256**
Werner Tübke, *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung I*, 1961
Öl auf Hartfaser
65×85 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, G 2287

KAT 258 | **ABB 257**
Werner Tübke, *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung II*, 1961
Öl auf Hartfaser
60×77 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, G 2288

KAT 259 | **ABB 258**
Werner Tübke, *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung III*, 1961
Öl auf Hartfaser
61×112 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, G2289

KAT 260 | **ABB 260**
Werner Tübke, *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung IV*, 1961
Öl auf Hartfaser
60×80 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, G 2290

KAT 261 | **ABB 182**
Werner Tübke, *Gruppenbild (Zimmerbrigade Schirmer)*, 1971/72
Tempera auf Spanplatte
148×148 cm
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 3831

KAT 262
Karl Völker, *Laternenfest I*, 1950
Öl auf Hartfaser
68×98 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig, G 2613

KAT 263 | **ABB 325**
Joachim Völkner, *Vorhof*, 1983/84
Öl auf Hartfaser
125×90 cm
LBS Ostdeutsche Landesbausparkasse AG

KAT 264 | **ABB 183**
Norbert Wagenbrett, *Brigade II*, 1989
Öl auf Leinwand
150×140 cm
Leihgabe des Landes Sachsen-Anhalt, 006

KAT 265 | **ABB 252**
Norbert Wagenbrett, *Sozialistische Ikone*, 3. Bild aus dem Zyklus *Zur Geschichte der Sowjetunion*, 1990
Öl auf Leinwand
181×132 cm
Kunstarchiv Beeskow – Archivierte Sammlung von Kunst aus der DDR, 854

KAT 266 | **ABB 400**
Trak Wendisch, *Mann mit Koffer*, 1983
Mischtechnik auf Leinwand
170×130 cm
BERLINISCHE GALERIE – LANDESMUSEUM FÜR MODERNE KUNST, FOTOGRAFIE UND ARCHITEKTUR, BG-M 11902/10

KAT 267
Christoph Wetzel, *Nach dem Einsatz*, 1973
Mischtechnik auf Hartfaserplatte
110×70 cm
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 3915

KAT 268
Karin Wieckhorst, *Blau wie der Himmel.* Aktion von Klaus Hähner-Springmühl für Karin Wieckhorst anlässlich ihres zweiten Atelierbesuchs in der Richterstraße 9, Karl-Marx-Stadt, Fotoprotokoll, 9.5.1987
24 von 57 Schwarz-Weiß-Fotografien
je 30×40 cm
Leihgabe der Künstlerin

KAT 269
Karin Wieckhorst, *Ende der Vernunft.* Aktion von Klaus Hähner-Springmühl in der Evangelischen Studentengemeinde Karl-Marx-Stadt, Fotoprotokoll, 15.5.1987
36 von 62 Schwarz-Weiß-Fotografien
je 30×40 cm
Leihgabe der Künstlerin

KAT 270
Karin Wieckhorst, *Eine Reise zum Mond.* Aktion von Klaus Hähner-Springmühl im Kulturhaus Steinstraße, Leipzig, Fotoprotokoll, 8.9.1987
22 von 27 Schwarz-Weiß-Fotografien
je 30×40 cm bzw. 40×30 cm
Leihgabe der Künstlerin

KAT 271 | **ABB 175**
Heinrich Witz, *Der neue Anfang*, 1959
Öl auf Hartfaserplatte
95×120 cm
Wismut GmbH, Unternehmensarchiv, 9084215

KAT 272 | **ABB 300**
Ulrich Wüst, *Berlin 1982*, aus: *STADTWANDERUNG*, März 1982
Schwarz-Weiß-Fotografie
19,4×25,8 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 273
Ulrich Wüst, *Berlin 1982*, aus: *STADTWANDERUNG*, November 1982
Schwarz-Weiß-Fotografie
19,5×26,1 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 274 | **ABB 299**
Ulrich Wüst, *Magdeburg 1982*, aus: *STADTWANDERUNG*, 1982
Schwarz-Weiß-Fotografie
19,8×26 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 275
Ulrich Wüst, *Rostock 1982*, aus: *STADTWANDERUNG*, 1982
Schwarz-Weiß-Fotografie
14,9×22 cm
Leihgabe des Künstlers

KAT 276 | **ABB 327**
Doris Ziegler, *Ich bin Du*, 1988
Mischtechnik auf Hartfaser
170×170 cm
Leihgabe der Künstlerin

KAT 277 | **ABB 076**
Mac Zimmermann, *Narrenspiele*, 1948
Mischtechnik auf Hartfaser
36×47 cm
Angermuseum Erfurt, L IV 42

KAT 278 | **ABB 216**
Lothar Zitzmann, *Kosmonauten*, 1958
Öl auf Leinwand
135×79 cm
Kunstsammlung Gera, 551

KAT 279 | **ABB 217**
Lothar Zitzmann, *Brigade*, 1974
Öl auf Hartfaser
120×150 cm
Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, G 2216

Biographien der Autoren

Peter Arlt
1943 in Halle (Saale) geboren
Emeritierter Professor für Kunstgeschichte und -theorie der Universität Erfurt; dort und zuvor an der Pädagogischen Hochschule Erfurt von 1974 bis 2009 tätig. 1988 Habilitation zur Antikerezeption in der bildenden Kunst der DDR. Kurator und Katalogautor für Ausstellungen zur Mythosrezeption. Forschungsschwerpunkte: Ikonographie und Ikonologie. Autor von Künstlermonographien über Otto Knöpfer, Fritz Keller und Curt Ehrhardt und Kunstbüchern, wie zum Beispiel: Die Flucht des Sisyphos. Griechischer Mythos und Kunst (2008)

Ulrike Bestgen
1960 in Wuppertal geboren
Ausbildung zur Bankkauffrau. Ab 1981 Studium der Kunstgeschichte, Neueren Geschichte und Germanistik in Münster und München mit dem Abschluss der Promotion. Von Oktober 1991 bis April 1993 wissenschaftliche Volontärin am Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloss Gottorf in Schleswig. Freie wissenschaftliche Mitarbeit u. a. am Von der Heydt-Museum Wuppertal und Museum Schloss Moyland – Sammlung van der Grinten in Bedburg-Hau. Ab 1993 Sachgebietsleiterin für Öffentlichkeitsarbeit an den Kunstsammlungen zu Weimar und ab 2003 Leiterin der Abteilung Kommunikation an der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Seit 2006 Abteilungsleiterin für das Neue Museum Weimar und das Bauhaus-Museum Weimar der Klassik Stiftung Weimar. Schwerpunkt der wissenschaftlichen Arbeit, Ausstellungs- und Publikationstätigkeit: internationale und deutsche Kunst seit den 1960er Jahren sowie Geschichte des frühen Bauhauses 1919 bis 1925

Anke Paula Böttcher
1971 in Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) geboren
1990 bis 2000 Studium der Malerei, Graphik und Fotografie in Leipzig und Budapest. Von 1997 bis 2003 galerie paula böttcher in Berlin sowie internationale Ausstellungsprojekte. 2006 Abschluss eines Masterstudienganges (European Studies, Kulturwissenschaften) an der Europa-Universität Frankfurt/Oder mit einer Arbeit zu Ernst Bloch (Utopisches Abendland. Ernst Bloch zwischen Geist der Utopie und enttäuschter Hoffnung). 2010 bis 2011 Fernstudium »Deutsch als Fremdsprache« an der Universität Kassel. Sie ist als DaF-Lehrkraft sowie als freie Kuratorin und Autorin tätig und lebt in der Schorfheide

Birgit Dalbajewa
1962 in Leipzig geboren
1980 bis 1985 Studium der Theorie und Geschichte der Bildenden Künste in Leningrad/St. Petersburg. 1997 bis 1999 wissenschaftliche Assistentin am Kunstgeschichtlichen Seminar, Humboldt-Universität zu Berlin, Promotion 1999. Seit 2000 Konservatorin Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Seit 1992 Kuratorin von Ausstellungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts (Auswahl): »A.R. Penck – Analyse einer Situation«, Dresden (1992); »Oskar Kokoschka und Dresden«, Dresden (1996); »Die BRÜCKE in Dresden. 1905–1911«, Dresden (2001). Leitung von Forschungsprojekten u. a. »Neue Sachlichkeit in Dresden« und »Bildatlas: Kunst in der DDR«, 2009 bis 2012. Veröffentlichungen zur Klassischen Moderne, Kunst der Gegenwart und Rezeptionsgeschichte

Wolfgang Engler
1952 in Dresden geboren
1973 bis 1978 Studium der Philosophie in Berlin, Promotion 1980, Habilitation 1989 auf dem Gebiet der Soziologie. Seit 1981 an der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin und dort Professor für Kultursoziologie und Ästhetik, seit 2005 Rektor dieser Hochschule. Forschungsschwerpunkte: Lebensverhältnisse in Ost und West, Wandel des Politischen und der Öffentlichkeit, Geschichte und Perspektiven der modernen Lohnarbeitsgesellschaft. Publikationen (Auswahl): Selbstbilder. Das reflexive Projekt der Wissenssoziologie (1992); Die zivilisatorische Lücke. Versuche über den Staatssozialismus (1992); Die ungewollte Moderne. Ost-West-Passagen (1995); Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land (1999); Die Ostdeutschen als Avantgarde (2002); Bürger, ohne Arbeit. Für eine radikale Neugestaltung der Gesellschaft (2005); Unerhörte Freiheit. Arbeit und Bildung in Zukunft (2007); Lüge als Prinzip. Aufrichtigkeit im Kapitalismus (2009); Verspielt. Schriften und Gespräche zu Theater und Gesellschaft (2012). Preis der Friedrich-Ebert-Stiftung (»Das politische Buch«), 1999; Preis der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (»Für herausragende Leistungen auf dem Gebiet der öffentlichen Wirksamkeit der Soziologie«), 2001

Eckhart Gillen
1947 in Karlsruhe geboren
Kunsthistoriker; Promotion zu Bernhard Heisig. Ausstellungen (Auswahl): »Deutschlandbilder – Kunst aus einem geteilten Land«, Berlin (1997/1998), Kataloge Köln u. New Haven 1997; »Art of Two Germanys« (mit Stephanie Barron) in Los Angeles, Nürnberg und Berlin (2009/2010), Kataloge New York u. Köln 2009. Publikationen (Auswahl): Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934 (mit Hubertus Gaßner, 1979); Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik (2005); Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990 (2009). Lehraufträge an den Kunsthochschulen in Berlin, Bielefeld, Dresden, Halle (Saale) und Kassel. Mitglied der Internationalen Assoziation der Kunstkritiker (AICA). »einheitspreis – Bürgerpreis zur deutschen Einheit«, 2003; Auszeichnung für »Art of Two Germanys« als »beste thematische Ausstellung landesweit 2009« durch die AICA USA; Friedlieb Ferdinand Runge-Preis 2011 der Stiftung Preußische Seehandlung für unkonventionelle Kunstvermittlung

Ulrike Goeschen
1961 in Lübeck geboren
1980 bis 1988 Studium der Kunstgeschichte, Publizistik und Slawistik an der Freien Universität Berlin, Promotion, veröffentlichte Dissertation: »Vom Sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR« (2001). Freiberufliche Kunsthistorikerin, Ausstellungsmitarbeit (Auswahl): »7 Hügel. Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts«, Martin-Gropius-Bau, Berlin (2000); »Odilon Redon. Wie im Traum«, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main (2007), sowie Mitarbeit bei dem Forschungsprojekt »Kulturerbe, Sakralbauten, Teilprojekt Corvey 2008/2009« am Lehrstuhl für Materielles und Immaterielles Kulturerbe UNESCO der Universität Paderborn. Schwerpunkte: Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Kunst in kommunistischen Systemen

Tino Heim
1976 in Suhl geboren
1998 bis 2004 Studium der Soziologie und Philosophie in Dresden und New York; 2004 bis 2008 Mitarbeiter im Projekt »Kunstinstitutionalisierungen in der europäischen Moderne« am SFB 537 der Technischen Universität Dresden; Forschungen und Publikationen zu Genese, Wandel und Funktion von Kunst in der DDR, zur Leipziger Schule und zum Bilderstreit. 2011 Promotion über »Genese und Transformation kapitalistischer Vergesellschaftung«. Seit 2009 Mitarbeiter am Lehrstuhl für soziologische Theorie, Theoriegeschichte und Kultursoziologie der TU Dresden. Publikationen (Auswahl): »Realität« der Klassengesellschaft – »Klassengesellschaft« als Realität? (mit G. Gebhardt u. K.-S. Rehberg, 2007); Der kurze Aufstieg und lange Fall der ersten Leipziger Schule. In: 60/40/20. Kunst in Leipzig seit 1949 (2009); Von der »Centrale der sozialistischen Welt« zum Stellvertreterort der sozialistischen Konsumgesellschaft. Architektonische Machtrepräsentationen und Geltungsbehauptungen am »Zentralen Ort« in Ostberlin. In: Dimensionen institutioneller Macht. Fallstudien von der Antike bis zur Gegenwart (2012)

Sigrid Hofer
1956 in Sindelfingen geboren
1976 bis 1982 Studium der Kunstgeschichte, Mittelalterlichen Geschichte, Bayerischen Geschichte und der Volkskunde in München, Berlin und Bamberg; 1985 Promotion; nach diversen Tätigkeiten in der Denkmalpflege und im Museum Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Kunstgeschichte der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main 1998 Habilitation: »Reformarchitektur. Deutsche Architekten auf der Suche nach dem nationalen Stil 1900–1918«. 1998–2001 Vertretungsprofessorin in Frankfurt am Main 2002 bis 2003 Gastkuratorin am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main Seit April 2003 Professorin für Kunstgeschichte in Kiel, seit Oktober 2003 Professorin in Marburg. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Bildenden Kunst und Architektur des 18.–20. Jahrhunderts insbesondere zur Kunst nach 1945 und zur deutsch-deutschen Kunstgeschichte. Publikationen (Auswahl): Entfesselte Form. 50 Jahre Frankfurter Quadriga (2002); Gegenwelten. Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden (2006). 2008 Gründerin des »Arbeitskreises Kunst in der DDR«, Herausgeberin der Schriftenreihe des »Arbeitskreises Kunst in der DDR«, zuletzt: Grenzgänge zwischen Ost und West (2012)

Wolfgang Holler
1956 in Koblenz am Rhein geboren
1976 bis 1983 Studium der Kunstgeschichte, Geschichte, Philosophie und Publizistik in Münster/Westfalen, München und Florenz; 1983 Promotion; 1984 bis 1991 Konservator an der Staatlichen Graphischen Sammlung in München; 1991 Leitender Direktor des Kupferstich-Kabinetts Dresden und seit 2002 zugleich stellv. Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Seit 1986 Lehre an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Technischen Universität Dresden. Honorarprofessor an der Technischen Universität Dresden. 2009 Generaldirektor Museen, Klassik Stiftung Weimar. Veröffentlichungen zur Kunst des 18. Jahrhunderts, des 20. und 21. Jahrhunderts mit Schwerpunkt auf der Zeichenkunst und Graphik

Paul Kaiser
1961 in Freiberg geboren
Kultur- und Kunstwissenschaftler, Kurator und Publizist; Promotion Humboldt-Universität zu Berlin, wiss. Mitarbeiter am SFB 804 »Transzendenz und Gemeinsinn« an der TU Dresden, Forschungskoordinator im BMBF-Verbundprojekt »Bildatlas: Kunst in der DDR«, Leiter des Bereichs Wissenschaft/Kunst am Dresdner Institut für Kulturstudien e.V.; Forschungen zur Kunst in der DDR sowie zum Kunstsystem und zu Bürgerlichkeitsphänomen der Gegenwart. Buchveröffentlichungen u. a.: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg 1999; Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, 2003 (beide zusammen hg. mit Karl-Siegbert Rehberg); Boheme im Arbeiter-und-Bauern-Staat. Offizialkultur und künstlerische Gegenkultur in der DDR, 2012. Letzte Ausstellungen: »60/40/20. Kunst in Leipzig seit 1949«, Leipzig, 2009/2010, Co-Kurator; »ohne uns! Kunst und alternative Kultur in Dresden vor und nach 1989«, Dresden, 2009/2010, Kurator; »Sachsen am Meer. Strandszenen und Gesellschaftsbilder«, Gera, 2010, Kurator

Uwe Kreißig
1969 in Karl-Marx-Stadt geboren
1990 bis 1996 Studium der Literaturwissenschaften und Geschichte, Universität Hannover, 1996 bis 2000 freier Autor sowie als Literatur-, Kunst- und Theaterkritiker für diverse Tageszeitungen; thematischer Schwerpunkt: Inszenierungen junger Regisseure

wie Michael Thalheimer sowie eine Vielzahl von Literatur- und Ausstellungsrezensionen; 1997 bis 1999 redaktionelle Betreuung der Satireseite der Freien Presse, Chemnitz. 2000 bis 2003 Luftfahrtindustrie/Forschungsinstitut. 2003 bis 2009 Betreiber Galerie grounded, Chemnitz; Ausrichtung der Galerie lag auf Künstlern der sächsischen Nachfolgegeneration sowie originären Persönlichkeiten der ostdeutschen Szene der 1980er Jahre. Seit 2006 im Bereich Öffentlichkeitsarbeit tätig, lebt und arbeitet als freier Autor in Chemnitz

Dorit Litt
1959 IN HOYERSWERDA GEBOREN
1979 bis 1984 Studium der Kultur- und Kunstwissenschaften an der Universität Leipzig; 1984 Diplom; 1989 Promotion im Fach Kunstgeschichte an der Universität in Halle (Saale). Bis 1994 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design, Halle (Saale); Herausgabe der hochschuleigenen Zeitschrift »Die Burg«; danach in Bonn publizistisch und freiberuflich als Kuratorin von Kunstausstellungen tätig. Neben Werkpräsentationen einzelner Künstler thematische Ausstellungen u. a.: »Verfemte Formalisten. Kunst aus Halle (Saale) 1945 bis 1963«, Bonn und Halle (Saale), 1998; »Im Spannungsfeld der Moderne. Zehn Maler aus Halle«, Halle (Saale), 2004; »Meisterschüler vom Pariser Platz. Manfred Böttcher, Harald Metzkes, Ernst Schroeder, Werner Stötzer«, Halle (Saale), 2007; »Verweile doch!« Drei mal Metzkes an zwei Orten, Soest, 2008; »Strandbilder. Mythos Hallesche Malerei«, Halle (Saale), 2010. Seit 2001 Mitglied im Beirat und seit 2003 im Rat der Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat, Bonn; freiberufliche Kunsthistorikerin und Ausstellungskuratorin, lebt in Bonn

Marie Mohnhaupt
1985 IN WEIMAR GEBOREN
2003 bis 2010 Studium der Kunstgeschichte und Mittleren und Neueren Geschichte an der Universität Leipzig; 2006/2007 Erasmus-Programm an der Università degli Studi di Palermo/Italien; Titel der Magisterarbeit: Die Herausbildung eines »Staatlich gelenkten Kunstmarktes« in der späten DDR-Zeit am Beispiel des Staatlichen Kunsthandels der DDR. Seit 2011 Galerieleiterin der Galerie im cCe Kulturhaus Leuna. Lebt in Leipzig; seit 2012 freiberufliche Kunsthistorikerin

Karl-Siegbert Rehberg
1943 IN AACHEN GEBOREN
Seit 1992 Gründungsprofessor und Inhaber des Lehrstuhls für Soziologische Theorie, Theoriegeschichte und Kultursoziologie an der Technischen Universität Dresden, seit 2009 als Seniorprofessor. 2003 bis 2007 Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Soziologie; seit 1977 Herausgeber der Arnold-Gehlen-Gesamtausgabe; 1997 bis 2008 Forschungen zur Kunst in der DDR im Sonderforschungsbereich 537; 1998 bis 2011 Vorsitzender des Fachbeirates des Kunstarchivs Beeskow; Forschungen zur »Kunstsakralisierung« im SFB 804; seit 2010 Wissenschaftlicher Koordinator des BMBF-Verbundprojektes »Bildatlas: Kunst in der DDR«. Gastprofessuren in Leiden, Trento, Rom, Neapel, Paris, Lausanne und Basel; seit 2009 Korrespondierendes Mitglied des Collegio San Carlo in Modena. Mitglied verschiedener Wissenschaftlicher Beiräte; seit 2010 Direktor des Dresdner Instituts für Kulturstudien e.V.; 2011 Wissenschaftspreis der Aby-Warburg-Stiftung Hamburg und Ernennung zum »Chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques«

Angelika Richter
1971 IN DRESDEN GEBOREN
1993 bis 1999 Studium der Kunstgeschichte an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen und der Freien Universität Berlin. 2003 bis 2006 Künstlerische Leiterin der Werkleitz Gesellschaft in Halle (Saale). Ausstellungen (Auswahl): »Inszenierungen des Eigensinns«, Leipzig (2009); »und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR«, Berlin (2009), Laznia Centre for Contemporary Art Gdansk (2013). Für die Ausstellung »Gender Check. Femininity and Masculinity in Eastern European Art« am Museum für Moderne Kunst Wien Leitung der Recherche für Ostdeutschland von 2008 bis 2010. 2007 bis 2009 Lehrauftrag HGB Leipzig; Promotionsvorhaben: »Weibliche Selbstbehauptung in der Kunst der späten DDR« an der HGB Leipzig. Arbeitsschwerpunkt: zeitgenössische Kunst, Film- und Medienkunst sowie Kulturgeschichte der DDR. Lebt in Berlin; freiberufliche Ausstellungkuratorin und Autorin

Holger Peter Saupe
1960 IN GERA GEBOREN
Studium Ästhetik, Kultur- und Kunstwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. 1988 bis 1991 Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Grafischen Sammlung der Kunstgalerie Gera, 1992 bis 2003 Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Otto-Dix-Haus Gera. Seit 2004 Leiter der Kunstsammlung Gera. Kurator und Mitarbeit an Ausstellungen zur Kunst der Klassischen Moderne, des kritischen Realismus und der Neuen Sachlichkeit (wie Otto Dix, Kurt Günther, Erich Drechsler, Jeanne Mammen, Heinrich Maria Davringhausen, Dix-Schüler-Kreis), Kunst aus Thüringen, der DDR, zeitgenössischer und junger Kunst. Zuletzt: Otto Dix. retrospektiv. Zum 120. Geburtstag, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Kunstsammlung Gera – Orangerie und Otto-Dix-Haus, 3. Dezember 2011 bis 18. März 2012, Otto-Dix-Preis 2012. Junge deutsche Gegenwartskunst, Kunstsammlung Gera – Orangerie, 20. Juli bis 23. September 2012.

Kai Uwe Schierz
GEBOREN 1964 IN BISCHOFSWERDA
1983 bis 1988 Studium Germanistik und Kunsterziehung an der Pädagogischen Hochschule Erfurt. 1988 bis 1991 Promotionsstudium im Fach Kulturwissenschaften/Ästhetik an der Universität Leipzig. 1991 bis 1993 Assistent des Künstlerischen Leiters der Städtischen Galerie am Fischmarkt Erfurt. 1993 bis 1996 Fachreferent für Bildende Kunst in der Kulturdirektion Weimar. 1996 bis 2001 Künstlerischer Leiter der Städtischen Galerie am Fischmarkt Erfurt (ab 2000: Kunsthalle Erfurt). 2001 bis 2011 Direktor der Kunsthalle Erfurt; seit November 2011 Direktor der Kunstmuseen der Stadt Erfurt. Seit 2004 Lehraufträge an der Universität Erfurt und der Bauhaus-Universität Weimar; 2006 Ernennung zum Honorarprofessor an der Fakultät Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkt: Bildende Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts einschließlich Fotografie

Heinz Schönemann
GEBOREN 1934 IN LEUNA
Studium der Kunstgeschichte, Klassischen und Orientalischen Archäologie in Halle (Saale). 1956 bis 1958 Mitarbeiter im Institut für Denkmalpflege Schwerin. 1958 bis 1968 Direktor des Moritzburgmuseums Halle (Saale), 1965 Kurator der Cremer-Ausstellungen in Moskau und Leningrad. 1968 bis 1978 Schlösserdirektor, ab 1978 stellv. Generaldirektor der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 1995 bis 1999 Stiftungskonservator der Preußischen Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Oliver Sukrow
GEBOREN 1985 IN ZWENKAU BEI LEIPZIG
2005 bis 2011 Studium der Kunstgeschichte und Baltistik an den Universitäten Greifswald, Salzburg und Colchester. 2010 Master of Arts-Abschluss in Kunstgeschichte an der Universität Greifswald, Publikation der Masterarbeit: »Lea Grundig – Sozialistische Künstlerin und Präsidentin des Künstlerverbandes in der DDR (1964–1970)«, (2011). Freier wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Ausstellungsprojekt »Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen« (Neues Museum Weimar, 2012). Seit September 2012 Promotionsvorhaben am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg zum Thema: »Phänomene des Utopischen in der bildenden Kunst und Architektur der DDR«

Doris Weilandt
GEBOREN 1957 IN JENA
Laborantin für Mikrobiologie bei der Akademie der Wissenschaften, Studium der Kunstgeschichte, der Klassischen Archäologie und der Alten Geschichte in Jena und Halle (Saale). Nach 1990 Bürgermeisterin und Galeristin in Weimar, später Projektleiterin beim Kuratorium Schloss Ettersburg und seit 1998 als Kuratorin tätig. Freie Autorin und Journalistin (Printmedien und Fernsehen); Chefredakteurin des Kulturjournals Mittelthüringen; 2007 Rundfunkpreis Mitteldeutschland für »Form ohne Schnörkel« (Porträt des Künstlers Lothar Zitzmann). Zahlreiche Veröffentlichungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, darunter zu Natalie von Milde; Jena musarum salanarum sedes (2008); Jenapharm – Architektur und Kunst am Bau (2009); Das Bauhaus in Jena und Gera (2009); Der Kampf um Bauaufträge zu Beginn des 20. Jahrhunderts (2012). Lebt in Göttern bei Weimar

Stefan Wolle
GEBOREN 1950 IN HALLE (SAALE)
Studium der Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin, 1972 Relegation aus politischen Gründen, Arbeit in einem Produktionsbetrieb, 1976 bis 1989 Mitarbeiter der Akademie der Wissenschaften der DDR, 1984 Promotion, 1990 Sachverständiger für die MfS-Akten am Runden Tisch, und seit dem 3. Oktober 1990 Mitarbeiter des Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen, fristlose Entlassung wegen Kritik an der Gauck-Behörde, 1991 bis 1996 Assistent an der Humboldt-Universität. Seit 2002 Mitarbeiter des Forschungsverbundes SED-Staat der Freien Universität Berlin und seit 2006 außerdem wissenschaftlicher Leiter des DDR-Museums Berlin. Publikationen (Auswahl): ›Ich liebe Euch doch alle!‹. Befehle und Lageberichte des MfS (mit A. Mitter, 1990); Untergang auf Raten. Unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte (zus. mit A. Mitter, 1993); Roter Stern über Deutschland (mit Ilko-Sascha Kowalczuk, 2001); Die heile Welt der Diktatur (1998); Der Traum von der Revolte (2008); Aufbruch nach Utopia (2011)

Frank Zöllner,
GEBOREN 1956 IN BREMEN
1977 bis 1981 Studium der Kunstgeschichte, Germanistik, Linguistik, Volkskunde und Romanistik an der Universität Marburg, 1982 Magister Artium an der Universität Hamburg, 1983 bis 1985 Aby-Warburg-Stipendium in London, The Warburg Institute, 1985 bis 1986 Promotionsstipendium der »Studienstiftung des deutschen Volkes«, 1987 Promotion an der Universität Hamburg mit einer Arbeit über das Thema »Vitruvs Proportionsfigur«, 1992 bis 1993 Stipendiat der Gerda Henkel Stiftung, 1988 bis 1992 wissenschaftlicher Assistent, Bibliotheca Hertziana Rom, 1995 Habilitation an der Universität Marburg mit einer Arbeit über »Ausdruck und Bewegung bei Leonardo da Vinci«, seit 1996 Professor für mittlere und neuere Kunstgeschichte an der Universität Leipzig. Werkkataloge und Aufsätze zu Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli und Michelangelo, Publikationen und Forschungen zur Sozial- und Gattungsgeschichte der Renaissance, zur Methodik des Faches Kunstgeschichte (Aby Warburg), zur Kunsttheorie sowie zur Kunst des späten 19. und 20. Jahrhunderts (Vincent van Gogh, Paul Klee, Leipziger Schule)

Bildnachweis

Bildnachweis

Projektseite

KLASSIK STIFTUNG WEIMAR

Verbundprojekt
Bildatlas: Kunst in der DDR

GEFÖRDERT VOM
Bundesministerium für Bildung und Forschung

Förderer

Projektseite

Personenregister

Personenregister

Personenregister

Personenregister

Erschienen im
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstraße 4 | 50672 Köln
TEL +49 (0) 221 | 20 59 6-53
FAX +49 (0) 221 | 20 59 6-60
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über *http://dnb.d-nb.de* abrufbar.

© 2012 Klassik Stiftung Weimar

© 2012 für die abgebildeten Werke von Gerhard Altenbourg, Arno Breker, Georg Brückner, Carlfriedrich Claus, Fritz Cremer, Lutz Dammbeck, Otto Dix, Hartwig Ebersbach, Wolfram Ebersbach, Wilfried Falkenthal, Arno Fischer, Thomas Florschuetz, Erich Gerlach, Hubertus Giebe, Sighard Gille, Hermann Glöckner, Günter Glombitza, Rainer Görß, Moritz Götze, Hans Hendrik Grimmling, Clemens Gröszer, Hans Grundig, Renato Guttuso, Angela Hampel, Bernhard Heisig, Sabine Herrmann, Klaus Killisch, Konrad Knebel, Otto Knöpfer, Bernhard Kretzschmar, Mark Lammert, Via Lewandowsky, Roger Loewig, Sybille Mania, Wolfgang Mattheuer, Harald Metzkes, Paul Michaelis, Alfred Traugott Mörstedt, Gabriele Mucchi, Otto Nagel, Willi Neubert, Philip Oeser, A.R. Penck, Wolfgang Peuker, Uwe Pfeifer, Curt Querner, Nuria Quevedo, Neo Rauch, Robert Rehfeldt, Werner Richter, Günter Richter, Arno Rink, Walter Sachs, Wolfram Adalbert Scheffler, Hans Scheuerecker, Harald Schulze, David Alfaro Siqueiros , Willi Sitte, Wolfgang Smy, Volker Stelzmann, Gabriele Stötzer, Horst Strempel, Kurt W. Streubel, Stürmer-Alex, Heinz Trökes, Werner Tübke, Norbert Wagenbrett, Klaus Weber, Matthias Weischer, Trak Wendisch, Winfried Wolk, Walter Womacka, Doris Ziegler, Mac Zimmermann, Lothar Zitzmann bei VG Bild-Kunst, Bonn 2012, sowie bei den Künstlern oder ihren Rechtsnachfolgern

ISBN 978-3-86335-224-0

Gefördert durch die Ernst von Siemens Kunststiftung