

Offiziell/Inoffiziell – Die Kunst der DDR

Die Kunstgeschichte der DDR wird hier aus der eigentümlichen Perspektive eines seit 1993 in den neuen Bundesländern wohnhaften Westdeutschen betrachtet, der die rheinischen Ausstellungen der Sammlung Ludwig mit Bildern aus den sozialistischen Ländern seit den 1980er Jahren mit Interesse verfolgt hat. Die Ergebnisse dieser Betrachtungen sind summarisch, könnten von Detailuntersuchungen widerlegt werden und weichen in der Interpretation streckenweise ab von der mittlerweile sehr umfang- wie kenntnisreichen Literatur zu diesem Thema. Es handelt sich also nur um einen Interpretationsvorschlag, der von einem eigentümlichen, subjektiven Standort aus unterbreitet wird.

Ziel des Vorschlags ist die Erlangung von Übereinstimmung darin, daß mit der DDR auch deren Kunst Geschichte geworden ist. Der Gegenstand soll also in einer imaginären Zukunft als abgeschlossene Entwicklung erscheinen und das Interesse richtet sich auf die Gründe für die Beendigung. Vor allem erscheint die Tatsache spannend, daß es eine Kunstposition und eine Kunstopposition gab, die beide den Staat nicht überlebt haben, obwohl die Opposition teilweise auffallende Ähnlichkeit mit der Kunst des Westens hatte. Das könnte ein Vorbote sein, für den zu erwartenden Untergang der Westkunst, die nämlich nicht vom Untergang der DDR-Kunst profitiert hat. Es bietet sich also an, die kulturellen Wechselbeziehungen zwischen Ost und West in den Vordergrund zu stellen, um eine Erklärung für diese eigentümliche historische Konstellation zu finden.

Die ersten Jahre nach dem Krieg, vor der Gründung der beiden deutschen Staaten, zeichneten sich durch ein erstaunlich vielfältiges Kulturangebot aus, das auf großes Interesse stieß und, soweit es die eingeschränkten Möglichkeiten erlaubten, rege verfolgt wurden. Allein die *Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung* in Dresden 1946 zeigte 600 Werke von 250 Künstlern und zählte 75.000 Besucher; Zahlen, die selbst heute noch beachtlich sind.

Zahlreiche Kulturproduzenten, Künstler, Architekten, Kunstgewerbler, Musiker, Schauspieler, die im Dritten Reich ihre berufliche Laufbahn fortgesetzt oder begonnen hatten, waren vom Krieg und der anschließenden Entnazifizierung verschont geblieben. So ergaben sich schon aus biographischen Gründen zahlreiche Kontinuitäten zur Kultur des Dritten Reiches, wenn

auch nicht in inhaltlicher, so doch in formaler Hinsicht. Das traf besonders auf die Alltags- und Unterhaltungskultur zu. In Billy Wilders Film *1,2,3* von 1961 wurden die militärischen Umgangsformen des deutschen Zivillebens aus amerikanischer Sicht gekonnt persifliert. Zu dieser Persiflage paßten die schmalzigen Heimatfilme mit Musik- und Tanzeinlagen, die im Dritten Reich schon für Unterhaltung gesorgt hatten.

Überhaupt gestaltete sich die volkstümlich praktizierte Alltagskultur überwiegend nach konventionellen Mustern, die oft schon seit der Jahrhundertwende in Gebrauch waren. Die immensen Umbrüche, Katastrophen und Fortbeschleunigungen, die sich in Deutschland zwischen 1930 und 1960 ereigneten, konnten vermutlich nur durch das Festhalten an Vertrautem, durch Heimattümelei verkraftet werden. Die politischen Ereignisse dieser Zeit konnten sich deshalb auch nicht oder nur unzureichend in der Geschichte der Alltagskultur abbilden. Solange es sich um private Aufträge handelte, blieb der Umstand weitgehend belanglos, daß es besonders viele biographische Kontinuitäten zwischen dem Dritten Reich und dem Nachkriegs-Deutschland in der Architektur gab. Im Zuge des Wiederaufbaus kriegszerstörter Städte konnte die Gesellschaft auch kaum auf die Fachleute verzichten, die sich noch während des Dritten Reiches auf diese Aufgabe vorbereitet hatten. Verschleiern kam hinzu, daß man schon alleine aus Kostengründen die an den nationalsozialistischen Staats- und Parteibauten bevorzugten Dekorationen nach 1945 wegließ. Wohl aber folgte man bei der Stadtgestaltung, aber auch beim Industrie- und Wohnungsbau den Planungsvorgaben der 40er Jahre.

Auch die Nachkommenschaft der klassischen Moderne, deren wichtigste Vertreter allerdings im Ausland oder gestorben waren, hatte der Krieg und der Nationalsozialismus nicht völlig ausgelöscht. Insbesondere die Architekten und Designer waren während des Dritten Reiches in der Industrie, vornehmlich bei der Rüstungsproduktion untergekommen, wo sie ihre Stilvorstellungen weiterhin verwirklichen konnten. Im Zuge des Wiederaufbaus nahmen sie in einigen Städten auch einen wichtigen Anteil an der Gestaltung der Nachkriegsarchitektur, wobei aber auch hier eine den wirtschaftlichen Verhältnisse angepaßte Vereinfachung und Rationalisierung der Formensprache zu beobachten war. Im Laufe der späteren Nachkriegs-

jahre ergab sich daraus ein herstellungstechnischer Pragmatismus, eine Entideologisierung der Formen, die vor allem die Architektur und das Industriedesign in beiden Teilen Deutschlands prägte.

Andere Vertreter der Vorkriegsmoderne, hauptsächlich aus den Bereichen der freien und angewandten Künste, konnten und mußten eine akademischen Laufbahn einschlagen, da ein freier Kunstmarkt und die private Auftragslage infolge der Kunstpolitik des Dritten Reiches und des Krieges zusammengebrochen waren. Sie ersetzten an Schulen und Hochschulen oft diejenigen Forschungs- und Lehrkräfte, die sich aufgrund ihrer engen Verbindung zum Nationalsozialismus untragbar gemacht hatten. Die Akademien wurden dadurch zu den wichtigsten Lebensadern der »Nachkriegsmoderne«. Der Konsum moderner Kulturerzeugnisse beschränkte sich dementsprechend auf eine Bildungselite. Sie wollte damit ihre humanistische und aufgeklärte Einstellung ausdrücken und auch eine Oppositionshaltung dokumentieren zu dem hohl-pathetischen, dröhnenden, propagandistischen und affektierten Stil des Nationalsozialismus. Die vom Ursprung der klassischen Moderne abstammende Verbindung zur Bildungselite weitete sich im Laufe der 50er Jahre in Westdeutschland auch auf Teile der Geldelite aus. Diese Entwicklung folgte amerikanischen Beispielen, da die Moderne in den USA schon seit den 20er Jahren zu den bevorzugten Statussymbolen eines aus Europa stammenden, gebildeten Geldadels gehörte, der sich damit von den zu Geld gekommenen »Tellerwäschern« unterscheiden konnte.



Ein weiteres wichtiges Kulturangebot lieferten die meist aus der inneren und äußeren Emigration zurückgekehrten Künstler, die sich im Widerstand gegen die nationalsozialistische Diktatur engagiert hatten. Sie vertraten eine explizit politische, antifaschistische und antikapitalistische Kultur, die ihre Gestaltungsaufgaben im gesellschaftlichen Bereich und in den politischen Machtstrukturen suchte. Ein brisantes Thema dieser Erörterungen war die Verflechtung von Kapital und Macht, die sich in Westdeutschland nach dem Krieg fortgesetzt hatte. Stil- und Formfragen galten in diesen Künstlerkreisen als nachrangig gegenüber den zeitkritischen Fragen; es gab daher kein gemeinsames Formverständnis, die Form ergab sich meist aus dem jeweiligen politischen Zweck. Diese Kunst war unbequem, vielen zu inquisitorisch, anderen zu freudlos, galt als nicht mehrheitsfähig und nicht kommerzialisierbar und brauchte daher einen schützenden Staat. Viele ihrer Vertreter suchten nach einer neuen Utopie und setzten dabei überwiegend ihre Hoffnungen in die gerade entstehende DDR.

In Westdeutschland bildeten sich mit einiger Zeitverzögerung ebenfalls kritische, linke Künstlerkreise, besonders früh und produktiv bei den Schriftstellern, zu deren wichtigsten Themen die Aufarbeitung des Dritten Reiches zählten. Solche Werke wurden in beiden Teilen Deutschland überwiegend nicht geliebt, aber mehrheitlich geachtet und respektiert, weil eine radi-

225 Heinrich Burkhardt, *Frauen im Luftschutzkeller*, 1947, *Kunstsammlungen zu Weimar* (vgl. Kat. 645).

226 Willi Sütte, *Unter Trümmern*, 1955, *Kunstsammlungen zu Weimar* (vgl. Kat. 646).



kale Verurteilung als rechtsextreme Selbstbeziehung erschienen wäre.

Eine weitere große Kulturbewegung löste in der frühen Nachkriegszeit die Kirche aus. Fast ganz beschränkt auf Westdeutschland bereitete dieses Phänomen die kommende Kulturspaltung vor. In rascher Folge wurden im Westen Tausende neuer Kirchen gebaut und die kriegsbeschädigten wieder repariert, was nicht nur Architekten, sondern auch viele Kunstgewerber und Künstler ins Brot setzte. Die Formensprache pflegte einen unauffektierten, betont undekorativen und schlichten Ausdruck, der sich stilistisch oft an gemäßigte Varianten des Expressionismus der 20er Jahre lehnte. Diese Kirchenkunst entsprach der in Westdeutschland üblichen Vergangenheitsbewältigung, dem Ausmaß der Schuldbewußtheit; sie vermittelte Ermahnung und Demütigkeit und kam so dem allgemeinen Verlangen nach Wiedergutmachung und Selbstverzeihung entgegen. Gemäß ihres ernsthaften, akademischen Auftretens fand diese Kunst eine bewußte Verehrung vor allem in den gebildeten Kreisen Westdeutschlands und erreichte trotz der sonntäglich gut gefüllten Kirchen keinen hohen Grad an Volkstümlichkeit, wurde vielmehr zu einer an die Institution der Kirche gebundenen Ausdrucksform.

227 Otto Knöpfer, Glasbläser,
1930, Kunstsammlungen
zu Weimar (vgl. Kat. 647).



Neben diesen einheimischen Kulturströmungen übten die kulturellen Importe der Siegermächte einen entscheidenden Einfluß aus, insbesondere die der Amerikaner. Sie stellten gegenüber den deutschen Kulturen einen radikalen Bruch dar, eine Werteanarchie. In ihrer bisweilen intellektuellen Anspruchslosigkeit und kommerziellen Orientierung verhielt sich die amerikanische Kultur absolut ehrlich und legte zugleich größten Wert auf höchste Unterhaltsamkeit, worin sie Weltbestleistungen erzielte. Darin war sie affektiert, ansonsten aber keinem Stil und keinem Inhalt verpflichtet und produzierte mit lebendiger Jugendlichkeit dauernd neue Überraschungen. Ihre Modernität bestand in ihrer massenmedialen Konstruktion, die vor allem im Film und in der populären Musik für große, ständig zunehmende Erfolge bei einem allerdings ausschließlich jugendlichen Publikum sorgte. So gut wie alle älteren Deutschen lehnten diese amerikanischen Kulturimporte strikt und lauthals ab, die Bildungsbürger jeglicher Gesinnung ebenso wie die kulturell wenig interessierte Mehrheit, die dadurch ihren konventionellen Lebensstil bedroht und gestört sah. Diesem Plebiszit folgten die Kulturpolitiker, die sich unter dem Protektorat der sowjetischen Militäradministration in Ostdeutschland auch durchsetzen konnten, während den westdeutschen Amtskollegen nur die Förderung und Verteidigung der herkömmlichen Kulturwerte vor allem bei der Jugenderziehung blieb.

Damit verschob sich in Westdeutschland die Trennlinie zwischen konservativen und modernen Kulturgesinnungen. Die vor dem Krieg noch zerstrittenen Parteien der Modernen und der Konservativen rückten paradoxerweise zu einer konservativen Wertegemeinschaft zusammen, die sich die Verteidigung eines hohen, humanistischen Bildungsanspruch gegen den amerikanischen Kulturverfall zur Aufgabe machte. Schon damals konnte die Moderne ihrem Anspruch auf Gestaltung des gesellschaftlichen Fortschritts nicht mehr gerecht werden und war ohne Unterstützung eines konservativen Bürgertums nicht lebensfähig.

Die Sowjetunion propagierte in ihrem Territorium, auch um der drohenden Kulturhegemonie der USA zuvorzukommen, eine eigene, staatseigene Kultur. Dabei handelte es sich um das am meisten veraltete Kulturangebot. Die Formensprache befand sich auf einem Entwicklungsstand der 30er Jahre, als dieser Stil nicht in jedem Land, aber weltweit verbreitet war.

Ordnung und Monumentalität von klarer, kalter Pracht gehörten zu ihren wesentlichen Charakteristika, besonders geeignet als Symbol eines großen, starken, sehr einheitlichen Kollektivs oder Staates. Diesen Stil ließ man spätestens nach 1945 weltweit wieder fallen, weil einige dieser großen, starken Kollektive so immense Schäden angerichtet hatten, daß es eher angeraten schien, auch in kultureller Hinsicht die Individuen zu stärken und die Kollektive zu entmachten. Nur die Sowjetunion sah das nicht so, behielt diesen Stil unverändert bei und steigerte ihn noch im Laufe der 50er Jahre in teilweise absurde Dimensionen. Das entsprach auch der rückständigen politischen Kultur in der UdSSR, wo sich mit der Alleinherrschaft Stalins ein diktatorischer Personenkult erhalten hatte, der ideologisch aus den 20er/30er Jahren stammte. In dieser Zeit waren derartige Staatsverfassungen zumindest in der Diskussion und zum Beispiel in Italien, Deutschland und Spanien auch realisiert worden. Mit dem allmählichen Verebben der Aggressionspotentiale verloren auch die Diktaturen an Existenzberechtigung, so daß Stalin und seine Vasallen als anachronistische Figuren zumeist nur noch wegen ihrer militärischen Macht ernst genommen wurden.

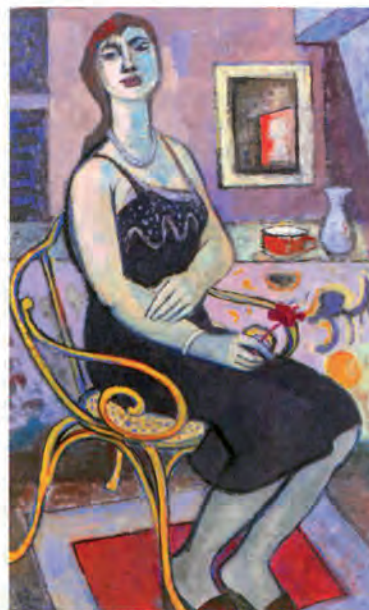
Beim Kampf um die Machterhaltung fiel der stalinistischen Kultur die Aufgabe zu, die Größe, Stärke und Gewaltigkeit der Staatsführung noch deutlicher herauszustellen, um die inneren und äußeren Gegner in Angst und Schrecken zu versetzen. So herrschte ein kultureller Übertreffungs-Ehrgeiz, der vor allem in der kriegszerstörten sowjetischen Besatzungszone jeder Grundlage entbehrte und außerdem kaum stilistische Unterschiede zu den Ausdruckformen des Dritten Reiches aufwies.

Diese Formen konnten aufgrund ihrer Opulenz nur akklamiert, aber nicht volkstümlich praktiziert, nicht zum Bestandteil der Alltagskultur werden. Die Vermittlungsform war auf kollektive Erlebnisse, auf Massenveranstaltungen zugeschnitten, die sich einem individuellen kontemplativen Genuß ebenso versperrten wie einer massenmedialen Verbreitung, die trotzdem in eine individuelle Rezeption einmündete. Deswegen basierte die Existenz dieser Kunst nur auf dem Staat, der die notwendigen Massenveranstaltungen organisierte und nicht dem Zufall überließ, weil bei mangelndem Massenzuspruch dem Formaufwand die Berechtigung gefehlt hätte. Der Staat mußte auch helfen, den

Hegemonieanspruch durchzusetzen, der in den riesigen Dimensionen schon ausgedrückt war und der sich mit anderen Kunstauffassungen nicht vertragen konnte. Wegen dieser staatlichen Interventionen läßt sich auch nicht mehr sicher feststellen, wie groß der Publikumszuspruch in den ersten Nachkriegsjahren wirklich war. Sicher ist nur, daß es außerhalb der sowjetischen Besatzungszone keinen Zuspruch gab, bestenfalls Kopfschütteln.

Dem Selbstverständnis und der Verfassung gemäß, wie sie von der Sowjetunion geprägt waren, mußten sich die Staatsorgane der DDR gestaltend in das Kulturgeschehen einmischen und dabei partei- und klassengebundene Interessen durchsetzen. Dies geschah nach kurzem Vorlauf Anfang der 50er Jahre und zwar in Form einer kulturpolitischen Positionsbestimmung, die unter der Bezeichnung Formalismus-Debatte in die Geschichte eingegangen ist.

Mit explizit antifaschistischem Anspruch waren bis dahin in Ostdeutschland zwei Kulturbewegungen aktiv und produktiv geworden. Einmal handelte es sich um die mehrheitlich sozialistisch orientierten Künstler des antifaschistischen Widerstands, die so gut wie alle künstlerischen Gattungen und Betätigungsfelder ver-



228 Hans Jüchser, Mädchen auf gelbem Gartenstuhl (Die Stolze), 1958, Kunstsammlungen zu Weimar (vgl. Kat. 648).

traten. Wieder mußten auch diese Altsozialisten und Altkommunisten die Erfahrung machen, daß die Revolution ihre Kinder frißt, denn es wurden ihnen keine Einflußmöglichkeiten auf die Gestaltung der Politik gewährt, sondern nur Pensionsansprüche, allerdings unter der Voraussetzung, daß sie wider ihrer Überzeugung einem System zustimmten, das mit den hergebrachten, theoretischen Vorstellungen vom Sozialismus nichts gemein hatte. Diejenigen, die im Laufe der 50er Jahre nicht in den Westen gingen, erklärten ihre mißliche Lage mit den Kinderkrankheiten einer neuen Politik und ermahnten sich und andere zu »revolutionärer Geduld«.

Zum anderen konnten die Modernen in formaler Hinsicht ebenfalls Widerstand gegen das Dritte Reich nachweisen, genauer gesagt den Widerstand des Dritten Reiches gegen sie. Wenn es sich dabei auch um keine parteipolitische Kunstrichtung handelte, so bot sie doch die Möglichkeit zum Experimentieren und zur Weiterentwicklung und hatte aufgrund ihres gemeinsamen Formverständnisses das Zeug zu einer Staatskunst, zur Ausdrucksform eines modernen, industriellen Staates mit kollektiver Verfassung.

Die daneben noch existierenden Reste einer konventionellen Unterhaltungs- und Alltagskultur waren ebenso überaltet wie der Sowjetstil und scheinbar wenig geeignet, einem ersten sozialistischen Staat auf deutschem Boden die Form zu geben. Daß es dennoch auf die Kombination dieser beiden Kulturformen, der konventionell-alltäglichen und der sowjetischen, hinauslief, zählt zu den größten politischen Unfähigkeiten, die

in den Anfangsjahren der DDR begangen wurden. Es lohnt sich kaum auf die Formalismus-Debatte, die im übrigen mehr ein Machtmonolog war, im Detail einzugehen. Ihr schon vor Beginn feststehendes Ziel bestand im Verbot der Moderne, die man nicht mehr als »entartet« bezeichnete, sondern als formalistisch-dekadent, bürgerlich-elitär, krank und unlebendig. Bis auf die Umbenennung dieses Verbots stimmte alles andere mit der Kulturpolitik des Dritten Reiches überein. Es ging erneut gegen eine internationale Formverständigung besonders mit dem westlichen Ausland, die als Bedrohung nationaler Kulturidentität gesehen wurde, und wieder sollte der kulturschwächste Teil des deutschen Spießertums hofiert werden, aus dem die neue Führungselite der Republik zumeist selbst entstammte. Was die DDR-Kulturpolitik dem Projekt der Moderne theoretisch entgegensetzte, war von gleicher Qualität: Der Sozialistische Realismus, ein sowjetischer Zensurkatalog aus den 20er Jahren, weder theoretisch schlüssig noch überhaupt praktikierbar. Wie der Titel schon besagt, handelte es sich um ein Realismus-Verbot und – genauer gesagt – um eine Aufforderung an die Künstler, die Realität so schönzufärben, daß die Beschönigung realistisch erscheint. Dieser gewöhnliche Werbe- und Propagandaauftrag sollte nicht als Propaganda erkennbar sein, sondern als Kunst, da doch auch die DDR für sich in Anspruch nahm, als Staat eine neue Qualität in der Kunstentwicklung bewirken zu können. In Unkenntnis der kunsthistorischen Tatsachen wurden wieder die deutschen Realisten des 19. Jahrhunderts und ihre betulichen Epigonen als praktische Vorbilder benannt und Otto Grotewohl erklimmte den Gipfel der Peinlichkeit, als er in diesem Zusammenhang die gleichen historischen Maler wie Hitler zur Nachahmung empfahl. Die Identität dieser Kulturpolitik mit der des Dritten Reichs kann keinem halbwegs denkfähigen Menschen damals entgangen sein und muß daher auch in der Absicht der Machtelite gelegen haben. Ein naheliegender Grund bestand in der großen Not, unter der die Bevölkerung der DDR zur Mitte der 50er Jahre litt.

Die Führungselite stammte meist aus einfachen Verhältnissen und hatte viele Jahre in Gefangenschaft, im Exil oder im Untergrund gelebt, so daß es ihr an Kenntnissen, Fähigkeiten und Bildung, kurz an allen Voraussetzungen für eine erfolgreiche Regierungsarbeit mangelte. Dennoch waren alle Entscheidungen, vor

229 Rudolf Austen, *Liegender Akt*, 1966, Kunstsammlungen zu Weimar (vgl. Kat. 649).



allem die ökonomischen, im Politbüro zentralisiert, wo ein heute kaum mehr vorstellbarer Dilettantismus herrschte. Auch der Glaube an die Potenz des Dilettantischen, des bloßen, tiefen Willens, der besser für Einigkeit, für Massenzuspruch und damit für eigendynamische Entwicklungen sorgen kann als die in Bedenken verfangene Vernunft, gehörte zu den Erbschaften der 20er und 30er Jahre. Auf dieser Basis wurde dann eine gegen die gewachsenen Strukturen gerichtete Planwirtschaft in Gang gesetzt und die Bevölkerung mußte die folgenden Katastrophen erdulden. Um den Einsatz des sowjetischen Bedrohungspotentials gegen die protestierende Bevölkerung zu vermeiden, trachtete die Staatsmacht nach einer eigenen Autorität, die aus Gründen der einfachen Verständlichkeit und der Gewohnheit aus den nationalsozialistischen Traditionen abgeleitet wurde. Das betraf nicht nur die Kunst, sondern auch die Gestaltung der Massenveranstaltungen, der Polizeiuniformen, die Vermeidung öffentlicher Diskussionen und Dispute.

Diese kulturpolitische Strategie schlug allerdings fehl. Für anspruchsvolle und qualifizierte Künstler gingen alle Arbeitsbedingungen verloren. Im Stile des ausgehenden 19. Jahrhunderts sollten aktuelle Geschehnisse erfunden und den Betrachtern dennoch als pausibel und real vermittelt werden. Viele Kulturproduzenten gingen wegen der militanten Unsinnigkeit dieser Aufträge entweder in den Westen oder in die innere Emigration, was erheblichen, aber von der Regierung kaum wahrgenommenen Schaden anrichtete. Diejenigen Künstler, denen die Sache des Sozialismus wichtiger war als die persönlichen Behinderungen und Mißachtungen, mußten eine Verflachung und Qualitätsminderung ihrer Werke hinnehmen. Profit machten wieder nur die Drittklassigen, die mit meist großformatigen Aufträgen bedacht und begünstigt wurden. Besonders beliebt waren in diesem Zusammenhang große Wandbilder in öffentlichen Räumen, an Schulen, in Fabrikantinen, in Eingangshallen von Rathäusern. Diese entsprachen der Vermittlungsabsicht und übernahmen eine für die sowjetische Kunst typische Ausdrucksform, die in der deutschen Kunstgeschichte allerdings selten vorkam. Es bestand also eine gewisse Stilunsicherheit, denn die von der Regierung bevorzugte realistische Formensprache des 19. Jahrhunderts konnte hier nicht verwendet werden. Zu diesen Schwierigkeiten kam hinzu, daß die Durch-

führung der nach Wettbewerben durch Laienkommissionen vergebenen Aufträge Schritt für Schritt mit politischen Funktionären, mit Ideologiewächtern durchgesprochen werden mußten. Die sorgten dann dafür, daß das Werk in theoretisch-inhaltlicher wie formaler Hinsicht auf den kleinsten gemeinsamen Nenner gebracht wurde, es mußte dem allgemeinsten Kunstverständnis entsprechen, eine leicht verständliche, aber politisch absolut korrekte Botschaft vermitteln und den vorgesehenen Ort gestalterisch positiv beeinflussen. Im Ausdruck und Stil erinnern die frühen Wandbilder an vergrößerte Illustrationen und Erklärungszeichnungen, wie man sie in Schul- und Sachbüchern oder Bedienungsanleitungen der 50er Jahre auch in Westdeutschland häufig fand – verallgemeinernde Darstellungen mit meist starken, auf das Wesentliche reduzierten Konturlinien und davon oft unabhängigen Farbfeldern, die den Bildern Flächigkeit und plakative Wirkung verschafften. Dabei zeigten solche Werke eine eigentümliche Unentschiedenheit zwischen pathetischer Erzählung und statischer Heraldik, festgefrorene Bewegungen, um den prinzipiellen Charakter des Dargestellten zu verdeutlichen. Diese illustrative und plakative Ausdrucksweise der Wandbilder, die in ihrer Sterilität gelegentlich an die Formensprache der gleichzeitigen westdeutschen Kirchenkunst erinnert, breitete sich in der gesamten Malerei der DDR aus, reichte bis weit in die 70er Jahre und wurde zum Synonym eines offiziellen sozialistisch-realistischen Kunstverständnisses.

230 Willi Sitte, *Volkmar im Faschingskostüm*, 1954, Kunstsammlungen zu Weimar (vgl. Kat. 650).



Zugleich muß aber auch festgestellt werden, daß diese Kunst mit der Bildproduktion des Dritten Reiches nicht völlig identisch ist. Die NS-Kunst hatte keinen ausdrücklichen, parteilichen Erziehungs- und Propaganda-auftrag, da badete der Hirsch und rührte die Diana zum reinen Wohlgefallen von Volk und Führer. Damit entfiel auch die Notwendigkeit, die Erfüllung des Parteauftrags, die Linientreue ständig zu kontrollieren. Die Kunst der DDR sollte aber die Politik volkstümlich machen, während sich das Dritte Reich der volkstümlichen Kunst ohne produktionshemmende, staatliche Eingriffe bedienen konnte.

Der durch diese Kulturpolitik der DDR bewirkte Künstler- und Qualitätsschwund stellte aber nur einen unter vielen Mißständen dar. Ein weiterer ergab sich daraus, daß der Staat die Kunstproduktion an sich gezogen hatte und durch Dirigismus eine ideologie-identische, großdimensionierte Kunst erzwang, die die verbliebenen Künstler in eine permanente Auseinandersetzung mit den Staatsvertretern hineinzog. Die Strukturen eines bis dahin existierenden privaten Kunstmarktes, der hauptsächlich mit bürgerlicher Kunst gehandelt hatte, waren weitgehend zerstört, ein neuer konnte sich wegen staatlicher Behinderungen und der herrschenden Armut nicht entwickeln. Damit riß die Kommunikation zwischen den Künstlern, Galeristen, Kunstliebhabern, Sammlern und interessierten Laien ab. Die weitestgehende Verstaatlichung des Kunstbetriebs reduzierte die Produktion und die Kunstdiskussion auf Staatsaufträge und staatliche Kunstveranstaltungen. Es ging um die Verdrängung einer Kultur für die Bil-

dungselite zugunsten eines neuen Primitivismus als gemeinsamer Verständigungsgrundlage zwischen Volk und Führung. Und genau dieses Ziel mußte eine solche Strategie verfehlen, weil sie dem Volk keinerlei Mitbestimmung an der künstlerischen Entwicklung einräumte. Das real existierende Volk konnte die Kunst nicht konsumieren, weil sie der Bewahrheitung einer Ideologie, einer abstrakten Vorstellung vom Volk diene und sich gegen jede davon abweichende Form der Volkstümlichkeit versperrte. Man konnte sie auch nicht adaptieren und in die Alltagskultur integrieren, weil die Kunst in ihren Formen und Formaten für den öffentlichen Raum, für öffentliche Ansprachen bestimmt war und keinerlei Verbindung mit einer privaten oder intimen Formenwelt einging. Schließlich war auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion in öffentlicher Rede oder in der Presse nicht möglich.

Das Volk existierte nur als politischer Begriff, den die Künstler zu illustrieren hatten, während das reale Volk und eine wirkliche Volkstümlichkeit wie zu Zeiten des Feudalismus keine oder nur eine subversive Rolle in der Kultur und Politik spielte. Als Mitte der 70er Jahre der neuerbaute Palast der Republik ein großes Bildprogramm zur inneren Ausschmückung erhielt, hieß der Beitrag Walter Womackas bezeichnenderweise »...wenn Kommunisten träumen...« (Abb. 246), womit nicht die Träume der Künstler oder gar die des Volkes gemeint waren.

Anders als im Dritten Reich war die Kunst und Kultur der DDR so weit vom Volk entfernt wie keine andere

231 Fritz Eisel, *Strandleben (Drei am Strand)*, 1965, Kunstsammlungen zu Weimar (vgl. Kat. 651).

232 Rolf Krause, *Urlaub am Darß*, 1968, Kunstsammlungen zu Weimar (vgl. Kat. 652).



Kunsterscheinung des 20. Jahrhunderts. Der ideologische Begriff vom Volke galt mehr als das Volk selbst, dem die Kunst wie die Politik auch immer nur Mißtrauen entgegenbrachte. So wie Kunst ihren Betrachtern mißtraute, mißtraute sie sich auch selbst und eine mißtrauische Grundhaltung durchzog die Kultur, schließlich die gesamte Gesellschaft. Das unbeabsichtigte Ergebnis dieser Kulturpolitik erbrachte eine kulturelle Unterversorgung der Bevölkerung, die keine Anregungen für die Geschmacksbildung erhielt. Sie war an den künstlerischen Entwicklungen kaum beteiligt, und wenn, gab es kein entsprechendes Angebot seitens der angewandten Künste, seitens der Kulturindustrie, die einem weitergebildeten Geschmack entsprechen hätte. Diese Mangelercheinung erst öffnete den Markt für die Geschmackseinflüsse des westlichen Auslands, so daß selbst die so verhaßten amerikanischen Kulturprodukte und Waren eine größere volkstümliche Wirkung hatten, als die entsprechenden landeseigenen Erzeugnisse. Einem Großteil der Bevölkerung mangelte es allerdings an Gelegenheit, Bildung und Geld, den atlantischen Entwicklungen zu folgen. Den an Bildung und Kultur Interessierten blieb dann oft keine andere Wahl als die kulturelle und gestalterische »Heimwerkerei«. Im Verhältnis zu anderen, westeuropäischen Ländern kam es trotz vereinzelter Bemühungen um eine Verbesserung der Situation zu einer allgemeinen Verbiederung und Provinzialisierung der Alltagskultur, die innerhalb und außerhalb der DDR wenig Attraktivität besaß und zu einer Isolierung und Diskriminierung, Selbstisolierung und Selbstdiskriminierung des Landes führte.

Die von der Kulturpolitik ausgelöste Formalismus-Debatte am Anfang der 50er Jahre verursachte einen weiteren strategischen Fehler, der mit einiger Verzögerung eine kulturelle Kontraproduktion hervorrief. Diese Entwicklung hätte mit einem geringen Denkaufwand verhindert werden können und sie war genauso wenig nötig wie der überflüssige, volkstümliche Primitivismus. Gemeint ist die wortreiche Niederschlagung der Moderne, der mit großer Akribie jede Ausdrucks- und Entwicklungsmöglichkeit genommen wurde. Nach offiziellem Sprachgebrauch sollte damit nicht nur der bürgerlichen Elite ihr Medium genommen, sondern auch die DDR vor dem Einfluß des amerikanischen Imperialismus und seinem modernen, internationalen Stilverständnis geschützt werden. Das war tatsächlich das

einzigste kulturelle Ereignis in der DDR von internationaler Wirkungsmacht.

Man muß dabei bedenken, daß die Moderne in den 50er Jahre nur noch geschichtliche Bedeutung hatte und ein Verbot überflüssig war. In einigen Diktaturen der 20er und 30er Jahre, also zuerst in der UdSSR, dann in Deutschland und zum Teil auch in Spanien, fand die Moderne ein zensorisches Ende, während sie selbst in Italien, in den skandinavischen Ländern, in Frankreich, in den USA und Großbritannien ungehindert fortgesetzt zu einem natürlichen Abschluß gelangte.

Das heißt, im Westen, im atlantischen Raum, hatte sie ihren Formendogmatismus, ihren Alleinherrschaftsanspruch, ihre verbindlichen ästhetischen Weltentwürfe deswegen von selbst aufgegeben, weil es nach dem Krieg keine mächtigen konservativen Gegner mehr gab. In diesem Moment mußten die ursprünglichen Weiterlösungsphantasien, wie sie hauptsächlich in der modernen Architektenschaft beliebt waren, versagen, weil ihrer Einlösung nichts mehr im Wege stand. Die gigantischen Zerstörungen des Krieges schufen städtebauliche Idealbedingungen für einen radikalen Neubeginn, der dann von den großen Protagonisten der



233 Lothar Zitzmann, *Zwei Fechter*, 1969, *Kunstsammlungen zu Weimar* (vgl. Kat. 653).

klassischen Moderne wohlweislich erst gar nicht genutzt wurde. Das Projekt der Moderne war von ihren Urhebern selbst aufgegeben worden, die große internationale Bewegung in Einzelschicksale und individuelle Entwicklungen zersplittert; nennenswerte Versuche, die Idee wiederzubeleben, gab es nicht. Übriggeblieben waren nur erprobte Formen, die sich in einem gestalterischen, technischen, ökonomischen oder auch kommerziellen Sinne als zweckdienlich erwiesen hatten. Aber die ehemaligen ideologischen Ansprüche wurden nicht mehr aufrechterhalten und damit verschwanden auch die »ideologischen« Formen. Durch diese Art von Stilverlust oder Stil-Befreiung erschien die Formensprache der frühen Nachkriegszeit im Rahmen der ökonomischen Möglichkeiten experimenteller, facettenreicher und heterogener als vor dem Krieg und ließ der Kundschaft größere Wahl- und Mitbestimmungsmöglichkeiten.

Die Wiederbelebung des Dogmenstreits zwischen konservativ/volkstümlichem und modernem Kunstverständnis durch die Kulturpolitik der DDR veränderte die Kulturwahrnehmung im Westen erheblich. Es kam zu einer Politisierung der Ästhetik und einer politischen Sicht auf die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, die neu war und nichts mit dem Kunststreit der Vorkriegszeit zu tun hatte. In den 20er/30er Jahren gab es keine parteipolitische Stilbewegung, keine innige Verbindung zwischen politischen und künstlerischen Argumenten, die Stile hatten jeweils eigene Gesellschaftsbilder, die mit den Vorstellungen der politischen Parteien nicht oder nur zufällig übereinstimmten.

234 Philipp Oeser, *Nach der Sintflut*, 1980, Kunstsammlungen zu Weimar (vgl. Kat. 654)



Diktatoren wie Stalin und Hitler waren solche politischen Eigenmächtigkeiten der Kunst ein Dorn im Auge, weshalb man im Dritten Reich zum Beispiel keinen berühmten Stil-Vertreter in Machtpositionen aufsteigen ließ, auch diejenigen nicht, die als Propagandisten der »Blut-und-Boden-Kunst« dem Nationalsozialismus ideologisch nahestanden. Stattdessen verließ man sich auf Mitläufer und Karrieristen, die sich aufgrund mangelnder Talente keine eigene künstlerische Position erlauben konnte und sich daher willig und gefügig zeigten.

Durch die erneute Vertreibung der Moderne in der DDR der 50er Jahre wurden aus Geschmacksfragen wieder politische Fragen, und zwar partei- und staatspolitische. Die Moderne, auch die klassische, erhielt im Westen den Status einer demokratischen, freiheitlichen und humanen Formensprache, während alle traditionellen und konventionellen Kulturerscheinungen mit einer diktatorischen, reaktionären Politik in Verbindung gebracht wurden. Entgegen den kulturellen Mehrheitsverhältnissen sahen sich die westlichen Staaten dazu gezwungen, mit öffentlichen Mitteln die Moderne wiederzubeleben und in den Rang einer aktuell bedeutenden Stilbewegung zu erheben; konservativer Kunst wurde Unterstützung und Prestige versagt. Die Konservativen wehrten sich gegen diese Ungerechtigkeiten, denn einerseits entsprach die Verbindung zwischen Kulturkonventionen und politischer Reaktion nicht den historischen Tatsachen und andererseits verlangte die beginnende Wohlstandsgesellschaft vor allem nach Gemütlichkeit, Geborgenheit und anständigem Benehmen; imperiales Auftreten und Herrschaftskultur waren weniger gefragt. Die Kulturpolitik der DDR und ihre ungewollte Formpolitisierung beendet die westdeutsche Harmlosigkeit und Betulichkeit.

Die DDR hatte damit eine weltweite Desavouierung der traditionellen Kultur ausgelöst, die Moderne international wieder stark gemacht, dem Westen eine neue Formverständigung, eine neue Kulturtradition ermöglicht und damit einen Gegner gezüchtet, der auch in der DDR wieder aktiv wurde. Die ostdeutsche Kunstszene mußte ihre Arbeitsbedingungen mit den Funktionären aushandeln und zwecks Verbesserung auf eine Revision der antimodernen Kulturpolitik dringen. Die Funktionäre ließen sich auf diese Auseinandersetzungen nur dann ein, wenn die weltanschauliche

Übereinstimmung, die Übereinstimmung mit Staat und Partei, außer Frage stand. Die einmal festgesetzten und nie wirklich revidierten Kulturinhalte gerieten somit aus der Diskussion, wurden belanglos und wertlos, während die Formen, insbesondere die Abweichungen vom antimodernen Repertoire, immer größere Bedeutungen, auch politische Bedeutungen erhielten. Machtbehauptung und -bewahrung fiel zusammen mit Formbewahrung, mit der Ritualisierung von Formen, die dadurch natürlich in eine inhaltsleere Selbstzweckhaftigkeit abglitten. Jede davon abweichende Inszenierung erschien als profunde Gesellschafts- und Staatskritik, als Zeugnis einer neuen Liberalisierung oder Vorbote einer grundsätzlichen Verfassungsänderung. Formdebatten ersetzten und kompensierten die politische Diskussion, die zudem untersagt war, so daß die von der DDR-Politik angestrebte Formalismus-Vermeidung schließlich in einen neuen Formalismus mündete.

Dieser Glaube an die Macht, an die Wirkungskraft von Formen, an die Bedeutung von Artikulationen, auch dann wenn sie von Inhalten und von gesellschaftlichen Zusammenhängen losgelöst sind, stellt die Eigentümlichkeit der DDR-Kultur dar und macht sie von der zeitgleichen atlantischen Kunst unterscheidbar. In der DDR kamen nie Zweifel an der Aktualität und Notwendigkeit

der herkömmlichen künstlerischen Medien auf, nie Zweifel an der Wirkungsmächtigkeit von Formen, mit denen sich die atlantischen Künstler aber ständig auseinanderzusetzen hatten. Innerhalb der DDR war der herkömmliche Kunstbetrieb als Hauptkulturlieferant völlig konkurrenzlos und dem Marktgeschehen nicht ausgeliefert.

Die Niederschlagung des Arbeiteraufstands gegen die Regierung der DDR von 1953, der 1956 erfolgte Einmarsch sowjetischer Truppen in Ungarn, die unablässige Terrorisierung der Bevölkerung durch wirtschaftliche Mißerfolge und staatliche Gewalt sowie das ständig zunehmende Wohlstandsgefälle zwischen Ost und West beschleunigte die Abwanderung der Bevölkerung in den Westen. Kurz vor dem völligen gesellschaftlichen Kollaps, 1961, wurde der seit dem Ende des Kriegs nicht abgerissene Flüchtlingsstrom durch den Bau der Mauer gestoppt. Auch dabei handelte es sich um einen DDR-typischen Formalismus, denn die inhaltliche Auseinandersetzung um das politische Problem, das zu dieser letztlich zwecklosen, unbeholfenen und dilettantischen Maßnahme geführt hatte, wurde durch eine große Bauform ersetzt, erstickt und tabuisiert.

Aus westlicher Sicht hatte sich die DDR mit dieser politischen Verzweiflungstat als Nation auch in kultureller

235 Werner Tübke, *In Venedig*, 1973, *Kunstsammlungen zu Weimar* (vgl. Kat. 655).



236 Werner Tübke, *Der Tod in Venedig*, 1973, *Kunstsammlungen zu Weimar* (vgl. Kat. 656).



Hinsicht selbst zum Verschwinden gebracht. Bei der älteren Generation erweckte diese Selbsteinschließung hauptsächlich Mitleid. Die Besorgnis der westlichen Bevölkerung vor einer politischen Unterwanderung oder gar Gewalttaten des Ostens schwand allmählich durch dieses Eingeständnis der völligen Unfähigkeit und die Entspannungspolitik wurde mehrheitsfähig. Mit einiger Verzögerung bedeutete der Mauerbau daher auch das Ende der konservativen Regierung in Bonn, die die wirtschaftliche Überlegenheit des Westens als Argument für eine Auflösung des sozialistischen Staatsgebildes unter sowjetischer Herrschaft benutzt hatte und meinte, keine Kompromisse eingehen zu müssen, weil sich das Problem durch einen nahen wirtschaftlichen Zusammenbruch der DDR von selbst erledigen würde. Die sozialliberale Entspannungspolitik der 70er Jahre war in erster Linie nur eine Formveränderung bei gleicher inhaltlicher Absicht, war ebenfalls eine Geste der Überlegenheit, aber eine höfliche und diskrete, die vor allem auf Unterlegenheitsbeweise verzichten konnte. Das heißt, eine echte inhaltliche und politische Auseinandersetzung mit der DDR, ein ernsthafter Systemvergleich wurde unterlassen, um die SED-Regierung nicht in Schwierigkeiten zu bringen, dafür aber Handelsbezie-

hungen und humanitäre Erleichterungen zu erwirken. Parallel dazu erfolgte ein großer kultureller Umbruch im Westen, die sogenannte 68er Bewegung. Die erste Nachkriegsgeneration drang damals mit Kultur- und Lebensvorstellungen in die Öffentlichkeit, die sich nach ihrer Herkunft und Zusammensetzung so grundlegend von denen der älteren Generation unterschieden, daß es zu einer gesellschaftlichen Zerreißprobe kam. Eine mögliche wirtschaftliche und politische Zerstörung der Gesellschaftsform konnte dann nur noch durch den raschen Abbau und die Preisgabe der letzten konservativen Kulturautoritäten abgewendet werden. Der Reformdruck entlud sich in einer umfassenden kulturellen Liberalisierung, in einer großen, schwärmerischen Jugendlichkeit, die den Alltag der Bundesrepublik grundsätzlich veränderte. Das bedeutete zugleich eine Amerikanisierung, weil insbesondere das Emanzipationsverlangen aus den USA herrührte und dort seine anschaulichen Vorbilder hatte. Mit diesem vollständigen Eintritt der BRD in den atlantischen Raum geriet der gesamte historische Kulturballast, der seit dem 19. Jahrhundert auf der Suche nach einer kulturellen Identität, nach einer Nationalkultur aufgehäuft worden war, auf die Kulturmülldeponie, darunter auch die Idee der Wiedervereinigung. Für die in der Nachkriegszeit geborenen Westdeutschen hatte dieses Projekt kaum Berechtigung und wenig Attraktivität – die DDR galt bei ihnen als ein souveräner, aber irgendwie dubioser Staat, den man tunlichst nicht bereiste, weil es offensichtlich dort von Ordnungshütern wimmelte, und, da Ordnung zu den Hauptfeindbegriffen zählte, eine eingehendere Erkundung dieses Territoriums nicht lohnte. Daß die DDR gerade bei einer jungen Generation so tief gesunken und zu einer Scurrilität verkommen war, hatte sie sich selbst zuzuschreiben. Die meisten jungen Westdeutschen ignorierten daher auch alle internen kulturellen Entwicklungen und identifizierten die Kunst der DDR weiterhin mit den offiziellen, propagandistischen Fassaden, den gigantischen Grenzanlagen und einigen unattraktiven, belanglosen Schnipseln des Alltags, die vereinzelt in den Massenmedien wiedergegeben wurden. Die beiden deutschen Staaten hatten sich also spätestens in den 70er Jahren kulturell völlig entfremdet, zumindest aus westdeutscher Sicht.

In der DDR sah die Sache allerdings anders, ja gegenteilig aus. Der Einfluß des Westens auf die alltägliche,

237 Willi Sitte, *Liebespaar im Badezimmer*, 1973, *Kunstsammlungen zu Weimar* (vgl. Kat. 657).



aber auch die akademische Kultur war trotz oder gerade wegen der ständigen politischen Warnungen vor dem Klassenfeind ungebrochen mächtig. Die Programme des westdeutschen Fernsehens, so wie man sie in der DDR empfangen konnte, dienten als heißbegehrte Quelle von Informationen und Anregungen. Dazu kamen andere Massenmedien, die in vereinzelt Exemplaren den Weg in den Osten fanden und schließlich auch Geschenksendungen und Westwaren, nachdem sich ein spärlicher Handelsverkehr zwischen den beiden deutschen Staaten entwickelt hatte. Viele Jugendliche der DDR versuchten, die kulturellen Entwicklungen des Westens zu übernehmen und auszuüben, weil sie sich in den immer gleichen Ritualen einer für sie bestimmten Erziehungs- und Läuterungskultur nicht mehr wiederfinden konnten. So kam es auch in der DDR zu einer Desintegration der jüngeren Generationen, die sich allerdings nicht wie im Westen in einer offenen Revolte entlud, sondern sich als ein allmähliches Auseinanderdriften privater und öffentlicher Kultursphären ausdrückte. Große Investitionen des Staates in Festspiele und Massenveranstaltungen aller Art sollten überdecken, daß das Land in ideologischer Hinsicht längst unregierbar geworden war. Die Devisen kamen aus dem Westen, die alten Botschaften der SED-Regierung an das Volk wurden nicht mehr erhört. Für die wirtschaftliche Existenz der DDR war diese Entwicklung katastrophal, denn das Wirtschaftsleben basierte weiterhin auf dem politischen Enthusiasmus der Arbeiter und Angestellten, die sich jedoch in der »inneren Emigration« zunehmend zur Wehr setzten, weil einmal die Bezahlung nicht stimmte und zum anderen die Konsummöglichkeiten in keinem Verhältnis zum geleisteten Arbeitsaufwand standen. Daraus resultierte eine Art permanenter »Bummelstreik«, eine Umschichtung der Energien aus der öffentlichen in die private Sphäre, die Entstehung und Ausbreitung von Schwarz- und Tauschmärkten, Märkten, auf denen vorwiegend ausländische Valuta zirkulierten. Alle diese Erscheinungen konnten durch staatliche Gewaltmaßnahmen nicht mehr zum Verschwinden gebracht werden, so daß dem Staat nichts anderes blieb, als mit Zuckerbroten hinter der Bevölkerung herzulaufen und sie zur Umkehr zu motivieren. Die Staatsführung wurde abgesehen von einem immer einsatzbereiten Gewaltpotential sowohl im Inland wie im Ausland kaum mehr ernst genommen, was sich in einem immer

weiter eingeschränkten Handlungsspielraum bemerkbar machte. Der Zugang zu den attraktiven nicht-sozialistischen Märkten wurde beschwerlicher, weil die staatliche Produktion nur bedingt international Vermarktbares anbieten konnte. Vor diesem Problem standen alle sozialistischen Länder, die im Laufe der 70er Jahre durch eine verstärkte wirtschaftliche Zusammenarbeit mit dem Westen versuchten, die schleichende Verarmung ihrer Bevölkerung aufzuhalten. Bei den dazu notwendigen Wirtschaftsabkommen und Kreditverhandlungen mußte die DDR, die im Westen nicht als souveräner Staat anerkannt war, strikt darauf achten, ihr Selbstbestimmungsrecht zu wahren.

Im Zuge dieser Entwicklung änderte sich auch die Auftragslage für die Kunstproduktion in der DDR. Es ging nicht mehr nur um die Legitimation des Sozialismus, sondern auch um die kulturelle Repräsentanz der DDR als souveräner Staat. Im Gegenzug, quasi als Teil der Bezahlung, wurden die Zensurbestimmungen für die Künstler allmählich gelockert, was auch eine Modernisierung in den Ausdrucksformen der staatlichen Kunst zur Folge hatte.

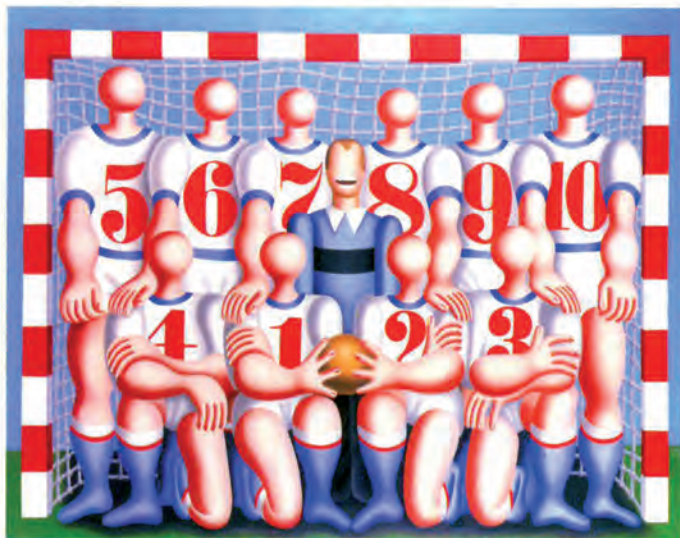
Wissenschaftler und Ideologen erhielten Anfang der 70er Jahre den Auftrag, eine Verbindung zwischen der deutschen Arbeiterbewegung und anderen gesellschaftlichen Emanzipationsbestrebungen und der frühen bis klassischen Moderne herzustellen, um damit deren Ausdrucksformen nachträglich mit der Staatsdoktrin vereinbar zu machen. Eine daran angelehnte, aber nicht ideologisch gemeinte Form hatte längst aus rein herstellungstechnischen Gründen Ein-

238 Wolfgang Mattheuer,
Weihnachtsstilleben, 1976.
Kunstsammlungen zu Weimar
(vgl. Kat. 638).



zug gehalten bei großseriell hergestellten Gebrauchsgütern und beim Massenwohnungsbau. Nicht nur diese Phänomene, sondern auch eine Ende der 70er Jahre stärker in Erscheinung tretende abstrakte Malerei konnte mit diesen zentral erstellten Begründungsmustern auf Linie gebracht werden. Ein zweiter Themenkreis widmete sich der Zeit der Aufklärung, der französischen Revolution, der beginnenden politischen und kulturellen Emanzipation des Bürgertums und wählte zu diesem Zweck Friedrich II. von Preußen zur historischen Leitfigur. Der Leipziger Maler Bernhard Heisig zählt zu den Prominentesten, die sich dieser Thematik künstlerisch annahmten. Eine dritte Aufarbeitung betraf die beginnende Neuzeit, die Zeit der Bauernkriege, für die neben Künstlern wie Dürer und Cranach insbesondere die Theologen Luther und Müntzer als Zeugen aufgerufen wurden. Anders als Heisig hatte sich der Leipziger Professor Werner Tübke aber auch stilistisch dieser Epoche verschrieben. Das ideologische Ziel dieser Bemühungen stand vorab fest. Die DDR verschaffte sich eine politische und kulturelle Nationalgeschichte, wollte als Nachfolgerin und Vollendung einer langen Reihe von Emanzipationsbewegungen auf deutschem Boden erscheinen, als legitime Verwalterin der positiven Erbschaft deutscher Geschichte. Im Zuge der Auftragserfüllung wagte sich

239. Hans Tieba, Mannschaft,
1975, Kunstsammlungen zu
Weimar (vgl. Kat. 659).



die Kunstproduktion stilistisch in alle Bereiche vor, die von der Vorkriegsmoderne schon eröffnet worden waren, beschränkte sich aber mit wenigen Ausnahmen auf deutsche Vorbilder und wählte scheinbar bedeutungsschwere und handwerkliche Ausdrucksformen. Dieser Historisierung und Eindeutschung der Moderne fehlte jeder experimentelle und internationale Charakter, und sie entsprach auch wegen ihrer mangelnden Intimität, ihrem Zuschnitt auf ein größeres Publikum und ihrer künstlichen Patina dem Staatsauftrag.

Als diese Kunst ab Mitte der 70er Jahre regelmäßig und zunehmend in der Bundesrepublik ausgestellt wurde, erschien sie dort schon exotisch, völlig unabhängig von den atlantischen Entwicklungen und daher auch anfällig für allerlei Mißverständnisse. Vorschub leisteten dabei die thematischen und inhaltlichen Unkonkretheiten und Ungenauigkeiten. Die großen propagandistischen Aussagen waren weitgehend ersetzt worden durch Anekdoten, die mit dem darstellerischen Aufwand meist nicht übereinstimmten und daher mehr hintergründige Sinnschichten vermuten ließen, als eine leicht verständliche Bewahrheitung der Ideologie in individuellen Schicksalen. So kam es zu Überinterpretationen, wenn etwa depressive Motive nicht als Aufforderung zur individuellen Läuterung, sondern als gut versteckte Staatskritik gewertet wurden, zumal diese Motive in einer Formensprache erschienen, die nach westlichem Wissen von der DDR-Kulturpolitik als formalistisch gelten mußte, zumal die nur intern und mit diplomatischer Zurückhaltung durchgeführte Revision des Moderne-Verbots in der Bundesrepublik lange unbekannt blieb. Daß die Staatsführung diese künstlerische Entwicklung förderte und nicht zähneknirschend hinnahm, konnte man im Westen auch deshalb nicht wissen, weil die DDR zu dieser Zeit ganz andere Signale aussandte. Gemeint ist die Ausbürgerung Wolf Biermanns während seiner Konzertreise in die Bundesrepublik 1976 – in jeder Hinsicht, außen- wie innenpolitisch, eine gewaltige Katastrophe für die DDR. Vor allem weil die westdeutsche Bevölkerung durch diesen Vorfall an der politischen Praxis der DDR direkt teilhaben durfte und dabei ein außergewöhnliches, tragisch-groteskes Schauspiel erlebte, das sich nachhaltig einprägte. Die Kritik an der DDR hatte Biermann für westliche Ohren durchaus sparsam und immer solidarisch ausfallen lassen, zusätzlich relativiert durch fundamentale Angriffe auf

das kapitalistische System. Aus Ostberlin kam dann der Beleg, daß er noch weit untertrieben hatte. Einem westdeutschen Millionenpublikum, das die Ausbürgerung und damit ein bis dahin weitgehend unbekanntes Stück politischer Praxis an den Bildschirmen mitverfolgen konnte, wurde klar, daß diese Selbstbezeichnung und Selbstdenunziation des Regimes unfreiwillig geschah, auf eklatanten strategischen und taktischen Unfähigkeiten basierte, womit sich die DDR schließlich selbst zu einer kulturellen Bananenrepublik herabwürdigte.

Den Kulturschaffenden der DDR war es nach diesem politischen »Unfall« kaum noch möglich, sich bei nachfolgendem Auslandsaufenthalt als systemkonform auszugeben, weil sie dadurch auf eine Stufe mit den Staatstrotzeln geraten wären. So bekam das westdeutsche Publikum fürderhin neben den Ausgewanderten nur noch Intellektuelle zu Gesicht und Gehör, die sich scheinbar mit großer innerer Distanz kritisch ihrem Herkunftsland gegenüberstanden, aber aus irgendwelchen Gründen nicht davon loskommen konnten. Das heißt, alle kulturellen Erzeugnisse, die aus der DDR in den Westen kamen, waren vom Nimbus der Systemkritik umgeben.

Innerhalb der DDR sah die Sache ganz anders aus. Eine dem offiziellen Geschmack und Stil nicht entsprechende Kunst hatte es in Form einer individuellen künstlerischen Praxis seit dem Beginn der DDR immer gegeben, und sie verfügte über einen kleinen privaten Kreis von Anhängern und Sammlern. Da sie nicht durch Staatsaufträge und andere staatliche Alimentierungen begünstigt wurde, ihre Autoren also nicht ernährte, konnte sie nur zufällig und sporadisch entstehen und veröffentlicht werden. Es gab zwei wesentliche Kennzeichen; sie nahm sich selbst ernst als Kunst, hatte also keinen Hobbycharakter, und betonte daher zweitens eine radikale Individualität, die auch ihrem Eremiten-Dasein entsprach. Daher verstieß sie gegen zwei staatliche Förderbestimmungen; ihr fehlte das notwendige parteiliche Engagement für den Sozialismus und zum anderen war sie im bürgerlichen Sinne formalistisch, da sie nicht in einfachen Worten zum großen Publikum reden wollte. Dennoch brauchten diese Künstler keine tiefergreifenden Sanktionen zu fürchten, solange sie sich einer Kritik an der Politik enthielten. Der Zusammenfall von radikaler Individualität und Politikverzicht stellte eine Art unausgesprochenes

Duldungsabkommen zwischen dem Staat und dieser künstlerischen Betätigung dar. Nur wer, wie Biermann, dagegen verstieß und Roß und Reiter benannte, provozierte staatliche Machtdemonstrationen.

Die im Zusammenhang mit der Entspannungspolitik stehende Liberalisierung der 70er Jahre bezog sich also nur auf die Form, inhaltliche Abweichungen blieben auch weiterhin verboten. Bei Beachtung dieses Tabus kam es zur Bildung kleinerer und größerer Künstlergemeinschaften, die als Kommunikationszentren für eine unabhängige Kunstproduktion fungierten. Es handelte sich dabei um kleine Galerien und Ausstellungssalons, die oft an entlegenen Orten und in Privatwohnungen oder -ateliers eingerichtet wurden. Durch Flüsterpropaganda und eine große Attraktivität gerade für junge Künstler, entwickelten sich diese Salons schnell zu beliebten Treffpunkten, die im Laufe der Zeit immer mehr künstlerische Energien anzogen, die in gemeinsame künstlerische Aktionen und die Bildung neuer Treffpunkte einmündeten.

Die Staatsorgane verhielten sich meist skeptisch gegenüber dieser Szene- und Jugendkultur, die aber nur wenig Angriffsflächen bot, indem sie sich apolitisch verhielt, aber durch Konventionsbrechungen auf formaler Ebene, nicht nur im künstlerischen Sinne, sondern auch Kleidung und Lebensstil betreffend, einen gewissen Provokationswillen demonstrierte und damit das staatliche Beobachtungsinteresse wachhielt. Wenn den Behörden das Treiben zu bunt, zu spießfeindlich wurde, hoben sie die Galerien meist wegen illegaler kommerzieller Tätigkeit aus und verschafften damit dem in der Nachbarwohnung eingerichteten neuen Treffpunkt sogleich eine noch größere Publizität. Um die ständige Ausweitung dieser inoffiziellen, verdächtigen Kommunikationsstrukturen zu verhindern und unter Kontrolle zu bringen, wurden immer mehr Spitzel zu ständig steigenden Löhnen angeheuert, was die Bespitzelten allerdings genau wußten. Die ausgelöste Informationsflut stand in keinem Verhältnis zu der Verwertung, weil sowieso alles offenlag und weil die Szene weder die Kraft noch das Interesse hatte, den real existierenden Sozialismus zu vernichten.

So spielten Staat und Szene miteinander Verstecken, Nachlaufen, Fangen, Verraten, Lügen und dergleichen, wobei der Staat aufgrund der von ihm selbst erfundenen Spielregeln immer der »dumme August« und der



240 Werner Tübke, *Mensch - Maß aller Dinge (fünfteilig)*, um 1976, Bundesrepublik Deutschland (vgl. Kat. 505).



241 Willi Sitte, *Die rote Fahne - Kampf, Leid und Sieg*, 1975/76, Bundesrepublik Deutschland (vgl. Kat. 506).

»Plumpsack« blieb, der nicht nur seine Mitspieler, sondern auch die Spielgegner bezahlte, alle Spielzüge akribisch notierte, in Aktenberge verwandelte und dennoch ständig den Überblick verlor. Wenn der Staat nicht gestorben wäre, würden die zwei ungleichen Partner sicherlich auch heute noch miteinander spielen (vgl. den Beitrag Kaiser).

Daraus entwickelte sich in den 80er Jahren eine Koexistenz verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen. Eine dem 19. Jahrhundert verhaftete, staatskonforme und propagandistische Produktion existierte immer noch neben einer ebenfalls staatsnahen akademischen Neomodern; die Kunst der ernsthaft Introvertierten hatte eine durchaus geduldete Publizität und gewisse offizielle Anerkennung erlangt und vermischte sich am Rande mit einer jugendlichen, aktivistischen Spielkultur, die einen provisorischen, wenig elaborierten und wenig handwerklichen, aber sarkastischen Charakter trug. Es handelte sich schon deswegen um eine friedliche Koexistenz, weil viele Künstler zwecks Verbesserung ihrer Aufstiegschancen und Einkommensverhältnisse in mehreren Szenen gleichzeitig arbeiteten. Nur wenige der betont unabhängigen, meist jugendlichen Künstler richteten mit ihren Arbeiten Angriffe gegen den etablierten Kulturbetrieb der DDR und versuchten so, ihre Kollegen als staatskonforme Karrieristen und Staatsdekorateure zu diffamieren, denen es nur um Geld und Privilegien ging, aber nicht um den Sozialismus. Gab es unter diesen Unbotmäßigen erfolgversprechende Talente, versorgte man sie gerne mit Aufträgen, verschaffte ihnen Zugang zu Geld und Privilegien. Die anderen konnte man sich leisten zu ignorieren und gen Westen ziehen zu lassen.

Ein weiterer Grund für das Ausbleiben eines Kunststreits lag darin, daß alle Richtungen und Bewegungen in gleicher Weise unreal und unpopulär waren; die einen produzierten für die Funktionäre, die nicht das Volk, sondern nur die Machtelite vertraten, die anderen für einen kleinen Kreis von Gesinnungsgenossen, die den Zugang zum Volk erst gar nicht suchten, weil sie sonst mit dem »dummen August« in Konflikt geraten wären. Da alles auf der formalen Ebene abgehandelt wurde, gab es auch keine wirklichen Botschaften, bestenfalls von der ideologischen Linie abweichende Andeutungen, die in großer intellektueller Selbstgefälligkeit schwer entzifferbar gemacht wurden, um den »dummen August« auf unsicheres Terrain zu locken,

der dann feststellen mußte, daß auch die mühsame Dechiffrierung keinen weiteren Erkenntnisgewinn erbrachte.

Einen wesentlichen Anteil an der zunehmenden Irrealisierung des DDR-Kulturbetriebs hatte die Bundesrepublik, genauer gesagt, die in den 80er Jahren im großen Stil einsetzende Kommerzialisierung der DDR-Kunst auf dem Westmarkt. Beide deutsche Staaten förderten diesen ebenso surrealen, wie schwunghaften Kunsthandel aus unterschiedlichen Gründen. Den westlichen Regierungen war dieser kulturelle Austausch deswegen willkommen und förderwürdig, weil er die Entspannungsbemühungen, das Vorankommen der politischen Verhandlungen belegte und einem interessierten Publikum anschaulich werden ließ. Die gute Resonanz, die vor allem die Literatur und bildende Kunst der DDR im Westen hatte, basierte wesentlich auf politischer Korrektheit, die sich besonders von einer kritische Distanz der Künstlerschaft zum eigenen System angesprochen fühlte. Da diese als Gestus, als Haltung eigentlich immer vorgetragen wurde, gehörte sie schließlich zum Erfolg dazu. Es kam daher nicht selten vor, daß selbst die Parteimitglieder und öffentlichen Funktionsträger unter den Künstlern nach westlichem Verständnis zu Regimekritikern mutieren konnten, nur weil sie einen expressiven Malstil vortrugen oder depressive Liebesgeschichten erzählten und daher nicht mit dem Bild vom sozialistischen Realismus übereinstimmten. Zur Ehrenrettung der Künstler muß erwähnt werden, daß einige Künstler und Literaten sich gegen diese Art von Fehl- und Überinterpretation wehrten, doch wurden sie meist überhört oder man vermutete, daß sie sich damit nur gegen drohende Ausbürgerung und andere Übergriffe des Staates schützen wollten.

Darüber hinaus bildete die DDR-Kunst einen für ihre vielen Freunde im Westen angenehmen Gegensatz zur landeseigenen Produktion. Sie war ihrem konservativen Selbstverständnis nach Kunst, die ihre gesellschaftliche Rolle nicht problematisierte, sich als Kunst nicht selbst in Frage stellte, verfügte zudem über einen altertümlichen narrativen Charakter und drückte sich mit vornehmlich handwerklichen Mitteln aus. Es entwickelte sich im Westen sogar ein Art Snobismus, diese, der Westkunst schon lange verlorengegangenen Qualitäten auch dann zu loben und zu werten, wenn es sich um linientreue, kapitalismuseindliche Werke han-

delte. Es ging nämlich von der DDR und ihrer Kunst keinerlei Gefahr für das westliche System mehr aus, die Bilder dekorierten nur noch den nahenden Untergang.

Es hatte politische und wirtschaftliche Gründe, daß die DDR ihre Künstler, vor allem ihre Erzeugnisse nach Westen ziehen und dort eine scheinbar systemkritische Rolle spielen ließ. Die politischen Absichten ergaben sich aus den wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die durch den permanenten, unorganisierten Bummelstreik hervorgerufen waren, mit dem die werktätige Bevölkerung ihre Kritik an der völlig unfähigen Regierung zum Ausdruck brachte. Die Sowjetunion stand mit einem großen militärischen Potential für eine gewaltsame Machterhaltung zwar noch zur Verfügung, konnte aber die wirtschaftlichen Probleme nicht mehr lösen helfen – im Gegenteil. So nutzte die Regierung der DDR die Kredite, die der Westen im Zuge der Entspannungspolitik angeboten hatte, um die in den 80er Jahren immer größer werdenden Versorgungsmängel zu decken und damit die Zustimmung der Bevölkerung zu erkaufen. Die Herstellung und Bewahrung der sozialen Ruhe wurde zur wichtigsten Aufgabe der Regierung, denn davon hingen Seriosität und Kreditwürdigkeit der DDR ab. Eine sich ausbreitende Skepsis bei westlichen Banken bezüglich der Zahlungsfähigkeit wäre für die Wirtschaft der DDR schon zu Beginn der 80er Jahre tödlich gewesen und hätte für polnische oder gar rumänische Verhältnisse gesorgt.

Einen Eklat, wie ihn die Biermann-Ausweisung hervorgerufen hatte, konnte sich die DDR im letzten Jahrzehnt ihrer Existenz nicht mehr leisten. Stattdessen hofierte sie gerade diejenigen Künstler, die westlich der Mauer im Ruf standen, systemkritisch zu sein, denn bessere Kronzeugen für ein harmonisches soziales Klima in der DDR konnte es kaum geben. Sie sorgten bei den vielen öffentlichen Kulturgesprächen für ein entspanntes Klima, berichteten mit Seitenhieben gegen eine übereifrige Propaganda von dennoch vorhandenen, aber normalen Problemen und erweckten den Eindruck einer baldigen oder möglichen Lösung. Solche Auftritte waren nicht nur für den Staat, sondern auch für die Künstler lukrativ, denn sie und ihre Gemeinden konnten vom reichen Devisenfluß außerordentlich gut profitieren. Sie verfügten über Devisen, über Westwaren und weitere begehrte Privilegien, wie Reisegenehmigungen ins westliche Ausland. Die

Machtelite der DDR verhielt sich in den letzten Jahren vor der Wende kulturell wie ein Feudalstaat; sie kaufte nicht die Kunst, sondern gleich die Künstler, nicht nur diejenigen, die den Potentaten verherrlichten, sondern auch die vermeintlichen Feinde, die mit Geld, in diesem Fall geliehenem, zu Dienern oder Hofnarren gemacht wurden. Als Mitgliedern des Hofstaates entging den Künstlern natürlich leicht, daß sich die Verhältnisse für das einfache Volk, für die Arbeiter und Bauern, die dem Namen nach in diesem Staat die Diktatur ausübten, laufend verschlechterten. Zins und Tilgung der scheinbar so lukrativen Westkredite fraßen die Erträge der Volkswirtschaft allmählich auf, die Schlangen vor den Versorgungspunkten wurden immer länger, die Werkstätten produzierten immer mehr Waren, die sie selbst nicht kaufen konnten. Die DDR war zum Billiglohn-Land verkommen, die Regierung hatte ihre Arbeiter zu frühkapitalistischen Bedingungen an Westfirmen verschachert und durch die schleichende Entwertung der Landeswährung deren Ersparnisse und spärliche Renten vernichtet. Der endgültige wirtschaftliche Kollaps wurde durch neue Kredite, neue Wirtschaftskooperationen immer wieder verzögert, aber die allmähliche Verelendung und die zunehmenden Alltagsprobleme verstärkten eine depressive Grundstimmung und ein gereiztes soziales Klima. Darüber machten die Hofkünstler der DDR in den 80er Jahren keine Mitteilung, sie waren weiterhin mit der Findung der richtigen und guten Form beschäftigt. Außerdem werden einige aufgrund ihrer hervorragenden Versorgung in Ost und West die Verelendung der DDR gar nicht registriert haben und sie werden wohl auch nicht mitbekommen haben, daß viele Kunstfreunde verärgert waren, daß die besten Kulturerzeugnisse gemeinsam mit den dringend benötigten Gebrauchsgütern in den Westen exportiert und der Bevölkerung damit entzogen wurden.

Im Westen kam der wirtschaftliche und politische Zusammenbruch für einen eingeweihten Kreis von Fachleuten nicht überraschend. Doch lag auch kein Interesse bei den Eingeweihten vor, diese Entwicklung, die ja auch unmöglich exakt prognostiziert werden konnte, in der breiten Öffentlichkeit zu diskutieren. Man wollte offensichtlich die DDR-Regierung nicht unter Druck setzen, um drohende Gewalttaten des Staates gegen die protestierende und aus dem Land flüchtende Bevölkerung zu verhindern.



242 Bernhard Heisig, *Ikarus*,
1975, Bundesrepublik Deutschland
(vgl. Kat. 507).

243 Willi Neubert, *Gestern und
Heute*, 1975, Bundesrepublik
Deutschland (vgl. Kat. 508).



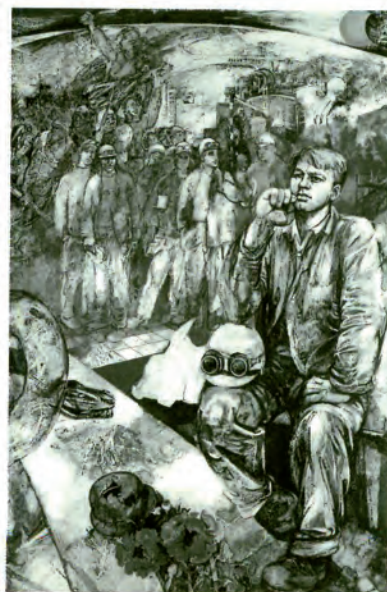


244 Kurt Robbel, *Die schaffenden Kräfte*, 1975/76, Bundesrepublik Deutschland (vgl. Kat. 309).

So wurde auch die Bevölkerung im Westen über den Stand der Dinge im Osten nicht aufgeklärt. Im Gegenteil, aus der DDR drangen in den 80er Jahren immer mehr Kulturererscheinungen meist über die Massenmedien in die Öffentlichkeit, die immer weniger mit dem offiziellen, sozialistisch-realistischen Erscheinungsbild übereinstimmten, das sich anlässlich des 40. Geburtstags der DDR ein letztes Mal in voller Pracht entfaltete. Da man die konkreten Hintergründe nicht kannte, wertete man diese zunehmende Liberalisierung der Form bei zunehmender Harmlosigkeit der Inhalte als Beweis dafür, daß sich die Lebensverhältnisse auch aufgrund der engeren Zusammenarbeit mit dem Westen in der DDR entspannt und verbessert hatten. Daß dieses Formspektakel neben der Devisenschieberei nur dazu diente, Armut und Unzufriedenheit zu verschleiern, konnten auch im Westen nur wenige ahnen. Erst als Gorbatschow seinen entscheidenden weisen Spruch vom »Zuspätkommen« prägte und die DDR-Regierung ihrem Schicksal überließ, entstand ein Bewußtsein vom Ausmaß der Schwierigkeiten. Die Kunstproduktion der DDR hatte sich hinsichtlich ihrer intellektuellen Kompetenz, ihrer Fähigkeit zur Vorausschau und zur Utopie als unzuverlässig erwiesen und verlor daher mit der Wende von 1989 ihre Bedeutung. Die Beschränkung des künstlerischen Interesses auf den Staat und seine Kulturpolitik wurde sowohl der affirmativen wie der oppositionellen Produktion zum Verhängnis. Wegen der Ignoranz und Respektlosigkeit gegenüber den alltäglichen, mehrheitlichen Problemen gab es nach der Wende keine treue Anhängerschaft, keine Notwendigkeit, dieser Kunst wieder zum Erfolg zu verhelfen. Anders als die Kunst des Dritten Reichs und alle anderen antimodernen Strömungen war die Kunst der DDR nicht populär, gegen Ende des Staates auch nicht mehr populistisch. Dennoch gehört sie in diesen Kreis und zwar aufgrund ihrer konservativen Produktionsbedingungen, die sie im Sinne eines herkömmlichen Kunstverständnisses vom Markt und vom allgemeinen Publikum unabhängig machte. So konnte sie, abgesehen von den im Laufe der Zeit nachlassenden staatlichen Eingriffen, Regeln, Inhalte und Qualitätskriterien selbst festlegen, ohne sie der Gegenwart, den Entwicklungen der Gesellschaft oder der Tagespolitik ausliefern zu müssen. Es handelt sich also um eine besonders autistische und formalistische Version der Antimoderne.

245 Hans Vent, *Menschen am Strand*, 1976, *Bundesrepublik Deutschland* (vgl. Kat. 510).

246 Walter Womacka, *Wenn Kommunisten träumen*, 1975, *Bundesrepublik Deutschland* (vgl. Kat. 511).





247 Lothar Zitzmann,
Weltjugend, 1975, Bundesrepublik
Deutschland (vgl. Kat. 512).