

GREGOR H. LERSCH

ART FROM EAST GERMANY?

**DIE INTERNATIONALE VERFLECHTUNG DER KUNST IN DER DDR:
AUSSTELLUNGEN, REZEPTION IM AUSLAND, TRANSFERS**



EUROPA-UNIVERSITÄT VIADRINA FRANKFURT (ODER)

GREGOR H. LERSCH

„ART FROM EAST GERMANY?“ –

DIE INTERNATIONALE VERFLECHTUNG DER KUNST IN DER DDR:

AUSSTELLUNGEN, REZEPTION IM AUSLAND, TRANSFERS

**Veröffentlichung als ePublikation auf OPUS, dem Publikationsserver der
Universitätsbibliothek der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder):
<https://opus4.kobv.de/opus4-euv/home>**

Diese Arbeit wurde als Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der
Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder) am
5.01.2021 angenommen. Betreut wurde die Dissertation von Prof. Dr. Christoph Asendorf
und die Disputation fand am 18.12.2020 statt.

Frankfurt (Oder), 2021

„Art from East Germany?“ – Die internationale Verflechtung der Kunst in der DDR: Ausstellungen, Rezeption im Ausland, Transfers

1. Einleitung	
1.1. Untersuchungsgegenstand.....	1
1.2. Forschungsstand.....	7
1.3. Kunst in der DDR.....	11
1.4. Struktur.....	19
2. 1945-1951	
2.1. „Kulturnot“ – Liberale Kulturpolitik in der frühen SBZ.....	21
2.2.1. Ausstellungen in der SBZ/DDR, die Wiedereröffnung der Berliner Nationalgalerie und Präsentationen internationaler Kunst.....	26
2.2.2. Die Wandbildaktion 1949 und der Einfluss des mexikanischen <i>Muralismo</i>	38
2.2.3. Die Wiedereröffnung der Nationalgalerie in Berlin.....	45
2.3. Die Zeitschrift <i>bildende kunst</i>	48
2.4. Remigration als Transfer? – Die Rückkehrer Max Lingner, Curt Querner und Horst Stempel.....	50
2.5. Das Erbe des <i>Bauhauses</i> und die Gründung der <i>Kunsthochschule Weißensee</i>	60
2.6. Kosmopolitismus, Formalismus und der deutsche Sozialistische Realismus.....	67
2.7. 1945-1951: Von der Liberalität zum Feindbild Kosmopolitismus.....	71
3. 1955-1959	
3.1. Die internationale sozialistische Kunstwelt und die Reaktion auf den Erfolg der abstrakten Kunst.....	73
3.2. Kunst aus der DDR auf der 1. <i>Internationalen Kunstausstellung sozialistischer Länder</i> 1958.....	78
3.3. Der zeitgenössische Stil in der Sowjetunion und die Diskussion in der DDR um „Realismus und Modernität“.....	84
3.4. „Divergente Realismen“: Kunst aus Italien, Mexiko und Polen in der DDR.....	91
3.5. Künstler in der DDR – Harald Metzkes, Willi Sitte, Fritz Cremer.....	98
3.6. Die <i>IV. Deutsche Kunstausstellung</i> in Dresden 1958.....	102
3.7. Exkurs: Reise von Künstlern nach Moskau 1952.....	105
3.8. 1955-1959: Das Scheitern der „Weltkunst Realismus“ und Austauschprozesse zwischen der DDR und der Sowjetunion.....	108
4. 1961-1968	
4.1. Biennalen und internationale Formate nach dem Mauerbau.....	110
4.1.1. Kunst aus der DDR in Italien und Polen.....	111
4.1.2. Die <i>Ostsee-Biennale</i> in Rostock.....	113
4.1.3. Die <i>Intergrafik</i> in Ost-Berlin.....	119
4.1.4. Kunst aus Frankreich und aus Polen in der DDR.....	123
4.2. Die DDR zwischen Öffnung und Restriktion.....	126
4.2.1. Der Bildhauer Theo Balden, die Entwicklung der Skulptur und der Einfluss Henry Moores.....	132
4.2.2. Die Kunst Giacomettis und ihr Einfluss in der DDR.....	137
4.3. Wandbild und Architektur in der DDR.....	140
4.3.1. Das <i>Haus des Lehrers</i> und das Mosaik von Walter Womacka.....	141
4.3.2. Josep Renau als Importeur des mexikanischen <i>Muralismo</i> in die DDR?.....	150
4.4. 1961-1968: Periphere Netzwerke und hybride Moderne der „Socialist Sixties“	158

5.	1977-1982	
5.1.	Die DDR in der Kunstwelt des Westens.....	159
5.1.1.	<i>Bienal Internacional de Arte de São Paulo</i> 1977.....	160
5.1.2.	<i>Biennale di Venezia</i> 1982.....	165
5.1.3.	<i>documenta 6</i> 1977.....	169
5.1.4.	Das <i>Zentrum für Kunstausstellungen</i> und der <i>Staatliche Kunsthandel</i> als neue Institutionen.....	172
5.2.	Das <i>Kupferstichkabinett</i> in Dresden und der internationale Objekttausch.....	175
5.3.	Künstler und Kunst in der DDR in den 1970er Jahren: „Weite und Vielfalt“.....	180
5.3.1.	Hermann Glöckner im Jahr 1977 - Die späte Akzeptanz.....	181
5.3.2.	Informelle, abstrakte Malerei in der DDR – West-Kopie oder ein eigener Weg?.....	193
5.4.	Ausstellungen internationaler Kunst in der DDR und „Mail Art“ in der <i>Galerie Arkade</i>	198
5.5.	Ansätze zur internationalen Verortung der Kunst in der DDR - zwei Essays aus dem Jahr 1979.....	204
5.6.	1977-1982: Nationales Selbstbewusstsein durch internationale Präsentation.....	210
6.	1984-1989	
6.1.	Ausstellungen in Großbritannien und den USA.....	211
6.1.1.	<i>Tradition and Renewal</i> 1984 im <i>Museum of Modern Art</i> , Oxford.....	211
6.1.2.	<i>Twelve Artists from the GDR</i> – Ausstellungen in den USA 1989.....	216
6.2.1.	Reportage aus Ost-Berlin in der <i>Art in America</i> 1989: The Global Issue.....	222
6.2.2.	Die Zeitschrift <i>DU</i> über die Kunst in der DDR 1989.....	226
6.3.	„Die Künste der DDR im Kontext kultureller Internationalisierung“ – Eine Studie im Auftrag der SED....	229
6.3.1.	<i>Performance</i> in der DDR als offizielle Kunst – Teil einer internationalen Bewegung?.....	231
6.3.2.	Ausstellung <i>América Latina – Lateinamerika in der bildenden Kunst der DDR</i>	240
6.4.	1984-1989: Neubewertung durch postkoloniale Ansätze?.....	247
7.	Resümee	249
8.	Literaturverzeichnis.....	253
9.	Abbildungen.....	269
10.	Dank.....	308

1. Einleitung

1.1. Untersuchungsgegenstand

„Art from the German Democratic Republic? Art from East Germany?

We must surely look forward to a time when it will seem quite natural and expected for a museum to present the work of living artists from the German Democratic Republic, just as it would search out interesting work from any part of the world.”¹

Peter Nisbet, Harvard (USA), im September 1989

Als Peter Nisbet diese Worte formulierte, konnte er nicht ahnen, dass wenige Tage nach dem Ende der Ausstellung *Twelve Artists from the German Democratic Republic* im Busch-Reisinger Museum der Universität Harvard im November 1989 das Ende der Demokratischen Deutschen Republik eingeläutet werden sollte.² Dies ändert nichts an der Richtigkeit der Prophezeiung des Kurators der ersten Ausstellung zeitgenössischer Kunst aus der DDR in einem US-amerikanischen Kunstmuseum. Auch 30 Jahre später ist es alles andere als selbstverständlich, dass ein Kunstmuseum außerhalb Deutschlands sich intensiv mit der Kunst auseinandersetzt, die zwischen 1949 und 1989 im sozialistischen Teil Deutschlands entstand. Kunst aus der DDR wurde nicht nur im Jahr 1989, sondern während der gesamten Existenz des zweiten deutschen Staates auch international rezipiert und ausgestellt. Die Präsenz im Ausland ist dabei einer der Indikatoren für das Verhältnis der DDR zu Tendenzen und Einflüssen in der Bildenden Kunst weltweit.

Wie gestalteten sich die internationalen Beziehungen, die Verflechtungen in der Kunst der DDR? Welche Kunst aus dem Ausland wurde in der DDR ausgestellt, welche ausländischen Künstler waren dort aktiv? Inwiefern baute das Schaffen von Künstlern in der DDR auf internationalen Traditionen und Referenzen auf? Wie war das Verhältnis zur sowjetischen Kunst, welche Rolle spielten andere nationale Kunsttraditionen? War der eiserne Vorhang durchlässig für Einflüsse in der Kunst? Ausgehend von diesen Kernfragen entwickle ich im Folgenden die Analyse von internationalen Verflechtungen zeitgenössischer Kunst in der DDR im Spannungsfeld von Kunstpolitik, künstlerischer Produktion und Kunstwissenschaft. Die Analyse von Ausstellungen steht dabei im Zentrum, denn sie werden als Indikatoren für Prozesse von Internationalisierung über Länder- und Systemgrenzen hinweg verstanden. Hier stelle ich die Frage, wie diese Verflechtungen im Verhältnis zu globalen Entwicklungen der

¹ Nisbet, Peter: Editors Introduction; in: Nisbet, Peter (Hg.): *Twelve Artists from the German Democratic Republic*; Cambridge, Mass 1989, S. 11–14, S. 11.

² Die Ausstellung war vom 16. September bis 5. November 1989 im Busch-Reisinger Museum zu sehen. Vgl. Kap. 6.1.2.

Kunst der Nachkriegszeit stehen, ein bisher nicht untersuchtes Feld in der institutionellen Geschichte der Kunst in der DDR. In jedem Kapitel wird das Werk eines oder mehrerer Künstler in der DDR daraufhin untersucht, wie das künstlerische Schaffen sich auf internationale Tendenzen oder Traditionen in der Kunst bezog. Weitere Untersuchungsfelder sind Themen wie Re- und Immigration von Künstlern in die DDR, das Medium Wandbild und dessen Verhältnis zur Entwicklung von Architektur.

Der gewählte Untersuchungsansatz ist damit der Versuch, die Perspektive auf die Kunst in der DDR zu erweitern. Spätestens seit dem Mauerbau 1961 wurde die Kunst in der DDR als hermetisch „abgekoppelter Kunstraum“ und als rigoros getrennt vom westlichen Kunstbetrieb beschrieben.³ Zentrale Spezifika der Kunst in der DDR wurden dabei immer wieder auf diese Abgeschlossenheit zurückgeführt: Die Entstehung eines künstlerischen Historismus, die Phasenverschiebung von Innovationen und Rezeptionen, eine starke Selbstbezogenheit und nicht zuletzt ein stärker sichtbarer nationaler Rahmen kamen in der viel zitierten Aussage von Günter Grass aus dem Jahr 1982 zum Ausdruck: „... in der DDR wird deutscher gemalt“.⁴

Als Bezugspunkte außerhalb der DDR machten Kunsthistoriker bisher vor allem die Sowjetunion und den „feindlichen Bruder“, die Bundesrepublik Deutschland, aus, die Verbindungen des Kunstraums DDR mit dem sozialistischen und auch dem westlichen Ausland wurden in den Überblickswerken und Katalogen zu den Ausstellungen noch nicht ausreichend dokumentiert und analysiert.⁵ Der Kunstraum DDR war ständig auch von zahlreichen internationalen Verflechtungen nach Ost und West jenseits der immer präsenten Pole Bundesrepublik Deutschland und Sowjetunion geprägt und Ausstellungen internationaler Kunst waren dabei immer ein wichtiger und prägender Bestandteil des Kunstprogramms in der DDR. Hinzu kamen Einflüsse aus den westlichen, aber auch aus anderen sozialistischen Ländern, die sich in den verschiedenen Phasen auf das künstlerische Schaffen in der DDR auswirkten. So war die DDR zwar physisch „vom Innovationszwang des westlichen

³ Kaiser, Paul: Bekenntniszwang und Melancholiegebot. Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Köln 2012, S. 61–74, S. 63.

⁴ Ebd., S. 65. und Grass, Günter: Sich ein Bild machen; in: Kunstverein Hamburg (Hg.): Zeitvergleich: Malerei und Grafik aus der DDR; Hamburg 1983, S. 12.

⁵ Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder?: der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945 - 1990; Bonn 2009; McCloskey, Barbara: Dialektik im Stillstand – Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära; in: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hgg.): Kunst und Kalter Krieg: Deutsche Positionen 1945-89; Köln 2009, S. 104–117.

Kunstbetriebs erfolgreich und nachhaltig“⁶ abgegrenzt, dennoch entstand Kunst in der DDR, demnach aber unter anderen Parametern als die Kunst im Westen.

Diese Arbeit geht der Frage nach, inwiefern Transfers aus dem Ausland in den Kunstraum DDR gelangten und wie diese dort verarbeitet wurden. Mit Transfers sind Einflüsse gemeint, die durch Ausstellungen aus dem Ausland, Berichte in den Medien der DDR, die Remigration oder Besuche von internationalen Künstler oder Reisen und Kontakte von Künstlern, Kunstwissenschaftlern oder Kuratoren ins Ausland in den Diskurs in der DDR eingingen und sich im Kunstsystem der DDR niederschlugen.

Bisher weitgehend unbekannt oder nicht im Detail untersucht ist, wie ein System des Austauschs von Ausstellungen in und zwischen den sozialistischen Ländern 1945-1989 funktionierte und wie sich die DDR an diesem beteiligte. Der kunsthistorische Kanon ging bis vor wenigen Jahren davon aus, dass Präsenzen in Kassel, Venedig und den Kunstmuseen in Paris und New York ausschlaggebend für die Bewertung und Einordnung zeitgenössischer Kunst in den Kanon der Nachkriegskunst seien.⁷ In den Analysen von Kunstwerken und Künstlerbiographien spielte die Beteiligung an Kunstaustellungen im Ausland in der Kunstgeschichte der Moderne eine besondere Rolle. Erst im Kontext eines postkolonialen Diskurses, der in der Kunstwissenschaft ab Mitte der 1980er Jahre an Bedeutung gewann, verschob sich im Rahmen einer kritischen kunsthistorischen Fragestellung unter postkolonialen Gesichtspunkten der Fokus auf die bisherige Peripherie des Kunstsystems. Ausgehend von einer umfassenden kritischen Befragung einer zumeist durch Akteure aus Nordamerika und dem Westen Europas geprägten Erzählung stellte sich die Frage nach den Kunstwerken und Akteuren, die nicht auf den Ausstellungen vertreten waren und damit auch nach der Existenz alternativer Netzwerke in den sozialistischen Ländern und insgesamt nach den Vorgängen an den Rändern, an den Peripheren der globalen Kunstwelt.

Die DDR, direkt am zwei Systeme teilenden Eisernen Vorhang gelegen, nahm sowohl in der politischen Geographie innerhalb des sozialistischen Lagers als auch auf dem globalen Kunstmarkt eine periphere Lage ein. An den großen Zusammenkünften der internationalen Kunstwelt, wie der *documenta* in Kassel oder den Biennalen in São Paulo und später Venedig nahm die DDR erst seit 1977 teil. Die dort präsentierte Kunst und die Hintergründe der

⁶ Kaiser, Paul: Bekenntniszwang und Melancholiegebot. Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne, S. 65.

⁷ Allerstorfer, Julia/Leisch-Kiesl, Monika (Hgg.): Global Art History: Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft; Bielefeld 2017, S. 25.

Teilnahmen wurden bisher nicht zusammenfassend dargestellt.

Anhand zahlreicher Beispiele untersuche ich nun erstens, wie nicht-deutsche Kunst in der DDR ausgestellt und rezipiert wurde und zweitens, wie im Gegenzug die Präsentation von Kunst aus der DDR im Ausland erfolgte.

Ziel ist es außerdem zu beschreiben, welche transnationalen Netzwerke für die Entwicklung der Kunst in der DDR wirksam waren. Als Beitrag zur institutionellen Geschichte stehen Ausstellungen und Werke von Künstlern im Fokus, die an offiziellen Orten in der DDR ausgestellt und diskutiert wurden.

Internationaler Austausch im Bereich der bildenden Künste fand auch in der DDR vornehmlich über das Medium Kunstaussstellung statt. Die Ausstellung als ein komplexes und vielschichtiges Medium involviert verschiedene Akteure des Kultur- und Kunstsystems.⁸ Neben der politischen Ebene, die initiiert, zulässt, verhindert oder fördert, der kuratorischen Ebene, die auswählt, abwägt, erzählt und verbindet, den Künstlern, welche mit ganz unterschiedlichen Hintergründen die unabdingbare Basis liefern, ist es vor allem die Öffentlichkeit, die bei Ausstellungen einbezogen und aktiviert wird. Neben den Besuchern betrifft dies auch die entstehenden Begleitpublikationen und die Rezensionen in den verschiedenen Medien, die im Falle der DDR die wichtigsten Quellen für die Analyse sind. Diese Kommunikationsabsicht macht Kunstaussstellungen zu einem der wirkungsmächtigsten Medien des Kunstsystems.⁹ Aus diesem Grund verhandelt die Untersuchung im Kern Ausstellungsprojekte. Bei den komplexen Fragen nach internationaler Vernetzung, des Transfers, des Austauschs und von Zirkulation sind Ausstellungen relevante Faktoren und Indikatoren. Die Ausprägungen von Kunstaussstellungen im Kunstbetrieb sind allgemein sehr heterogen, was auch für diejenigen in der DDR zutrifft. Hier reichten sie von staatstragenden und repräsentativen Ausstellungen in den großen Museen bis hin zu den legendären Präsentationen und Events von Dissidenten nahe stehenden KünstlerInnen in privaten Räumen der städtischen maroden Altbauviertel. In dieser Untersuchung werden vor allem Kunstaussstellungen untersucht, die an offiziellen Orten stattgefunden haben, womit die jeweils offizielle Kunst im Fokus steht. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die offiziell nicht geförderte oder erwünschte Kunst komplett ausgespart bleiben kann. Da es auch zahlreiche

⁸ Scholze, Jana: *Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*; Bielefeld 2004, S. 271.

⁹ Ebd.

Fälle gab, in denen nicht-konforme Kunst an offiziellen Orten, im Rahmen staatlich organisierter und finanzierter Ausstellungen präsentiert wurde, rückt auch diese Kunst immer wieder in den Untersuchungshorizont.

Es würde jedoch zu kurz greifen, als Indikatoren für internationale Verflechtung von Kunst in der DDR ausschließlich Kunstaustellungen zu betrachten. In der spezifischen politischen und geographischen Situation zu Beginn der DDR waren es zunächst einige erheblich von der Zeit im Ausland geprägte Rückkehrer aus dem Exil, deren Wirkung daraufhin untersucht werden soll, inwiefern die Präsentation ihrer Arbeiten in der DDR einen Effekt auf das Kunstgeschehen in der DDR hatte. Hinzu kommt der Blick auf die Architektur und beispielsweise die Analyse von Wandbildern, da das Wandbild in der sozialistischen Kunst eine besondere Rolle innehatte.

Im Vordergrund der Untersuchung stehen Ausstellungen und Kunstwerke als Resultate einer DDR-Kunstp politik, deren komplexe Hintergründe in dieser Arbeit nur angerissen werden können. Damit folgt der Ansatz dem der kunsthistorischen Betrachtung der Nachkriegszeit im nicht-sozialistischen Raum, wo die politischen und wirtschaftlichen Hintergründe ebenso wenig die primären Aspekte von kunsthistorischen Untersuchungen darstellen.¹⁰ Ich fokussiere demnach nicht die politischen Hintergründe und Vorgaben der DDR-Kulturpolitik, sondern das Ergebnis eines Aushandlungsprozesses. Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in der DDR werden als Kulminationspunkte von Verflechtung verstanden, die einen Einfluss auf das künstlerische Schaffen in der DDR hatten. Die Rezeption der Kunst liefert Hinweise, wie Kunst in der DDR in internationale Kontexte und eine sich an globalen Gesichtspunkten orientierende Kunstgeschichte der Nachkriegszeit (*Global Art History*) eingeordnet werden könnte. Dabei ist der Begriff der Verflechtung für die DDR und den Zeitraum 1945 bis 1989 für den in dieser Arbeit gewählten Untersuchungsansatz zentral:

„*Internationale Verflechtung* beschreibt den Austausch von Menschen, Waren, Dienstleistungen, Kapital oder Informationen zwischen Staaten nach einem feststellbaren und relativ dauerhaften Muster. Solche Verflechtungen hat es immer gegeben, seit es Staaten gibt; allerdings sind sie im historischen Verlauf dichter und vielfältiger geworden.“¹¹

Damit grenzt sich Verflechtung von dem Terminus *Globalisierung* ab:

„*Globalisierung* meint eine neue Qualität dieser Entwicklung: Bei ‚internationalen Verflechtungen‘ stehen die beteiligten Staaten im Vordergrund, und es sind nicht notwendig alle Staaten einbezogen; bei

¹⁰ Für die Bundesrepublik Deutschland siehe Dengler, Steffen: Die Kunst der Freiheit? Die westdeutsche Malerei im Kalten Krieg und im wiedervereinigten Deutschland; München [u.a.] 2010, S. 9.

¹¹ Hamm, Bernd: Internationale Verflechtung und Globalisierung; in: Schäfers, Bernhard/Lehmann, Bianca (Hgg.): Handwörterbuch zur Gesellschaft Deutschlands; Opladen 2001, S. 349–360, S. 349.

Globalisierung sind alle Staaten einbezogen, und das Verflechtungsmuster bestimmt das Handeln der Akteure mehr als umgekehrt. *Globalisierung* will verweisen auf einen Prozess der Ausbildung einer *Weltgesellschaft*. Motor dieser Entwicklung ist die globalisierte Wirtschaft; ihre Folgen zeigen sich jedoch auch in Politik, Ökologie, Kultur und Gesellschaft.¹²

In den historischen Kulturwissenschaften wird der Ansatz der Verflechtung als *Histoire croisée* bezeichnet, also der Verflechtung nationaler Historiographien, die durch transkulturelle Kommunikation erfolgt.¹³ *Histoire croisée* ist als Methode zur Untersuchung transnationaler Ansätze in den Kulturwissenschaften und Überwindung von nationalen Geschichtsschreibungen und Perspektiven zu verstehen. In der Forschung zur Geschichte und den Kultur- und Kunstwissenschaften von Mittel- und Osteuropa gibt es zahlreiche Beispiele, die auf dem Ansatz aufbauen.¹⁴ Im Falle der DDR ist damit vor allem gemeint, den dominanten Kontext der deutsch-deutschen Zweistaatlichkeit zu verlassen und darüber hinaus zu blicken. Die Analyse von Kunstausstellungen der DDR unter dem Gesichtspunkt der Verflechtung verspricht auch Erkenntnisse darüber, wie kultureller Transfer und dessen Wirkung über Grenzen hinweg im Kontext Bildender Kunst funktionierte und welche Auswirkungen diese hatten.

Die Sowjetunion und die Bundesrepublik Deutschland standen sich aus der Perspektive der DDR als Vertreter der beiden großen politischen Systeme als Gegensätze und ständige Bezugspunkte gegenüber. Untersuchungen zu den Kunstbeziehungen und Verflechtungen der DDR beschränken sich meist auf diese beiden Bezugspunkte. Der Kunst in der DDR wurde zugeschrieben, ihr fehle „... von Beginn an eine gewisse weltgewandte Eleganz, beziehungsweise eine internationale Kultiviertheit.“¹⁵ Der Grund hierfür, so Marcus Kenzler, sei der prägende Einfluss aus Moskau gewesen, der für die Kunst in der DDR von größerer Bedeutung gewesen sei als der aus Paris, London oder New York. Aussagen wie diese zeigen, dass die Rezeption der Nachkriegskunst von Mustern geprägt ist, die von einem westlich

¹² Ebd.

¹³ Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen; in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 607–636.

¹⁴ Vgl. u.a. Wenninger, Regina/Wienert, Annika: Verflechtung und Abgrenzung. Polnisch-deutsche Perspektiven in der Kunstgeschichte seit 1945 – Einführung; in: *kunsttexte.de/ostblick* (2018), H. 4/2018. <http://edoc.hu-berlin.de/18452/20459> (10.10.2019). Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte: „Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen“; Arndt, Agnes/Häberlen, Joachim C./Reinecke, Christiane (Hgg.): *Vergleichen, verflechten, verwirren? Europäische Geschichtsschreibung zwischen Theorie und Praxis*; Göttingen 2011; Aust, Martin/Ruchniewicz, Krzysztof/Troebst, Stefan (Hgg.): *Verflochtene Erinnerungen: Polen und seine Nachbarn im 19. und 20. Jahrhundert*; Köln [u.a.] 2009.

¹⁵ Kenzler, Marcus: *Der Blick in die andere Welt: Einflüsse Lateinamerikas auf die Bildende Kunst der DDR*; Berlin 2012, S. 38.

geprägten Netzwerk der Künste mit den klassischen Zentren in Westeuropa und Nordamerika ausgehen. Dieser Ansatz wurde im Kontext von postkolonialen Ansätzen und der *Global Art History* seit etwa der Jahrtausendwende als Problem erkannt und die Frage nach alternativen Zentren und Netzwerken gestellt.¹⁶

Die Teilung in eine Kunstgeschichte in Ost und West im Europa des 20. Jahrhunderts muss kritisch hinterfragt werden, denn die internationale Landkarte der Kunst in der Nachkriegszeit zeigt auch östlich des Eisernen Vorhangs eine große Heterogenität, die bisher von der Kultur- und Kunstwissenschaft noch nicht in ihrer ganzen Ausdehnung erkannt wurde. Der Kunsthistoriker Martin Warnke hatte Mitte der 1990er Jahre sogar die Vermutung geäußert, dass die Künstler aus der DDR weltgewandter seien als ihre Kollegen aus dem Westen, da sie in ein Netzwerk des Sozialismus eingebunden gewesen seien, das einen erweiterten künstlerischen Erfahrungsraum darstellte, der den westlichen Künstlern bisher verschlossen geblieben war.¹⁷

Dies bedeutet für diese Untersuchung, bei der Analyse der Kunst in der DDR gezielt nach internationalen Bezugspunkten jenseits der Sowjetunion und der Bundesrepublik zu suchen, diese zu dokumentieren sowie deren Wirkung zu analysieren.

1.2. Forschungsstand

Die Präsentation internationaler Kunst in der DDR ist bisher nicht systematisch dokumentiert und analysiert worden. Das betrifft ebenso Ausstellungen von bildender Kunst aus der DDR im Ausland und deren Rezeption.

Zur Kunst in der SBZ/DDR nach 1945 wurden zunächst Einzeldarstellungen in der DDR und Bundesrepublik erarbeitet, etwa von Martin Damus, Ulrich Kuhirt, Lothar Lang, Eberhard Roters und Karin Thomas die jeweils nur die Kunstentwicklung in der DDR separat thematisiert haben.¹⁸ Ein unverzichtbares Standardwerk ist die *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990*:

¹⁶ Curley, John J.: *Global Art and the Cold War*; London 2018; Allerstorfer, Julia/Leisch-Kiesl, Monika (Hgg.): *Global Art History*; Elkins, James: *Is Art History Global?*; New York, London 2007.

¹⁷ Warnke, Martin: Gibt es den DDR-Künstler? Anmerkungen zu einem Künstlertypus; in: Flacke, Monika (Hg.): *Auf der Suche nach dem verlorenen Staat: Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR*; Berlin 1994, S. 40–47, S. 40.

¹⁸ Damus, Martin: *Malerei der DDR: Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*; Reinbek bei Hamburg 1991; Kuhirt, Ullrich/Hoffmeister, Christine: *Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik: Plastik, Malerei, Grafik; 1949 - 1959; Dresden 1959*; Lang, Lothar: *Malerei und Graphik in der DDR*; Leipzig 1983; Roters, Eberhard: *Wechselnde Perspektiven*; in: Radlach, Siegfried (Hg.): *Aufbruch – Ankunft – Ausbruch: 30 Jahre DDR – Kunst und Literatur*, Berlin 1981, S. 4–9; Thomas, Karin: *Die Malerei in der DDR: 1949 - 1979*; Köln 1980.

Aufsätze, Berichte, Materialien aus dem Jahr 1996 geworden, herausgegeben von Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel.¹⁹ Karin Thomas war dann die erste, die 1985 und 2002 *Zweimal deutsche Kunst* einen gemeinsamen Wahrnehmungshorizont der beiden deutschen Künste thematisierte.²⁰

Im Ausstellungskatalog *Kunst und Kalter Krieg – Deutsche Positionen 1945-1989* von 2009 lag der Fokus auf dem Vergleich von ost- und westdeutscher Kunst, was bis in die 2010er Jahre der Radius beim Blick auf die auf internationalen Bezüge von Kunst aus der DDR der Kontext blieb. Im Kapitel 2 des Kataloges von *Kunst und Kalter Krieg* mit dem Titel *Die Internationalisierung der deutschen Kunst* beschäftigt sich der Beitrag von Barbara McCloskey mit der Entstehung eines ostdeutschen Sozialistischen Realismus und der Rolle der Sowjetunion. Die Kunst der DDR wird hier in keine weiteren internationalen Kontexte gesetzt und die Sowjetunion als einziger übernationaler Einfluss für die Entstehung der Kunst in der DDR fokussiert.

Eine Ausnahme stellen Passagen in Eckharts Gillens *Feindliche Brüder* von 2009 dar.²¹ Primär untersucht der Autor hier die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Entwicklung der Kunst in Ost- und Westdeutschland. Darüber hinaus geht Gillen sowohl auf die Einflüsse von Picasso und der französischen Malerei auf das Schaffen Willi Sittes, Werner Tübkes und anderer in den späten 50er Jahren ein, als auch auf die Bedeutung des italienischen *Realismo* für die Künstler der *Berliner Schule*, unter anderen für Harald Metzkes. Einen wichtigen Beitrag über den Einfluss französischer Malerei hatte Ulrike Goeschen bereits im Jahr 2006 geliefert.²²

Zu den Beziehungen der sozialistischen Ländern untereinander in den 50er Jahren hat Susan E. Reid an verschiedenen Stellen publiziert und vor allem auf die große Bedeutung der ersten Kunstausstellung mit der Beteiligung aller sozialistischer Länder im Jahr 1958 in Moskau aufmerksam gemacht.²³

¹⁹ Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996.

²⁰ Thomas, Karin: *Zweimal deutsche Kunst nach 1945: 40 Jahre Nähe und Ferne*; Köln 1985; Thomas, Karin: *Kunst in Deutschland seit 1945*; Köln 2002.

²¹ Gillen, Eckhart: *Feindliche Brüder?*, S. 157ff. und 175ff.

²² Goeschen, Ulrike: *Ein großes Vorbild im Westen. Zur Rezeption französischer Kunst in der SBZ/DDR bis 1960*; in: Schieder, Martin/Ewig, Isabelle (Hgg.): *In die Freiheit geworfen Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*; Berlin 2006. S. 255-278.

²³ Reid, Susan E.: *The Exhibition "Art of Socialist Countries", Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting*; in: Reid, Susan E./Crowley, David (Hgg.): *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford; New York 2000, S. 101–132; Reid, Susan E.: *(Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw*; in: Bazin,

Aus dem Jahr 2012 stammt ein erster Beitrag aus deutscher Perspektive, der die Immigration des spanischen Künstlers Josep Renau als möglicher Importeur des mexikanischen Muralismo untersucht.²⁴ Oliver Sukrow verfasste diesen für den umfangreichen Ausstellungskatalog *Abschied von Ikarus* aus dem Jahr 2012. Eine umfangreiche Auseinandersetzung mit dem Einfluss der Kunst Mittel- und Südamerikas stammt aus dem Jahr 2012 von Marcus Kenzler, der akribisch alle in der Kunst in der DDR erkannten Verbindungen in Motivik, Stil und Austausch zusammengetragen hat.²⁵ Im Zeitraum des Entstehens der vorliegenden Arbeit erschien eine erste Publikation zur *Ostsee-Biennale* in Rostock, eine Ausstellungsreihe mit internationaler Beteiligung, die bis dahin in der Literatur zur Kunst in der DDR nicht gesondert betrachtet worden war.²⁶ Die Beteiligungen der DDR an den Biennalen in São Paulo und Venedig wurden in Überblickswerken zur Geschichte der deutschen Teilnahmen erwähnt, was für das inzwischen vorhandene Bewusstsein spricht, auch in der deutschen Kunstgeschichte den Anteil der DDR nicht unerwähnt zu lassen.²⁷

Die einzige Publikation zur auswärtigen Kulturpolitik der DDR hat Christian Saehrendt mit seinem Werk *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation*²⁸ im Jahr 2009 verfasst. Der Band trägt vornehmlich archivalische Quellen zusammen, welche Hintergründe zur Kultur- und Außenpolitik der DDR zwischen 1949 und 1989 erläutern. Dabei werden immer wieder auch Kunstausstellungen als Resultat erläutert und beschrieben.

Kunst in der DDR bezog sich häufig auf den westdeutschen Staat, was sie in Bezug auf internationale Einflüsse und Kontakte zu einem besonderen Fall macht. Für die kunstwissenschaftlichen Bewertung der DDR steht der Vergleich mit der Kunst in der Bundesrepublik immer im Vordergrund. Auch zu den Ausstellungen von Kunst aus der DDR in den USA im Jahr 1989 und das Interesse, dass sich auch in einem großen Artikel in der weltweit

Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*; Budapest; New York 2016, S. 267–296.

²⁴ Sukrow, Oliver: Ein Rivera der DDR – Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen „Muralismo“ in die DDR; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen*; Köln 2012, S. 217–226.

²⁵ Kenzler, Marcus: *Der Blick in die andere Welt: Einflüsse Lateinamerikas auf die Bildende Kunst der DDR*.

²⁶ Neumann, Elke (Hg.): *1965/2015 – Die Biennale der Ostseeländer. Der Ursprung der Kunsthalle Rostock*; Rostock 2015.

²⁷ Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian (Hgg.): *German Art in São Paulo. Deutsche Kunst auf der Biennale 1951-2012*; Ostfildern 2013; Zeller, Ursula/Reich, Katia (Hgg.): *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895 - 2007*; Köln 2007.

²⁸ Saehrendt, Christian: *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation: Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*; Stuttgart 2009.

verbreiteten Zeitschrift *Art in America* zeigte, gibt es bisher keine Forschungen.²⁹

Kunst aus der DDR wurde im großen Projekt zur Nachkriegskunst *Postwar* am Haus der Kunst 2016 in München nicht ausgespart und war mit je einem Werk von Willi Sitte und A.R. Penck vertreten. In einem Artikel zum Realismus als internationaler Stil im umfangreichen *Postwar*-Katalog weisen die Autoren unter anderem auf die Verbindung von Willi Sitte zu Fernand Léger hin.³⁰ In Bezug auf die Untersuchung der internationalen Vernetzung der Kunst in den sozialistischen Ländern Mittel- und Osteuropas – und dies betrifft nicht nur die offizielle, sondern auch die non-konforme Kunst – wird die DDR nur marginal besprochen. So geht Piotr Piotrowski in seinem für diese Region grundlegenden Werk *In the Shadow of Yalta* nur an wenigen Stellen zum Beispiel auf non-konforme Künstler aus der DDR ein, indem er auf Hermann Glöckner, die Künstlergruppe Autoperforationsartisten und A.R. Penck verweist.³¹ Die non-konforme Kunst der DDR wird in der Untersuchung, welche sich vornehmlich inoffizieller Kunst im Sozialismus widmet, als ein nebensächliches Phänomen dargestellt, das kaum mit den agilen Systemen wie zum Beispiel dem der Volksrepublik Polen, vergleichbar sei. Die Netzwerke inoffizieller Kunst in den sozialistischen Ländern wurden in einigen Werken bereits untersucht. So hat Klara Kemp-Welch am Beispiel experimenteller Kunst die zahlreichen Verbindungen zwischen Polen, der ČSSR, Ungarn und auch Jugoslawien gezeigt.³² In dem Band werden nur einige wenige Künstler aus der DDR erwähnt, die demnach nur am Rande Akteure und Rezipienten dieser Netzwerke waren.

Beáta Hock hat das Desiderat, das vor allem im Bereich offizieller Kunst für die sozialistischen Staaten nach wie vor besteht, folgendermaßen benannt:

„Overshadowed by the limitations put on cultural traffic with the west (the traditionally favored source of creative inspiration), the widely international and intercontinental character and reach of cultural exchanges among the “brotherly states” of the socialist states have been long underrated, if not altogether ignored. The routes of non-Western focused globalization have started to be recuperated in research projects of the past five to ten years” .³³

²⁹ Nisbet, Peter (Hg.): Twelve Artists from the German Democratic Republic; Galloway, David: Report from East Berlin - East Side/West Side; in: *Art in America* 1989, July, S. 45–62.

³⁰ Drosos, Nikolas/Golan, Romy: Realismus als internationaler Stil; in: Enwezor, Okwui/Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich (Hgg.): *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik 1945-1965*; München 2016, S. 442–447.

³¹ Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945 - 1989*; London 2009, S. 113, S. 149, S. 368.

³² Kemp-Welch, Klara: *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe, 1965-1981*; Cambridge 2018.

³³ Hock, Beáta: Introduction-Globalizing East European Art Histories: The Legacy of Piotr Piotrowski and a Conference; in: Hock, Beáta/Allas, Anu (Hgg.): *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, New York 2018, S. 1–22, S. 10.

Übernationale Netzwerke des offiziellen Kunstgeschehens im sozialistischen Block sind somit bisher kaum Gegenstand kunsthistorischer Auseinandersetzung. Die erste und bisher einzige Veröffentlichung zur internationalen Vernetzung der Nachkriegskunstgeschichte, in welcher Kunst aus der DDR aus verschiedenen internationalen Perspektiven untersucht wird, ist *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe [1945-1989]*.³⁴ Verschiedene Autoren widmeten sich dem internationalen Austausch innerhalb des sozialistischen Europas. Dies zeigt, dass auch der künstlerische Austausch der DDR in den Fokus rückt – die vorliegende Forschungsarbeit möchte dabei durch die Dokumentation und Analyse von Kunstausstellungen in der DDR einen Beitrag zur angemessenen Aufarbeitung und Berücksichtigung der Kunst in der DDR in internationalen Kontexten leisten.

1.3. Kunst in der DDR

Die internationale Perspektive auf die Kunst aus der DDR ist bisher nicht umfassend untersucht worden, weil die innerdeutschen Debatten um die Rezeption nach 1989 sehr emotional geführt wurden und vor allem immer wieder grundlegende Fragestellungen zum Thema wurden. Die Kunstkritik sprach der offiziellen DDR-Kunst regelmäßig den Wert als Kunst ab.³⁵ Kritiker argumentierten, dass es unter den politischen Bedingungen der Unfreiheit nicht möglich gewesen sei, eine Kunst zu entwickeln, die mit der Kunst im freien Teil der Welt gleichgestellt werden könne und man habe es nicht mit autonomer, sondern funktionalisierter Un-Kunst zu tun.³⁶ Die Gegenseite argumentierte hingegen, dass in der DDR fortwährend „Kunstwerke als Zeugnisse einer kreativen Selbst-Behauptung entstanden“ seien.³⁷

Diese Untersuchung folgt dem zweiten Ansatz und geht davon aus, dass nicht alle künstlerischen Ergebnisse in der DDR mit einer politisch gelenkten Einheitskunst gleichgesetzt werden können. Auch in den restriktiven Zeiten zeigte sich eine Heterogenität, die über die von der Politik angewiesenen und gewünschten Werke des Sozialistischen Realismus und

³⁴ Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe [1945-1989]*; Budapest; New York 2016. Guidali, Fabio: Gabriele Mucchi's Path in Italy, Czechoslovakia and the GDR; in: ebd. S. 91–100; Neumann, Elke (Hg.): *1965/2015 - Die Biennale der Ostseeländer. Der Ursprung der Kunsthalle Rostock* in: ebd. S. 335-344; Pofalla, Boris: *Chocolate, Pop and Socialism: Peter Ludwig and the GDR*; in: ebd. S. 81–91.

³⁵ Rehberg, Karl-Siegbert/Kaiser, Paul (Hgg.): *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch – die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*; Berlin 2013.

³⁶ Beaucamp, Eduard: *Die Bilder lügen nicht. Streit um die Kunst in der Nationalgalerie*; in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 07.05.1994. Zitiert nach Dengler, Steffen: *Die Kunst der Freiheit?*, S. 218.

³⁶ Gillen, Eckhart: *Feindliche Brüder?*, S. 9.

³⁷ Gillen, Eckhart: *Feindliche Brüder?*, S. 9.

gegenständliche Arbeiten hinausging. Künstler setzten ihr Schaffen durchaus in Bezug zur Entwicklung der internationalen modernen Kunst. Somit widersetzten sich Künstler auch im sozialistischen Deutschland – und das verbindet sie mit vielen Kollegen in der Bundesrepublik und im kapitalistischen „freien“ Westen - den Verhältnissen, in denen sie lebten und arbeiteten. Hinzu kommt, dass der Begriff des Sozialistischen Realismus auch in der DDR nicht einen einheitlichen künstlerischen Kanon bedeutete, sondern ein politisch vorgegebenes Konzept beschrieb, das sich mehrmals veränderte und hier neben nationalen auch internationale Einflüsse von Bedeutung waren.³⁸

Die 90er Jahre waren geprägt von den Auseinandersetzungen, die als „Bilderstreit“ in die Rezeptionsgeschichte der Kunst in der DDR eingegangen sind.³⁹ Diese Auseinandersetzungen fanden meist im Rahmen von Kunst- und Dokumentationsausstellungen statt, so wurde bei der Weimarer Ausstellung *Aufstieg und Fall der Moderne* 1999 um die Gleichsetzung der NS-Kunst mit Kunst aus der DDR gestritten, in der 2017 geführten Debatte an und über die Ausstellungen in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden ging es den Kritikern, wie zum Beispiel dem Kunstwissenschaftler Paul Kaiser, um das Fehlen zeitgenössischer Kunst in den Dauerpräsentationen der Dresdener Sammlungen zwischen 1945 und 1989. Da in der Überblicksausstellung zur deutschen Kunst nach 1945 im Jahr 2009 im Berliner Martin-Gropius-Bau *60 Jahre – 60 Werke: Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949-2009* Kunst aus der DDR ganz ausgespart worden war, fanden auch hier heftige Auseinandersetzungen statt.⁴⁰

Die Phasen und Auseinandersetzungen um die Deutung von Kunst aus der DDR zeigen, dass diese immer noch einen anderen Stellenwert hat als Kunst aus der Bundesrepublik. Hanno Rauterberg fragte in der Wochenzeitung *Die Zeit* aus Anlass der Ausstellung *Der geteilte Himmel* in der Berliner Nationalgalerie im Jahr 2011 provozierend: „Ist DDR-Kunst jetzt so normal wie Westkunst?“⁴¹ Im Gegenteil: Kunst, die zwischen 1945 und 1989 in der DDR entstand, wird erst heute, ausgehend von der Ausstellung *Abschied von Ikarus* 2012/13 in Weimar, primär und im Konsens nach ästhetischen Gesichtspunkten bewertet und

³⁸ Ebd.

³⁹ Rehberg, Karl-Siegbert/Kaiser, Paul (Hg.): Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch - die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung.

⁴⁰ Ebd., S. 504.

⁴¹ Rauterberg, Hanno: Berliner Nationalgalerie: Alles sehr nackt; in: *Die Zeit* vom 17.11.2011. URL: <https://www.zeit.de/2011/47/Nationalgalerie> (05.07.2018).

eingeteilt.⁴² Dieses Ausstellungsprojekt brach auch mit der Einteilung in eine künstlerisch unrelevante offizielle Auftrags- und Staatskunst und in eine relevante inoffizielle alternative Kunst. Es setzte sich die Auffassung durch, dass die Aufteilung in Täter und Opfer, in Staatskünstler und Dissidenten, Widerstandskämpfer und Mitläufer für den Kunstraum DDR nicht funktioniert. Eine einfache Zuordnung in hier Staatskünstler und da Dissident, ist nicht möglich. Immer wieder handelten etablierte Künstler zugunsten der künstlerischen Freiheit junger unangepasster Kollegen, in anderen Fällen behinderten sie diese. Da auch die Kritiker des Regimes in der Regel Mitglieder des Verbandes Bildender Künstler (VBK) waren, konnten auch diese von öffentlichen Mitteln profitieren, die das sozialistische System bereitstellte. Diese Bemerkung soll nicht verharmlosen, dass der repressive Überwachungsstaat DDR die Künstler fest im Blick und im Griff hatte, das Ministerium für Staatssicherheit war hier sehr aktiv, die 80er Jahre zeigen aber, dass die dissidentische Kunst als ein kontrolliertes Ventil toleriert wurde.⁴³

Offizial- und Gegenkultur in der DDR gingen ähnlich vor, wenn sie die privilegierte Stellung des Kunstsystems gegenüber anderen gesellschaftlichen Bereichen nutzten. Das System von Privilegien, das mit dem Begriff des „Kulturfeudalismus“⁴⁴ beschrieben wurde, duldet Freiräume der „Bohème“, die diese als Ersatzforum für politische Kommunikation nutzte, was außerhalb der lokalen Kunstszene in dieser Form nicht durchsetzbar war.⁴⁵ Offizielle als auch alternative Künstler verband, dass beide auf historisierende Muster zurückgriffen. Auch dieser künstlerische Historismus wurden auf die Abgeschlossenheit der DDR nach außen zurückgeführt.

Die Teilung Deutschlands nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges hatte im Bereich der Bildenden Kunst zu einer besonderen Situation geführt, die vor allem aus der Perspektive der DDR ständig von Vergleich und Konkurrenz geprägt war. *Feindliche Brüder* – so nannte Eckhart Gillen im Jahr 2009 sein Überblickswerk zur deutsch-deutschen Nachkriegskunst – waren

⁴² Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Köln 2012.

⁴³ Offner, Hannelore: Überwachung, Kontrolle, Manipulation. Bildende Künstler im Visier des Staatssicherheitsdienstes; in: Schroeder, Klaus/Offner, Hannelore (Hgg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989; Berlin 2000, S. 165–309, hier S. 170–180.

⁴⁴ Rehberg, Siegbert: Der ambivalente Staatsmäzen; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Köln 2012, S. 41–50, S. 41.

⁴⁵ Kaiser, Paul: Bekenntniszwang und Melancholiegebot. Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne, S. 63.

während der Trennung miteinander verwoben und bedingten sich gegenseitig.⁴⁶ Kunst im deutschen Nachkrieg bedeutete ein System von „Wechselwirkungen zwischen den ideologischen Einflüssen der konkurrierenden östlichen und westlichen Besatzungsmächte.“⁴⁷ Vor dem Hintergrund dieses komplexen Spannungsfelds entwickelten die Künstler in Ost und West eigenständige ästhetische Ausdrucksformen und heterogene politische Ikonographien.⁴⁸ So standen sich hier auf den ersten Blick in unmittelbarer geographischer Nähe die zwei Kunstauffassungen gegenüber, welche durch die übergeordnete internationale politische Konstellation des Nachkrieges geprägt wurden: Sozialistischer Realismus versus Weltsprache Abstraktion.⁴⁹ Bei differenzierter Betrachtungsweise zeigt sich, dass die Schwarz-Weiß Aufteilung in abstrakt und figurativ, in frei und unfrei nicht sinnvoll ist. So gab es in der DDR unterschiedliche Phasen von künstlerischen Einschränkungen. Und es greift auch zu kurz, die westdeutsche Kunst als uneingeschränkte „Kunst der Freiheit“ zu bezeichnen, denn auch diese war in Teilen Element einer Funktionalisierung der westlichen Moderne als politisches Ideal der Freiheit, wie jüngere Untersuchungen am Beispiel des Einflusses von Politik, Museen und Kunsthandel zeigen.⁵⁰

Hinzu kommt, dass die durch die Konfrontation entstandenen antithetischen Kunstpositionen in den beiden Deutschlands als zwei Möglichkeiten der Weiterentwicklung der Klassischen Moderne gesehen werden können, die nach Hans Belting den Auseinandersetzungen in den 20er Jahren ähneln.⁵¹ Die Gegensätze „zwischen Joseph Beuys und Werner Tübke oder Emil Schumacher und Wolfgang Mattheuer wären demnach vergleichbar mit den Auseinandersetzungen ästhetischer Kontrahenten im Jahrzehnt vor 1933.“⁵²

Die offizielle Kulturpolitik der DDR sah bis in die 80er Jahre hinein eine figurative Kunst vor, die sich zunächst am Sozialistischen Realismus orientierte und sich zu einer Kunst im

⁴⁶ Faulenbach, Bernd: Nur eine „Fußnote der Weltgeschichte“?; in: Eppelmann, Rainer u. a. (Hgg.): Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung: Hermann Weber zum 75. Geburtstag; Paderborn 2003, S. 1–26, S. 13.

⁴⁶ Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder?, S. 9.

⁴⁷ Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder?, S. 9.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Werner Haftmann hatte die These von der *Weltsprache Abstraktion* erstmals in seinem 1954 in München erschienenen Buch „Malerei im 20. Jahrhundert“ entwickelt.

⁵⁰ Dengler, Steffen: Die Kunst der Freiheit?, S. 219.

⁵¹ Belting, Hans: Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe; München 1992, S. 60.

⁵² Borchmeyer, Dieter: Vorwort; in: Präsident und Direktorium der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (Hgg.): Kunst in Ost und West seit 1989: Rückblicke und Ausblicke; Göttingen 2010 (Kleine Bibliothek der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 4), S. 7–16, S. 10.

Sozialismus entwickelte.⁵³ Jüngere Forschungen definieren auch den Sozialistischen Realismus, der von Moskau ausging und dann nationale Varianten entwickelte als einen internationalen Stil, der auch innerhalb der sozialistischen Welt von einer bedeutenden Heterogenität und verschiedenen nationalen und internationalen Einflüssen geprägt war.⁵⁴ Ist die Geschichte einer nicht ausschließlich an den Vereinigten Staaten von Amerika ausgerichteten, internationalen abstrakten Kunst mittlerweile gut dokumentiert, bleibt die eines globalen, von Moskau unabhängigen Realismus weiterhin schwer zu ermessen.

Ausstellungen sowjetischer Kunst wurden nach 1945 im gesamten sozialistischen Europa gezeigt und als Vorlage für die neuen nationalen Realismen empfohlen. In nahezu allen sozialistischen Ländern traf diese Kunst bei den Künstlern auf Skepsis, obwohl die Kunst, die im Ausland ausgestellt wurde, für diesen Zweck ausgesucht worden war und nicht der Kunst glich, die in der Sowjetunion ausgestellt wurde.⁵⁵

Bei der Analyse eines internationalen Systems des Realismus wird in aktuellen Forschungen zur Nachkriegszeit die strikte Trennung von Realismus einerseits und Avantgarde/Moderne andererseits aufgelöst. Dies ist durchaus konsequent, weil auch in vielen Bildern des Sozialistischen Realismus Zitate aus den klassischen Avantgarden, so zum Beispiel Kubismus, Expressionismus und Surrealismus, in ganz unterschiedlichen Varianten verwendet wurden.⁵⁶ Daraus resultiert auch die Forderung, die Geschichte des Sozialistischen Realismus aus einer übernationalen Perspektive neu zu schreiben.⁵⁷ Für die DDR bedeutet das, internationale Bezugspunkte jenseits der Sowjetunion und der DDR zu dokumentieren und zu analysieren sowie ein grundlegendes Verständnis für die tatsächlichen Verbindungen in Form von Ausstellungen, Kontakten, Reisen von Künstlern und Kuratoren zu entwickeln.

Nicht nur wegen der geographischen Lage der DDR direkt an der Grenze der politischen Systeme, stellt sich die Frage nach der Durchlässigkeit dieser und anderer Grenzen. War der Eisernen Vorhang für Kunst und Kultur durchlässig, war er nach György Péteri vielmehr ein

⁵³ Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus: die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR; Berlin 2001.

⁵⁴ Drosos, Nikolas/Golan, Romy: Realismus als internationaler Stil, S. 443.

⁵⁵ Bown, Matthew Cullerne: Socialist Realist Painting; New Haven [u.a.] 1998.

⁵⁶ Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr: Introduction: Geography of Internationalism; in: Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989), Budapest; New York 2016, S. 1–28, S. 8ff.

⁵⁷ Ebd., S. 12.

„Nylon Curtain“, der zumindest in eine Richtung durchlässig war?⁵⁸ Die Undurchlässigkeit oder Durchlässigkeit des Eisernen Vorhangs ist eines der zentralen Untersuchungsfelder einer globalen Kunstgeschichte der europäischen Nachkriegszeit, die sich an Überlegungen der kritischen Kunstgeographie orientiert.⁵⁹

Mittel- und Osteuropa 1945-1989 stellen einen besonders interessanten Untersuchungsraum für die Kunstgeographie dar, um Bewegungen über Grenzen, Transfers und Zirkulationen zu untersuchen. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang besonders die Forschungen von Piotr Piotrowski, der den Ansatz des „*Spatial Turn*“ auf die Kunsthistoriographie des Ostblocks angewandt hat. Piotrowski stellte dabei das Narrativ einer sich als universell begreifenden westlich geprägten Kunstgeschichte in Frage, die erstens eine hierarchisch definierte Kunstgeographie (Zentrum-Peripherie-Relationen), zweitens einen Werkkanon (ausschließlich empirisches Material) und drittens ein Modell der historischen Beschreibung im Sinne einer Stilfolge (historische Erzählung) entwickelte.⁶⁰ Dieses bis in die 90er Jahre weit verbreitete Verfahren bezeichnete Piotrowski als „vertikale Kunstgeschichte“ und forderte den Ansatz einer „horizontalen Kunstgeschichtsschreibung“, den er in seiner eigenen Forschung auf die zeitgenössische Kunstgeschichte der sozialistischen Länder in Mittelosteuropa nach 1945 angewandt hat.⁶¹ In den Mittelpunkt rückt dabei lokale moderne Kunst, die von westlichen Brennpunkten moderner Kultur zwar inspiriert wurde, aber in Analyse und Interpretation der Kunst nicht auf den Einfluss und das kunsthistorische Narrativ aus dem Westen reduziert wurde. Lokale, das heißt in manchen Fällen nationale, in anderen Fällen regionale Kontexte spielen demnach eine ebenso wichtige Rolle wie der Einfluss von außen. Im Gegensatz zum westlich-zentrierten, ‚universellen‘, vertikalen Modell der Kunstgeschichte sollte als Ziel ein horizontales und polyphones Modell der kritischen Kunstgeschichtsanalyse entwickelt werden.⁶² Dies gibt der „Regionalität“ der Kunst in der DDR,

⁵⁸ Péteri, György: *Nylon Curtain: Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe*; Trondheim 2006.

⁵⁹ Kaufmann, Thomas DaCosta: *Toward a Geography of Art*; Chicago 2004; Allerstorfer, Julia/Leisch-Kiesl, Monika (Hgg.): *Global Art History. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*.

⁶⁰ Piotrowski, Piotr: *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*; in: *Umeni/Art* 56 (2008), H. 5, S. 378–383, S. 380; Piotrowski, Piotr, *East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory* (2014), <https://nonsite.org/article/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory> (30.12.2019);

⁶¹ Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945 – 1989*;

⁶² Piotrowski, Piotr: *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*, S. 381.

die zudem als provinziell und wenig weltläufig galt⁶³ und der „globalen Entgrenzung“ der Bundesrepublik gegenüber gestellt wurde, eine neue Bedeutung, nimmt die Situation in der Peripherie ernst und untersucht sie mit den gleichen Maßstäben wie die Nachkriegskunst in den nicht-sozialistischen Ländern.⁶⁴

Für ein nuancierteres Verständnis der Situation in der DDR ist Piotrowskis Ansatz insofern fruchtbar, als sowohl die Entwicklung der Kunst in der DDR als auch deren Rezeption nach 1989 durch das hegemoniale Ost-West Verhältnis beeinflusst wurde. Die besondere Situation – vor allem wegen des ständigen Vergleichs mit der Bundesrepublik – hat dazu geführt, dass internationale Einflüsse auf die Kunst in der DDR und die daraus resultierende Entwicklung einer Kunst in der DDR unter den genannten Aspekten einer horizontalen Kunstgeschichtsschreibung bisher nicht umfassend untersucht wurden.

Die globale und transnationale Kunstgeschichte geht davon aus, dass sich Gesellschaften in der Regel nicht in einem ungehinderten Freiraum entwickelt haben und noch entwickeln. Es waren und sind immer auch externe Verbindungen, welche nationale politische, kulturelle und wirtschaftliche Landschaften nachhaltig geprägt haben. Als Schlüsselprozesse gelten „Zirkulationen, Transfers, globale Mobilitäten und supranationale Tendenzen.“⁶⁵ Bewegungen von kulturellen Objekten und intellektuellen Trends von einem Kontext in einen anderen führen zu einer Transformation, die eine Veränderung der Bedeutung und Funktion künstlerischer Praktiken zur Folge hat.⁶⁶ Ausstellungen von Kunst aus dem Ausland sind ein solcher Prozess und für die Entwicklung der Kunst in der DDR hatten Präsentationen von ausländischer Kunst eine bisher nicht ausreichend untersuchte Wirkung. Einflüsse von außen werden in der neueren Kunstgeschichtsschreibung als kulturelle Einflüsse beschrieben und bedeuten eine Weiterentwicklung des Konzeptes des ‚Transfers‘. Bedeutete Einfluss eine hegemoniale und einseitige Bewegung, so sind Transfers eine wechselseitige Beziehung, die für alle beteiligten Seiten einen Effekt hat. Nach Thomas Da Costa Kaufmann bedeutet das

⁶³ Rehberg, Karl-Siegbert: Von der „Unmöglichkeit“ einer Ausstellung; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR - neu gesehen, Köln 2012, S. 14–28, S. 16.

⁶⁴ Kaiser, Paul: Bekenntniszwang und Melancholiegebot. Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne, S. 61.

⁶⁵ Hock, Beáta: Introduction-Globalizing East European Art Histories: The Legacy of Piotr Piotrowski and a Conference, S. 6.

⁶⁶ Hock, Beáta: Managing Trans/Nationality: Cultural Actors within Imperial Structures; in: Hock, Beáta/Alas, Anu (Hgg.): Globalizing East European art histories: past and present, New York 2018, S. 39–52, S. 44.

eine „transcultural art history, one that deals with interchange not exchange“.⁶⁷ Kultureller Austausch zwischen menschlichen Kulturen, zwischen den Kontinenten und auch zwischen nationalen Kulturen sind demnach die Basis von Kultur, was das Konzept „reiner Kulturen“, und damit auch „nationaler Kunstgeschichten“ grundlegend in Frage stellt.⁶⁸

Das bedeutet für die sozialistische Kunst und für die Kunst in der DDR: eine „reine sozialistische Kunst“ und auch eine unabhängige Kunst kann es trotz des Eisernen Vorhangs nicht gegeben haben. Anliegen dieser Arbeit ist es, über eine kritische Bestandsaufnahme der kunsthistorischen Rezeption von Kunst aus der DDR die Einflüsse und Transfers jenseits der Bundesrepublik und der Sowjetunion erstmals systematisch zu untersuchen.

Für die Bildende Kunst in der DDR gibt es noch keine gezielte Untersuchung zu den Transfer- und Zirkulationsprozessen der Präsentation zeitgenössischer Kunst. Für die DDR bedeutet dies auch die Bewegung von Künstlern, vor allem durch Migration. In der DDR heißt dies Zuwanderung und – als nicht mehr messbarer Verlust – auch die Abwanderung von Künstlern. Im Kern zielt die Arbeit darauf, einen Beitrag zur Verflechtungsgeschichte der Kunst in der DDR zu leisten. Ein erster Schritt ist die Analyse der Forschungslandschaft zur Kunst in der DDR, die nach 1989 entstanden ist. Als Grundlage dienen für dieses Vorhaben Ansätze aus der Kunst- und Geschichtswissenschaft. Aus erstgenannter werden aktuelle Diskurse und Methoden zur Analyse der Kunst der DDR verwendet, welche die transnationalen oder vielmehr globalen Beziehungen in den Künsten und deren Einbettung in einen kunsthistorischen Kanon unter Einbeziehung postkolonialer Theorien kritisch hinterfragen.⁶⁹

Dabei stehen folgende Fragen im Vordergrund: Welche Kunst aus dem Ausland wurde in der DDR ausgestellt und wie wurde diese rezipiert? Wo lassen sich internationale Einflüsse und Transfers bei Künstlern feststellen? Was bedeutet die Immigration von Künstlern in die DDR? Und im Sinne der erläuterten Wechselbeziehungen: Welche Kunst aus der DDR wurde im Ausland ausgestellt und wie wurde sie dort rezipiert?

⁶⁷ Kaufmann, Thomas DaCosta: Reflections on World Art History; in: Kaufmann, Thomas DaCosta/Dossin, Catherine/Joyeux-Prunel, Béatrice (Hgg.): *Circulations in the Global History of Art*, Farnham [u.a.] 2015 (Studies in art historiography), S. 23–45, S. 35.

⁶⁸ Allerstorfer/Leisch-Kiesl (Hgg.): *Global Art History*, S. 26.

⁶⁹ Piotrowski, Piotr: *Art and Democracy in Post-communist Europa*; London 2012, S. 46; Erjavec, Aleš (Hg.): *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*; Berkeley 2003.

1.4. Struktur

Als Untersuchungszeitraum wurden sowohl die Jahre von 1945 bis 1949, beginnend mit der Aufnahme des Kunstbetriebs in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ), als auch die gesamte Zeit der Existenz der DDR von 1949 bis 1989 bestimmt. Die politische Struktur der DDR blieb in dieser Zeit stabil, in Bezug auf internationalen Austausch und die Realisierung von Kunstausstellungen ist sie von einer großen Heterogenität geprägt. Die Definition dieser Zeitspanne ermöglicht das Verhältnis der SBZ/DDR-Kunst zu internationalen Entwicklungen zu analysieren und zu untersuchen, wo Kontinuitäten oder Brüche existierten. Die DDR blieb in der gesamten Zeit ihrer Existenz ein staatliches System mit gleichbleibenden geographischen Grenzen, das in den verschiedenen Jahrzehnten Konjunkturen unterworfen war. Die einzelnen Kapitel beschäftigen sich jeweils mit einer Phase von mehreren Jahren und stehen exemplarisch für das Phänomen der Verflechtung in dieser Zeit. Die Auswahl der Phasen orientiert sich nicht an der politischen Ereignisgeschichte, sondern nimmt relevante Ausstellungen als Ausgangspunkt, die dann in einen zeitlichen Kontext eingeordnet werden. Das Kapitel **1946-1951** zeigt zunächst, inwiefern in der SBZ internationale Kunst rezipiert und ausgestellt wurde. Die Jahre vor Gründung der DDR waren in Form von Ausstellungen französischer Kunst, der Berichterstattung in der Zeitschrift *bildende kunst* und nicht zuletzt der Remigration in die DDR wegweisende Jahre, die von der Diskussion um den Formalismus und den Kampfbegriff Kosmopolitismus geprägt waren. An der Rückkehr des Malers Max Lingner in die SBZ/DDR wird das komplexe Thema des Transfers von künstlerischen Stilen durch Remigration betrachtet.

Am Beispiel der Jahre **1955-1959** untersuche ich, inwiefern Kunst in der DDR an dem aus Moskau zentral gesteuerten Versuch teilnimmt, eine „Weltkunst Realismus“ aufzubauen. In der DDR werden internationale „Divergente Realismen“ aus Frankreich, Italien und Mexiko rezipiert und fließen in die entstehende Kunst ein. Die Werke von Fritz Cremer, so auch das Buchenwalddenkmal, weisen auf zahlreiche Einflüsse einer internationalen Moderne hin.

In den Jahren **1965-1968** stellt sich die Frage, ob und wie sich der Mauerbau im ostdeutschen Kunstraum bemerkbar machte und inwiefern die neue Situation zu einer neuen Orientierung und Verortung der Kunst in der DDR innerhalb des sozialistischen Blocks führte. Kunst in der DDR war in diesen Jahren in Ausstellungen in Italien und Polen zu sehen, innerhalb der DDR entstanden internationale Ausstellungsformate wie die Ostsee-Biennale oder die Intergrafik. Das Werk Theo Baldens gibt einen Einblick in die Entwicklung der Skulptur der DDR, das *Haus*

des Lehrers mit dem Mosaik Walter Womackas gilt als Beispiel für das Verhältnis von Architektur und Kunst.

Kunst aus der DDR ist in den Jahren **1977-1982** erstmalig auf den Biennalen in São Paulo und Venedig, sowie auf der *documenta* in Kassel zu sehen. Durch diese Öffnung nach Westen stellte sich auch innerhalb der DDR die Frage nach der eigenen Verortung in der internationalen Kunstwelt. Am Werk Hermann Glöckners und der Dresdner Informellen wird untersucht, inwiefern Werke unter Einflüssen aus dem Ausland entstanden.

Erste repräsentative Ausstellungen fanden in Großbritannien und den USA in den Jahren **1984-1989** statt und zeigten eine neue Aufmerksamkeit im westlichen Ausland für die Kunst aus dem sozialistischen Deutschland. Ob die non-konforme Kunst in der DDR der 80er Jahre, vor allem die 1989 offiziell anerkannte Aktionskunst, in internationale Netzwerke eingebunden war, wird im letzten Kapitel der Arbeit dargelegt.

2. 1945-1951

Was bedeutete nun die politische Zäsur der Gründung der Bundesrepublik und der Deutschen Demokratischen Republik im Jahr 1949 für die Entwicklung einer deutschen Kunst in einem sozialistischen Deutschland nur vier Jahr nach Ende des nationalsozialistischen Regimes? Und wie stark war der sowjetische Einfluss auf die Entstehung einer neuen deutschen sozialistischen Kunst? Wie wurde mit der unter den Nationalsozialisten als Entartete Kunst verfeimten Avantgarde der 20er Jahre umgegangen? Und konnte das vor allem mit Berlin und dem Bauhaus in Weimar beziehungsweise Dessau noch in den 20er Jahren als Drehscheibe der internationalen Avantgarde geltende Land nach der isolierenden und national-regressiven Herrschaft der Nationalsozialisten an bestehende Verbindungen anknüpfen? Welche Folgen hatte die 1948 einsetzende Formalismuskampagne in der DDR und die damit einhergehende Bekämpfung des Kosmopolitismus für nationale Traditionen, die Rezeption internationaler Kunst und die Integration der RemigrantInnen in die DDR?

Im Folgenden wird gezeigt, wie sich die Bildende Kunst in den Jahren 1945 bis 1951 entwickelte und Ausstellungen, Zeitschriftenartikel und Remigration von Künstlern dabei internationale Einflüsse in die Sowjetische Besatzungszone (SBZ), ab 1949 dann in die DDR brachten. Im Fokus stehen hier Ausstellungen internationaler Kunst und die Zeitschrift *bildende kunst*, die von 1947 bis 1949 in der SBZ erschien. Aus dem Jahr 1949 werden schließlich zwei Ausstellungen genauer untersucht, zunächst *mensch und arbeit* und dann die *2. Deutsche Kunstausstellung* in Dresden mit einer angegliederten „Wandbildaktion“ und ihrem Verhältnis zum mexikanischen Muralismo. Zur Untersuchung des Phänomens der Remigration in die DDR wird das Wirken und die Rezeption Max Lingners untersucht, der im selben Jahr 1949 aus Paris nach Berlin kam. Am Beispiel der Einführung des Sozialistischen Realismus lässt sich auch die Frage untersuchen, ob dieser Stil in der DDR nach Vorbild der Sowjetunion eingeführt wurde, oder nicht vielmehr eine fortschrittliche Konstruktion war, die sich aus dem Austausch und Einflüssen verschiedener europäischer Realismen zusammensetzte.

2.1. „Kulturnost“ – Die liberale Kulturpolitik in der frühen SBZ

Die Vorgänge in der Kunst der frühen DDR können nicht ohne einen Blick zurück in die Zeit unmittelbar nach 1945 verstanden werden. Wie wurde vor dem Einsetzen einer Kulturpolitik mit internationaler Kunst, dem Erbe der Avantgarde und nationalen Traditionen in der SBZ

umgegangen?

Überraschend schnell nahm bereits im Berliner Sommer 1945 das kulturelle Leben wieder Fahrt auf. Nur wenige Monate nach der Kapitulation begannen Theater und Opernhäuser zunächst mit dem Probenbetrieb und Kinos und Kabarett wurden von einem Tag auf den anderen neu- oder wiedereröffnet. Wenn Wolfgang Schivelbusch die Nachfrage nach kulturellem Leben in seiner umfangreichen Analyse des geistigen Berlins von 1945 bis 1948 sogar mit dem „Massenbedarf wie 45 Jahre später die Pornographie- und Bananenverkaufsstände in der zusammengebrochenen DDR“⁷⁰ vergleicht, so bezieht er sich hier vornehmlich auf Theater, Oper, Film und Kabarett. In allen kulturellen Sparten stellte sich allerdings sofort die Frage, auf welche künstlerischen Referenzen man sich nun berufen sollte und welche Rolle dabei die legendären 20er Jahre mit der künstlerischen Avantgarde spielen sollten. In allen Sektoren Berlins setzte sich zunächst nicht der Versuch, an die 20er Jahre anzuknüpfen durch, sondern das Angebot fokussierte bis weit in die 50er Jahre hinein die Rezeption dessen, was in den zwölf Jahren der kulturellen Isolation Deutschlands in der Welt geschehen war. Die Werke Sartres, Claudels, Hemingways oder Wilders wurden vielfach gelesen und rezipiert. Dabei stellte sich rasch heraus, dass bereits ein neues internationales Kultursystem entstanden war, dessen Koordinaten auf Paris, London und New York hinwiesen. Berlin hatte auf dieser zunächst nahezu ausschließlich nach Westen orientierten Karte keine Position inne, es konnte keine Kontinuität zu den 20er Jahren wiederhergestellt werden und es wurde schnell deutlich, dass die deutsche Hauptstadt geistig und künstlerisch wenig Bedeutung hatte.⁷¹ Nichtsdestoweniger stand Berlin im internationalen Fokus: Mit der Kapitulation des deutschen Reiches hatte Berlin zwar aufgehört, nationale Hauptstadt zu sein, es blieb in veränderter Form jedoch eine bedeutende Stadt, welche die alliierten Siegermächte in vier Sektoren unter sich aufgeteilt hatten. So waren in den drei Jahren nach Kriegsende – also bis etwa 1948 - in Berlin mehr ausländische Journalisten akkreditiert als in anderen europäischen Metropolen.⁷² Erst mit der sich verstärkenden Ost-West Konfrontation und der Teilung der Welt, Europas, Deutschlands und Berlins nach 1949 verlor die Stadt ihre vorübergehende internationale Aura. In Folge wurde sie zur Hauptstadt des sozialistischen Deutschlands und auf der anderen Seite zu einer Exklave. Zwar war die internationale Präsenz

⁷⁰ Schivelbusch, Wolfgang: Vor dem Vorhang – Das geistige Berlin 1945-1948; Frankfurt am Main 1997, S. 40.

⁷¹ Ebd., S. 43.

⁷² Ebd., S. 45.

für viele Berliner durch die Anwesenheit des ausländischen Militärs spürbar, die Erfahrungswelt der US-Amerikaner, Briten, Franzosen und Russen lag jedoch wie in einem kolonialen Kontext meist außerhalb der eigenen Zugangsmöglichkeiten. Die daraus resultierende Form von Regionalität, manchmal sogar Provinzialität in einer international beeinflussten Umgebung, unter Einfluss der jeweiligen Besatzungsmacht und die Lage an der Systemgrenze prägte nicht nur Berlin, sondern war auch prägend für andere Städte in der SBZ/DDR in den ersten Nachkriegsjahren.⁷³

Von den Besatzungsmächten setzte die Sowjetunion als erste das kulturelle Leben wieder in Gang. Bereits im Mai und Juni 1945 – bevor die anderen Alliierten in der Stadt dauerhaft vertreten waren – wurden mit Liberalität und Pragmatismus die Fundamente für eine nachhaltige Kulturpolitik gelegt. Der in amerikanischen Diensten tätige Essayist Peter de Mendelssohn beschrieb deren Strategie als „opening up instead of restriction“⁷⁴, was er nicht ohne Neid feststellte. Wie kam es aber nun ausgerechnet dazu, dass eine Macht, die im eigenen Land die intellektuelle Schicht und Künstler rigoros gleichgeschaltet hatte, dem unterlegenen Gegner nun mit so viel Liberalität entgegentrat? Die Situation in Berlin 1945 trug vergleichbare Züge mit der während der deutschen Besatzung in Paris zwischen 1940 und 1944. In der französischen Hauptstadt hatten die Entfernung zur Heimat und begrenzte eigene Möglichkeiten für eine überraschende Toleranz deutscher Besatzungsoffiziere in kulturellen Fragen geführt, die im nationalsozialistischen Deutschland so nicht möglich gewesen wäre. Eine Äußerung des Chefs der Propaganda-, später Informationsabteilung der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) könnte darauf hindeuten, dass es in Berlin zu einer ähnlichen Konstellation kam. So schrieb Sergei Tjulpanow rückblickend über die Arbeit seiner Abteilung: „Wir wussten [...], dass die Zeit, die wir mitgestalten sollten, in der Sowjetunion längst vorüber war, d.h. in Deutschland machte man eine Periode durch, die der Entwicklung der Sowjetunion zu Beginn der zwanziger Jahre ähnlich war: Eine Sturm-und-Drang-Periode“.⁷⁵ Hier zeigt sich so etwas wie eine Nostalgie bei dem Offizier nach einer vergangenen Periode künstlerischer und geistiger Freiheit, die nun in einem fremden Land noch einmal erlebt werden konnte. Die Untersuchungen der Historikerin Sheila Fitzpatrick zum stalinistischen „Kulturnost“ haben

⁷³ Kaiser, Paul: Bekenntniszwang und Melancholiegebot. Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne, S. 61.

⁷⁴ Zitiert nach Schivelbusch, Wolfgang: Vor dem Vorhang – Das geistige Berlin 1945-1948, S. 57.

⁷⁵ Tulpanow, S[ergei] I[wanowitsch]: Vom schweren Anfang; in: Weimarer Beiträge 1967, H. 5, S. 528–550, S. 531. Zitiert nach Schivelbusch, Wolfgang: Vor dem Vorhang – Das geistige Berlin 1945-1948, S. 57.

die Entstehung und Logik der bedeutenden Rolle der Kultur im Stalinismus herausgearbeitet. Dadurch wurde das Bild einer brutal gleichgeschalteten und politisierten Sowjetkultur weitgehend korrigiert, was auch den Kulturexport in die SBZ/DDR betraf.⁷⁶ Das vermeintliche Rätsel einer liberalen russischen Kulturpolitik in der direkten deutschen Nachkriegszeit und der Rolle der hochgebildeten sowjetischen Kulturoffiziere lässt sich damit weitgehend lösen. Im Kern beschreibt der Begriff „Kulturnost“, dass eine Intelligenz, vornehmlich bestehend aus Offizieren der alten Großbürger- und Bildungsbourgeoisie, die Kulturrevolution weit besser überstanden habe, als es westliche Forscher zu Zeiten des Kalten Krieges analysiert hatten. Ein „kulturvoller“ Lebensstil prägte demnach die spät- und nachstalinistische Gesellschaft der Sowjetunion und vor allem auch ihre Satelliten nach 1945, in verminderter Form auch noch nach 1949. In der Sowjetischen Besatzungszone bedeutete dies konkret die Einführung von Neoklassik in der Architektur, von Konstantin Stanislawski auf der Bühne, von Tolstoi in der Literatur. Auch deutsche Entsprechungen dazu wurden gefördert: Thomas Mann, Gerhart Hauptmann, Wilhelm Furtwängler passten in ein bürgerlich-traditionelles und weniger revolutionäres Leitbild, avantgardistische und experimentelle Kunstformen wurden vernachlässigt.⁷⁷ Ein Import sowjetischer Kultur fand zunächst nicht statt. In Bezug auf die Präsentation Bildender Kunst in der SBZ zeichnete sich zunächst sogar ein noch liberaleres Bild ab, was sich am besten im Zusammenhang mit der *Ersten Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* im Jahr 1946 in Dresden zeigen lässt. Hier waren auch abstrakte Werke zu sehen, was in der Sowjetunion spätestens seit den Debatten um den Realismus und Formalismus in den 30er Jahren nicht mehr möglich war. Der Kulturoffizier Alexander Dymshitz sagte anlässlich der Ausstellungseröffnung: „Der Sieg über den Nazismus ist der Sieg der humanistischen Weltanschauung. Darum wird auch die neue deutsche Kunst sich als eine humanistische Kunst entwickeln“.⁷⁸ Die Ausstellung vom 25. August bis zum 31. Oktober 1946 war eine Bestandsaufnahme, zeigte mit Werken von Ernst Barlach, Max Beckmann, Lyonel Feininger, George Grosz, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Wilhelm Lehmbruck und Oskar Schlemmer vor allem Arbeiten, die während des Nationalsozialismus als „Entartete

⁷⁶ Fitzpatrick, Sheila: *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*; Ithaca, London 1992, S. 146; Volkov, Vadim: *The Concept of kul'turnost': Notes on the Stalinist Civilizing Process*; in: Fitzpatrick, Sheila (Hg.): *Stalinism: New Directions*, London 2000, S. 210–230.

⁷⁷ Schivelbusch, Wolfgang: *Vor dem Vorhang – Das geistige Berlin 1945-1948*, S. 59.

⁷⁸ Zitiert nach Goeschen, Ulrike: *Kunstmodell und Normdiktat. Die Etablierung des Sozialistischen Realismus zwischen 1945 und 1953*; in: Rehberg, Karl Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen*; Köln 2012, S. 125–132, S. 127.

Kunst“ klassifiziert worden und fast ausschließlich vor 1945 entstanden waren. Die Schirmherrschaft hatte die Sowjetische Militäradministration (SMAD) übernommen und die 600 Werke stammten ausschließlich von deutschen Künstlern. Eine Besonderheit war, dass auch Künstler teilnahmen, die in der französischen und britischen Zone lebten. Die Besprechungen zu dieser Ausstellung waren weitgehend positiv, die Besucherreaktionen zeigten eine breite Ablehnung der abstrakten Kunst, die dem breiten Publikum nach der NS-Zeit weitgehend unbekannt war.⁷⁹

Die Kulturpolitik hatte bereits das Ziel im Blick, später eine staatlich gelenkte Kunst des Sozialistischen Realismus in der SBZ umzusetzen. So wurden bereits im Jahr 1946 bildende Künstler und andere Berufsgruppen aus dem Bereich Kunst und Architektur in einer Kartei erfasst und dabei ihre politische Einstellung vermerkt.⁸⁰ Der Kunstpolitik ab 1948 lag eine Stalinisierung der kulturellen Verhältnisse zugrunde, die eine Distanzierung vom Konzept einer eigenständigen deutschen Entwicklung, eines „besonderen deutschen Weges zum Sozialismus“ nicht mehr möglich machte. Diesen hatte der KPD-Funktionär Anton Ackermann Anfang 1946 in Abgrenzung zum Stalinismus als kulturpolitische Haltung seiner Partei formuliert, im Jahr 1948 musste Ackermann, nun im Parteivorstand der SED, das Konzept offiziell verwerfen.⁸¹

In der Sowjetunion war im Jahr 1934 der Sozialistische Realismus als Staatsstil festgelegt worden, es waren aber vor allem die ersten Jahre nach dem Krieg, in denen dieser Stil seinen endgültigen Triumph feierte.⁸² Besondere Bedeutung gewann nun die Abgrenzung vom Naturalismus als „Nachahmer-Stil“ durch die Zuschreibung eines „affirmativen ästhetischen Urteils“. ⁸³ Dadurch sollten die geschaffenen Werke leicht verständlich und mit fotorealistischen Elementen angereichert als Kunst des Volkes von den Massen unmittelbar verstanden werden.

Im November 1947 erörterte der bereits genannte Offizier und Literaturwissenschaftler in der Kulturabteilung der SMAD, Alexander Dymschitz, in der Berliner Universität in einer Rede über

⁷⁹ Feist, Günter/Gillen, Eckhart (Hgg.): *Kunstkombinat DDR: Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*; Berlin 1990, S. 10.

⁸⁰ Dietrich, Gerd: *Politik und Kultur in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands (SBZ) 1945 - 1949: mit einem Dokumentenanhang*; Bern 1993, S. 245. Zitiert nach Goeschel, Ulrike: *Kunstmodell und Normdiktat. Die Etablierung des Sozialistischen Realismus zwischen 1945 und 1953*, S.127.

⁸¹ Zitiert nach Steinkamp, Maïke: *Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR*; Berlin 2008, S.88.

⁸² Drosos, Nikolas/Golan, Romy: *Realismus als internationaler Stil*, S. 443.

⁸³ Ebd.

„Das Verhältnis zwischen Sowjetkunst und bürgerlicher Kunst“, die Überlegenheit des Sozialistischen Realismus über den bürgerlichen Modernismus.⁸⁴ Nach Dymschitz sei moderne Kunst, die mit figurativer Verzerrung, Abstraktion oder Subjektivismus arbeite – konkret meinte er Kubismus, Surrealismus und Konstruktivismus – jenseits einer kulturellen Elite nicht verständlich. Hellmut Lehmann-Haupt, seit 1929 wissenschaftlich in den USA tätig und nun Mitarbeiter der „Monuments, Fine Arts, and Archives Section“ der US-Armee, nannte diese Rede den „Eröffnungsschlag“ im Kalten Krieg der Kulturen. Für Lehmann-Haupt, der sich 1954 in der Untersuchung „Art under a Dictatorship“⁸⁵ mit dem Verhältnis nationalsozialistischer und stalinistischer Kunst beschäftigte, war die gemeinsame Ästhetik Beleg für den umfassenden repressiven Charakter beider Systeme. Allerdings war gemäß der ausgeführten „Kulturnost“-These Stalins Kontrolle über die Entwicklung der Kunst in der SBZ und später in der DDR viel schwächer und in Konsequenz konfliktreicher als die Totalitarismus-Thesen von Lehmann-Haupt nahelegten.⁸⁶

2.2.1. Ausstellungen in der SBZ/DDR, die Wiedereröffnung der Berliner Nationalgalerie und Präsentationen internationaler Kunst in der DDR

Im Februar 1947 eröffnete das *Haus der Kultur der Sowjetunion* in Berlin, womit ein Ort für den Kulturimport geschaffen wurde. Die erste Ausstellung zeigte neben graphischen Werken auch Alexander Deinekas Gemälde *Verteidigung von Petrograd*. Die von Deinekas Stil ausgehende modernisierte Variante des traditionelleren Sozialistischen Realismus herrschte in der sowjetischen Kunstwelt seit den 30er Jahren vor. Deinekas Bildsprache verband das Flächige der abstrakten Kunst mit den reduzierten Formen der Plakatkunst zu einer Form figurativer Abstraktion. Bereits wenige Monate später, etwa ab August 1947, wäre eine Präsentation Deinekas in der DDR nicht mehr möglich gewesen, denn mit dem Wiedererstarken der Russischen Kunstakademie unter Führung von Alexander Michailowitsch Gerassimow geriet Deineka in der Sowjetunion zum wiederholten Male unter den Verdacht des Formalismus. Die Kulturpolitik der „Schdanowschtschina“, benannt nach dem ab 1945 für die Kulturpolitik zuständigen Andrei Schdanow, führte zu einer wieder wesentlich strikteren Haltung gegenüber dem offenen Stil Deinekas, der nunmehr aus den Ausstellungen

⁸⁴ McCloskey, Barbara: Dialektik im Stillstand – Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära, S. 105.

⁸⁵ Lehmann-Haupt, Hellmut: Art under a Dictatorship; New York 1954, S. 200–215.

⁸⁶ McCloskey, Barbara: Dialektik im Stillstand – Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära, S. 105.

verschwand. In der Sowjetunion hatte 1936 eine erste von Stalin initiierte Kampagne gegen den „Formalismus“ begonnen. In Konsequenz waren zahlreiche Werke der russischen postimpressionistischen Malerei als „Produkte des Formalismus“ bezeichnet und aus der Tretjakow Galerie in Moskau entfernt worden. Ein Verbot für diverse Filme, Theaterstücke und literarische Werke wurde erlassen, unter anderem von Sergei Eisenstein, Alexander Tairow oder Boris Pasternak. Nichts sollte mehr Bestand haben. Was sich der Interpretation des Sozialistischen Realismus entzog oder auch nur Spuren der als formalistisch definierten Kunst der Avantgarde aufwies, wurde aus dem öffentlichen Leben entnommen. In den 40er Jahren lockerte sich diese Haltung in der Sowjetunion wieder, bis die Spannungen im Kalten Krieg die Rücknahme der vorübergehend toleranten Haltung gegenüber „westlicher Kunst“ zur Folge hatten und Kunst sich nunmehr ausschließlich im eng definierten Rahmen des stalinistischen Sozialistischen Realismus entwickeln konnte. Ein einschneidendes Ereignis war dabei die Schließung des *Museums der Neuen Westeuropäischen Kunst* in Moskau im Jahr 1948, dessen Bestände auf das Moskauer Puschkkin-Museum und die Leningrader Eremitage verteilt wurden. Als formalistisch galten nun selbst die Plein-air-Malerei und Teile des französisch gefärbten russischen Impressionismus.

Eine zweite und größere Ausstellung im *Haus der Kultur der Sowjetunion* in Berlin zeigte im Juni 1947 vor allem Beispiele stalinistischer Staatskunst, die eine Nähe zu Propaganda- und NS-Kunst nahelegte. In *Sowjetische Malerei* waren 67 Werke von drei Generationen russischer und sowjetischer Maler zu sehen. Der Rezensent Gerhard Bergen betonte, dass sich neben der Darstellung von Stilleben und der Monumentalität der russischen Landschaft das Hauptinteresse auf „den Menschen und sein gesellschaftliches Sein“ richte. Es sei das Besondere der sowjetischen bzw. russischen Kunst, dass „in keinem anderen europäischen Lande ... die Malerei seit nun nahezu hundert Jahren eine solche stilistische Stabilität ... wie im alten Russland“ aufweise.⁸⁷ Er sah vor allem in der sozialen Emanzipation des russischen Volkes eine kontinuierliche Richtung, die durch Maler wie Ilja Repin oder Wassili Surikow künstlerisch umgesetzt worden sei. Im Kern gehe es um die Verankerung eines sozialkritischen Realismus in der russischen Malerei schon weit vor der Revolution. Der „positive sozialistische Realismus“ habe sich dann als „klarer, inhaltlicher Spiegel der neuen Realität

⁸⁷ Bergen, Gerhard: Ein reiches Erbe und neue Impulse: Wesenszüge der sowjetischen Gegenwartskunst; in: *bildende kunst* 3 (1949), H. 8, S. 234–245. Zitiert nach McCloskey, Barbara: Dialektik im Stillstand – Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära, S. 107.

entwickelt.“ Dabei berücksichtigte Bergen nicht die Malerei der russischen Avantgarde, sondern stellte stattdessen das Werk von Isaak Brodski *Demonstration (Auf dem Prospekt des 25. Oktober)* von 1934 in den Vordergrund. Diese Bild wurde in der *bildenden kunst* ganzseitig abgebildet und auch in der Ausstellungsbesprechung im *Neuen Deutschland* diente es zur Bebilderung des Artikels auf S. 3.⁸⁸ Das Bild zeigt einen Menschenstrom mit Spruchbändern in roter Farbe, der vermutlich aus Anlass des Jubiläums der Oktoberrevolution stattfand. Diese „Paradebilder“ genannten Werke waren in den 30er und 40ern Jahren in der Sowjetunion besonders beliebt.⁸⁹ Bergen deutet diese Art von Bildern als beste Antwort auf die Forderung von Karl Marx, „... die Welt nicht nur zu interpretieren, sondern sie auch zu verändern“.⁹⁰ Das Werk Brodskis illustrierte das Typische und eben nicht nur das Repräsentative und Gewöhnliche und setzte sich dadurch von einem simplen „Naturalismus“ ab, so Bergen weiter, der Optimismus Brodskis werde in der Gegenwart die Zukunft vorbereiten, da dem Publikum das Bild einer besseren Gesellschaft als Vorbild präsentiert werde.

Sowohl im Artikel Gerhard Bergens in der *bildenden kunst* als auch in der Ausstellungsbesprechung im *Neuen Deutschland* wird auf die Ähnlichkeit mit einem dem deutschen Betrachter bekannten Bild hingewiesen. Franz Krügers *Parade auf dem Opernplatz in Berlin* (1839) zeige nicht Zivilisten, sondern Militär im Vordergrund, kein Kollektiv, sondern einen kleinbürgerlichen Haufen mit lauter kleinen Subjektivitäten, die „biedermeierisch“ behaglich entwickelt seien. Der Hinweis an die Maler war deutlich – die russischen Traditionen sollten als Vorbild dienen. Dem Artikel im *Neuen Deutschland* folgte ein Beitrag des sowjetischen Malers Boris Ioganson „Über Naturalisten und Naturalismus“, in der *bildenden kunst*, in welchem der für die sowjetische Kunstanschauung elementare Unterschied zwischen dem zu vermeidenden darstellenden Naturalismus und dem anzustrebenden Realismus mit gesellschaftlicher Funktion weiter ausgeführt wurde.⁹¹ Die in der Sowjetunion im Jahr 1934 siegreich hervorgegangene Argumentation hatte damit auch die SBZ erreicht.

Es gab in der SBZ erste Ansätze, den kulturellen Austausch mit den jungen sozialistischen Staaten zu fördern. In unmittelbarer Nachbarschaft zur gerade wieder eröffneten

⁸⁸ N.N.: Sowjetische Malerei im Haus der Kultur der Sowjetunion; in: *Neues Deutschland* vom 14.06.1947, S. 3.

⁸⁹ McCloskey, Barbara: *Dialektik im Stillstand – Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära*, S. 107.

⁹⁰ Bergen, Gerhard: *Ein reiches Erbe und neue Impulse: Wesenszüge der sowjetischen Gegenwartskunst*; Zitiert nach McCloskey: *Dialektik im Stillstand – Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära*, S. 107.

⁹¹ Ioganson, Boris: *Über Naturalisten und Naturalismus*; in: *bildende kunst* 1 (1947), H. 4, S. 42.

Nationalgalerie, in der *Öffentlich-Wissenschaftlichen Bibliothek* in der Charlottenstraße war eine große Ausstellung *Polnische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts* zu sehen. Im Juni 1949 wurden 75 Bilder von 28 Malern gezeigt. Unter Aussparung der polnischen Avantgarde der 20er Jahre gab die Ausstellung einen breiten Überblick über die polnische figurative Kunst. Auch Werke des polnischen Historienmalers Jan Matejko waren hier zu sehen, die von weiteren bedeutenden polnischen Malern des späten 19. Jahrhunderts wie Aleksander Gieryski und Józef Chełmoński ergänzt wurden. Der Rezensent der Ausstellung im *Neuen Deutschland* erklärte die Eigenheiten der polnischen Kunst folgendermaßen:

„Die polnischen Künstler hatten es in den 150 Jahren, die diese Ausstellung umfaßt, nicht leicht, denn einer kontinuierlichen Entwicklung standen die politischen und sozialen Verhältnisse ihres Landes entgegen. In stetig erneuerten Anläufen gewannen sie jedoch immer wieder den Anschluß an die künstlerischen Strömungen in Frankreich, Deutschland und Russland und arbeiteten dabei die Besonderheiten ihres Volkscharakters und der polnischen Landschaft heraus.“⁹²

Die Kunst Polens wird hier also als eine Mischung aus internationalen und eigenen Kunsttraditionen gesehen. Die Ausstellung zeigte besonders auch sozialkritische Werke, wie das Bild *Mag er sie nehmen* von Aleksander Kotsis, welches in dem Bericht über die Ausstellung mit Max Liebermanns *Gänserupferinnen* verglichen wurde. Besonders gelobt wurde auch hier der Fokus auf eine „bürgerliche Sozialkritik“. Die Ausstellung endete in der Chronologie mit postimpressionistischen Werken. Tatsächlich waren in der Ausstellung nur Maler vertreten, die im Jahr 1949 nicht mehr am Leben waren.⁹³ Auch in Polen markiert das Jahr 1949 den Beginn einer zunehmenden Einschränkung der bis dato liberalen Kultur- und Kunstpolitik. Im Juni 1949 präsentierte sich Polen in der SBZ mit ausschließlich figurativen Bildern, die den Weg zu einem polnischen Sozialistischen Realismus weisen sollten. Ähnlich wie in der DDR existierte dieser aber 1949 noch nicht. Zur Darstellung der Wirklichkeit griffen die polnischen Organisatoren auf die eigene Kunstgeschichte zurück. Innovative Einflüsse aus der zeitgenössischen polnischen Kunstproduktion erreichten im Rahmen der Ausstellung also die SBZ nicht.

Neben sowjetischer und polnischer Kunst waren in der Vier-Sektorenstadt vor allem Ausstellungen französischer Kunst zu sehen, die in den folgenden Jahrzehnten von Künstlern und Kunsthistorikern der DDR immer wieder als besonders inspirierend für die Zeit vor 1949 genannt wurden. Der französische Einfluss in der DDR wurde zu einem dauerhaften

⁹² E. L.: Erste Begegnung mit der polnischen Malerei; in: *Neues Deutschland* vom 29.06.1949.

⁹³ Ebd.

Phänomen und Ulrike Goeschen hat die französische Kunst als das große Vorbild im Westen für die Kunst in der SBZ und der DDR ausgemacht.⁹⁴ Mit drei Ausstellungen präsentierte sich Frankreich gleich nach dem Krieg in Berlin als große Kulturnation und gab damit einen Überblick über moderne französische Graphik, Malerei und Skulptur. Nur die Graphik-Ausstellung fand im Westteil der Stadt statt, die beiden anderen in den Jahren 1946 und 1947 im historischen Zentrum Unter den Linden, also im sowjetischen Sektor.

Auch an der Auswahl der Orte der Ausstellungen zeigte sich die Besonderheit des französischen Besatzungsstatus im Vergleich mit den beiden anderen westlichen Alliierten. Hier wurde deutlich, wie wenig Frankreich im Kreis der Siegermächte zählte, so war es für die Nation, die sich seit Jahrhunderten als *die* Kulturnation Europas und der Welt betrachtete, eine Blamage, in Berlin zwei Stadtbezirke, Wedding und Reinickendorf, als Sektor zugesprochen zu bekommen, die kulturell keine Bedeutung hatten und in denen es weder bedeutende Bühnen noch große Museen gab. Im Herbst 1946 wurde eine „Mission Culturelle“ eingerichtet, die sich als breit aufgestelltes Kulturinstitut – die erste derartige Einrichtung der Besatzungsmächte – den Deutschen nicht als Sieger, sondern als Anbieter von Kultur präsentierte.⁹⁵ Hinzu kam, dass ihr Leiter, der Germanist Félix Lusset, weitaus bessere Beziehungen zum SMAD-Kulturchef Alexander Dymshitz pflegte als zu den westlichen Kollegen. Lusset berichtet in seinen Erinnerungen sogar von Gesprächen mit Dymshitz über Möglichkeiten einer Kulturachse Paris-Berlin-Leningrad.⁹⁶

Die erste Ausstellung *Zeitgenössische französische Graphik* vom 20. Juli bis 15. August 1946 hatte noch im Gebäude Schlüterstraße 45 in Charlottenburg stattgefunden, dem ehemaligen Sitz der Reichskulturkammer und einem der zentralen Treffpunkte für Kulturschaffende in den Jahren 1945/46. Gezeigt wurden 250 Werke zeitgenössischer Künstler, darunter auch die des Zeichners Léon Delarbre mit Blättern aus den Konzentrationslagern Auschwitz, Buchenwald und Dora. In der am 21. Oktober 1946 eröffneten Ausstellung *Moderne französische Malerei* zeigte man im Weißen Saal des teilzerstörten Berliner Schlosses schließlich eine Zusammenstellung von 130 Gemälden, die zuvor bereits in Baden-Baden einen großen Zuspruch des deutschen Publikums erfahren hatte. Auch in Berlin kamen nach Schätzungen

⁹⁴ Goeschen, Ulrike: Ein großes Vorbild im Westen. Zur Rezeption französischer Kunst in der SBZ/DDR bis 1960; in: Schieder, Martin/Ewig, Isabelle (Hgg.): In die Freiheit geworfen Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945; Berlin 2006, S. 255-280.

⁹⁵ Schivelbusch, Wolfgang: Vor dem Vorhang – Das geistige Berlin 1945-1948, S. 51.

⁹⁶ Zitiert nach ebd.

wohl etwa 25.000 Besucher, für die nur 15-tägige Öffnung eine beachtliche Zahl.⁹⁷ Ohne große Lücken war hier ein Überblick der französischen Malerei vom späten Klassizismus, dem Impressionismus bis hin zu Fauvismus, Kubismus und abstrakter Malerei zu sehen. Von Monet über Renoir bis hin zu Pablo Picasso, Fernand Léger und Georges Braque wurde hier der Weg in die Moderne ausführlich geschildert. Im Vorwort erläuterte Jean Cassou, Direktor des Pariser Nationalmuseums für moderne Kunst, eine Entwicklung, die von Ingres und Delacroix bis zur „École de Paris“ geführt habe. Dabei war bemerkenswert, wie kommentarlos der Autor Vincent van Gogh, Max Ernst und Pablo Picasso in den Kanon französischer Malerei aufnahm, obwohl diese ihrer Nationalität nach keine Franzosen waren und die „École de Paris“ - obwohl es sich um eine internationale Bewegung handelte - ganz selbstverständlich als französische Kunstbewegung mit französischen Künstlern dargestellt wurde.⁹⁸ Von der Eröffnungsrede des Malers Karl Hofer, zu diesem Zeitpunkt Vizepräsident des bereits im August 1945 gegründeten Kulturbunds, ist überliefert, dass er tiefe Dankbarkeit gegenüber dieser französischen Geste der Versöhnung empfand. Die Rezeption in Ost und West war sehr positiv und der Kunstkritiker Diether Schmidt, der bis 1984 in der DDR wirkte, schrieb über diese Ausstellung noch Ende der 1980er Jahre:

„Die für mich bedeutendste: Die Ausstellung französischer Malerei von Renoir bis Vieira da Silva im Weißen Saal des Stadtschlusses, wo man die große Treppe hinunter anstand, bis vor das Eosanderportal: „Die Horde“ von Max Ernst traf schmerzlich den Zahn dieser Zeit.“⁹⁹

Eine weitere Ausstellung *La sculpture française de Rodin à nos jours* war im Juli 1947 im Berliner Zeughaus zu sehen. In einer Rezension in *bildende kunst* war zu lesen:

„Von den Abstrakten und Symbolisten (Giacometti, Lambert-Rucki, Henri Laurens und Lipchitz) ist zu sagen, dass sich unter ihnen kaum vorwärtsweisende Tendenzen beobachten lassen“.¹⁰⁰

Die offizielle Rezeption hatte sich in den Jahren 1946 und 1947 also bereits geändert. Da es sich um einen der seltenen Momente handelte, in dem surrealistische und abstrakte Kunst in der SBZ zu sehen war, haben verschiedene Künstler hier zum ersten Mal das Werk Giacomettis unmittelbar sehen können, was einige der später in der DDR tätigen Bildhauer beeindruckte und inspirierte.¹⁰¹ Im Gegensatz zum Realismus sowjetischer Art, der den Kampf gegen

⁹⁷ Weigert, Dieter: Präludium auf dem Schlossplatz; in: *Berlinische Monatschrift* 2000, H. 12, S. 148–158.

⁹⁸ Cassou, Jean (Hg.): *La Peinture française: Chateau Impérial Berlin - Moderne französische Malerei*; 22. octobre - 6. novembre 1946; Berlin 1946.

⁹⁹ Schmidt, Diether: *Erinnerungen aus der fünften Zone*; in: Gillen, Eckhart (Hg.): *Zone 5: Kunst in d. Viersektorenstadt 1945 - 1951*, Berlin 1989, S. 15–30, S. 15.

¹⁰⁰ Leuteritz, Gustav: *Französische Plastik in Berlin*; in: *bildende kunst* 1 (1947), H. 4/5, S. 16–19.

¹⁰¹ Goeschen, Ulrike: *Das Schöne ist das Leben. Zur Rezeption des Werks von Alberto Giacometti in der Kunst der DDR*; in: *Schriftenreihe des Arbeitskreises Kunst in der DDR* 1 (2012), S. 71–81, S. 71.

„Formalismus“ immer mehr in den Vordergrund rückte, arbeiteten die französischen Künstler – übrigens genauso wie die Kollegen aus Italien – „... ein Minimum an Stilisierung, namentlich den „Picasso-Ismen“, unter anderem aus *Guernica* (1937) ein.¹⁰² Dies war möglich, weil sie unter völlig anderen Bedingungen arbeiten konnten und nicht mit einer restriktiven Kulturpolitik konfrontiert waren. Für die SBZ/DDR lässt sich festhalten, dass Frankreich und seine Kunst bis in die 80er Jahre ein wichtiger Bezugspunkt blieben.¹⁰³

Die Bildende Kunst in der SBZ/DDR befand sich im Jahr 1949, dem Gründungsjahr der DDR, in einem fragilen Zustand des Übergangs. Nach der kurzen Phase des Liberalismus und Pluralismus nach 1945 veränderte sich seit 1948 das Klima zugunsten eines wachsenden Eingriffs politischer Einrichtungen in Bezug auf Ausstellungen, Künstlerproduktion und Publikationen.

Ein Beispiel für diesen zunehmenden Eingriff in das kulturelle Schaffen bedeutete das Verhältnis zur internationalen Kunst im Rahmen der Ausstellung *mensch und arbeit*, die vom 31. Mai bis 30. Juni 1949 im großen Saal des Berliner Stadtkontors stattfand.[Abb. 2.1.] In einem Wettbewerb wurden die Künstler aufgefordert, sich von den Vorbildern der Zwischenkriegszeit zu lösen, den Blick nicht mehr ins Ausland zu wenden und sich verstärkt mit der gesellschaftlichen Realität auseinanderzusetzen. Die Ausschreibung verdeutlichte die Ziele der Kulturpolitik in der SBZ, wenige Monate vor Gründung der DDR:

„Als der Barbarenstaat zusammenbrach, wollten sie [die Künstler] und ihre Freunde die roh zerrissenen Fäden des historischen Ablaufs und des Kontakts mit dem Ausland wieder knüpfen. Dann sollte die fast vergessene Freiheit des Experimentierens ermutigt werden, und sei es um den Preis, daß Wirres und Eigenbrötlerisches dabei herauskäme. Das alles mag nötig gewesen sein, und es ist reichlich geschehen. Doch die Ergebnisse sind mager. Die Linien der geschichtlichen Entwicklung wurden nicht fortgesetzt, sondern nachgezeichnet, die Anregungen aus anderen Ländern – sie waren meistens enttäuschend – nicht eigenwüchsig verarbeitet, sondern nachgeahmt. Epigonen des Expressionismus, des Surrealismus und des Konstruktivismus bevölkern die „modernen“ Galerien, und selbst die Wirrnis und Eigenbrötelei stammen meist aus zweiter Hand.“¹⁰⁴

In der Ausschreibung wurde deutlich gemacht: ein Anknüpfen an die Vorkriegstraditionen und die Moderne der 20er Jahre war nicht erwünscht und da die – in der Realität spärlichen – Kontakte von Künstlern der SBZ ins in der Ausschreibung nicht weiter definierte Ausland zu keinen fruchtbaren Ergebnissen geführt hätten, wurde für die Zukunft ein Fokus auf nationale

¹⁰² Drosos, Nikolas/Golan, Romy: Realismus als internationaler Stil, S. 444.

¹⁰³ Goeschen, Ulrike: Ein großes Vorbild im Westen. Zur Rezeption französischer Kunst in der SBZ/DDR bis 1960; Arnoux, Mathilde: To Each Their Own Reality: The Art of the FRG and the GDR at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1981; in: Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989); Budapest, New York 2016, S. 393–404.

¹⁰⁴ N.N.: Unsere Neue Wirklichkeit; in: *bildende kunst* 3 (1949), H. 1, S. 1.

Traditionen und Vorbilder eingefordert. Hinzu kam eine klare Definition der Funktion des Kunstwerkes, das nun anstelle der individuellen Selbstbefreiung als Träger einer bedeutenden Botschaft dienen sollte: Eine neue sozialistische Wirklichkeit hatte begonnen und die in der Formalismus-Kampagne –1948 eingeläutet mit einem Artikel von Dymshitz – angestoßenen Vorgaben sollten nun umgesetzt werden.

Der oft zitierte und interpretierte Artikel „Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei“ von Alexander Dymshitz in der *Täglichen Rundschau* vom 19. November 1948 war nicht nur als Folge des gerade beginnenden Kalten Krieges und den damit einhergehenden Bemühungen um Abgrenzung zu verstehen. Der Artikel wendete sich zwar gegen den Westen, hatte aber vor allem das Ziel, die Künstler in der SBZ von der „Weltkunst“ abzukoppeln¹⁰⁵. Da dies nicht ausreichend glückte, sollte im Jahr 1951 der „Orlow-Artikel“ folgen, der Volksverbundenheit forderte und „Die Wege und Irrwege der modernen Kunst“ aus kulturpolitischer Sicht geraderückte.¹⁰⁶ Diese beiden Artikel markierten die Formalismus-Kampagne, die in der Ausstellung *mensch und arbeit* umgesetzt werden sollte.

Im Hause des Stadtkontors in der Berliner Kurstrasse wurden in *mensch und arbeit* 300 Gemälde, Graphiken und Wandbildentwürfe gezeigt. Am anschaulichsten wurde die Ausstellung in der Rezension „Es geht um den neuen Realismus“ von Heinz Lüdecke im *Neuen Deutschland* vom 16. Juni 1949.¹⁰⁷ Lüdecke begann seine Ausführungen mit dem Verweis auf Courbet und Daumier, also diejenigen Künstler, die im westlichen Kunstgeschichtskanon als die Begründer des Realismus galten. Lüdecke wies allerdings direkt darauf hin, „... große Vollendungen auf diesem Neuland bringt erst der verwirklichte Sozialismus.“ Er prangerte zunächst den Berliner Kunstbetrieb an, der sich seit Langem in einem „Zauberkreis der weltfremd-ichbezogenen Abstraktion“ befände, die moderne deutsche Malerei allerdings nicht „in den Snobgalerien rund um den Kurfürstendamm ... sondern hier im Saal des Berliner Stadtkontors“ lebe. Er fügte hinzu: „Modern sind nicht die Nachahmer gestriger formaler Kühnheiten, sondern die Pioniere eines werdenden Realismus“.¹⁰⁸ Lüdecke führte

¹⁰⁵ Feist, Günter: Allmacht und Ohnmacht. Historische Aspekte der Führungsrolle der SED; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 42–61, S. 56.

¹⁰⁶ Orlow, N.: *Wege und Irrwege der modernen Kunst*. Zuerst veröffentlicht in *Tägliche Rundschau* vom 21. und 23. Januar 1951; in: N.N.: *Kampf gegen den Formalismus in der Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur*; Dresden 1951, S. 3–19.

¹⁰⁷ Lüdecke, Heinz: „Es geht um den Neuen Realismus“ – Ein kritischer Rundgang durch die Ausstellung „mensch und arbeit“; in: *Neues Deutschland* vom 16.06.1949, S. 3.

¹⁰⁸ Ebd.

verschiedene Beispiele auf, warum eine befriedigende Version der Kunst noch nicht erreicht sei. Neben einer „ästhetischen Verdünnung bei Walter Heiders *Holzschneidender mit dem Schlafenden*“, einem „Scheinrealismus“ bei den Zeichnungen von Erich Keller, erkannte Lüdecke übertriebene Buntheit, „einen formalistischen Irrtum, der auf das Missverständnis zurückgeht, die historisch wichtige Befreiung der Farbe durch den Expressionismus sei äußerlich übernehmbar.“ Auch der Maler Horst Stempel sei in seinem Werk *Kinder mit Fahnen* den Lockungen der motivierten Buntheit erlegen. Als positives Beispiel im Umgang mit Farbe nannte Lüdecke vor allem Arno Mohrs *Kartoffelernte*. Bert Heller wiederum rutsche in einen „gespenstischen Halbsurrealismus“. Anregungen, die sich einige der Maler in Anknüpfung an die moderne, figurative Malerei holten, lehnte Lüdecke ab. So bediene sich Georg Leese mit *Diskutierende[n] Arbeitern* bei van Gogh und sinke damit in die Nachahmerei ab. Andere Künstler machten Anleihen bei Xaver Fuhr, Max Kaus und selbst bei Max Beckmann und Max Liebermann, was von Lüdecke nicht explizit negativ bewertet wurde.

Als den besten der ausgestellten Entwürfe für Wandbilder wertete der Rezensent denjenigen von Rudolf Bergander, der auch mit seinen Gemälden *Chirurg Dr. Peters* und *Kartoffelbuden* überzeugt habe. Besonders gelobt wurden zudem die präsentierten Architekturmodelle von Hermann Henselmann, da diese einen „konstruktiven Zukunftsgeist und demokratischen Humanismus“ in sich trügen. Der insgesamt kritische Ton der Rezension spiegelte sich auch im Resultat des Wettbewerbs wider. Ein erster Preis wurde nicht vergeben, da keine der eingesandten Arbeiten den thematischen und künstlerischen Anforderungen entsprochen habe.¹⁰⁹

mensch und arbeit war insofern beispielhaft für die um 1948 vollzogene Kehrtwende in der Kultur- und Kunstpolitik, da hier gezielt Künstler in eine bestimmte Richtung geleitet werden sollten und das Ziel, eine realistische Kunst mit gesellschaftlicher Funktion zu schaffen, in den Ausschreibungen zum Wettbewerb auch formuliert wurde. In Bezug auf die Internationalität setzte man um, was auch in Zukunft die Ausrichtung der Kunst in der DDR bestimmen sollte: der Fokus sollte sich auf die nationalen Traditionen richten. Das bedeutete zunächst aber auch, dass keine Vermengung mit der sowjetischen Tradition des Realismus stattfand, was sich in den Kunstaustellungen insofern zeigte, als deutsche und sowjetische Traditionen nicht nebeneinander ausgestellt wurden. Dies war bereits bei der ersten programmatischen

¹⁰⁹ N.N.: Die Preisträger des Wettbewerbs „Unsere Neue Wirklichkeit“; in: *bildende kunst* 3 (1949), H. 6, S. 172.

Ausstellung *150 Jahre soziale Strömungen in der bildenden Kunst* deutlich geworden, die zum 100. Jahrestag der Märzrevolution im 1947/48 mit Werken von unter anderen von Max Beckmann, Karl Schmidt-Rottluff und Otto Dix, Herbert Sandberg und Otto Nagel in Berlin und Dresden zu sehen war.¹¹⁰ Eine gemeinsame Präsentation von Werken sowjetischer und deutscher Kunst in einer Ausstellung gab es bis weit in die Zeit der DDR hinein nicht.

Dies ist auch beim wichtigsten Ausstellungsereignis des Jahres 1949, der *2. Deutsche[n] Kunstausstellung* der Fall. Sie fand vom 10. September bis zum 30. Oktober in der Dresdner Stadthalle am Nordplatz statt und fiel somit in die Zeit der Staatsgründung der DDR am 7. Oktober. Als Folgeveranstaltung der *Allgemeinen Deutsche[n] Kunstausstellung*, die 1946 ebenfalls in Dresden präsentiert worden war, zeigte die zweite Schau noch deutlicher, wie weit der politische Anspruch an die Kunst von der tatsächlichen künstlerischen Produktion entfernt war. Mit 375 Werken von 319 Künstlern war die Ausstellung als Überblicksschau konzipiert. An zentraler Stelle waren 13 großformatige Wandbilder zu sehen, die einen Versuch darstellten, in Kollektiven sozialistische Kunst zu schaffen, vor Ort in Betrieben konzipiert.

Wie bereits 1946 wählte eine Jury die eingereichten Werke aus. Vertreten waren in der Ausstellung überwiegend Künstler eines „Expressiven Realismus“, wie Josef Hegenbarth, Hans Grundig, Hermann Glöckner, aber auch Otto Pankok, Karl Hofer, John Heartfield, Otto Dix und George Grosz, allesamt mit Werken, die nach 1946 entstanden waren.¹¹¹

Überwiegend wurden hier realistische Darstellungen gezeigt, Landschaften, Stillleben, Porträts und Selbstbildnisse, geprägt von expressionistischen, impressionistischen und surrealistischen Stilelementen.¹¹² Eine Gruppe von Gemälden bezog sich auf die Darstellung von Arbeit, allerdings waren die Arbeiterklasse thematisierende Werke wie das *Arbeiterbild* von Otto Nagel Ausnahmen, es überwogen Abbildungen von Arbeitenden. Das vielbeschworene gesellschaftlich Neue fand in diesen Bildern noch keinen Niederschlag und selbst Themen wie Krieg, Flucht und Gefangenschaft wurden in der Regel verallgemeinernd und ästhetisierend dargestellt. Für die relative Offenheit der Jury sprach, dass für die Präsentation auch einige abstrakte Werke ausgewählt und präsentiert wurden, die bereits in

¹¹⁰ 150 Jahre soziale Strömungen in der bildenden Kunst (Veranstalter Freier Deutscher Gewerkschaftsbund), Ausstellungskatalog; o. O. 1947.

¹¹¹ Löffler, Fritz/Voss, Ely (Bearb.): Zweite Deutsche Kunstausstellung Dresden 1949 [Katalog]; Dresden 1949.

¹¹² Steinkamp, Maïke: Das unerwünschte Erbe: die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR; S. 197.

der SBZ immer wieder als Machwerke bürgerlicher Dekadenz bezeichnet worden waren. Auffällig war jedoch die große Anzahl von unpolitischen, scheinbar zeitlosen Themen und Sujets, über die bereits die bloßen Titel wie *Dahlien, Sonnenblumen, Vorfrühling, Frühling, Herbstsonne* oder *Ponydressur* von Fritz Winkler Auskunft geben. [Abb. 2.2.]

Ruinen und Darstellungen von Lager- oder Kriegserlebnissen, welche die künstlerischen Arbeiten der ersten Nachkriegsjahre geprägt hatten, waren in den Ausstellungen 1949 nicht mehr zu sehen. Hatten die Künstler die Traumata des Krieges bereits überwunden, verdeckten sie diese nunmehr bewusst oder war es politischer Wille, diese Bilder nicht zu zeigen?

In der SBZ/DDR hatte sich diesbezüglich die Politik klar positioniert. Anlässlich eines Treffens sozialistischer Künstler und Schriftsteller in Kleinmachnow bei Berlin beschwerte sich Walter Ulbricht, damals stellvertretender Vorsitzender der SED, im Oktober 1948 über Künstler, die zu sehr mit ihren Konzentrationslager- und Emigrationserfahrungen beschäftigt seien, um den Kampf für die Landreform und den Aufbau des Sozialismus künstlerisch anzugehen.¹¹³

Die Kulturpolitik griff hier in eine künstlerische Verarbeitung der Ereignisse der 30er und 40er Jahre ein, die in ganz Mitteleuropa einen Weg suchte, mit den individuellen und kollektiven Erfahrungen umzugehen. In der SBZ waren es Werke wie *Tod in Dresden* von Wilhelm Lachnit von 1945 [Abb. 2.3] oder Wilhelm Rudolphs Zeichnungen des zerstörten Dresdens von 1945/1946, welche den psychischen und physischen Zustand der unmittelbaren Nachkriegszeit darzustellen versuchten. Die Kunst aus der SBZ, die öffentlich präsentiert wurde, blieb in den meisten Fällen einer figurativen Ästhetik verpflichtet und benutzte selten Andeutungen oder Abstraktionen.

Künstler in anderen nationalen Kontexten hatten in dieser Zeit andere Lösungen gefunden: Am Beispiel von Andrzej Wróblewski, Alina Szapocznikow und Boris Taslitzky hat Okwui Enwezor den Begriff der „ent-stellten Darstellung“ eingeführt und gezeigt, dass es für figurative Künstler keine „un-Darstellbarkeit“ des Holocaust gab.¹¹⁴ Vor allem die Werke des polnischen Malers Andrzej Wróblewski [Abb. 2.4] aus der zweiten Hälfte der 40er Jahre nutzten hier die Möglichkeiten der figurativen Malereien auf beeindruckende Weise. Ähnliches gilt für die Skulpturen von Alina Szapocznikow, ebenso in der Volksrepublik Polen

¹¹³ Walter Ulbricht im Oktober 1948 zitiert nach Gillen, Eckhart: *Pictures of Pain*; in: Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968*; Tietl 2016, S. 104–127, S. 106.

¹¹⁴ Enwezor, Okwui: *Zur Beurteilung von Kunst: Postwar und künstlerische Weltlichkeit*; in: Enwezor, Okwui/Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich (Hgg.): *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik 1945-1965*; München 2016, S. 20–39, S. 21.

aktiv. Beide wurden dort auch ausgestellt und waren stilbildend für ganze Generationen von Künstlern.¹¹⁵ Der Franzose Boris Taslitzky hatte mit dem düsteren Werk *Das kleine Lager Buchenwald* ein weiteres Beispiel für die „ent-stellte Darstellung“ der immer wieder als durch künstlerische Mittel „un-darstellbar“ beschriebenen Vorgänge und Erlebnisse geschaffen.¹¹⁶ So zeichneten Wróblewski und Taslitzky einen Weg vor, der auch in der SBZ/DDR ein Vorbild für einen deutschen Sozialistischen Realismus hätte sein können. In der Volksrepublik Polen wurde dieser Weg bis Anfang der 50er Jahre gegangen, in der SBZ/DDR wehrte man diese Ansätze künstlerischer Traumaverarbeitung seit 1948 vehement ab. Zumindest die ausgestellte und öffentliche Kunst in der SBZ/DDR zeigte solche „Ent-Stellungen“ nicht. Parallel zur wachsenden politischen Einflussnahme zogen sich einige Künstler bereits seit 1948 in den privaten Raum zurück¹¹⁷, der einer der wichtigsten Orte für die Entstehung von Kunst in der DDR abbildete. In diesem privaten Raum entstanden bereits zu Zeiten der SBZ Werke, die ganz ähnliche Vorgehensweise wie Wróblewski oder Szapocznikow entwickelten. Ein Beispiel dafür ist Gerhard Altenbourg mit dem Werk *Ecce homo I (Der sterbende Krieger*[Abb. 2.5] von 1949. Die Arme und Beine der dargestellten Figur sehen aus als ob ihnen die Haut entfernt worden sei und die Struktur von Fasern und Sehnen des rohen Fleisches wird dadurch sichtbar.¹¹⁸ Die Kunst Altenbourgs wurde in der SBZ und frühen DDR nicht ausgestellt. Aufgrund der Vorgabe für die 2. *Deutsche Kunstausstellung*, zeitgenössische, nach 1946 entstandene Kunst auszustellen, waren in Dresden keine „klassischen modernen Meister von der Brücke bis zum Blauen Reiter vertreten“, was „zu einer scheinbaren Armut“ führte, wie in einer Rezension in der *Zeitschrift für Kunst* kritisch bemerkt wurde.¹¹⁹ Der Verdienst der Ausstellung läge vielmehr in der Sprengung der „zonalen“ Grenzen. Tatsächlich waren auch einige Künstler vertreten, die in den Westzonen tätig waren, wie Gustav Seitz und Karl Hofer. Andere hatten aus politischen Gründen von einer Teilnahme Abstand genommen, zum Beispiel Erich Heckel, gegen den in der SBZ bereits der Vorwurf einer „bürgerlichen

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd., S. 29.

¹¹⁷ Roth, Lynette: *Art in Germany, 1943-55*; in: Roth, Lynette (Hg.): *Inventur – Art in Germany, 1943-55*; Cambridge, Mass. 2018, S. 25–76, S. 62.

¹¹⁸ Gillen, Eckhart: *Feindliche Brüder?*, S. 58.

¹¹⁹ Löffler, Fritz: *Zur Eröffnung der Zweiten Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1949*; in: *Zeitschrift für Kunst* 3 (1949), S. 216.

Dekadenz“ laut geworden war.¹²⁰ Mit der Einbeziehung von Künstlern aus den nicht sowjetisch-besetzten Zonen sollte gezielt demonstriert werden, dass im Osten an der deutschen Einheit festgehalten werde.

Die Auswahl der Dresdener Ausstellung gab einen nahezu vollständigen Überblick über die Kunst im Nachkriegsdeutschland, und nur wenige Richtungen, wie beispielsweise die „Phantastische Malerei“ fehlten hier. So waren Heinz Trökes und Marc Zimmermann, die bis 1947 noch an der Kunsthochschule in Weimar gelehrt hatten, dem kunstpolitischen Druck erlegen und schon 1948 in den Westen gegangen.¹²¹ Kurze surrealistische Phasen ließen sich auch in anderen mittelosteuropäischen Staaten zwischen 1945 und 1948 beobachten, konnten sich aus politischen Gründen aber in keinem sozialistischen Land durchsetzen.¹²²

2.2.2. Die Wandbildaktion 1949 und der Einfluss des mexikanischen Muralismo

Auf der 2. *Deutschen Kunstausstellung* war ein Medium präsent, das in der Kunst der DDR in den Folgejahrzehnten immer wieder interessante Aspekte zeigte, da es verschiedene internationale Vorbilder gab: das Wandbild. Der Versuch ab 1948 einen „eigenen deutschen Weg“ des Wandbilds zu finden, führte in ein groß angelegtes Projekt.¹²³ Im Rahmen der 2. *Deutschen Kunstausstellung* fertigten insgesamt 13 Malerkollektive Wandbilder an. Die großformatigen Bilder, die provisorisch auf Hartfaserplatten ausgeführt wurden, waren Teil des Versuches, im Rahmen des Zweijahresplans eine sozialistische Kunst zu schaffen.¹²⁴ Überliefert ist, dass die Idee spontan auf Seiten der Künstler entstanden war. Die Ausstellungsleitung beauftragte daraufhin neun Kollektive und vier einzelne Künstler,

¹²⁰ Halbrehder, Corinna: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung/Kunstausstellung der DDR 1-VIII: mit 920 Kurzbiographien und einer umfassenden Bibliographie; Frankfurt am Main, New York 1995, S. 49. Zitiert nach Steinkamp, Maika: Das unerwünschte Erbe, S. 197.

¹²¹ Damus, Martin: Malerei der DDR, S. 65.

¹²² Piotrowski, Piotr: In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945 - 1989. S. 13ff.

¹²³ Roters: Wechselnde Perspektiven, S. 5.

¹²⁴ Die Themen der dreizehn Wandbilder und die Künstlerkollektive waren: *Metallurgie Hennigsdorf* (René Graetz, Arno Mohr, Horst Stempel), *Stahlwerk Riesa* (Heinz Hanisch, 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 Schäfer, Paul Sinkwitz, Siegfried Donndorf), *Meißen-Keramik* (Rudolf Bergander, Walther Meining, Franz Nolde), *Steinkohle* (Hans Christoph, Martin Hänisch, Werner Hofman), *Feinmechanik Zeiss-Ikon* (Max Erich Nicola, Jürgen Seidel), *Begegnung* (Wilhelm Lachnit), *Tanz* (Hans Kinder) *Neubauern* (Willy Jahn), *Vorwärts zur Tat* (Bernhard Kretzschmar). Das Wandbild *Textilindustrie* (Chemnitzer Kollektiv) wurde wegen „ideologischer Fehler“ nicht ausgestellt. Zitiert nach Goeschen, Ulrike: Kunstmodell und Normdiktat. Die Etablierung des Sozialistischen Realismus zwischen 1945 und 1953, S. 129.

Wandbilder anzufertigen, die dann vor Ort in Betrieben konzipiert wurden.¹²⁵

Tatsächlich sollten hier alle Aspekte einer neuen Kunst umgesetzt werden: der Arbeiter als Auftraggeber, das Künstlerkollektiv, Motive und Themen aus dem Leben in der sozialistischen Gesellschaft. Besonderes Augenmerk wurde auch auf die Wirkung der Wandbilder im öffentlichen Raum gerichtet. Dieser letzte Punkt ist sicherlich der entscheidende für das große Interesse an Wandbildern im jungen sozialistischen Deutschland. Im Gegensatz zur bürgerlichen Salon-, Galerie- und Museumskunst bot das Wandbild die Möglichkeit, direkt auf eine Öffentlichkeit zu wirken. Damit wurde die wichtigste Forderung an den Sozialistischen Realismus, eine Funktion für den Aufbau der Gesellschaft zu haben, perfekt erfüllt.

Auch die Zeitschrift *bildende kunst* widmete ihr drittes Heft im Jahr 1949 nahezu vollständig dem Thema Wandbild. Neben einem Beitrag von Anna Seghers zur Wandbildmalerei in Mexiko wurde hier die Wandbildtradition im alten Ägypten erläutert und in eine Geschichte der öffentlichen und gesellschaftswirksamen Kunst eingefügt. Die Malerin Alice Lex-Nerlinger, die auch zur Redaktion der *bildenden kunst* gehörte, sah im Wandbild eine der zentralen Forderungen an die sozialistische Kunst erfüllt: „Dieses Volk hat ein Recht darauf, eine Kunst zu fordern, die kollektiv gesehen werden kann und die Inhalte der anbrechenden sozialen Epoche für alle verständlich und real gestaltet.“¹²⁶ Hier kam eine traditionelle und simplifizierte Vorstellung von sozialistischer Kulturpolitik und Gesellschaft zum Vorschein. Künstler sollten als gesellschaftspolitische Tat Bilder in einer Öffentlichkeit zeigen, die dadurch an hoher Kunst teilhabe.¹²⁷ Lex-Nerlinger, zunächst positiv auf die sowjetische Doktrin des Sozialistischen Realismus blickend, argumentierte weiter, dass figurative Arbeit am ehesten zugänglich und am besten geeignet für künstlerisches soziales Engagement sei. Das Wandbild besaß also nicht mehr nur eine soziale Aufgabe, sondern auch das Ziel, eine nüchterne, sachliche in gewisser Weise gar bewusst ‚primitive‘ Form vergleichbar der von Brecht für die

¹²⁵ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Ministerium für Volksbildung Nr. 2388. Protokoll der dritten Sitzung des Arbeitsausschusses für die 2. Deutsche Kunstausstellung am 2. Februar 1949. Zitiert nach ebd.

¹²⁶ Lex-Nerlinger, Alice: Das Wandbild als Forderung unserer Zeit; in: *bildende kunst* 3 (1949), H. 3, S. 92–93. Das Heft 3 des Jahres 1949 widmete sich fast ausschließlich der Wandmalerei. Anna Seghers berichtete über das große Wandgemälde von Diego Rivera im Speisesaal des Prado-Hotels in Mexiko, während Alice Lex-Nerlinger die aktuellen Forderungen der Zeit an das Wandbild herausstellte. Gerhard Bergen blickte auf die Leistungen der alten Ägypter zurück und gab einen Überblick über das ägyptische Wandbild, „das uns noch heute mit größter Eindringlichkeit anspricht, weil es unmittelbar „aus dem Leben stammt und zugleich die künstlerische Form gefunden hatte, die es über die Zeiten lebendig erhielt“.

¹²⁷ Schönfeld, Martin: Das „Dilemma der festen Wandmalerei“. Die Folgen der Formalismusdebatte in der SBZ DDR 1945 – 1955; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 444–465, S. 445.

Bühnenarbeit benannten Naivität als ästhetische Kategorie“ zu schaffen.

Geplant war, dass die Wandbilder später von den Betrieben erworben und in Gemeinschaftsräumen angebracht werden sollten. Nach der Präsentation in Dresden wurde allerdings nur das Bild *Berufsschulung* durch das Ministerium für Volksbildung der Landesregierung Sachsen angekauft, alle anderen 12 Wandbilder wurden nicht dauerhaft ausgestellt und gingen verloren. Die in Dresden ausgestellten Wandbilder waren entweder überdimensionierte Tafelbilder oder in Szenen gegliederte, erzählende Friese. Den Auftrag berücksichtigend bezogen diese sich überwiegend auf die Arbeit in den Betrieben. Das Wandgemälde *Metallurgie Hennigsdorf* von René Graetz, Arno Mohr und Horst Stempel bekam zunächst am meisten Lob, zog die Aufmerksamkeit der Besucher auf sich und wurde auch in der Kunstgeschichtsschreibung der DDR immer wieder genannt. [Abb. 2.6.] Allein die Größe des Bildes mit 4 m x 16 m war beeindruckend. Die drei Künstler waren dem Anliegen der Aktion gefolgt und machten die Einheit von Arbeit und Planung zu ihrem Thema. Sie hatten „... am nachdrücklichsten den Kollektivgedanken vertreten, gemeinsam den Entwurf entwickelt und ihr Arbeitsprinzip schloss nicht aus, dass der eine in das Motiv des anderen hineinarbeitet“.¹²⁸ Der dargestellte Produktionsprozess des Stahlwerks Hennigsdorf bei Berlin verband verschiedene Arbeitsszenen mit gesellschaftspolitisch bedeutsamen Motiven. In vier szenischen Schwerpunkten besaß das Bild eine einfache Lesbarkeit. Die zweite Szene von links zeigte eine Planungsgruppe, der im Verhältnis zu den rechts und links abgebildeten Gruppen von Arbeitern ein besonderes Gewicht zukam. Im Hintergrund ganz rechts außen sah man zudem einen Demonstrationzug, mit dem die Verbundenheit der Arbeiter mit den Massenorganisationen ausgedrückt wurde. Ihr reales Erleben der Szene drückten die Künstler aus, indem sie vor dem Zug mit roten Fahnen und Transparenten in Selbstbildnissen als Maler zu erkennen waren. Vor ihnen stand einer der Arbeiter gerade Modell. Nach Auffassung der Künstler machte die Großflächigkeit der Malerei eine großzügige Gestaltung notwendig. Sie orientierten sich dabei offensichtlich nicht an der optimistischen Eindimensionalität, der „lebensnahen“ Genrehaftigkeit und „volkstümlichen“ Detailgenauigkeit, die seit 1948 den Künstlern in der SBZ seitens der Politik so dringlich empfohlen wurde.¹²⁹ Stattdessen arbeiteten die Künstler mit Vereinfachungen und Charakterisierungen, welche „... die

¹²⁸ Ebd., S. 449.

¹²⁹ Damus, Martin: Malerei der DDR, S. 69.

Lesbarkeit des Bildes erleichtern und seine sinnliche Eindringlichkeit erhöhen.“¹³⁰ Die arbeitenden Menschen standen hier über den Dingen, planten und beherrschten kollektiv den Raum der industrialisierten Gießerei und bestimmten dabei selbstbewusst den Gang der Dinge. Diese in die Breite gehende Art der Gestaltung passte allerdings nicht in das Malerei-Konzept der SED-Führung, nach dem „... Menschen innerhalb einer zentralperspektivisch gegebenen Räumlichkeit als lebensfrohe Menschen agieren und nicht sinnbildhaft verallgemeinernd die Gesetze der Harmonie, der Kunst und der Geschichte in Frage stellen“.¹³¹ So wurden die Wandgemälde bereits in der Eröffnungsrede zur *2. Deutschen Kunstausstellung* ignoriert. Kritik wurde vor allem an der an Fernand Léger oder Diego Rivera geschulten Formensprache geübt, die es im Zuge der Kampagne gegen den Formalismus eigentlich zu überwinden galt.¹³² Das Wandbild *Metallurgie Hennigsdorf* zeigte diese Einflüsse von Kunst aus dem 20. Jahrhundert. Vor allem bei diesem Werk liegt es nah, den mexikanischen Muralismo – genannt werden müssen hier die Künstler Diego Rivera, José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros – als eines der Vorbilder auszumachen. Die Rezeption des Muralismo verband sich für die Künstler in der SBZ mit Traditionslinien aus Frankreich und den USA der 30er Jahre. In Europa hatten zudem vor allem Fernand Léger und Le Corbusier der Wandbildmalerei zu dem Mythos verholfen, massenwirksam zum Aufbau einer neuen Gesellschaft beitragen zu können.¹³³ Bei den Bezügen zum Muralismo spielten besonders Remigranten eine Rolle, vor allem der Kuba-Rückkehrer Gert Caden (auch Kaden), der – selbst Maler – den Vorsitz der künstlerischen Leitung der *2. Deutschen Kunstausstellung* innehatte und somit an der Realisierung der Wandbildaktion direkt beteiligt war. Caden hatte sich während seines Exils in Kuba aufgehalten und galt 1948/1949 als einer der großen Verfechter von Wandbildern, was er auf seine Zeit in dem karibischen Inselstaat zurückführte. Heute ist bekannt, dass Caden 1948 in die SBZ zurückkehrte und kurz darauf als Agent des sowjetischen Geheimdienstes und später für die DDR-Staatssicherheit tätig war.¹³⁴

Auch die aus Mexiko zurückgekehrten Autoren Anna Seghers, Ludwig Renn und Bodo Uhse traten als energische Fürsprecher der Kunstform Wandbild auf. So wünschte sich Anna

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

¹³² Goeschen, Ulrike: Ein großes Vorbild im Westen. Zur Rezeption französischer Kunst in der SBZ/DDR bis 1960, S. 262.

¹³³ Schönfeld, Martin: Das „Dilemma der festen Wandmalerei“. Die Folgen der Formalismusdebatte in der SBZ DDR 1945 – 1955, S. 445.

¹³⁴. Siehe: <http://www.beatricevierneisel.de/wp-content/uploads/2011/01/Vortrag-MfS.pdf> (5.7.2018)

Seghers, einen Vertreter des Muralismo aus Mexiko nach Berlin, „... um einige verrückte Wandbilder zu malen“ und das kalte und ihr fremd gewordene Land etwas bunter zu gestalten.¹³⁵ Und tatsächlich ist bei *Metallurgie Hennigsdorf* eine Nähe zu den frühen Wandbildern besonders von Diego Rivera nicht von der Hand zu weisen. Allerdings lassen sich in den Bildern der Wandbildaktion 1949 auch erhebliche Unterschiede zur mexikanischen Wandmalerei erkennen, die vor allem durch „Monumentalisierungen, Übersteigerungen, räumlich-zeitliche Durchdringungen, Verknüpfungen von Mythos, Geschichte und Gegenwart“ wirkte.¹³⁶ Gerade diese Elemente waren in den 1949 in Dresden präsentierten Wandbildern nicht zu finden. Allerdings wies das bereits direkt nach seiner Fertigstellung 1948 heftig angegriffene Wandbild *Trümmer weg – baut auf* von Horst Stempel in der Schalterhalle des Bahnhofs Friedrichstraße genau diese Elemente auf. Stempel, einer der Remigranten aus Frankreich, hatte zum ersten Mal in der SBZ ein Kunstwerk in einem dezidiert öffentlichen Raum geschaffen. Damit stellte er sich in die Tradition der frühen Realisten, denn schon Gustave Courbet hatte 1870 in Paris einen Plan vorgestellt, alle Bahnhöfe der Stadt mit großformatigen Malereien zu versehen. Die Überhöhung der Gestalt des Arbeiters durch Stempel führte jedoch zu einer Monumentalisierung, die dem Ansatz des Muralismo stark ähnelte.¹³⁷ [Abb. 2.7.]

In der ersten Jahreshälfte 1949 wurde der Versuch Stempels, Moderne und Sozialismus zu verbinden, noch positiv gedeutet, dies zeigte sich unter anderem in einem Artikel aus dem Mai 1949 im *Neuen Deutschland*:

„Durch sein Wandbild auf dem Bahnhof Friedrichstraße ist Horst Stempel, Professor an der Hochschule für angewandte Kunst in Weißensee, einer der meist umstrittensten Berliner Maler geworden. Er gehört zu dem noch verhältnismäßig kleinen Kreis moderner Künstler, die aus den drängend neuen sozialen Inhalten der Gegenwart neue Formen zu gewinnen versuchen.“¹³⁸

Bebildert war der Artikel mit einem zeitgenössischen Holzschnitt Stempels, der in seiner Ausdruckweise stark an Frans Masereels Holzschnitte erinnert, dabei aber keinesfalls folkloristisch wirkte. Die zunächst vorsichtige Bewertung Stempels in der Presse zeigte allerdings, dass im Jahr 1949 über eine Kombination aus Moderne und Sozialismus noch diskutiert wurde und der Autor des Artikels unschlüssig war, wie sich die neue sozialistische

¹³⁵ Melchert, Monika: Heimkehr in ein kaltes Land – Anna Seghers in Berlin 1947 bis 1952; Berlin ¹2011, S. 11. Auch in dem bereits 1947 veröffentlichten Artikel „Gemalte Zeit“ (*Athena* H. 2, 1947/1948) warb Seghers für die Wandbilder als Quelle von „von Wissen und ästhetischem Genuss“.

¹³⁶ Damus, Martin: Malerei der DDR, S.68.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ N.N.: [o.T.]; in: *Neues Deutschland* vom 22.05.1949, S. 3.

Kunst entwickeln sollte. 1951 war das Wandbild dann scharfer Kritik ausgesetzt und das Übermalen von Strepels Werk im Februar 1951 wurde dann zu einem der radikalsten Akte im Kampf gegen den sogenannten Formalismus.

Aber zunächst zurück ins Jahr 1949, zur Wandbildaktion und zur Suche nach einem deutschen sozialistischen Stil. Es greift hier zu kurz, nur mexikanische und hin und wieder auch französische Vorbilder und Einflüsse für die an der Wandbildaktion beteiligten Künstler auszumachen, denn auch die Bildsprache der sowjetischen Künstler aus dem Kreis der Gruppe *Oktjabr* war hier zu finden. Insbesondere das frühe Werk von Alexander Deineka, das 1947 in Berlin ausgestellt worden war, gab ein Beispiel für die künstlerische Haltung einer modernen gegenständlichen Kunst, die von Martin Schönfeld als Ansatz einer „figurativen Abstraktion“ definiert wird.¹³⁹ Die Wandbilder aus Mexiko, Frankreich und der frühen Sowjetunion waren in ihrer Vermischung aus figurativem Realismus und der formellen Vereinfachung mit Elementen der Moderne deswegen für sozialistische Künstler so interessant, weil dieser Ansatz versprach, das Dilemma von Realismus und Moderne lösen zu können.¹⁴⁰ Mit großer Selbstverständlichkeit bedienten sich die Künstler dabei aus einem internationalen figurativen und politischen Formenrepertoire. Die Moderne musste nach Auffassung der Künstler einfließen, denn der Rückgriff auf das nationale und traditionelle Repertoire der deutschen Malerei vor den 20er Jahren zwischen Naturalismus und Romantik war für die große Mehrheit keine Option.

Die heftige Kritik, die in an den Wandbildern der 2. *Deutschen Kunstausstellung* geäußert wurde, zeigte dann eine deutliche Abwehr gegen die hier verwendeten modernen und nicht-nationalen Stil-Elemente. Die Präsentation der Wandbilder wurde selbst von ihrem Mitinitiator Gerd Caden als „Schau des Formalismus“ heftig kritisiert und es begann eine intensive Debatte um den künstlerischen und gesellschaftlichen Wert der Wandbildentwürfe.¹⁴¹ Vor allem das Kollektiv Stempel/Mohr/Graetz geriet dabei in die Kritik.

¹³⁹ Schönfeld, Martin: Das „Dilemma der festen Wandmalerei“. Die Folgen der Formalismusdebatte in der SBZ DDR 1945 – 1955, S. 461.

¹⁴⁰ Baudin, Antoine: „Why is Soviet Painting Hidden from Us?“ Zhdanov Art and Its International Relations and Fallout 1947 – 53; in: Lahusen, Thomas/Dobrenko, Evgeny (Hgg.): *Socialist Realism Without Shores*; Durham, London 1997, S. 227–257, S. 230.

¹⁴¹ Zum Beispiel Müller, Hermann: Noch ein Diskussionsbeitrag über die Dresdner Wandbilder; in: *Neues Deutschland* vom 19.10.1949, S. 3; Graetz, René/Mohr, Arno/Stempel, Horst: Ein Mittel zur Entfaltung der wahren Persönlichkeit. Das „Berliner Kollektiv“ über künstlerische Kollektivarbeit – Ein Beitrag zur Wandbilderdiskussion; in: *Neues Deutschland* vom 11.11.1949, S. 3; Gute, Herbert: Die Wirklichkeit und das Wandbild; in: *Neues Deutschland* vom 23.11.1949, S. 3.

In der *Berliner Zeitung* vom 10. September 1949 wurde den Bildern ein vernichtendes Urteil ausgestellt:

„Bei den anderen Wandbildern sind noch große Mängel an geistiger Einfühlung zu spüren. So haben Stempel, Graetz und Mohr in ihrer Kollektivarbeit Metallurgie Hellersdorf aus Angst, naturalistisch zu werden, ihr Thema mit Formalismen verballhornt, mit Farben um der Farben willen, mit Klumpbeinen und einer Zange, die falsch ins Eisen zwickt.“¹⁴²

Neben der antinaturalistischen Darstellung ist es selbst die Arbeit im Kollektiv mit den Folgen einer scheinbaren „Entmenschlichung“, die bei den Kritikern ein „kaltes Grausen“ hervorrief.¹⁴³

Die Wandbildaktion auf der 2. *Deutschen Kunstausstellung* entsprach den Vorgaben eines figurativen Realismus und passte sich der Kehrtwende in der Kulturpolitik nach 1948 an. Das Vorbild Sowjetunion und eine restriktive Ablehnung aller internationalen und modernen Einflüsse verdrängte im Jahr 1949 alle bis dahin zugelassenen und ausgestellten Versuche, anhand äußerer Einflüsse einen neuen deutschen Weg für das Wandbild zu entwickeln. Die Wandbildaktion der 2. *Deutschen Kunstausstellung* galt als ein vorläufiger Höhepunkt der Wandbildkunst in der DDR. Später folgten noch weitere Versuche, trotz der laufenden Formalismusdebatte Wandbilder in den Kunstkanon der DDR zu integrieren. Ein Beispiel für den weiteren Verlauf und die offizielle Einflussnahme in die künstlerische Entwicklung stellte das Wandbild Max Lingners in der Leipziger Straße dar, das weiter unten im Kontext von Lingners Remigration detailliert erläutert wird.

Die Situation blieb auch in den folgenden Jahren komplex. Im Frühjahr 1951 führte ein Hallenser Künstlerkollektiv, bestehend aus Willi Sitte, Hermann Bachmann und Fritz Rübbert, in der Landesverwaltungsschule Halberstadt drei separate Wandbilder aus. Auch hier zeigte sich eine deutliche Orientierung an der westeuropäischen Moderne, vornehmlich an der figürlichen Nachkriegsmoderne in Frankreich. In den Photographien der Bilder lassen sich Formen und Motive von Henri Matisse, Fernand Léger und Pablo Picasso als Orientierungspunkte ausmachen. Hier artikulierte sich ein Konzept, das sich abermals bewusst die Tradition der westeuropäischen Moderne zum Vorbild nahm. Im Januar 1952 wurden auch diese Bilder übermalt.¹⁴⁴

¹⁴² Kerckhoff, Susanne: Den Ausweg gilt es zu suchen; in: *Berliner Zeitung* vom 10.09.1949.

¹⁴³ Gute, Herbert: Die Wirklichkeit und das Wandbild.

¹⁴⁴ Die Formalismusdebatte im Jahr 1951 fand in der Halberstädter Wandmalerei praktische Beispiele. Trotz intensiver Rettungsversuche durch den Verband Bildender Künstler und des Einsatzes von Künstlern wie Fritz Cremer kam es im Januar 1952 auch zur Überstreichung dieses Kunstwerkes. Zitiert nach Schönfeld, Martin:

Die Wandbildaktion in Dresden ist ein Beispiel dafür, wie Künstler in der SBZ bis zum Jahr 1949 eine neue Kunst entwickeln wollten, die sich auf internationale sozialistische figurative Wandbildtraditionen berief, damit aber scheiterten. Im Rahmen der Formalismuskampagne zwischen 1948 und 1951 und ihren Folgen führte dies in das „Dilemma der festen Wandmalerei“.¹⁴⁵ Diese kunstpolitische Kampagne hatte den unmittelbaren künstlerischen Impuls der Wandbildbewegung in der SBZ/DDR zum Scheitern gebracht.

Das Dilemma bestand einerseits in der Forderung eines neuen Stils, der aber derart verengt war, dass er andererseits bis Ende der 60er Jahre keine Neuerung zuließ. Die Ablehnung der internationalen Einflüsse, vor allem des mexikanischen Muralismo, ist insofern bemerkenswert, als dass die zeitgenössische figurative Kunst aus Mexiko und Italien zeitgleich außerhalb der sozialistischen Welt große Erfolge feierte. Im Jahr 1950 wurde der mexikanische Pavillon auf der Biennale in Venedig von der internationalen Kunstkritik gelobt. Diego Rivera, José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros stellten hier vornehmlich Wandbildkunst aus.¹⁴⁶ Deutlich wurde dadurch, dass ab 1949 keine übergreifenden Kontakte zu Künstlern jenseits der SBZ erwünscht waren, obwohl diese politisch und stilistisch die gleichen Ziele wie die Künstler in der DDR verfolgten.

Das feste Wandbild wird in der DDR erst durch das Wirken von Josep Renau in den 60er und 70er Jahren, durch das Spiel mit Perspektive und dem Betrachter modernisiert (Vgl. Kap. 4.3.2.).

2.3.2. Die Wiedereröffnung der Nationalgalerie in Berlin

Ein bedeutendes Ereignis im Jahr 1949 war die Wiedereröffnung der Berliner Nationalgalerie, deren Ausstellungen im Folgenden auf ihre internationale Verflechtung untersucht werden. Die Nationalgalerie – im Giebel mit dem Schriftzug „Der Deutschen Kunst“ versehen – hatte sich im 20. Jahrhundert bereits mindestens mehrfach durch einen besonderen Fokus auf internationale Kunst hervorgetan: Zunächst durch die Präsentation französischer Kunst als Teil der Sammlung zu Beginn des 20. Jahrhunderts und dann unter dem Direktor Ludwig Justi in den 20er Jahren mit dem Programm der *Galerie der Lebenden*. Eine Präsentation die international ausstrahlte, so dass ihr Konzept die Gründung des *Museum of Modern Art* in

Das „Dilemma der festen Wandmalerei“. Die Folgen der Formalismusdebatte in der SBZ DDR 1945 – 1955, S. 454.

¹⁴⁵ Ebd., S. 444 ff.

¹⁴⁶ Drosos, Nikolas/Golan, Romy: Realismus als internationaler Stil, S. 445.

New York beeinflusste.

Das Berliner Publikum, die Kunstkritik und die durch den Beginn der Formalismuskampagne verunsicherten Künstler in der SBZ warteten gespannt auf die Neueröffnung, zumal der Direktor im Jahr 1949 abermals Ludwig Justi hieß. Seine Pläne sahen vor, die *Galerie der Lebenden* wieder zum Leben zu erwecken. Im April 1947 war in einer Sitzung des Berliner Magistrats die Wiedereröffnung der Nationalgalerie beschlossen worden. Hierfür sollten Werke zurückgekauft werden, die bis 1937 in öffentlichen Sammlungen in Berlin zu finden waren und die teilweise nun im internationalen Kunsthandel verfügbar waren. Eine Ankaufkommission, die mit Experten aus Ost und West besetzt war, erwarb tatsächlich 60 Gemälde, 20 Plastiken, und etwa 100 Graphiken, von Künstlern, die als „entartet“ gegolten hatten. Ankäufe von Werken nicht-deutscher Künstler sind in diesen Jahren nicht dokumentiert.¹⁴⁷ In einem Interview in der *Neuen Zeit* erläuterte Justi im Jahr 1949, dass internationale Ankäufe aufgrund der eigenen Geldschwierigkeiten vorerst überhaupt nicht zu bestreiten seien.¹⁴⁸ Ankäufe galten aus Kostengründen zunächst aktueller Kunst, alte (und teure) Kunst zu erwerben, war für das Museum in der SBZ aus finanziellen Gründen nicht möglich.¹⁴⁹

Betrachtet man den Ausstellungsbetrieb der Staatlichen Museen zu Berlin um das Jahr 1949, so wird der enorme Verlust in den Beständen, vor allem von hochwertiger, internationaler Kunst, mehr als deutlich. Nach der Aktion „Entartete Kunst“ hatten auch Abtransporte durch die russische Besatzungsmacht auf Vorschlag der so genannten Trophäenkommissionen 1945 zu enormen Lücken geführt, die zunächst nicht geschlossen werden konnten. Nach Ende der Kampfhandlungen war der ausgelagerte Kern der Sammlung der Nationalgalerie mit Werken unter anderem von Caspar David Friedrich, Wilhelm Leibl, Arnold Böcklin, aber eben auch von Édouard Manet und weiteren französischen Impressionisten an verschiedene Sammelpunkte

¹⁴⁷ Steinkamp, Maïke: Ein neues Kronprinzenpalais? Die Pläne für eine »Galerie des 20. Jahrhunderts« in (Ost-)Berlin und ihr Scheitern; in: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hgg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“: Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem zweiten Weltkrieg; Berlin 2013, S. 214–222, S. 215.

¹⁴⁸ N.N.: „Hier hing Menzels Tafelrunde.“ Gang durch die Nationalgalerie mit Geh. Rat Justi; in: *Neue Zeit* vom 16.11.1949. Zitiert nach Steinkamp, Maïke: *Das unerwünschte Erbe*, S. 246.

¹⁴⁹ Maïke Steinkamp hat gezeigt, dass trotz der einsetzenden Formalismus-Debatte die Staatlichen Museen zu Berlin bis in das Jahr 1950 eine nicht unerhebliche Zahl von Werken von Dix, Beckmann, Grosz, Heckel, Hofer, Kollwitz, Pechstein oder Schmidt-Rottluff erworben haben. In anderen Museen der DDR war dies zu diesem Zeitpunkt nicht mehr möglich. Vgl. Steinkamp, Maïke: „Ein neues Kronprinzenpalais? Die Pläne für eine »Galerie des 20. Jahrhunderts« in (Ost-)Berlin und ihr Scheitern“, S. 219.

gebracht worden.¹⁵⁰ Die in die Sowjetunion gelangten Kunstgegenstände kehrten erst 1958 in die DDR zurück. Was in der Sammlung der Nationalgalerie blieb, waren vor allem zweitrangige Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts, vornehmlich von deutschen Künstlern.¹⁵¹ Es sprach also von dieser Seite alles für einen Neuanfang unter nationalen Vorzeichen. Mit der Berufung von Ludwig Justi am 24. August 1946 zum Generaldirektor der Staatlichen Museen knüpfte man allerdings an Zeiten an, in denen dieser mit der *Galerie der Lebenden* im Kronprinzenpalais in Berlin die Präsentation von bildender Kunst mit internationaler Wirkung geprägt hatte. Wie aber sollten nun die Lücken geschlossen werden und was unternahm Justi, um seinen Ansatz einer übernationalen Kunstgeschichte weiterzuführen? Er plädierte trotz der großen Verluste an Werken für einen regen Ausstellungsbetrieb, der in den Galerieräumen ständig wechselnde Kunst zeigen sollte und zudem auch vorsah, Kunstwerke außerhalb der Galerieräume in der Öffentlichkeit zu zeigen. Damit griff er auf museumpädagogische Konzepte zurück, die er bereits in der Weimarer Republik formuliert hatte. Eine neue *Galerie der Lebenden* richtete Justi zunächst nicht ein, obwohl er bereits konkrete Pläne hierzu formuliert hatte und eine Ankaufkommission bereits erste Ankäufe, darunter Werke von Horst Stempel, Karl Hofer, Max Pechstein und anderen deutschen Malern getätigt hatte.¹⁵² Die Berlin-Blockade im Juni 1948 beendete die relative Unabhängigkeit der Berliner Museen und damit auch vorübergehend den Plan einer raschen Neueröffnung der *Galerie der Lebenden*. Als Folge der Blockade entstanden getrennte Verwaltungsstrukturen in Ost- und West-Berlin. Ludwig Justi blieb im Gegensatz zu einigen anderen Kollegen und seiner eher national-konservativen Haltung zum Trotz im Osten. Zur Neueröffnung der Nationalgalerie 1949 zeigte sich dann tatsächlich, wie begrenzt die Möglichkeiten waren, bedingt durch sowohl die Kriegsfolgen als auch die sich verschärfende politische Situation in der SBZ. Für die Eröffnung der Dauerausstellung der Nationalgalerie verzichtete Justi bewusst auf die Präsentation moderner Kunst, um eine als sicher geltende Diskussion über Formalismus und Realismus zu vermeiden und den weiteren Wiederaufbau der Nationalgalerie nicht in Gefahr zu bringen. Neben dem Eingangsbereich und der Querhalle konnten bis zur Eröffnung vier große Säle und vier der Kabinette im Erdgeschoss

¹⁵⁰ Steinkamp, Maïke: Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR, S. 136.

¹⁵¹ Ausnahmen bildeten die erst 1932 angekauften Arbeiten von Carrá, de Chirico, Sironi und Tozzi, die nicht konfisziert worden waren. Ebd., S. 138.

¹⁵² Steinkamp, Maïke: Ein neues Kronprinzenpalais? Die Pläne für eine »Galerie des 20. Jahrhunderts« in (Ost-)Berlin und ihr Scheitern, S. 217.

wiederhergestellt werden. Aufgrund der herben Verluste zeigte Justi vornehmlich die noch vorhandenen zumeist zweitrangigen Werke. Mit 75 Bildern, 25 Plastiken und einigen Zeichnungen war eine – für die Nationalgalerie – überschaubare Menge an Werken zu sehen, im Verhältnis zu den noch im Besitz des Hauses befindlichen etwa 1000 Ölgemälden, 360 Plastiken und 3800 Zeichnungen. Die übersichtliche Zusammenstellung entsprach dem Ansatz Justis, sich in Präsentationen auf wenige Werke zu konzentrieren.¹⁵³ Er ordnete die Werke nicht chronologisch an. Im Eingangsbereich waren unter anderem Reinhold Begas, Gustav Gaul und Georg Kolbe mit der *Emporsteigenden* zu sehen, gefolgt von Skulpturen von Johann Gottfried Schadow und Christian Rauch sowie Gemälden von Walter Leistikow und Patrick von Kalckreuth. Ein Saal widmete sich Max Liebermann und seinen Zeitgenossen und führte Max Slevogt, Lesser Ury und impressionistische Zeitgenossen zusammen. Jüngere Tendenzen, die über die Sezessionisten und Impressionisten hinaus gingen, waren nicht ausgestellt. Die Künstler kamen komplett aus dem deutschsprachigen Kulturraum, die Nationalgalerie war trotz des Direktors Ludwig Justi wieder zu einem Ausstellungsort deutscher Kunst geworden. Eine internationale Perspektive spielte in der Frühzeit der DDR im Gegensatz zu Justis Zeit vor 1933 keine Rolle mehr.

2.3 Die Zeitschrift *bildende kunst*

Neben Ausstellungen waren es auch Zeitschriften, welche die Möglichkeit einer Auseinandersetzung mit dem internationalen Kunstgeschehen möglich machten. Bei einer Inhaltsanalyse der Zeitschrift *bildende kunst*, der größten Kunstzeitschrift der SBZ, die von 1947 bis 1949 erschien¹⁵⁴, zeigt sich zunächst ein künstlerischer Pluralismus, der in den ersten Ausgaben sehr deutlich ist, dann aber immer weiter abnimmt. Von Oscar Nerlinger und Karl Hofer gegründet, war die monatlich erscheinende Zeitschrift eine Reaktion auf die seit 1946 in Baden-Baden in der französischen Besatzungszone herausgegebene Zeitschrift *Das Kunstwerk*, die sich mit Expressionismus und abstrakter Kunst beschäftigte. Die *bildende kunst* sah ihre Aufgabe darin, sich gezielt figurativer Ästhetik zu widmen. Daraus folgte die große Herausforderung, zwischen der neuen realistischen Kunst und dem NS-Realismus unterscheiden zu müssen. Oskar Nerlinger, selbst Maler und Graphiker, definierte die Aufgabe

¹⁵³ Steinkamp, Maik: Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR, S. 248.

¹⁵⁴ 1949 wurde die Zeitschrift eingestellt, erschien jedoch ab 1953 unter gleichem Namen und neuem Erscheinungsbild als offizielle Zeitschrift des Verbandes Bildender Künstler wieder.

der Kunst darin, die kollektive kulturelle Struktur des neuen Deutschlands zu entwickeln, eine gültige Ethik zu fördern und eine enge Beziehung zwischen den Deutschen und ihrer Kunst zu schmieden.¹⁵⁵

Die Zeitschrift setzte sich tatsächlich mit der deutschen Moderne sowie gesellschaftlich engagierten Künstlern auseinander. Über Max Liebermann und Lovis Corinth wurde hier ebenso diskutiert wie über Otto Nagel und Otto Dix. Von Beginn an wurde aber auch internationaler Kunst viel Platz eingeräumt. Dabei berichtete man vor allem über bedeutende Künstler, die bereits in den Kanon der Kunstgeschichte eingegangen waren, unter anderen Pablo Picasso, Édouard Manet, Vincent van Gogh oder Frans Masereel.

In der zweiten Ausgabe 1947 waren dann mit zwei Skulpturen von Wera Muchina die ersten Abbildungen von Kunst aus der Sowjetunion zu sehen. Die Stalinisierung der Zeitschrift wurde ab der November/Dezember-Ausgabe 1947 mit dem Essay „Dreißig Jahre sowjetische Malerei“ von Anatol Schnittke deutlicher.¹⁵⁶ Dieser sollte – nach den Erläuterungen im Vorwort der Zeitschrift – die vieldiskutierte Frage nach dem Wesen des Sozialistischen Realismus beantworten, der sich, so Schnittke, in den im 19. Jahrhundert entstandenen Werken der „Wanderer“ (russ.: peredwischniki) – darunter Ilja Repin – gegründet habe. In deren Kunst sei die Ungerechtigkeit des Zarensystems bereits entlarvt worden. Lenin habe schließlich den progressiven und demokratischen Wert der „Wanderer“ erkannt, wobei die 20er Jahre von Formen des westlichen Modernismus, vor allem Kubismus und Expressionismus, geprägt worden seien. Um 1925 sei dieser Irrweg mit der Rückbesinnung auf die Traditionen des 19. Jahrhunderts wieder behoben worden. Schnittke war sich der Problematik seines dezidiert auf der russischen Tradition aufbauenden Sozialistischen Realismus durchaus bewusst. Er wies die deutschen Leser selbst darauf hin, dass die Einführung dieser Kunstform in der SBZ nicht als Kulturimperialismus verstanden werden dürfe.

Offensichtlich wurde der Herausgeber der *bildenden kunst*, Karl Hofer, mit der Veröffentlichung des Essays vor vollendete Tatsachen gestellt, was zu einem Disput mit dem zweiten Herausgeber Oskar Nerlinger führte. In dem Briefwechsel der beiden nannte Hofer die von Schnittke vorgestellten Bilder Schund und bezeichnete sie als Schokoladebildchen, die mit Kunst nicht zu tun hätten. Hofers Zorn wurde schließlich im Oktoberheft 1948 auch den

¹⁵⁵ Nerlinger, Oskar: Was will die Bildende Kunst?; in: *bildende kunst* 1 (1947), H. 1, o.S.

¹⁵⁶ Schnittke, Anatol: Dreißig Jahre sowjetische Malerei; in: *bildende kunst* 7 (1947), H. 1, S. 4–7.

Lesern der Zeitschrift zugänglich gemacht, und zwar in direkter Konfrontation mit der Meinung Nerlingers.¹⁵⁷ Dies bedeutete für Karl Hofer auch, dass er in der folgenden ersten Attacke gegen formalistische Kunst von Alexander Dymshitz persönlich in dessen umfassende Kritik einbezogen wurde. Hofers Kunst wurde hier als „Mummenschanz“, „Wirklichkeitsverfälschung“ und „Karneval der Mißgeburten“ titulierte. Karl Hofer setzte seine Karriere im Anschluss an diese Auseinandersetzungen in West-Berlin fort.

Die Zeitschrift *bildende kunst* musste nach diesen Kontroversen und der immer heftiger werden Formalismusdebatte ihr Erscheinen im Oktober 1949 einstellen. Der Kunsthistoriker Günter Feist nannte dies einen der ersten „Pyrrhussiege“ in der Kunstpolitik des SED Staates.¹⁵⁸

2.4 Remigration als Transfer? – Die Rückkehrer Max Lingner, Curt Querner und Horst Stempel

Remigration war in der direkten Nachkriegszeit ein wichtiges Phänomen, hatten doch viele Kulturschaffende Deutschland verlassen müssen. In der Zeit im Exil wurden sie mit den Kontexten der jeweiligen lokalen Kunst vertraut und die meisten auch von dieser beeinflusst. Nur wenige kehrten nach Westdeutschland zurück, wesentlich mehr entschieden sich für den Ostteil des Landes, um dort am Aufbau eines sozialistischen Deutschlands mitzuarbeiten.¹⁵⁹ Im November 1945 hatte der „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ in der SBZ explizit Künstler zur Rückkehr aufgefordert.¹⁶⁰

Unter den in die SBZ/DDR zurückkehrenden Exilanten waren nur wenige bildende Künstler – Maler, Graphiker, Bildhauer – zu finden. Ganz anders etwa bei den Schriftstellern. Hier waren Brecht, Seghers, Heym und Zweig bedeutende Namen in einer großen und einflussreichen Gruppe von Rückkehrern.¹⁶¹

Dies lässt sich auch damit begründen, dass nur wenige der Künstler, die Deutschland nach 1933 verlassen hatten, eine ausgesprochen sozialistische und kommunistische Haltung hatten.

¹⁵⁷ Hofer, Karl: Kunst und Politik; in: *bildende kunst* 2 (1948), H. 10, S. 23–25.

¹⁵⁸ Feist, Günter: Allmacht und Ohnmacht Historische Aspekte der Führungsrolle der SED, S. 61.

¹⁵⁹ Schöne, Dorothea: Kollektives Erbe oder Kosmopolitismus. Remigration und internationale Moderne nach 1945; in: Schöne, Dorothea (Hg.): *Neue/alte Heimat: R/emigration von Künstlerinnen und Künstlern nach 1945*, Berlin 2017 (Schriftenreihe des Kunsthaus [sic!] Dahlem), S. 58–93, S. 64.

¹⁶⁰ Ebd., S. 65.

¹⁶¹ Schätzke, Andreas: Rückkehr aus dem Exil. Zur Remigration bildender Künstler in die SBZ/DDR; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 96–119, S. 96.

Zudem kamen viele der Ausgewanderten nicht zurück nach Deutschland. So liegt die Zahl von bildenden Künstlern, die in die SBZ/DDR zurückkehrten bei etwa 25, darunter auch sehr einflussreiche Personen, unter anderen Lea Grundig (Exil in Palästina), John Heartfield (Exil im Vereinigten Königreich) und Max Lingner, der schon Ende der 20er Jahre nach Paris gegangen war.

Bemerkenswerterweise ist die Remigration aus der Sowjetunion in die SBZ/DDR im Bereich der Bildenden Kunst von keiner großen Bedeutung. Es gab keinen wirklich einflussreichen Rückkehrer, der den in der Sowjetunion gelehrt und präsentierten Stil in der jungen DDR vermittelte oder gar einsetzte. Der bekannteste dieser Remigranten war der Bildhauer Will Lammert, der einige Jahre in der Republik Tatarstan verbracht hatte, somit weit entfernt vom Zentrum der sowjetischen Macht und ohne Kontakte zu den sehr einflussreichen Rückkehrern in der Politik wie beispielsweise den Mitgliedern der Gruppe Ulbricht, die in Moskau das Exil überdauert hatten.

Bedeutender waren Remigranten aus im Westen gelegenen Ländern, wie Max Lingner. Das Jahr 1949 stellte im Leben und Werk dieses Künstlers eine besondere Zäsur dar, weil er am 28. März aus eigener Entscheidung in die sowjetisch besetzte Zone kam. Damit war Lingner, dessen bekanntestes und umstrittenstes Werk noch heute am jetzigen Bundesfinanzministerium in der Berliner Leipziger Straße zu sehen ist, der bedeutendste Rückkehrer in die SBZ/DDR. Max Lingner, geboren 1888 in Leipzig, hatte in Dresden studiert und war nach einigen Jahren Tätigkeit als freischaffender Maler und Graphiker 1928 nach Paris übersiedelt. Für frühe Sympathien mit der kommunistischen Idee sprach seine Beteiligung am Soldatenaufstand in Kiel im Jahr 1918. In Paris nahm Lingner Kontakt zu den dortigen Kommunisten auf und war zunächst bis 1935 Mitarbeiter der von Henri Barbusse herausgegebenen Zeitschrift *Monde*. Belegt sind persönliche Kontakte Lingners mit Paul Signac, Fernand Léger, Frans Masereel und André Fougeron. Ab 1935 war Lingner als Pressezeichner tätig und entwickelte dabei einen Typus der Pressezeichnung, geprägt – so Ulrike Goeschen – durch Einflüsse von Picasso, Léger und vor allem Matisse.¹⁶² Lingners Szenen aus dem Arbeiterleben orientierten sich an einer „Volkskunst der Heiterkeit und des Ungestüms“ und einer aktiven Rolle der Kunst in den sozialen Kämpfen, beides Themen, die

¹⁶² Goeschen, Ulrike: Ein großes Vorbild im Westen. Zur Rezeption französischer Kunst in der SBZ/DDR bis 1960, S. 262.

Barbusse bewusst gefordert hatte.¹⁶³ Lingner fertigte vor allem Ölgemälde und großformatige Plakate, sogenannte Agitationspanneaux, welche „... die Formenwelt der französischen Vorbilder vereinfacht in eine anschauliche narrative und dekorative Bildsprache“ umsetzten.¹⁶⁴

Neben den Arbeiten für die Presse war Lingner auch maßgeblich an großen Festdekorationen beteiligt, unter anderem 1945 für das Volksfest der *L'Humanité*, dem Zentralorgan der französischen Kommunisten, im Bois de Vincennes bei Paris mit etwa einer Million Teilnehmern. Einer der Gründe für Lingners Rückkehr schien auch gewesen zu sein, dass er eine Möglichkeit sah, an der künstlerischen Gestaltung des öffentlichen Raumes als einem politischen Raum in der DDR aktiv mitarbeiten zu können.¹⁶⁵

Bereits Ende 1945 hatte Lingner Kontakte nach Deutschland geknüpft und sich in einem Brief vom 19. Juli 1945 an Walter Ulbricht gewandt, den er bereits vor dem Krieg im Pariser Exil kennengelernt hatte. In diesem Brief bot Lingner seine aktive Mitarbeit beim Aufbau eines antifaschistischen Deutschlands an und war von nun an in regem Kontakt mit der neuen Führung in der SBZ. Erst einige Jahre später, am 28. März 1949, gelangte Lingner per Flugzeug und mit dem Umweg über Prag nach Berlin. Im Gepäck hatte Lingner 40 Bilder, die nach der Präsentation im Rahmen der 2. *Deutschen Kunstausstellung* in einer Wanderausstellung in diversen Städten der SBZ gezeigt wurden. [Abb. 2.8.]

Bereits kurz nach seiner Rückkehr wurde im April in einem Interview im *Neuen Deutschland* eine für die künstlerische Zukunft Lingners entscheidende Frage gestellt, die mit seiner langen Zeit im Exil zusammenhing: „Werden Sie, der Sie die werktätigen Menschen Frankreichs in einmaliger Prägnanz wiederzugeben wußten, es nicht schwierig finden, den andersgearteten Typ des deutschen Arbeiters darzustellen?“¹⁶⁶ Die Kritikerin ging davon aus, dass ein französischer Arbeiter grundsätzlich anders aussehe – und auszusehen habe –, als ein typischer deutscher Arbeiter. Lingner ging auf die Vorschläge der Interviewerin ein und kündigte an, umlernen zu müssen, was er dann später auch tatsächlich versuchte. Allerdings hat die Diskussion über seinen französischen Stil Lingners Spätwerk in der DDR bis zum Ende begleitet und ihm teils heftige Kritik eingebracht.

¹⁶³ Zitiert nach ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Flierl, Thomas: Von der Pariser Festdekoration zum Gründungsbild der DDR. Bildtransfer und Bildverlust bei Max Lingner; in: Flierl, Thomas (Hg.): Max Lingner: das Spätwerk 1949 - 1959; Berlin 2013, S. 52–97, S. 57.

¹⁶⁶ Gärtner-Scholle, H[elle] C[arola]: Max Lingner in Deutschland; in: *Neues Deutschland* vom 15.04.1949, S. 3.

In einer ersten kunsthistorischen Einordnung des Malers in der Wochenzeitung *Deutschlands Stimme* im Juli 1949 spannte Gerhard Strauss, später Professor für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität Berlin, einen weiten Bogen und machte die Wurzeln Lingners zwischen dem Brücke-Kreis und der französischen Moderne („Cézanne bis Picasso“) fest. Zudem verbinde seine neue Darstellung der Realität ihn mit Künstlern „... wie Kollwitz, Daumier, Goya, Hogarth, Bosch und Bruegel.“ Strauss bezeichnete den figurativen Stil des Remigranten als „optimistischen Realismus“ in welchem sich „Frankreich und Deutschland begegnen, Matisse und Rethel, eben französische Heiterkeit und deutsche Rustikalität des Strichs“¹⁶⁷. Bei genauerer Untersuchung der genannten Referenzen fällt vor allem ein französischer Künstler auf, dessen Werk tatsächlich Ähnlichkeiten mit Lingner vorwies: André Fougeron.

Betrachtet man einige Werke Lingners aus einer Sonderausstellung in Berlin, zum Beispiel *Zwei Kriege, zwei Witwen* (1946) [Abb. 2.9.], *Im Bombenkeller* (1946) und *Pariserin* (1947)¹⁶⁸ so lassen sich stilistische Ähnlichkeiten zu Fougeron – unter anderem im schnellen Strich und im Stil von Pressezeichnungen feststellen. Vergleicht man die Auswahl der Motive bei Lingner und Fougeron so zeigen sich fundamentale Unterschiede: Fougerons *La femme au coq*¹⁶⁹ aus dem Jahr 1946 stellt eine Proletarierin mit Kopftuch dar. [Abb. 2.10.] In ihren Armen trägt sie den gallischen Hahn, ein Symbol für Frankreich und ihren Gesichtszügen folgend ihr ganzer Stolz.¹⁷⁰ Lingners *Pariserin* kennzeichnen sehr ähnliche Züge wie Fougerons Darstellung. Vor allem die Art und Weise wie die markante Nase und die Augenpartien gezeichnet sind, lassen auf einen ähnlichen zeichnerischen Ansatz schließen. Allerdings ist Fougerons Zeichnung mit weiteren Bedeutungsebenen versehen, die die Zeichnung, aber auch die anderen 1949 ausgestellten Zeichnungen Lingners in der Regel vermissen lassen. In Frankreich positionierte sich Fougeron während der antiformalistischen Kampagnen gegen Picasso als Maler und Mitglied der Kommunistischen Partei. Fougeron wich nie ins Abstrakte aus, sondern

¹⁶⁷ Strauss, Gerhard: Sie schreiten mit frohem Gesicht über die Erde; in: *Deutschlands Stimme. Wochenblatt der Volksbewegung für Einheit und gerechten Frieden* vom 29.07.1949, S. 14.

¹⁶⁸ Kulturbund zur Demokratischen Erneuerung Deutschlands (Hg.): Ausstellung von 40 Werken des aus Paris zurückgekehrten Malers Prof. Max Lingner im Haus des Deutschen Volksrats anlässlich der Tagung des Deutschen Volksrats am 22. Juli 1949 in Berlin; o. O. 1949.

¹⁶⁹ Bazin, Jérôme: *Réalisme et égalité: contribution à une histoire sociale de la peinture et des arts graphiques en République Démocratique Allemande (1949-1990)*; Genf 2012, S. 420. URL: <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:21621> (5.7.2018).

¹⁷⁰ Wilson, Sarah: *Writing the Disaster - Trauma and Reconstruction in Post-war France*; in: Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968*; Tiel 2016, S. 88–103, S. 90.

entwickelte einen leichten und von variabler Geometrie geprägten Stil.¹⁷¹ In der DDR wurden zunächst keine Bilder von Fougeron erworben, während in den großen Kunstmuseen in Moskau, Bukarest, Warschau und Budapest verschiedene Werke des Künstlers in die Sammlungen eingingen. Vor allem in Polen gilt er heute neben Renato Guttuso und Boris Taslitzky als einer der wichtigen Vorbilder bei der Entwicklung des spezifischen Realismus in den Zeiten der Volksrepublik.¹⁷² Erst 1967 wurde eine Fougeron-Ausstellung in Ost-Berlin gezeigt.

Für Max Lingner im Jahr 1949 bedeutete jedoch die stilistische Ähnlichkeit zu Fougeron keinen Vorteil. Es bestätigte sich in den folgenden Jahren, dass eine Vermengung verschiedener internationaler Malstile in der DDR nicht erwünscht war, Lingner wurde gezwungen, sich auf die Suche nach einem deutschen Stil zu begeben. Der Vergleich mit einem anderen Rückkehrer – Curt Querner – zeigt, wie auch dieser sich nach kurzer Zeit in der DDR wieder auf die deutsche Mal-Tradition vor dem Krieg besann. Querner – in den 20er Jahren in Dresden und in der ASSO, der Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands – kehrte ebenfalls aus Frankreich zurück, wo er auch als Kriegsgefangener gemalt hatte. Bei der Analyse seiner Werke zwischen 1946 und 1949 fällt ein Wandel auf. Lynette Roth hat in der Zeichnung von Querner aus dem Jahr 1946 *Mein Stuhl im Gefangenenlager De la Tubize (bei Le Grand-Quévilly, ar. Rouen)* einen Stil erkannt, den sie als „Reminiszenz an van Gogh“ beschreibt.¹⁷³ [Abb. 2.11.] Auch der klaustrophobische Raum, den Querner hier entwarf, passte nicht zu dessen Orientierung an der Neuen Sachlichkeit und dem proletarisch-revolutionären Stil, die ihn in den 20er Jahren, aber auch nach der Rückkehr in die DDR prägten. Dies weist darauf hin, dass er sich künstlerisch in einem Prozess befand, der ihn durch die Erfahrung des Krieges und des Exils weg vom Nüchternen und Sachlichen geführt hatte. Das 1947/48 entstandene *Bildnis der Eltern* spricht eine ganz andere Sprache. [Abb. 2.12.] Mit diesem Werk greift Querner auf Aspekte der Neuen Sachlichkeit und Einflüsse seines Lehrer Otto Dix zurück. Die Personen werden nüchtern dargestellt, eine Romantisierung bleibt aus. Auch die Interpretationsspielräume, die beim Werk aus dem Gefangenenlager noch möglich waren, fallen weg. Querner geht hier einen Weg hin zur Tradition der deutschen Malkunst und wählt die

¹⁷¹ Wilson, Sarah: Writing the Disaster - Trauma and Reconstruction in Post-war France; in: Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): Facing the Future: Art in Europe 1945-1968; Tietl 2016, S. 88–103, S. 90.

¹⁷² Murawska-Muthesius, Katarzyna: How the West Corroborated Socialist Realism in the East: Fougeron, Taslitzky and Picasso in Warsaw; in: *Biuletyn Historii Sztuki* 65 (2003), H. 2, S. 303–329, S. 303ff.

¹⁷³ Roth: Art in Germany, 1943-55, S. 30.

Neue Sachlichkeit als sein Angebot einer Variante des deutschen Sozialistischen Realismus. Dieser Verlauf war insofern typisch, weil in den ersten Jahren nach 1945 viele der zurückgekehrten Künstler vorsichtig agierten und sowohl stilistische Experimente, aber vor allem politisches Engagement vermieden. In den Motiven erfolgte dadurch eine Fokussierung auf die private Sphäre, im Stil konnte das auch die Rückbesinnung auf die Zeit vor 1933 bedeuten.¹⁷⁴

Die auf der 2. *Deutschen Kunstausstellung* 1949 gezeigten Werke Querners waren nicht mehr die traumatischen Bilder aus der Gefangenschaft, sondern das bereits erwähnte *Bildnis der Eltern* (1947), außerdem *Die alte Hütte* (1947) und *Das alte Haus* (1947). Einer der zahlreichen Belege dafür, dass 1949 keine Bilder mehr im Vordergrund stehen sollten, die auf die Kriegserfahrung und die vorhandenen Traumata hinwiesen. Es gab in der DDR nicht nur mehr eine „Unfähigkeit zu trauern“, sondern in Bezug auf die Kunst, auch eine Realität, die das Trauern nicht mehr erlaubte. Wie weiter oben gezeigt, war dies politisch gewünscht und der große Teil der Künstler, der ausstellen und sich nicht aus dem öffentlichen Kunstbetrieb zurückziehen wollte, gab der Forderung nach. Dies machte sich in der 2. *Deutschen Kunstausstellung* 1949 bemerkbar, Ruinen und Kriegserfahrungen waren hier, etwa vier Jahre nach Kriegsende aus den Bildern verschwunden. Hinzu kam der explizite Verweis auf deutsche Kunsttraditionen vornehmlich der 20er Jahre. Fehlten diese – wie bei Lingner – setzte umgehend die Kritik ein, von der Querner zunächst verschont blieb. Wie komplex die Lage war zeigte sich jedoch kurze Zeit später. Querner wurde während der Formalismuskampagne ein zu düsteres Menschenbild vorgeworfen. Erst in den 60er Jahren wurde er wieder in der DDR ausgestellt und rezipiert, als es zu einer Anerkennung der figurativen Moderne der 20er Jahre kam.¹⁷⁵

Soweit zu den Parallelen Lingners zu Fougeron und Querner. Doch auch Lingners Werk blieb nach seiner Rückkehr nicht ohne Kritik. Er war für eine Festdekoration zum 1. Mai 1950 im Lustgarten und Unter den Linden verantwortlich, wo der erste Umzug zum Kampftag der Arbeiterklasse nach der Gründung der DDR stattfand. Diese Kunstausstellung auf der Straße bestand aus gigantischen Dekorationen, die unter anderem am Alten Museum und der

¹⁷⁴ Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine: Kunst und Kalter Krieg: deutsche Positionen 1945-89; S. 299.

¹⁷⁵ Dalbajewa, Birgit: Von der Kritik des Hässlichen zum Proletkult. Das Erbe der „proletarisch-revolutionären“ Kunst in der DDR und der Fall Curt Querner; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Köln 2012, S. 125–132, S. 139ff.

Schlossruine angebracht waren. Das Hauptbild am Lustgarten hatte die Größe von 12 m x 60 m und zeigte von links nach rechts: Enttrümmerung, Aufbau, Neuplanung, Jugendbewegung, Maschinenausleihstation und Landwirtschaft. [Abb. 2.13]. Das aus Bombenschutzgründen immer noch eingebaute Denkmal Friedrichs II. wurde zum Pfeiler eines „Maibogens“ und zeigte den Vergleich einer Vorkriegsmaifeier mit der Gegenwart. Lingner war für die Anfertigung eine ganze Brigade von Malern zur Verfügung gestellt worden, die auf ein bereits in Paris erprobtes System der Vergrößerung zurückgreifen konnten.¹⁷⁶

Hier zeigte sich auch in seiner Arbeitsweise, dass Lingner ganz ein Künstler der Moderne war. Mit seriellen Techniken bestens vertraut, war „... es gerade seine Stärke, formelhafte Bildtypen zu entwickeln, die er variierte, adaptierte und kombinierte.“¹⁷⁷ Thomas Flierl belegt diesen seriellen Bildtransfer, indem er zeigt, wie Motive aus früheren Arbeiten in Frankreich nach Berlin übernommen und „bildlogisch optimiert“ wurden. Vor allem im Vergleich mit den späteren Formen von Dekorationen in der DDR zeigte sich, dass

„... nicht allein an den fremden (französischen) Gesichtsformen, sondern vor allem am Gestus ... die Lingnersche Bildwelt der freien, starken und glücklichen Menschen, die Erfahrung der französischen Resistance und damit ein Stück Selbstbefreiung spiegelte und kaum für die Erfahrung des deutschen Sozialismus stehen konnte.“¹⁷⁸

Lingners optimistischer Ansatz blieb in der öffentlichen Kunst der DDR in dieser Dimension nur ein einmaliges Intermezzo. Bereits aus Anlass des III. Parteitags der SED im Juli 1950 war die Ausstattung an gleicher Stelle, also vor Schloss und Altem Museum, wesentlich reduzierter, strenger und von der stalinistischen Ästhetik politischer Dekorationen geprägt.

Eine breite Rezeption und Kritik in der Presse an den Festdekorationen vom Mai 1950 fand auch wohl aufgrund der temporären Präsenz nicht statt. Anders gestaltete sich dies jedoch bei Lingners Wettbewerbs-Entwurf für ein Wandbild am Haus der Ministerien, dem vorherigen Reichsluftfahrtministerium in Berlin. Im August 1950 war Lingner Gewinner eines einschränkten Wettbewerbs zur Gestaltung der Gebäudewand an der Leipziger Straße. Thematisch sollte die Bedeutung des Friedens für die Geschichte der Menschheit in einem Mosaik dargestellt werden. Lingner präsentierte einen den Großdekorationen nicht unähnlichen Entwurf, der in dem für ihn typischen, nahezu „cartoonhaften“ Stil verschiedene Szenen, vom Demonstrationszug über eine Baustelle bis hin zur fröhlichen Familie, umgesetzt

¹⁷⁶ Flierl, Thomas: Von der Pariser Festdekoration zum Gründungsbild der DDR. Bildtransfer und Bildverlust bei Max Lingner, S. 68.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd.

wurde. [Abb. 2.14.]

Kurz nachdem die Entscheidung für Max Lingners Entwurf bekannt gegeben worden war, folgte eine heftige öffentliche Auseinandersetzung ums Lingners Kunst. Der Künstler geriet ins Zentrum der dogmatischen Kritik im Rahmen der Formalismusdebatte. Lingner wurde in einem Artikel in der *Täglichen Rundschau* vorgeworfen, gegen „die Einflüsse eines westlichen Kulturzerfalls“ nicht gefeit zu sein. Er entwerfe „... typisierte Masken mit fast schematisch für alle Situationen festgelegten Bewegungen, die seine Figuren wie Gelenkpuppen erscheinen lassen.“ Zudem gebe es bei ihm „... keine schöpferische Auseinandersetzung mit dem sich weiterentwickelnden Leben der DDR“. ¹⁷⁹

Lingner wurde also vorgeworfen, künstlerisch noch nicht vollständig aus dem Exil zurückgekommen zu sein, und nicht wie gefordert, die Wirklichkeit im sozialistischen Deutschland inhaltlich und ästhetisch angemessen darzustellen. Lingner reagierte selbstkritisch und gab zu, seine Figuren in der Maidekoration seien zu Französisch geraten.¹⁸⁰ Damit wehrte er sich indirekt gegen den Vorwurf formalistisch zu sein. In einem Brief an Walter Ulbricht persönlich erläuterte Lingner den Unterschied zwischen „fremdländisch“ und „formalistisch“.¹⁸¹ Nur weil er sich einsichtig zeigte, behielt der Künstler den Auftrag für das Wandbild. Tatsächlich begann nun für Lingner ein künstlerischer Albtraum. Die Kritik an seinem Entwurf war so heftig, dass das 3 m hohe und 24 m breite Wandbild erst nach sechs Überarbeitungen durch den Künstler realisiert wurde. Damit entging Lingner einerseits der Inquisition der Formalismusdebatte, die 1951/1952 gnadenlos war, andererseits hatte dies die Aufgabe seines künstlerischen Stils zur Folge. Die für Lingner typischen verspielten Personen und Gestalten, die durch einen schnellen, nicht immer ganz scharfen Strich gekennzeichnet sind, verschwanden im Prozess der Anpassung an die politische Situation nahezu völlig. [Abb. 2.15.] Eingefügt wurden im Entstehungsprozess schließlich auch real existierende Elemente und Orte in der DDR wie Volkspolizisten, die Stalinallee oder das Walter-Ulbricht-Stadion. Die ungezwungene, populäre Fröhlichkeit, welche die nicht immer perspektivisch und größenverhältnismäßig korrekten Szenen im ersten Entwurf geprägt hatte, verschwand völlig zugunsten einer bloßen Nebeneinanderstellung von einzelnen Szenen. Die Gesichtszüge der dargestellten Personen waren zwar immer noch fröhlich, im Ganzen wirkten

¹⁷⁹ Schmidt, Karl: Die Situation der Bildenden Kunst in der DDR; in: *Tägliche Rundschau* vom 05.01.1951.

¹⁸⁰ Brief von Max Lingner an Walter Ulbricht vom 16.03.1951; zitiert nach Flierl, Thomas: „Von der Pariser Festdekoration zum Gründungsbild der DDR. Bildtransfer und Bildverlust bei Max Lingner“, S. 68.

¹⁸¹ Brief von Max Lingner an Walter Ulbricht vom 16.3.1951; zitiert nach ebd.

sie aber nun starr, streng und nahezu normiert. Hinzu kam eine Hervorhebung der Verantwortungsträger, die nun in Anzug und Krawatte den Arbeitern gegenüberstehen. Etwas Französisches oder gar „Fremdländisches“ lässt sich schwer in dem realisierten Bild entdecken.¹⁸²

Thomas Flierl nennt den Prozess der Anpassung des Wandbildes einen Bildverlust und er führt das Scheitern Lingners vor allem auf das Aufkommen einer „seriellen Bildkombinatorik“ zurück.¹⁸³ Lingners Stil wurde für ein Wandbild nicht zugelassen, da seine Vorgehensweise als direkte Konkurrenz zum Sozialistischen Realismus nach sowjetischem Vorbild verstanden werden musste. In Bezug auf die ästhetische Entwicklung der Wandmalerei in der DDR stellte der Entwurf einen Rückschritt dar, denn formal fand hier nur die Übertragung der Optik eines Kleinkunstwerkes ins monumentale Format statt. Der Ansatz der Mexikaner des Muralismo war wesentlich komplexer, da er von der Perspektive des Betrachters ausging und dies in der Gestaltung des Bildes berücksichtigt wurde. Spätestens mit Lingners Wandbild aber war der Ansatz gescheitert, eine spezifische Ästhetik für das Wandbild in der DDR zu entwickeln.

Für Max Lingner, der selbst mit seinem Werk nicht zufrieden war, war dies allerdings nicht der letzte Auftrag in der DDR. In den Folgejahren arbeitete er vornehmlich an einer Serie von Bildern zu revolutionären Jahren in der deutschen Geschichte: 1525, 1848/49, 1918, 1949. Für diese Reihe von Historienbildern, von denen nur die ersten beiden tatsächlich fertiggestellt wurden, wich Lingner seit 1951 von seinem typischen Stil ab, der – zurecht – mit seiner Zeit in Frankreich in Verbindung gebracht wurde. Er hatte nun zum Ziel, sich der „Wirklichkeit“ der historischen Epoche so getreu wie möglich anzugleichen und orientierte sich in den Entwürfen an der altdeutschen Malerei für die Bauernkriege, für die 1848er Revolution an Menzel und für den Matrosenaufstand am proletarischen Realismus eines Hans Baluschek oder Otto

¹⁸² Lingner hat dieses Motiv der unterschiedlichen „Menschentypen“ selbst in einem an Ulbricht 1945 gesandten Manuskript „Auf der Suche nach der Gegenwart“ angestoßen: Seine Pariser Freunde bei der Zeitung hätten zu ihm gesagt: „Deine Menschentypen sehen zu deutsch aus. Es handelt sich hier um rein französische Probleme und der Leser will sich in den begleitenden Zeichnungen wiedererkennen.“ (Brief Max Lingners an Walter Ulbricht vom 19.11.1945). Während Gerhard Strauss eher internationalistisch-kunstgeschichtlich argumentierte, lieferte Helle Carola Gärtner-Scholle eher den parteikommunistischen Diskurs, der damals national getönt war. Gärtner-Scholle, H. C.: Max Lingner in Deutschland; in *Neues Deutschland* vom 15.04.1949; zitiert nach ebd., S. 95.

¹⁸³ Flierl, Thomas: Von der Pariser Festdekoration zum Gründungsbild der DDR. Bildtransfer und Bildverlust bei Max Lingner; in: Flierl, Thomas (Hg.): Max Lingner: das Spätwerk 1949 - 1959, Berlin 2013, S. 52–97, S. 68.

Nagel.¹⁸⁴

Betrachtet man Max Lingners Zeit nach seiner Rückkehr in die SBZ/DDR und vergleicht diese mit anderen Remigranten im ersten Jahrzehnt nach Kriegsende, so fällt seine von Beginn an äußerst privilegierte Situation auf, die aufgrund seines persönlichen Kontaktes zu Walter Ulbricht seit den gemeinsamen Jahren im Pariser Exil zunächst zu einer mäßigen Kritik führte, die allerdings auch seinem raschen künstlerischen Einlenken geschuldet war. Lingners Rückkehr in die SBZ/DDR ist insofern typisch, als dass ihm seine Erfahrungen und der im Exil weiterentwickelte künstlerische Stil nicht weiterhalfen, sondern diese ihm als zu fremd und damit formalistisch vorgeworfen wurden. Die Möglichkeit des kulturellen Transfers und der Integration von Lingners Anleihen an französischer Kunst wurde durch die Formalismuskampagne beendet und zwang Lingner im Prozess des Wandbildes Zugeständnisse zu machen.

Vor allem der Vergleich mit Horst Stempel, der wie Lingner die 30er Jahre in Frankreich verbracht hatte, und Teil des Kollektivs war, welches das Wandbild *Metallurgie Hennigsdorf* schuf, macht deutlich, wie grausam mit weniger privilegierten und nicht mit den oberen Regierungsebenen verbundenen Künstlern umgegangen wurde.

Stempel galt in der Zeit unmittelbar nach dem Kriege in ganz Deutschland als herausragender Künstler, was vor allem an seinem bedeutendsten Werk *Nacht über Deutschland*, einem Triptychon aus dem Jahre 1945/1946 lag. „In Geist und Wirkung dem deutschen Expressionismus, formal aber dem figürlichen Neokubismus der dreißiger Jahre verpflichtet“,¹⁸⁵ arbeitete Stempel in das Triptychon direkte Zitate aus Picassos *Guernica* ein. Zunächst attestierte die Kritik in der SBZ Stempel eine allmähliche Überwindung des in Frankreich angenommenen konstruktiven Stils.¹⁸⁶ In der Formalismusdebatte wurde Stempel allerdings dann scharf angegriffen, vor allem aufgrund seines später übermalten Wandbildes *Trümmer weg – baut auf* in der Schaltherhalle des Bahnhofs Friedrichstraße, fertiggestellt im November 1948. [Abb. 2.7.] In dem als Auftakt der zweiten Phase der Formalismusdebatte geltenden Artikel „Wege und Irrwege“, dem sogenannten Orlow Artikel, wurde Stempel für eine falsche Linie gebrandmarkt, vor allem aufgrund seiner Darstellung des Menschen als

¹⁸⁴ Gillen, Eckhart: Max Lingner und die Logik der Geschichte. Anmerkungen zu dem Zyklus „Die revolutionäre Geschichte des deutschen Volkes“; in: Flierl, Thomas (Hg.): Max Lingner: das Spätwerk 1949 - 1959, Berlin 2013, S. 98–123, S. 99.

¹⁸⁵ Goeschen, Ulrike: Ein großes Vorbild im Westen. Zur Rezeption französischer Kunst in der SBZ/DDR bis 1960, S. 260.

¹⁸⁶ Müller, Hermann: Horst Stempel; in: *bildende kunst* 1 (1947), H. 4/5, S. 30–32.

„farbiger Fleck“ in der Komposition:¹⁸⁷

„Die realistische Entwicklung wird gestört durch den Einfluss formalistischer Maler, die in der bildenden Kunst der Deutschen Demokratischen Republik führende Stellungen einnehmen. Dazu gehören Carl Crodell, Dozent an der Kunsthochschule Halle, Horst Stempel, Arno Mohr, H.B. Hangeler, Dozenten an der in der DDR führenden Kunstschule in Weißensee und andere. Wir veröffentlichen fotografische Wiedergaben von einigen Bildern dieser Maler. Jeder normale Mensch wird derartige Werke ohne Schwanken als gesellschaftsfeindlich und antiästhetisch bezeichnen. Objektiv sind sie auf die Zerstörung der Malerei in der DDR, auf ihre Liquidierung gerichtet.“¹⁸⁸

Im Jahr 1953 verließ Stempel die DDR und ging nach West-Berlin, wo er wiederum als Anhänger des sozialistischen Systems galt und große Probleme hatte, seine Kunst zu zeigen.

2.5. Das Erbe des Bauhauses und die Gründung der Kunsthochschule Weißensee

Nicht nur aufgrund der geographischen Situation von Weimar und Dessau, sondern auch wegen der weltanschaulichen Nähe des Bauhauses zum Sozialismus, war es in der SBZ/DDR unvermeidbar, sich zu dessen Erbe und möglicher Weiterführung zu positionieren. Bezüglich des Bauhauses stellte sich die Frage nach einer internationalen oder nationalen Vorgabe für die Ausbildung von Studenten. Hier hatten bereits seit Anfang der 30er Jahre zwei grundsätzlich verschiedene Interpretationsmuster existiert. Einerseits war das Bauhaus eine deutsche Einrichtung, die sich auch aus einer deutschen Kunsttraditionen heraus und mit zahlreichen deutschen Lehrern entwickelt hatte. Anfang der 30er Jahre war auch unter Nationalsozialisten die Möglichkeit diskutiert worden, das Bauhaus mit seinen deutschen Ursprüngen mit dem Expressionismus zusammenzuführen und zur Ausbildungsstätte einer offiziellen nationalsozialistischen Kunst zu machen.¹⁸⁹

Andererseits konnte das Bauhaus aufgrund der hohen Toleranz gegenüber internationalen Einflüssen und der Präsenz verschiedener, sehr einflussreicher nicht-deutscher Lehrkräfte, zum Beispiel László Moholy-Nagy oder Wassily Kandinsky, auch als eine sehr internationale Einrichtung verstanden werden.

Erst nach 1934 und internen Grabenkämpfen galt bei den Nationalsozialisten die Bauhaus-Moderne grundsätzlich als „undeutsch“, „artfremd“ und auch „bolschewistisch“.¹⁹⁰ Eine

¹⁸⁷ Orlow, N.: Wege und Irrwege der modernen Kunst - zuerst veröffentlicht in *Tägliche Rundschau* vom 21. und 23. Januar 1951'. Orlow war ein Pseudonym.

¹⁸⁸ Orlow, N.: Wege und Irrwege der modernen Kunst - zuerst veröffentlicht in *Tägliche Rundschau* vom 21. und 23. Januar 1951.

¹⁸⁹ Nerdinger, Winfried: Modernisierung – Bauhaus – Nationalsozialismus; in: Nerdinger, Winfried/Brüning, Ute (Hgg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus: zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993, S. 9–23, S. 9ff.

¹⁹⁰ Droste, Magdalena: Bauhaus 1919-1933; Köln 1990, S. 230.

Forderung der Dessauer Nationalsozialisten war bereits vor der Schließung des Bauhauses 1932/1933 die sofortige Entlassung ausländischer Lehrkräfte gewesen, die am Bauhaus seit seiner Gründung immer eine hohe Bedeutung und Präsenz nach innen und außen hatten. Unmittelbar nach dem Krieg beurteilte man in der SBZ das Bauhaus zunächst wohlwollend. Es sollte rasch ein neues Bauhaus entstehen. In ästhetischer und weltanschaulicher Hinsicht passte die Fortführung der Errungenschaften der Klassischen Moderne gut zu der kulturellen Aufbruchstimmung, die weite Kreise der Intellektuellen erfasst hatte. Zunächst gab es wie in nahezu allen kulturellen Bereichen keine strikten Vorgaben seitens der sowjetischen Militäradministration.¹⁹¹ Bis 1948/1949 wurde das Bauhaus sowohl in Ost- als auch in Westdeutschland „... als leuchtendes Beispiel antifaschistischer Kultur, einer deutschen Moderne und des Wiederaufbaus nach dem Krieg gepriesen“.¹⁹² In der SBZ war es allerdings vornehmlich die gesellschaftliche und soziale Dimension des Reformprojektes von Walter Gropius, welches die Hochschulplaner überzeugte. Die avantgardistische Ästhetik des Bauhauses stand dabei zunächst nicht im Vordergrund. Auf der Suche nach einem Leiter für die wiedereröffnete Hochschule für Baukunst und bildende Künste in Weimar lehnte zunächst der während der NS-Zeit für den Staat umfangreich tätig gewesene Ernst Neufert seine Berufung ab und so konnte der Architekt Hermann Henselmann im Jahr 1946 als Hochschul-Direktor gewonnen werden. Henselmann selbst war kein Bauhäusler, sein Wirken und vor allem seine Entwürfe aus den frühen 30er Jahren belegen jedoch sein Interesse am Neuen Bauen. In Weimar sollte im Jahr 1946 an die Zeit vor dem Nationalsozialismus angeknüpft werden, beispielsweise durch die Reintegration der Werkstätten in den Lehrplan. Auch die Kooperation mit der Industrie, einst von Gropius forciert, sollte wieder verstärkt werden. An der Hochschule hatten die Wendung *l'art pour l'art* und das freie künstlerische Experiment keinen Platz mehr und in den Reorganisationsplan ließ Henselmann „Keine Arbeit für Museen!“ schreiben.¹⁹³ Allerdings suchte er vornehmlich Architekten aus, die weitgehend selbst in der Tradition des Bauhauses standen, griff aber auch auf ausgesprochene Gegner der

¹⁹¹ Hofer, Sigrid: Ein sozialistisches Bauhaus? – Die staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Kunst in Weimar zwischen 1946 und 1951 als Laboratorium der Moderne; in: Rehberg, Karl Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR - neu gesehen, Köln 2012, S. 89–97, S. 89.

¹⁹² Betts, Paul: Bauhaus in der DDR – zwischen Formalismus und Pragmatismus; in: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (Hgg.): Bauhaus; Köln 1999, S. 42–50, S. 42.

¹⁹³ Hofer, Sigrid: Ein sozialistisches Bauhaus? – Die staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Kunst in Weimar zwischen 1946 und 1951 als Laboratorium der Moderne, S. 90ff.

¹⁹³ Ebd., S. 92.

Avantgarde zurück. Bereits hier wird ein „janusköpfiger Modernebegriff“¹⁹⁴ Henselmans deutlich, der neben seiner Affinität für das Neue Bauen auch für konservative Ansichten, beispielsweise die Lehre Paul Schmitthenners und der „Stuttgarter Schule“, empfänglich war. Im August 1947 würdigte *Forum*, die Wochenzeitung der Freien Deutschen Jugend (FdJ), das Bauhaus als „wirkliche sozialistische Arbeitsgemeinschaft“¹⁹⁵ und zu diesem Zeitpunkt sah es noch so aus, als ob die Hochschule in Weimar eine führende Rolle in der Entwicklung von moderner Architektur und bildender Kunst spielen könnte. Aus den Jahren 1948/1949 sind zum Beispiel Entwürfe überliefert, die sich mit Flachdächern und großen Fensterflächen für Wohnhäuser und Bushaltestellen an der klassischen Avantgarde orientierten.¹⁹⁶ Parallel dazu entstanden allerdings auch Typenhäuser, die – mit Satteldach, Zweigeschossigkeit und kleinen Fenstern mit Sprossen – die Existenz einer konservativen Richtung belegen.¹⁹⁷ Diese unentschlossene Haltung betraf nicht allein die Architektur, „... sondern muss vielmehr als symptomatisch für den Weimarer Neuanfang verstanden werden.“¹⁹⁸ Mit einem expressiv modernen Entwurf ging die Hochschule nur einmal in die breite Öffentlichkeit, dem Wandbild Hermann Kirchbergers, Professor für Wandmalerei an der Hochschule, für das Weimarer Nationaltheater im Jahr 1948 und geriet damit umgehend in heftige Kritik.¹⁹⁹ Tatsächlich lassen sich abstrakte Arbeiten in der Ausbildung am Bauhaus noch bis zum Jahr 1951 nachweisen, vornehmlich als hochschulinterne propädeutische Fingerübungen. Eine völlige Ächtung des Vorkriegserbes fand in der Lehre intern also nicht statt. Im Bereich Bildende Kunst vollzogen sich insofern massive Veränderungen, als nun das Kunstwerk als öffentliches Medium in Form des Wandbildes, der Monumentalplastik und Gebrauchsgraphik in den Fokus rückte. Im Jahr 1949 begann zudem mit der Staatsgründung ein hochschulpolitischer Umbau. Die Weimarer Hochschule sollte nun vornehmlich Architekten für den Wiederaufbau ausbilden. Zudem wurde das Leitbild nach 1950 massiv geprägt durch die 16 Grundsätze des Städtebaus, die nach einer Reise von DDR-Architekten durch die Sowjetunion im selben Jahr

¹⁹⁴ Ebd., S. 92.

¹⁹⁵ Schätzke, Andreas: Zwischen Bauhaus und Stalinallee: Architekturdiskussion im östlichen Deutschland 1945 - 1955, Braunschweig 1991, S. 31.

¹⁹⁶ Unter anderem von Rudolf Ortner, Georg Brückner (Sommerhaus 1948) und Christian Schädlich (O-Bus-Haltestelle 1948/49); in Hofer, Sigrid: Ein sozialistisches Bauhaus? – Die staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Kunst in Weimar zwischen 1946 und 1951 als Laboratorium der Moderne, S. 93.

¹⁹⁷ Unter anderem von Heinrich Rettig, Schüler von Paul Schmitthenner, der 1948 von Henselmann nach Weimar berufen wurde. Bereits ab 1945 entstanden Typenhäuser für Neubauerndörfer, die auch realisiert wurden. Ebd., S. 95.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Söneland, K.: Ku-Klux-Klan in Weimar?; in: *Nationalzeitung* vom 04.12.1949.

als allgemeingültige Vorgaben für die nächsten Jahre formuliert wurden.²⁰⁰ Verbunden mit diesen Umstrukturierungen verlor auch Henselmann im Dezember 1949 seine leitende Position in Weimar und wurde an das neugegründete Bauinstitut in Berlin berufen.

Im Rahmen der zweiten Formalismus-Debatte im Januar 1951 nach dem Orlow-Artikel „Wege und Irrwege der modernen Kunst“ rückte dann auch die Hochschule in Weimar immer weiter in den Kreis der Angegriffenen. Walter Ulbricht nannte nun öffentlich den Bauhausstil eine „volksfeindliche Erscheinung“ und verwendete bei seiner Polemik die Kampfbegriffe Kosmopolitismus und Amerikanismus. Ein Artikel im Neuen Deutschland 1951 zum Bauhausstil bezeichnete diesen als „... waschechtes Kind des amerikanischen Kosmopolitismus und seine Überwindung unerlässliche Voraussetzung für die Entwicklung einer nationalen deutschen Baukunst.“²⁰¹ Die Ideen des Bauhauses galten nunmehr als kapitalistisch und imperialistisch, der Bauhausstil in Kunst und Architektur als verallgemeinernd und formalistisch. Der Avantgarde der 20er Jahre und selbst der figurativen Kunst wurde nicht zugestanden, Teil einer nationalen, deutschen Tradition zu sein. Es wiederholte sich nun in der DDR ein vergleichbarer Vorgang wie Mitte der 30er Jahre in der Sowjetunion, der zur Ächtung der Avantgarde der 20er Jahre geführt hatte.

Kunst und Architektur sollten sich in Zukunft ausschließlich auf eigene, also deutsche Traditionen beziehen und der Maxime „Sozialistisch im Inhalt, national in der Form“ folgen.²⁰² Im Jahr 1949 wurde an der Hochschule die Abteilung Bildende Kunst aufgelöst. Die Bezeichnung der Institution wurde in Hochschule für Architektur und Bauwesen geändert. Durch avantgardistische Entwürfe fiel die Hochschule in den nächsten Jahren nicht mehr auf, vielmehr wurden hier nun Architekten in dem politisch gewünschten Stil der nationalen Traditionen ausgebildet.

1951 vollzog die Hochschule schließlich die endgültige Abkehr von der Moderne und war in den nächsten 20 Jahren für die Entwicklung der Architektur in der DDR nur marginal von Bedeutung. Das Hauptziel in der Architektur lag in den Folgejahren darin, Deutschlands nationale Architektur aus dem humanistischen Erbe des frühen 19. Jahrhunderts wiederzubeleben. Das DDR-Ministerium für Aufbau verurteilte die Vorstellungen von einer „Auflösung der Stadt“ im Namen der Freiheit des Einzelnen und des Autoverkehrs als

²⁰⁰ Durth, Werner/Düwel, Jörn/Gutschow, Niels: Architektur und Städtebau der DDR - Die frühen Jahre; Berlin 2007, S. 142 ff.

²⁰¹ Betts, Paul: Bauhaus in der DDR - zwischen Formalismus und Pragmatismus, S. 45.

²⁰² Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, S. 50.

westliche Dekadenz, die im Rahmen der Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) formuliert worden waren und legte die offiziellen Richtlinien für den Wiederaufbau der DDR fest.

Trotz des deutlichen Bruches mit der klassischen Avantgarde der Jahre 1948 bis 1951 kann auch das Fortbestehen einer gemäßigten Moderne an der Weimarer Hochschule belegt werden: So hatte Horst Michel von 1946 bis 1970 den Lehrstuhl für industrielle Formgestaltung in Weimar inne, der eine gemäßigte Moderne mit den Grundsätzen des Deutschen Werkbundes vertrat. Dank Michels Engagement für die Bauhaus-Tradition galt Wilhelm Wagenfelds *Wesen und Gestalt* von 1948 als Standardwerk für Gestalter in der DDR.²⁰³ Für die Entwicklung des Produktdesigns war Michel von großer Bedeutung. Trotz der Formalismuskritik ließ sich in der DDR vor allem im Produktdesign ein unterschwelliger Bauhausfunktionalismus erkennen. Die Bedeutung von Bauhaustraditionen in Bezug auf Design und Produktdesign funktionierte wesentlich reibungsloser als in der Kunst.

Die Bauhaus-Gestaltung im Kontext von Kunst und Architektur galt im weiteren Verlauf der Formalismuskampagne als undeutsch und wurde als amerikanische Propaganda bewertet. Sie wurde als zerstörerischer Einfluss der Bourgeoisie interpretiert, das antinationale, antisozialistische, also kosmopolitische und formalistische Ansichten verkörpere. 1951 erreichten die Anfeindungen gegen das Bauhaus und den Bauhausstil einen Höhepunkt. Auf der 5. Tagung des ZK der SED galt nicht nur der abstrakten Malerei, sondern auch dem Bauhaus und seinem „dekadenten Kosmopolitismus“ die volle Gegenwehr der Kulturpolitik.²⁰⁴ Etwa ein halbes Jahrzehnt später, seit 1955 und dem Erkennen der Vorteile eines bauhausnahen Stils für das serielle Bauen, spielte das Erbe des Bauhauses dann doch wieder eine Rolle.²⁰⁵

In Folge werden zwei internationale Lehrkräfte am Bauhaus in der SBZ/DDR vorgestellt: Selman Selmanagić und Mart Stam. Selmanagić war nach eigenen Angaben nahezu zufällig am Bauhaus gelandet, wo er sich 1929 als Student eingeschrieben hatte.²⁰⁶ Als Tischler kam er durch sein Interesse an ingenieurtechnischen and ästhetischen Aspekten und nicht aus politischen Gründen ins Deutsche Reich. Erst 1932 kam Selmanagić in Kontakt mit der

²⁰³ Wagenfeld, Wilhelm: *Wesen und Gestalt der Dinge um uns*; Potsdam 1948.

²⁰⁴ Schätzke, Andreas: *Zwischen Bauhaus und Stalinallee: Architekturdiskussion im östlichen Deutschland 1945 - 1955*, S. 45.

²⁰⁵ Nadolnj, Florentine (Hg.): *Alltag formen! : Bauhaus-Moderne in der DDR*; Weimar 2019.

²⁰⁶ Abadžić-Hodžić, Aida: *Selman Selmanagić und das Bauhaus*; Berlin 2018, S. 57.

kommunistischen Zelle am Bauhaus. Während des Krieges in der Türkei, dann in Palästina – dort Zusammenarbeit mit dem Architekten Richard Kauffmann in Jerusalem – kam er auch mit Arnold Zweig zusammen. 1939 war er wieder in Berlin, im Atelier von Egon Eiermann, wo fünf weitere ehemalige Bauhäusler tätig waren. Der eigentliche Grund für Selmanagićs Rückkehr waren Aufforderungen seiner Genossen aus der kommunistischen Zelle am Bauhaus zurückzukehren, um im Untergrund antifaschistischen Widerstand zu organisieren. Nachdem er während des Krieges im Kulissenbau für die UFA beschäftigt gewesen war, arbeitete er in der SBZ in einem Planungskollektiv des Berliner Magistrats mit Hans Scharoun zusammen. Nach fünf Jahren dort folgte er im Jahr 1950 eine Einladung des Direktors Mart Stam an die Weißenseer Hochschule.

Wenig bekannt ist, dass Selmanagić zusammen mit anderen verhindern konnte, dass Gebäude wie Schinkels *Neue Wache*, der Berliner Dom oder die Altbauten der Charité abgerissen wurden. Er konnte den General und ersten sowjetischen Stadtkommandanten von Berlin, Nikolai Bersarin, davon überzeugen, dass es sich um bedeutende historische Bauwerke handelte.²⁰⁷ Walter Ulbricht zeigte eine negative Haltung gegenüber Selmanagić. Dessen Urheberschaft für den Neubau des *Stadions der Weltjugend* in Berlin-Mitte wurde in Frage gestellt. Selmanagić stand in stetigem Kontakt mit Walter Gropius und Richard Neutra, einem Vertreter der Klassischen Moderne in der Architektur, der Selmanagić in den Jahren 1959 und 1966 in der DDR besuchte. Ein Treffen mit Walter Gropius fand 1966 in West-Berlin auf der Baustelle der Gropiusstadt statt.²⁰⁸ Sowohl bei Stam als auch bei Selmanagić fällt auf, dass beide Lehrkräfte bereits in den 20er Jahren am Bauhaus aktiv waren beziehungsweise dort studierten. Ihr Wirken bedeutete also weniger einen Transfer in die DDR, sondern eine Kontinuität zum Bauhaus in den 20er Jahren.

Als Nachfolger des Bauhauses und auch als Bewahrer des Bauhauserbes gilt in der DDR-Kunstgeschichte die Kunsthochschule in Berlin-Weißensee. Zunächst als *Kunstschule des Nordens* im Jahr 1946 gegründet, wurde diese ab 1947 zur *Hochschule für angewandte Kunst*, die einzige Hochschule mit dieser Bezeichnung in der SBZ. Ziel war es, mit dieser Einrichtung das „Bildungsmonopol des Westens zu brechen“ und sie abseits künstlerischer Eliten zu etablieren. Mit „angewandter Kunst“ meinte man hier auch ein Stück kultureller

²⁰⁷ Ebd., S. 203.

²⁰⁸ Ebd., S. 58.

Aufbauarbeit.²⁰⁹ Zu diesem Zweck wurden alle gestaltenden Disziplinen zusammengeführt und in die drei Abteilungen Architektur, künstlerische Grundlagen und Kunsthandwerk aufgeteilt. Die Hochschule in Weißensee war als Neugründung ein hochgradig politisches Projekt, das so mit den Konflikten zwischen Praktikern und Kulturpolitikern, also Künstlern und Funktionären, bezeichnend für das Gründungsjahr der DDR war. Seit 1950 war hier der niederländische Architekt Mart Stam als Direktor tätig, der zuvor in Dresden die Leitung der Staatlichen *Hochschule für Werkkunst* innegehabt hatte. Stam war überzeugter Sozialist und aus diesem Grunde als einer der wenigen nicht deutschen Künstler und Architekten auf Einladung der sächsischen Regierung in die SBZ gekommen. Als Architekt hatte er von 1930 bis 1934 als Mitglied der *Brigade May* in der Sowjetunion gearbeitet und war im niederländischen Widerstand gegen die deutsche Besetzung gewesen. Direkt mit dem Bauhaus war er als Gastdozent für Städtebau in Dessau im Jahr 1928/29 in Berührung gekommen, zudem war er in verschiedenen deutschen Architekturbüros tätig und hatte unter anderem mit Marcel Breuer dessen berühmten Freischwinger entwickelt.

Der Wechsel Stams nach Berlin, der auch durch dessen massive Reformwünsche in Dresden bedingt war, zeigte inmitten der bereits begonnenen Formalismusdebatte, wie unentschieden die Politik in den Jahren 1949 und 1950 weitgehend agierte.²¹⁰ Die Konsolidierung der Formalismus-Gegner innerhalb des Parteiapparates war noch nicht komplett abgeschlossen und der Niederländer hatte Unterstützer in der Politik, die ihn in Berlin etablieren wollten. Mit dem Architekten Selman Selmanagić und dem Bildhauer Theo Balden (siehe Kapitel 4) wurden im selben Jahr weitere Dozenten eingestellt, die selbst am Bauhaus studiert und vor allem einer Avantgarde der zwanziger Jahre nahegestanden hatten. Hinzu kamen mit Arno Mohr und dem heftig kritisierten Horst Stempel zwei Maler, mit denen Stam im Rahmen der Wandbildaktion zur *2. Deutschen Kunstausstellung* in Dresden schon bekannt geworden war und mit deren Ansatz einer figurativen Kunst er viel anzufangen wusste.²¹¹ Belegt ist aus der frühen Zeit der Weißenseer Hochschule, dass man hier einen

²⁰⁹ Ebert, Hiltrud: Von der „Kunstschule des Nordens“ zur sozialistischen Hochschule. Das erste Jahrzehnt der Kunsthochschule Berlin-Weißensee; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 160–190, S. 163.

²¹⁰ Hain, Simone: ABC und DDR. Drei Versuche, Avantgarde mit Sozialismus in Deutschland zu verbinden; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 430–477, S. 438.

²¹¹ Ebert, Hiltrud: Von der „Kunstschule des Nordens“ zur sozialistischen Hochschule. Das erste Jahrzehnt der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, S. 173.

Sozialistischen Realismus als Leitbild durchaus akzeptierte, der Realismus an sich stand also nicht zur Debatte, denn in seiner offenen Definition als Methode bot dieser einen breiten Interpretationsspielraum. Allerdings stand man einem sowjetischen Leitbild sehr skeptisch gegenüber und mehrere Dozenten – ebenso wie die meisten Künstler - lehnten es ab, die Einflüsse aus dem Ausland einzuschränken und nur das Schaffen sowjetischer Künstler als Vorbild anzuerkennen.²¹² Im Studienmaterial allerdings kamen bereits fast ausschließlich sowjetische Theoretiker zu Wort und mehrfach besuchten sowjetische Delegationen die Hochschule. Deren Bemerkungen und Beanstandungen glichen dem Kriterienkatalog, mit dem einst die Künstler der sowjetischen Avantgarde ab Ende der 20er Jahre zu Formalisten und Kosmopoliten abgestempelt wurden.²¹³ Als Kommentar zum permanenten Verweis der Russen auf das nationale Erbe und auf humanistische Traditionen (Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Adolph Menzel oder Hans Holbein) ist überliefert, wie Hochschullehrer dies spöttisch als Pflicht zu „dürern, menzeln, holbeineln“ bezeichneten.²¹⁴

Stam wurde im Jahr 1952 vorgeworfen ein westlicher Agent zu sein und die sozialistische Erziehungsarbeit zu sabotieren, was zu seinem Rücktritt führte.²¹⁵ Von nun an waren eine antimoderne Orientierung am sowjetischen Kunstbegriff, dessen ästhetischer Akademismus und sein mechanischer Abbildbegriff auch an der Weißenseer Hochschule die offizielle und vorherrschende Ausrichtung.

2.6. Kosmopolitismus, Formalismus und der deutsche Sozialistische Realismus

Am 1. Dezember 1949 erschien der Artikel „Kosmopolitismus und Formalismus“ im *Neuen Deutschland*, in welchem der zentrale und viel verwendete Begriff Kosmopolitismus erläutert wurde.²¹⁶ Der Autor Stefan Heymann war ein deutscher Kommunist, der auch wegen seiner jüdischen Abstammung in verschiedenen Konzentrationslagern inhaftiert war. Nach 1945 war er zunächst für den sowjetischen Geheimdienst, später für das Zentralkomitee der SED tätig und seit Ende 1950 zunächst DDR-Botschafter in Ungarn, später in Polen. Heymann ging in seinem Artikel auf die soeben beendete 2. *Deutsche Kunstausstellung* ein und stellte einmal

²¹² Archiv KHB 1/52-55 zitiert nach ebd., S. 182.

²¹³ Ebd., S. 181.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Goeschen, Ulrike: Ein großes Vorbild im Westen. Zur Rezeption französischer Kunst in der SBZ/DDR bis 1960, S. 264.

²¹⁶ Heymann, Stefan: Kosmopolitismus und Formalismus. Zur Situation der deutschen bildenden Kunst; in: *Neues Deutschland* vom 01.12.1949, S. 3.

mehr das „... völlige Fehlen einer wirklichen Verbundenheit mit dem Leben unseres Volkes fest.“ Als Grund macht er den Kosmopolitismus aus, der auf keinem anderen Gebiet der Kunst so ausgeprägt sei wie auf dem Gebiet der Malerei und der Bildhauerei. Was er mit dem Begriff meinte, erläuterte er in Folge:

„Er [der Kosmopolitismus; GL] ist ein falsch verstandener Internationalismus, der selbst von zahlreichen fortschrittlichen Künstlern vertreten wird, wenn man sklavisch die Kunst anderer Völker nachmacht. Das bedeutet wiederum nicht, daß keine gegenseitige Befruchtung stattfinden solle oder sollen könne, ganz im Gegenteil. Aber zwischen wechselseitigen künstlerischen Beziehungen und der meist kritiklosen Übernahme irgendeines „Ismus“ bestehen doch große Unterschiede.“²¹⁷

Heymann griff damit alle künstlerischen Ismen der Moderne an, was auch die figurativen und politischen Stile der Moderne, also auch den Expressionismus einschloss. Die nationale Tradition, auf die sich der Künstler in der frisch gegründeten DDR berufen sollte, war also eine klassische – Dürer, Grünewald, Holbein, Cranach, Riemenschneider galten als Vorbilder, selbst das 19. Jahrhundert blieb hier als Referenz ausgespart. Daneben sollten sich die Künstler vielmehr mit der bis dato in Deutschland nahezu unbekanntem sowjetischen Malerei beschäftigen und sich die Entwicklung der russischen Intelligenz zum Vorbild nehmen. In Bezug auf die Diskussion um den Formalismus in der Bildenden Kunst forderte Heymann eine Fortsetzung der begonnenen Diskussion. Die Liquidierung des Kosmopolitismus, der „ideologischen Waffe der amerikanischen Reaktion“²¹⁸, sei bei der noch anstehenden Neuorientierung der deutschen Kunst unerlässlich.

Der Begriff des Kosmopolitismus blieb in den Folgejahren zentraler Bestandteil der Diskussionen um den Formalismus, die zunächst bis 1955 andauerten und den Diskurs über internationale und avantgardistische Einflüsse in der DDR viele Jahrzehnte lang prägten. Andrei Schdanows Kulturtheorie und kulturpolitische Anordnung für die DDR sah vor, dass auch die deutschen Sozialisten wie jedes andere Volk ihr nationales Erbe bewahren sollten. Nur mit den Mitteln des nationalen Erbes könne der imperialistische Kosmopolitismus bekämpft werden. Im Jahr 1951 lieferte Hans Lauter in seiner Funktion als für Kultur zuständiges Mitglied im Zentralkomitee der SED eine weitere, differenziertere Erläuterung des Kosmopolitismusbegriffs in der DDR:

„Dem Bestreben imperialistischer Mächte, den Kampf um die Weltherrschaft zu führen, entspricht die Ideologie des Kosmopolitismus, die darauf gerichtet ist, das nationale Bewußtsein der Völker zu zerstören, um sie dadurch für die Unterjochung durch imperialistische Mächte vorzubereiten. Der Kosmopolitismus, der das nationale Bewußtsein der Völker zerstören soll, ist die Wurzel des Formalismus, der das kulturelle

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd.

Erbe, die Grundlage der nationalen Kultur zerstören soll, um die Völker von dieser Seite aus für die nationale Unterjochung reif zu machen.“²¹⁹

Auch die Vernachlässigung der deutschen Klassik in der Kunst sei auf den Einfluss des Kosmopolitismus zurückzuführen gewesen:

„Die Mißachtung der Klassik, die Verneinung der großen Errungenschaften der klassischen deutschen Kunst, sind Erscheinungen des Kosmopolitismus, dessen Ziel es ist, die deutsche Nation durch amerikanische Imperialisten zu versklaven und auch die übrigen Völker Europas, sowie die Völker Asiens zu unterjochen.“²²⁰

Bereits wenige Jahre nach Beginn des Kalten Krieges sind die Worte hier sehr deutlich – die USA betreibe über ihre Kunst- und Kulturpolitik einen Kulturkampf, dem der Sozialismus unbedingt entschlossen entgegentreten müsse. In der DDR bedeutete das Jahr 1951 den eigentlichen Beginn des Kampfes gegen den Formalismus, der nun nicht mehr nur ein Begriff in einer theoretischen und intellektuellen Debatte war. Formalismus wurde zu einer Kategorie in der öffentlichen Ordnung. In der fünften Sitzung des Zentralkomitees der SED am 15. März 1951 wurde beschlossen, die deutsche Kunst auf den antiformalistischen Weg zu bringen. Die Ergebnisse zeugten von einer klaren Differenzierung zwischen Ost und West und forderten die Überlegenheit der sozialistischen Welt ein. Zu dieser Differenzierung wurde das Konzept des Internationalismus als Abgrenzung zum Kosmopolitismus benötigt. Deutlich wird die Abkehr von der Moderne, welche – wie schon von Stefan Heymann (siehe weiter oben) gefordert – alle Kunst-Ismen der Avantgarde erfasste: Expressionismus, Dadaismus, Futurismus, Kubismus, Konstruktivismus, Surrealismus sowie die Bau- und Designkultur des Bauhauses. Die immer wieder genannten Schlagworte waren „dekadent“, „Kult des Hässlichen“ und „die Zerstörung des Bildes von Gesellschaft“ als Elemente einer formalistischen Kunst.

Diese Definitionen und die Untersuchung der Ausstellungsaktivitäten um das Jahr 1949 zeigen, wie der Sozialistische Realismus allmählich als zu erstrebende und einzig gültige Kunstform für die DDR eingeführt wurde. Nach den Erläuterungen zu Kosmopolitismus und nationalem Erbe wurde dieser als einzige Kunstform benannt, welche das Volk erreichen und in welcher das nationale Erbe berücksichtigt werden könne.

Der Kunstwissenschaftler und -philosoph Boris Groys hat für die Sowjetunion die Verschränkungen zwischen stalinistischer Kulturpolitik und der Avantgarde herausgearbeitet. In seiner Untersuchung zum „Gesamtkunstwerk Stalin“ legte Groys eine These dar, welche

²¹⁹ Lauter, Hans: Kampf gegen den Formalismus in der Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur; Dresden 1951, S. 25.

²²⁰ Ebd.

letztendlich schlüssig das stalinistische System als ein modernes System definiert.²²¹ Demnach stellten die ästhetische Konstruktion eines Kunstwerkes und die politische Wirkung in einem ästhetisch-politischen Diskurs Gemeinsamkeiten der Avantgarde und der Kunst des Stalinismus dar. Der Sozialistische Realismus der Stalinzeit sei eine Bewegung gewesen, welche die Werkzeuge der Avantgarde benutzte und aus der politischen Funktion heraus eine spezifische Ästhetik entwickelt habe. Auch der Rückzug auf das Nationale erfüllte in der Sowjetunion und der stalinistischen Kunst der 20er und 30er Jahre eine Funktion. Der sowjetische Realismus im Stalinismus war demnach nicht ein jeweils auf ein klassisch nationales Erbe ausgerichteter, dem Volk zugänglicher Kunststil, sondern ein strategisch eingesetzter „Ismus“ zur Kontrolle von Kulturpolitik und gesellschaftlicher Einflussnahme von Kunst.

Der stalinistische Sozialistische Realismus ist, betrachtet man seine Ausdehnung und Funktionsweise, eine an der Bevölkerung als Rezipient orientierte Variante einer globalen modernen Kultur.²²² Der Fokus auf die nationale Tradition folgte der Funktionalität der Kunst, dies galt auch für die Kunst in der SBZ/DDR.

Dieses Konzept wurde in der SBZ/DDR jedoch mit dem Beginn der Einschränkungen ab 1948 anders angewandt. Neben der Funktion stand ein nationales Erbe fest. Auch die Ästhetik würde mit Vorbildern wie Dürer, Menzel, Holbein vorgegeben. Die formalästhetischen Vorgaben für die Künstler in der DDR nach der Formalismuskampagne bezogen sich alle auf Vorbilder aus dem 19. Jahrhundert und früher.

Kulturstrategisch stand hinter dem Beharren auf den nationalen Traditionen auch, dass durch den Verweis auf die Kunst der Sowjetunion und die eigene Kunsttradition jedes einzelne Land im Ostblock einen eigenen und spezifischen Dialog mit der Sowjetunion führen sollte und andere internationale Bezüge dazu ausgeklammert wurden. Die Forderung an die Kunst „Sozialistisch in ihrem Inhalt und national in ihrer Form“ hatte also zum Ziel, die Zugehörigkeit und Abhängigkeit zur UdSSR herzustellen, auszubauen und Kontrolle auszuüben, da die sowjetische Kunst zur obligatorischen Referenz wurde.²²³

²²¹ Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion; München 1996.

²²² „I have previously tried to show that the Stalinistic socialist realism can at least be considered one particular version of the global modernist culture of its time“. Groys, Boris: A Style and a Half: Socialist Realism between Modernism and Postmodernism; in: Lahusen, Thomas/Dobrenko, Evgeny (Hgg.): Socialist Realism without Shores; Durham, London 1997, S. 76–90, S. 76.

²²³ Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, S. 50.

Die große Mehrheit der Künstler in der SBZ/DDR war grundsätzlich bereit, dem Leitbild eines Sozialistischen Realismus zu folgen, abgelehnt wurde vor allem die Ästhetik des sowjetischen Vorbilds, was in Kombination mit der Forderung nach dem nationalen Erbe den Rückgriff auf eine vormoderne deutsche Kunst bedeutet hätte. Für Künstler, Architekten und Designer war der Rückgriff auf eine internationale figurative Moderne der 20er und 30er Jahre selbstverständlich, der jedoch mit den Schlagworten Formalismus und Kosmopolitismus politisch unterbunden wurde.

2.7. 1945-1951: Von der Liberalität zum Feindbild Kosmopolitismus

In der SBZ und den ersten Jahren der DDR wurden wichtige Fundamente für die weitere Entwicklung der Kunst in der DDR gesetzt. Bereits vor Gründung der DDR endete diese liberale Phase und die einsetzende Formalismusdebatte unterband ab Ende 1948 auch die Präsentation und künstlerische Rezeption der internationalen und auch deutschen Avantgarde. Mit der Ablehnung des Formalismus führte der Vorwurf des Kosmopolitismus zu einer nationalen Verengung. Dieser wurde auch den remigrierten Künstlern zum Verhängnis, was sich am Beispiel Max Lingner zeigte. Diesem wurde vorgeworfen, er male seit seinem Exil in Frankreich „zu französisch“, und er musste beispielsweise seinen Entwurf für das Wandbild am ehemaligen Reichsluftfahrtministerium in der Berliner Leipziger Straße mehrfach überarbeiten, was zu einem künstlerisch fragwürdigen Ergebnis führte. Die Remigration in die DDR stellte sich für viele Künstler als in vieler Hinsicht komplex dar. Die Zeit, die diese im Ausland verbracht und welche die künstlerische Entwicklung beeinflusst hatte, war in der SBZ/DDR ein Nachteil. Auch die Wandbildaktion, die im Rahmen der *2. Deutschen Kunstausstellung* 1949 dieses Medium fördern sollte, führte zu einem Konflikt zwischen Künstlern und Kunstpolitik. Das grundlegende Problem war hier, dass sich Künstler wie das Kollektiv Rene Graetz, Arno Mohr und Horst Stempel an internationalen Vorbildern, wie beispielsweise den mexikanischen Muralisten orientierten.

Nahezu alle Künstler, die vor allem in den Gründungsjahren der DDR überzeugte Sozialisten waren, lehnten das Vorbild des sowjetischen Akademismus der Stalinzeit ab. Die Künstler in der SBZ/DDR wollten eine neue sozialistische figurative Kunst entwickeln, die auf nationalen und internationalen Tendenzen und Traditionen aufbaute. Dies wurde politisch verhindert, selbst die Anerkennung des deutschen Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit lehnten die Kulturpolitiker ab. Auch die Verarbeitung von Traumata der Kriegs- und

Schreckenserfahrung durch die Künstler fand in der DDR ein frühes Ende. Der Vergleich mit der Entwicklung in Polen, wo Traumata noch weiter künstlerisch verarbeitet wurden, hat gezeigt, dass bereits hier Unterschiede in der Kunstentwicklung in den sozialistischen Nachbarländern angelegt waren, die sich in den kommenden Jahrzehnten immer weiter verschärften.

Die Untersuchung im ersten Kapitel weist auch darauf hin, dass in der sowjetisch besetzten Zone zunächst eine Form von Liberalität herrschte, die auch internationale Einflüsse jenseits des sowjetischen Einflusses zuließ. Dies zeigte sich vor allem an Ausstellungen moderner französischer Kunst, zum Beispiel im Berliner Schloss. Diese Präsentationen waren für das Selbstverständnis der Künstler sehr wichtig und auch die Beiträge in der *bildenden kunst* zeigten die Orientierung in eine internationale figurative Moderne, die von der Politik durch die Formalismuskampagne beendet wurde. Für die Mehrzahl Künstler bedeutete dies nicht, dass sie sich von den vorgeschriebenen künstlerischen Vorbildern in der Sowjetunion oder aus der deutschen Kunstgeschichte überzeugen ließen.

Eine nationale Engführung in der frühen DDR war der Bruch mit den internationalen Traditionen des Bauhauses, das trotz seiner zahlreichen internationalen und sozialistischen Dozenten in den 20er Jahren nunmehr als Beispiel eines amerikanischen Kosmopolitismus galt. Durch die internationalen Lehrkräfte manifestierte sich hier allerdings auch eine Kontinuität. Lehre und Ästhetik des Bauhauses waren in der DDR unter großen Einschränkungen weiter präsent, auch an der Kunsthochschule Weißensee, die ein sozialistisches Bauhaus werden sollte. Dies gilt vor allem für das Design und die Architektur, zeigte sich aber auch in der Lehre durch Anleihen beim Bauhaus in der Ausbildung der ersten Generation von bildenden Künstlern.

3. 1955-1959

3.1. Die internationale sozialistische Kunstwelt und die Reaktion auf den Erfolg der abstrakten Kunst

In der Entwicklung der Kunst in der DDR bilden die Jahre zwischen 1955 und 1959 eine Phase ab, in dem die DDR Teil einer internationalen Dynamik wurde, die von Moskau ausgehend daran arbeitete, die sozialistische Kunstwelt zusammenzubringen, im Kontext des *Chruschtschowschen* Tauwetters die sozialistische Welt neu auszurichten und auf die Auseinandersetzung mit dem kapitalistischen Lager vorzubereiten.

Die *1. Kunstausstellung der sozialistischen Länder* in Moskau, die am 26. Dezember 1958 eröffnete, wird in diesem Kapitel als sozialistisches Gegenmodell zur Weltkunstschau *documenta* vorgestellt und untersucht. Kunst aus der DDR war auf der Ausstellung in Moskau prominent präsent. Schon im Sommer 1958 hatte es in Moskau eine erste Ausstellung von Kunst aus der DDR gegeben. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob diese beiden Präsentationen eine Wirkung auf die kunsttheoretische Diskussion um einen zeitgenössischen Stil in der Sowjetunion hatten.

Als prägendes Ereignis und als Beleg für die Akzeptanz einer internationalen westlichen Nachkriegsmoderne gelten in der Kunstgeschichte in der Regel die *documenta I und II* in den Jahren 1955 und 1959 in Kassel, die Moskauer Ausstellung ist hingegen weitgehend unbekannt, für die Kunst aus der DDR bedeutete die Präsenz auf der großen Ausstellung in Moskau den bedeutendsten Auftritt im Ausland in den 50er Jahren. Die Präsentation bestärkte die Anerkennung der Kunst aus der DDR als eigene nationale Kunst und die Integration in den Prozess ein weltumspannendes Netzwerkes des Realismus der sozialistischen Nationen zu kreieren. In der Geschichte der globalen Kunst wurde bisher kaum untersucht, inwiefern der sozialistische Block unter Führung der UdSSR im Rahmen der Neuorientierung nach dem Tode Stalins in den 50er Jahren große Anstrengungen unternahm, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede sozialistischer Kunst in Ausstellungsprojekten zusammenzubringen und den Sozialistischen Realismus nun auf internationaler Ebene zu präsentieren: „Die Zeit ist gekommen, um die Kunst des sozialistischen Realismus auf internationaler Ebene zu definieren“ forderte 1958 Alexander Gerassimow, einflussreicher Präsident der neu gegründeten Union der Künstler der Sowjetunion als Leitmotiv der *1.*

*Kunstaussstellung der sozialistischen Länder.*²²⁴

In der gleichen Phase, also Ende der 50er Jahre, hatte es bereits zu verschiedenen Gelegenheiten direkte Gegenüberstellungen US-amerikanischer und sowjetischer Kunst gegeben, zum Beispiel 1958 in Brüssel und die *American National Exhibition* 1959 in Moskau. 1958 war auf der Weltausstellung in der belgischen Hauptstadt eine umfangreiche Auswahl sowjetischer Kunst in der Ausstellung *50 ans de l'art moderne* zu sehen, vornehmlich in Form von großformatigen, sozialistisch-realistischen Werken: „Making this a properly “global” art exhibition long before the establishment of the genre decades later“,²²⁵ schrieb der Kunsthistoriker Nikolas Drosos und wies damit auf die globalen Ausmaße hin, die das Projekt durch den systemübergreifenden Ansatz bekommen hatte. Die alles andere als selbstverständliche sowjetische Präsenz war das Ergebnis von Verhandlungen gewesen. Die Brüsseler Kuratoren hatten bei den sowjetischen Behörden berühmte Werke der europäischen modernen Kunst aus den Sammlungen Schtschukin und Morosow als Leihgaben angefragt und die Sowjetunion diese nur unter der Bedingung freigegeben, dass auch zeitgenössische sowjetische ikonische Werke, die nach 1945 entstanden waren, ausgestellt wurden.²²⁶ Die Kuratoren hatten sich demnach mehr für die russische Avantgarde interessiert, als für die zeitgenössische sowjetische Kunst. Die sowjetischen Vertreter zeigten sich letztendlich äußerst unzufrieden mit der Positionierung und Kontextualisierung der sowjetischen Kunst, da im Zentrum der Ausstellung die Avantgarden der 20er Jahren und zeitgenössische abstrakte Kunst stand. Figurative und politische Kunst drohte, international immer mehr in den Hintergrund zu treten. Zudem wurde der Vorwurf lauter, kreative Individualität und nationale Identität würden im Sozialismus grundsätzlich unterdrückt.²²⁷

Als ein im Anspruch nicht systemübergreifendes Projekt mit universellem Anspruch kann die *documenta* in Kassel gelten, die dort 1955 zum ersten Mal stattgefunden hatte. Auf *documenta II* im Jahr 1959 wurde die Kunst der nicht sozialistischen Länder mit großer internationaler Beteiligung präsentiert. Unter der künstlerischen Leitung von Werner

²²⁴ Alexander Gerassimow: „The time has come to define the art of socialist realism on an international scale.“ Zitiert nach Reid, Susan E.: *The Exhibition "Art of Socialist Countries", Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting*, S. 106.

²²⁵ Drosos, Nikolas: *Reluctantly Global: „Fifty Years of Modern Art“ at the 1958 Brussels Expo*; in: *post - MoMA: notes on modern & contemporary art around the globe*. URL: https://post.at.moma.org/content_items/1072-reluctantly-global-fifty-years-of-modern-art-at-the-1958-brussels-expo (15.11.2017).

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Reid, Susan E.: *The Exhibition "Art of Socialist Countries", Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting*, S. 106.

Haftmann wurde hier das Gegenmodell zur sozialistisch realistischen Internationale präsentiert und als Ziel erklärt, „Abstraktion als Modellfall einer Weltkultur“ zu etablieren.²²⁸ In der Einführung zum Katalog der zweiten *documenta* beschrieb Haftmann seine Ablehnung gegenständlicher Kunst ganz konkret, indem er die Propagandabilder des Sozialistischen Realismus als „Verfälschung der dem zeitgenössischen Menschen aufgetragenen Wirklichkeitsbewältigung“ bezeichnete und im gleichen Zuge sowohl dem antifaschistisch orientierten Realismus des Italieners Renato Guttuso, als auch der existenzialistischen Malerei der Franzosen Francis Gruber und Bernard Buffet künstlerische Qualität absprach.²²⁹ Die Kritik richtete sich demnach nicht nur gegen die politisch auferlegte Kunst in den sozialistischen Staaten sondern auch gegen figurative Künstler in Westeuropa. Diese Kritik machte Haftmanns Ansatz deutlich, die Welt nicht politisch, sondern vor allem ästhetisch in zwei getrennte kulturelle Sphären zu teilen: Eine abstrakte, freie und unpolitische Kunst und eine figurative, unfreie und genuin politische Kunst. Wie die Teilnahme von drei Künstlern mit abstrakten Werken aus der Volksrepublik Polen zeigte, war diese ästhetische Teilung nicht automatisch kongruent mit der politischen Geographie.

An der *documenta II* nahm auch der Künstler Gerhard Altenbourg aus der DDR teil und zeigte dort das Buch *Zehn Reproduktionen und zwei Originalzeichnungen*, herausgegeben von der Galerie Springer in West-Berlin im Jahr 1958.²³⁰ Altenbourgs eigentümlicher künstlerischer Kosmos wurde durch die Galerie in den 50er Jahren in der Bundesrepublik bekannt gemacht. Seine erste Ausstellung hatte dort bereits 1952 stattgefunden. Altenbourg war eine Sondererscheinung in der Kunst in der DDR, sein Werk orientierte sich zunächst noch am Figürlichen und wurde in den 50er und 60er Jahren immer assoziativer. Mit dieser künstlerischen Spontaneität, die weder abstrakt noch realistisch ist, verweigerte sich Altenbourg dem zwischen Ost und West ausgetragenen ideologischen Streit der Zeit. In der DDR wurde Altenbourg erst spät offiziell anerkannt, das Kupferstich-Kabinett nahm 1965 Werke von ihm in die Sammlung auf, die erste größere Ausstellung fand in der DDR erst 1986 statt. Die Teilnahme Altenbourgs an der *documenta* blieb in der Kunstpresse der DDR

²²⁸ Haftmann, Werner: Von den Inhalten der modernen Kunst (1959): Rede anlässlich der Eröffnung der *documenta II* am 11. 05.1959; in: Haftmann, Evelyn (Hg.): Werner Haftmann. Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1947 – 1990; München 2012, S. 41–58, S. 50.

²²⁹ Haftmann, Werner: Einführung im Katalog der *documenta II*, Kassel 1959, S. 15. Zitiert nach Thomas, Karin: Die Rezeption der Kunst aus der DDR in der Bundesrepublik bis 1989; in: *Deutschland Archiv* 42 (2009), H. 4 (2009), S. 684–695.

²³⁰ Galerie Brusberg (Hg.): Gerhard Altenbourg und Bernhard Heisig; Berlin 2017, S. 46.

unerwähnt.

Die auswärtige Kulturpolitik der Sowjetunion hatte nach 1945 zunächst als Importeur in die neuen sozialistischen Staaten eingesetzt und in vielen Ländern war dies durch die Einrichtung von Kulturhäusern und Ausstellungen mit Vorbildcharakter geschehen. So war auch in der SBZ 1947 das *Haus der Sowjetischen Kultur* gegründet worden, wo Ausstellungen und Veranstaltungen die Kultur der Sowjetunion vermittelten. Ziel war die Herausbildung einer nationalen Kultur. In der DDR hatte die *3. Deutsche Kunstausstellung* in Dresden 1953 ein Zwischenergebnis der krampfhaften kulturpolitischen Versuche gezeigt, auch in der Kunstproduktion und deren Präsentation den sowjetischen Vorgaben gerecht zu werden. Auch in anderen mittelosteuropäischen Ländern, vor allem in Polen und in Ungarn, hatte es vergleichbare Initiativen gegeben. Bezeichnend war, dass sich all diese Aktivitäten als wenig nachhaltig erwiesen und wenn überhaupt, nur vereinzelt und kurzfristig zur Herausbildung einer auf dem sowjetischen Vorbild aufbauenden nationalen Kunst geführt hatten. Nach dem Tode Stalins und insbesondere nach der Geheimrede Chruschtschows im Februar 1956 wurde diese Phase, in der die sowjetische Kunst als allein gültiges Vorbild in den sozialistischen Bruderstaaten gelten sollte, beendet und die Sowjetunion suchte nach neuen Formen in der auswärtigen Kultur- und Kunstpolitik. Internationale Ausstellungen sozialistischer Kunst sollten zu einer regelmäßigen, alle zwei Jahre stattfindenden Veranstaltung werden und die Organisatoren erwogen „progressive Künstler“ aus kapitalistischen oder postkolonialen Ländern einzubeziehen, wozu es letztendlich aber nicht kam.²³¹ Die Moskauer Ausstellung war als Auftakt einer zweijährig stattfindenden Ausstellungsreihe geplant, die innerhalb des sozialistischen Blocks rotieren und in Zukunft in Form einer Biennale der sozialistischen Länder eine Konkurrenz zur Biennale in Venedig werden sollte.

Auf der *Biennale* in Venedig war Kunst aus der Sowjetunion 1956 zum ersten Mal seit 1934 vertreten. Gezeigt wurde eine umfangreiche Retrospektive von rund 160 Werken dreier Generationen von Künstlern, eine weitere direkte Reaktion auf die Öffnung im „Tauwetter“, die zu einer vermehrten Präsenz osteuropäischer und sowjetischer Kunst im Westen führte.²³² Nikolas Drosos hat am Beispiel der Präsentation des Bildes *Die Tochter der Sowjetkirgisen* von Semjon Tschuikow aus dem Jahr 1948 darauf hingewiesen, dass sich der Sozialistische

²³¹ Reid, Susan E.: The Exhibition "Art of Socialist Countries", Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting, S. 106.

²³² Drosos, Nikolas/Golan, Romy: Realismus als internationaler Stil, S. 445.

Realismus nunmehr hier als eine globale Strömung präsentiert hatte, als eine auf alle Kulturen anwendbare Methode.²³³:

„Die Sowjets waren nun ebenfalls zu Kunstreisenden geworden! Doch waren sie möglicherweise zu spät in Venedig angekommen – am Ende des politischen Systems, das den Sozialistischen Realismus gefördert hatte und in Zeiten eines zunehmend dichten Netzes aus Werken des Realismus, in dem Siqueiros und Guttuso die zentralen Knoten bildeten und ihre sowjetischen Kollegen überschatteten.“²³⁴

Das Projekt eines internationalen Sozialismus unter sowjetischer Führung wurde zusammen mit den Bemühungen ausgeweitet, den sowjetischen Einfluss in einer postkolonialen Welt zu stärken.²³⁵ In der Sowjetunion zeigte sich das zunächst durch Ausstellungen internationaler Kunst wie beispielsweise die Picasso Retrospektive 1956 im Puschkin Museum, und die Kunstausstellung zu den „VI. Weltfestspielen der Jugend und Studenten“ 1957 in Moskau und die noch zu fokussierende *1. Internationale Ausstellung der Sozialistischen Länder* 1958/59. Diese Ereignisse waren prägend für die Vermittlung zeitgenössischer Kunst an das sowjetische Publikum – auch mit großen Konsequenzen für die Künstler und Kunstkritiker, die mit bisher nicht öffentlich gezeigter Kunst konfrontiert wurden. In diesem Zusammenhang wurde vor allem die bis dahin unbedingt geltende Homogenität der sowjetischen Kunstwelt in Frage gestellt, auch da die meisten der gezeigten Positionen nicht aus einer weit entfernten Welt sondern aus den sozialistischen Bruderstaaten in Mittelosteuropa und anderen sozialistischen Ländern stammten. Bereits im Sommer 1957, ein Jahr vor der großen Ausstellung in Moskau 1958, hatte sich auf der Kunstausstellung der VI. Weltfestspiele gezeigt, dass in vielen sozialistischen Ländern der Umbruch nach Stalin in den Künsten Wirkung zeigte. Hier waren Werke junger Künstler aus verschiedenen sozialistischen Ländern zu sehen gewesen, unter denen Einflüsse des abstrakten Expressionismus, des Informel und des Surrealismus nicht zu übersehen waren. Neben Arbeiten aus der sowjetischen Vorkriegsmoderne von unter anderem Alexander Deineka und Pjotr Kotschalowski wurden auch Künstler aus dem westlichen Ausland gezeigt. Die Ausstellung von 1957 und die darin präsentierte zeitgenössische Kunst aus dem Westen hatte die Wirkung eines „Initiationsritus“ für unzufriedene Künstler in der Sowjetunion, die sich am Ende der 50er Jahre in einer künstlerischen Untergrundbewegung wiederfanden.²³⁶ Künstler wie Pawel Nikonow, einer

²³³ Ebd., S. 446.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Reid, Susan E.: (Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw, S. 270.

²³⁶ Reid, Susan E.: The Exhibition "Art of Socialist Countries", Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting, S. 102.

der beteiligten jungen Künstler, der in den folgenden Jahren auch als Reformbefürworter immer Teil der offiziellen Kunstwelt blieb, waren tief beeindruckt: „In Westen war Kunst war sehr unterschiedlich. In unserer Sektion war alles tot, eine Art gefolterter Akademismus. Es muss anders gemacht werden, aber wie?“²³⁷ Es folgten heftigen Debatten in der sowjetischen Kunstkritik und Kunstpolitik.²³⁸

Der Wandel und die Diskussionen in den sozialistischen Ländern Osteuropas hatten hier einen Einfluss auf die Entwicklung in der Sowjetunion, ein Transfer, den auch der französische Historiker und Politologe Jacques Rupnik als eine wichtige Brücke für westliche Einflüsse in die Sowjetunion ausgemacht hat.²³⁹

3.2. Kunst aus der DDR auf der 1. Internationale Kunstausstellung sozialistischer Länder in Moskau 1958

Die 1. Internationale Kunstausstellung sozialistischer Länder in der sowjetischen Hauptstadt Moskau war der erste Versuch, eine Ausstellung von Kunst aus allen sozialistischen Ländern gemeinsam zu zeigen. In den Jahren zuvor hatten internationale Kunstausstellungen im Einflussbereich der Sowjetunion vor allem als Zusatzveranstaltungen zu den jährlichen *Weltfestspielen der Jugend* stattgefunden, waren wesentlich kleineren Umfangs, hatten keinen Anspruch auf Vollständigkeit und wurden nicht von einer internationalen Konferenz von Kunstwissenschaftlern begleitet, wie dies in Moskau der Fall war. [Abb. 3.1.] An der Moskauer Ausstellung, die in der Kunsthalle *Manege* direkt am Roten Platz in Moskau am 26. Dezember 1958 eröffnete, nahmen zwölf sozialistische Länder teil: Neben dem Gastgeber Sowjetunion waren das die DDR, Albanien, Bulgarien, China, Mongolei, Nord-Korea, Polen, Rumänien, Tschechoslowakei, Ungarn, Vietnam. Die Dimension übertraf alle bisherigen Ausstellungen zeitgenössischer Kunst im sozialistischen Block. Gezeigt wurden etwa 3000 Gemälde, Graphiken, Plastiken und Werke der angewandten Kunst von rund 1200 Künstlern. Ziel war es, die Vielfalt innerhalb der sozialistischen Kunst und deren dynamische Entwicklung hervorzuheben. Außerdem galt es, die westliche Haltung zu widerlegen, dass im Sowjetblock

²³⁷ Zitiert nach Ebd.

²³⁸ Reid, Susan E.: (Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw; in: Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, Budapest; New York 2016, S. 267–296, S. 273.

²³⁹ Rupnik, Jacques: Soviet Adaptation to Change in Eastern Europe; in *Journal of Communist Studies* 2-3 (1986), S. 251-262. Zitiert nach ebd.

die kreative Individualität und nationale Identität unterdrückt würde.

Bereits im Vorfeld war von sowjetischer Seite aus deutlich gemacht worden, dass die ausgestellte Kunst aus dem Ausland alleine deswegen von geringerer Qualität sein müsse als die sowjetische, da der Sozialismus in den osteuropäischen Ländern und in China erst seit kurzem bestehe und die Phase des Aufbaus zu kurz gewesen sein, um einen eigenen nationalen sozialistischen Realismus von hoher künstlerischer Qualität zu entwickeln: Es sei verständlich, dass in Ländern, die erst seit dem Kriegsende mit dem Aufbau des Sozialismus begonnen hätten, der Entstehungsprozess der sozialistisch-realistischen Kunst noch nicht abgeschlossen ist, schrieb die Kunsthistorikerin Nina Iavorskaia und zitierte zustimmend die in den Katalogen verschiedener Länder geäußerte Ansicht, "dass ihre Künstler die Methode des sozialistischen Realismus beherrschen, aber auf unterschiedlichen Wegen dorthin gelangen."²⁴⁰

Bereits während der Vorbereitung zur Ausstellung hatten sich in der Sowjetunion zwei Lager herausgebildet. Gewillte Reformer, darunter vor allem Kunstwissenschaftler, und das konservative Kulturministerium hatten unterschiedliche Vorstellungen über den Zweck der großen Ausstellung. Erstere stellten sich eine neue „Internationalität“ vor und erhofften sich, dass sowjetische Künstler aus den globalen sozialistischen Erfahrungen lernen könnten. Konservative Stimmen hingegen griffen eher auf die bereits seit 1945 mit geringem Erfolg in den Satellitenstaaten angewandte Haltung zurück, die Einheit des sozialistischen Lagers könnte auch im Bereich der Kunst nur unter sowjetischen Bedingungen und sowjetischer Führung erreicht werden. Als Argumente gegen die Reformen wurden in Moskau die Aufstände in Ungarn und Polen aus dem Jahr 1956 genannt und eine konservative Haltung seitens der Sowjetunion gefordert, die künstlerisch und politisch wenig Freiräume lassen sollte, da eine Wiederaufnahme der Kritik an den Regierungen und der sowjetischen Politik befürchtet wurde. Hinzu kam, dass aufgrund der großen Bedeutung der Ausstellung die Künstler-Professoren der Akademie der Künste in Moskau berücksichtigt wurden. Dies führte schließlich dazu, dass die sowjetische Sektion vor allem von bereits bekannten und konservativen akademischen künstlerischen Positionen geprägt war. Die sowjetische reformorientierte Kunst, die nach 1955 entstanden war und auf die weiter unten im Kontext des „zeitgenössischen Stils“ noch eingegangen wird, wurde nicht in die Präsentation

²⁴⁰ Zitiert ebd. S. 275.

integriert. Günter Feist hob in einer Rezension der Moskauer Ausstellung in der Zeitschrift *Bildende Kunst* hervor, dass hier zum ersten Mal ein „gesetzmäßiger Entwicklungsprozess“ deutlich werde, „der sich im fernen Vietnam ebenso vollzieht wie bei uns“. ²⁴¹ Dabei sah er in der Kunst drei Elemente, welche in der Ausstellung deutlich sichtbar wurden: erstens die Solidarität, zweitens das Bild des arbeitenden Menschen und drittens die Poesie des Alltags.

Die DDR war in Moskau mit einer großen Auswahl vertreten, die vom Verband Bildender Künstler getroffen worden war. Gezeigt wurde mit 85 Graphiken, 66 Gemälden und 36 Plastiken ein recht breites Spektrum der zeitgenössischen Kunst. Neben bereits etablierten Künstlern wie Otto Nagel, Max Lingner und Rudolf Bergander wurden auch jüngere Künstler der DDR ausgestellt, so beispielsweise der Graphiker Eberhard Frey und der Maler Walter Womacka. Die präsentierten Skulpturen stammten unter anderem von Fritz Cremer, Gustav Seitz und Ruthild Hahne. Die Auswahl war analog zur aktuellen politischen Situation in der DDR eher konservativ. Die Versuche der Erneuerung des Realismus in der DDR nach Stalin, wie die von Harald Metzkes oder Willi Sitte – auf die weiter unten in diesem Kapitel eingegangen wird – wurden für Moskau nicht ausgewählt. Im Jahr 1957 hatte eine Kulturkonferenz der SED die reformerische Bewegung politisch gestoppt. So wurden auch Werke aus stalinistischer Zeit, wie die Bronze *Jugend* (1951) von Walter Arnold, in Moskau als Beispiele zeitgenössischer Kunst aus der DDR präsentiert. ²⁴² [Abb. 3.2.]

Die ausgewählten DDR-Arbeiten reihten sich gut in die Gesamtschau ein, was auch die etwa 100 Eintragungen ins Gästebuch belegten, über die in einem Artikel der sowjetischen Kritikerin Inessa Lemberg wiederum in der *Bildenden Kunst* berichtet wurde. Das Gästebuch enthielt gar die Aussage, die Bilder aus der DDR seien „die besten auf der Ausstellung ... eine erschütternde Kraft der Verallgemeinerung erhebt sie zu Symbolen“. ²⁴³ Die Autorin hob hier vor allem die Werke von Bert Heller (*Taiwan*), Max Lingner (*Witwen zweier Kriege*) und Heinz Lohmar (*Algerien*) hervor. Bei den Werken aus der DDR fiel auf, dass häufig Motive mit internationalen Motiven ausgewählt worden waren, neben Taiwan und Algerien waren es unter anderem auch noch Werke mit Motiven aus Kenia, Tunesien und Bulgarien. Paul

²⁴¹ Feist, Günter: Vom Menschenbild unserer Zeit; in: *Bildende Kunst* 1959, H. 4, S. 219.

²⁴² Verband Bildender Künstler Deutschlands (Hg.): Sozialistische Kunst und Wirklichkeit. Aus der Diskussion der theoretischen Konferenz anlässlich der I. Internationalen Kunstausstellung sozialistischer Länder in Moskau; Berlin 1959.

²⁴³ Lemberg, Inessa: Die deutsche Kunst hat im Sowjetvolk neue Freunde gefunden; in: *Bildende Kunst* 1959, H. 8, S. 567–568.

Michaelis, damals bereits Professor an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden, wurde allerdings ebenso wie Rudolf Bergander in einer Rezension der Moskauer Ausstellung in der *Bildenden Kunst* von Inessa Lemberg vorgeworfen, stilistisch den italienischen Neorealisten zu nahezustehen. Von Michaelis war das Werk *Jugendtankstelle* zu sehen. Seine Formensprache sei „ziemlich schematisch und arm“ und nicht mit dem „reichen und tiefen Inhalt“ der Werke vergleichbar, die aus dem Sozialistischen Realismus hervorgegangen seien. Michaelis bewege sich – wie auch weitere ausgestellte Künstler – „im Bann des formalistischen Suchens.“²⁴⁴ So diente auch 1958 der Vorwurf des Formalismus immer noch als Argument gegen innovative künstlerische Ausdrucksweisen, sobald die Kunst den engen Rahmen der figurativen Darstellung einer vorbildlichen sozialistischen Wirklichkeit verließ. Auch die Kunst Fritz Dähns, damals Leiter der *Zentralen Werkstätten* in Berlin und in den 60er Jahren Rektor der Weißenseer Kunsthochschule, irritierte in ihrer Farbigkeit und Ausdruckskraft durch das Fehlen einer gesellschaftlichen Intention. Das Suchen nach Farbe geschehe allein der Farbe wegen. Rissige Pinselstriche und scharfe Farbenkontraste im Porträt *Professor Lohmar* könnten die Charakteristik nicht vertiefen. Auch Walter Womackas Bilder *Rast bei der Ernte (Bulgarisches Stilleben)* [Abb. 3.3.] und *Porträt Uta* wurden in diesem Zusammenhang erwähnt. Womacka hebe das Dekorative zu sehr hervor und es würde auch bei ihm zum Selbstzweck. Die dargestellten Menschen seien schablonenhaft und könnten deswegen nicht überzeugen.²⁴⁵ Ausnahmslos positiv wurden von Inessa Lemberg die Elemente bewertet, in denen Bezüge zur nationalen Tradition des Expressionismus gefunden werden konnten. Von Fritz Cremer waren aus der Reihe seiner Figuren für das Buchenwald-Denkmal *Der Schwörende*, *Der Stürzende* [Abb. 3.4.] und *Der Kämpfer* (alle 1954) sowie ein Brecht-Kopf (1956) zu sehen. Eine Marx-Büste (1951) Cremers war zudem Teil der ersten Abteilung, in der alle Teilnehmerländer zwei oder drei ihrer besten Werke vorstellen durften. Vom prominenten sowjetischen Kritiker German Nedoschiwin wurde Cremer besonders gelobt. Er nannte die Werke des chinesischen Malers Jiang Zhiahe, des rumänischen Malers Corneliu Baba und des deutschen Bildhauers Fritz Cremer einen „überzeugenden Beweis“ dafür, dass sowjetische Künstler und Kritiker auch lakonischen Ausdruck, Übertreibung und Stilisierung übernehmen müssten. Andernfalls würden sie von der großen realistischen Tradition der sozialistischen Weltkunst getrennt

²⁴⁴ Ebd., S. 568.

²⁴⁵ Ebd.

werden.²⁴⁶

Sowjetische Reformer argumentierten, dass es sich bei der Kunst in der DDR um eine neue, breit zugängliche expressive Kunst handele, eine zeitgenössische, „sozialistische Hypostase“ der deutschen „nationalen Tradition“, die von der Morbidität, Verzweiflung, Entfremdung und dem Elitismus befreit sei, mit der der frühere Expressionismus auf den Kapitalismus reagiert habe²⁴⁷. Da es auch in den Kommentaren im Gästebuch keine negativen Reaktionen auf den deutschen Beitrag und dessen bis dahin in der Sowjetunion nahezu unbekanntem expressionistisch beeinflussten Realismus gab, war die Teilnahme der DDR aus kulturpolitischer Hinsicht ein großer Erfolg. Zur begleitenden wissenschaftlichen Konferenz erschien eine Publikation auf Deutsch mit Text-Beiträgen von Künstlern aus verschiedenen Ländern und zahlreichen Abbildungen.²⁴⁸

In Moskau 1958 war es jedoch nicht die Kunst der DDR, sondern vor allem die Kunst aus der Volksrepublik Polen, welche die größte Aufmerksamkeit hervorrief. Polen präsentierte sich mit einem Querschnitt seiner aktuellen Kunst, vornehmlich figurativ, dominiert von Kolorismus und durchsetzt von expressiven und metaphorischen Formen. Obwohl nur drei abstrakte Werke, allesamt von Adam Marczyński, in der Ausstellung zu sehen waren, wurden diese zum Hauptgrund für die heftige Kritik an der polnischen Präsentation, die allerdings zugleich auch die von Besuchern am häufigsten frequentierte Ländersektion war. Polen wurde für diese Auswahl in der Presse und auf einer begleitenden kunstwissenschaftlichen Konferenz heftig angegriffen, da es als einziges sozialistisches Land die Präsentation eines nationalen Sozialistischen Realismus, der auf einem sowjetischen Akademismus fußte, komplett verweigerte.²⁴⁹ Die Auswahl der Werke wurde von den polnischen Verantwortlichen mit der Berufung auf die nationalen Traditionen des 20. Jahrhunderts und die große Bedeutung der Avantgarden der 20er Jahre vehement verteidigt. Der polnische Kunsthistoriker und verantwortliche für die Auswahl der Werke, Juliusz Starzyński, versuchte, seine Auswahl in der Presse und in der formellen Diskussion, die vom 24. bis 26. März 1959 in Moskau stattfand, zu

²⁴⁶ Nedoshivin, German: Der Kampf zwischen Realismus und Formalismus; in: Verband Bildender Künstler Deutschlands (Hg.): Sozialistische Kunst und Wirklichkeit. Aus der Diskussion der theoretischen Konferenz anlässlich der I. Internationalen Kunstausstellung sozialistischer Länder in Moskau, Berlin 1959, S. 80–89.

²⁴⁷ Reid, Susan E.: The Exhibition "Art of Socialist Countries", Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting, S. 108.

²⁴⁸ Verband Bildender Künstler Deutschlands (Hg.): Sozialistische Kunst und Wirklichkeit. Aus der Diskussion der Theoretischen Konferenz anlässlich der I. Internationalen Kunstausstellung sozialistischer Länder in Moskau.

²⁴⁹ Reid, Susan E.: The Exhibition "Art of Socialist Countries", Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting, S. 122.

verteidigen, indem er darauf hinwies, wie wenig davon wirklich abstrakt sei, und indem er betonte, dass die neue Kunst in der Tradition des gesamten echten Realismus stehe, eine Antwort auf das zeitgenössische Leben. Starzyński räumte jedoch ohne jede Entschuldigung ein, dass die polnische Kunst durch den engen Kontakt zum Westen, insbesondere zur französischen Kultur, beeinflusst wurde.²⁵⁰

Und tatsächlich gab es in Polen nach 1945 eine wesentlich stärkere Kontinuität zu der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg als in der DDR. Zudem war die Phase des erzwungenen Sozialistischen Realismus in Polen äußerst kurz und wurde bereits 1953 auch von offizieller Seite für beendet erklärt. Auch in der DDR wurde Kritik an der polnischen Kunst in der Moskauer Ausstellung laut: „Wie seltsam nahmen sich in der Umgebung solcher Werke die Formenspielerereien polnischer Künstler aus.“²⁵¹ Dem Entwurf von Xawery Dunikowski für ein Denkmal des Warschauer Aufstandes und dem großen Tafelbild *Episode aus Auschwitz* wurde gar vorgeworfen, es beleidige das Andenken Tausender Menschen, die gegen den Faschismus gekämpft hätten: „Wie fern muss ein solcher Künstler dem Leben seines Volkes stehen?“²⁵² Im Jahr 1956 war in der DDR eine Auswahl polnischer Kunst gezeigt worden, worauf in Kap. 3.4. noch genauer einzugehen sein wird.

Laut dem Kunstkritiker Jurij Kolpinskij habe die richtungsweisende Moskauer Ausstellung eine neue Epoche in der Entwicklung der „Weltkunstkultur“ eingeleitet und gezeigt, dass der Sozialistische Realismus „nicht das spezifische Merkmal der sowjetischen Kunst war, sondern die gemeinsame Wahrheit der künstlerischen Kultur in der gesamten sozialistischen Welt“.²⁵³ Ein weiterer Kritiker, der Maler und Autor German Nedoschiwin, ging in seiner positiven Einschätzung noch weiter. In dem in der DDR erschienenen begleitenden Katalog *Sozialistische Kunst und Wirklichkeit* schlussfolgerte er, dass „... der Realismus in der bildenden Kunst ... zur führenden Tendenz in der Weltkunst geworden ist“²⁵⁴.

Damit steht das Konzept der „Weltkunst Realismus“ der Abstraktion als Weltkultur diametral gegenüber. In West und Ost, hier also in Kassel und in Moskau, wurde somit 1958/1959 eine

²⁵⁰ Zitiert nach ebd., S. 116.

²⁵¹ Beyer, Ingrid: Einheit und Vielfalt auf der Internationalen Kunstausstellung der sozialistischen Länder in Moskau; in: *Bildende Kunst* 1959, H. 5, S. 291–293.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Reid, Susan E.: The Exhibition "Art of Socialist Countries", Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting, S. 106.

²⁵⁴ Nedoshivin, German: Der Kampf zwischen Realismus und Formalismus, S. 89.

Weltkultur der Kunst für sich beansprucht und damit eine dogmatische Teilung der künstlerischen Welt in abstrakt und realistisch vollzogen. Die Kunst der DDR positionierte sich dabei kompromisslos auf Seiten des Realismus, was der offiziellen politischen Linie in der DDR entsprach und durch das Abgrenzungsbedürfnis gegenüber dem westlichen Teil Deutschlands verstärkt wurde.

Die Moskauer Ausstellung und die folgenden Diskussionen auf der Konferenz hatten die Heterogenität der zeitgenössischen Kunst in den sozialistischen Ländern in einem ungeahnten Maße zu Tage treten lassen. So kam es entgegen aller vorherigen Überlegungen nicht zu einer weiteren derartigen Ausstellung. Im Gegensatz zur *documenta* und zur Biennale in Venedig blieb die *1. Internationale Kunstausstellung der sozialistischen Länder* ein einmaliges Ereignis. Zu einer internationalen Neudefinition des Sozialistischen Realismus, die im Rahmen des Tauwetters nach Stalins Tod von den Organisatoren angestrebt worden war, kam es nicht. Stattdessen setzte sich die ungesteuerte Diversifizierung der einzelnen nationalen Künste in den sozialistischen Ländern fort.

3.3. Der zeitgenössische Stil in der Sowjetunion und die Diskussion in der DDR um „Realismus und Modernität“

Der Ausstellung in Moskau waren Jahre voraus gegangen, in denen auf kunstwissenschaftlicher Ebene über eine Erneuerung des Realismus im Sozialismus diskutiert wurde. Die Auseinandersetzung fand unter ähnlichen Vorzeichen sowohl in der Sowjetunion als auch in der DDR statt und es gibt Hinweise darauf, dass die beiden Diskussionen miteinander verbunden waren und sich sogar befruchtet haben.

Der Artikel „Realismus und Modernität“ des Kunsthistorikers und Publizisten Wolfgang Hütt in der *Bildenden Kunst* 1956 befasste sich mit der Ausrichtung des sozialistischen Kunstverständnisses und war ein mutiger Meilenstein in der Diskussion um die Offenheit der Kunst nach dem Tod Stalins. Hütt stellte die aktuelle und bisherige Kunst in der DDR als eine Kunst vor, „deren Inhalt sich mit dem Leben in all seinen Tausend Seiten auseinandersetzt“ und „die Zwecklosigkeit zum Prinzip ihrer Gestaltung erhoben hat.“ Vor allem aber plädierte er dafür, die kategorischen Trennungen zwischen den Diskursen um Kunst in den beiden geopolitischen Systemen aufzubrechen:

„Haben wir schon so exakt die Gegensätzlichkeit der Kunst erforscht, daß wir uns in der Selbstsicherheit wiegen dürfen, die großen Gegensätze in der Kunst unserer Zeit nach geographischen Grenzen, durch welche im Augenblick die Ausdrucksformen gesellschaftlicher Gegensätze getrennt sind, zu scheiden? Ist es

nicht viel zu grob, ›hier sozialistische und fortschrittliche und dort kapitalistische und reaktionäre Kunst‹ zu rufen?“²⁵⁵

Im Rahmen der Diskussion um das Verhältnisses von Realismus und Moderne argumentierte Hütt vornehmlich für die Akzeptanz des Expressionismus, den er als deutsche Kunsttradition in das sozialistische Verständnis von Kulturerbe zu integrieren vorschlug. Die sozialistische Kunst müsse sich umfassend öffnen und sich all ihrer gegenwärtig vorhandenen Möglichkeiten bewusst sein. „Neue Inhalte und Formen“ dürften nicht wie neuer Wein in alte Schläuche gefüllt werden. Die „neuen Formen“ der Kunst seien notwendig, um einer „neuen Sinnlichkeit“ und einem „sachlichen Bewusstseinszustand“ der Moderne zu entsprechen.²⁵⁶

Im Jahr 1957 forderte Hütt noch deutlicher, die Modernität der sozialistischen Kunst müsse in der DDR akzeptiert und gefördert werden.²⁵⁷ Kunst in der DDR könne nicht revolutionär sozialistisch sein, da es nie eine revolutionäre Situation wie 1918 in der Sowjetunion gegeben habe. Auch wegen solcher kritischen Aussagen wurden Hütts Aktivitäten jahrzehntelang vom MfS beobachtet und er wurde in seiner Karriere massiv behindert.

Weitere Beiträge dieses Autors in der Zeitschrift *Bildende Kunst* in den Jahren 1956 und 1957 unterstrichen vor allem die Forderung nach Anerkennung des Expressionismus und die endgültige Abwendung von naturalistischen Vorbildern. Hütt argumentierte damit gegen den immer noch wirkenden Essay von Georg Lukács aus dem Jahre 1934 „Größe und Verfall des Expressionismus“. Lukács hatte den Expressionismus als „Antiintellektualismus“ bezeichnet und ihn mit der Nazi-Ideologie in Verbindung gebracht, was bis in der DDR bis dato zu einer Ächtung geführt hatte. Eine weitere Forderung war, die Realisten um Picasso, Guttuso und Rivera als legitime Vorbilder in der DDR mit einzubeziehen.

Neben Hütt forderten auch andere Kunstwissenschaftler eine umfassende Heterogenisierung der Kunstgeschichte der Moderne, die auf den gesamten Formenschatz figurativer Tradition zurückgreifen sollte. In der DDR ging es dabei weniger um den Kampf für die Akzeptanz abstrakter Kunst, welche auch die meisten Befürworter von Reformen in der DDR nach wie vor ablehnten, sondern vielmehr um die Neudefinition einer figurativen Kunst, die sich nicht auf den Sozialistischen Realismus stalinistischer Machart beziehe. Die SED beobachtete den Prozess der Anerkennung des Expressionismus und der Künstler aus dem nicht sozialistischen

²⁵⁵Hütt, Wolfgang: Realismus und Modernität. Impulsive Gedanken über ein notwendiges Thema; in: *Bildende Kunst* 1956, H. 10, S. 565–566, S. 565.

²⁵⁶ Ebd., S. 566.

²⁵⁷ Hütt, Wolfgang: Modern ist, was Aussicht auf Zukunft hat; in: *Bildende Kunst* 1957, H. 7, S. 488–491.

Ausland allerdings äußerst skeptisch.

In der DDR endete im Jahr 1957 bereits die Phase der offenen Diskussion auf der Suche nach einer neuen Formensprache. Eine Verschlechterung der innenpolitischen Lage, unter anderem als Reaktion auf die Niederschlagung des Aufstandes in Ungarn, führte zu einer neu einsetzenden Dogmatisierung in der Kunst, die im Oktober 1957 auf der Kulturkonferenz des ZKs der SED offiziell bekräftigt wurde.²⁵⁸ Die gescheiterte Entstalinisierung, oder nach Martin Damus, die „stalinistische Entstalinisierung“²⁵⁹, manifestierte sich nun durch eine unerbittliche Repression gegen alle Sympathisanten von Reformen. Über 4000 ‚Staatsfeinde‘ wurden verhaftet.²⁶⁰ Und auch gegen die Reformer unter den Kunstkritikern wurde hart vorgegangen. Die Ablösung des Reformers Herbert Sandberg als Herausgeber der *Bildenden Kunst* im Jahr 1957 wurde unter anderem damit begründet, dass die Zeitschrift unter seiner Ägide inhaltsgleich mit westdeutschen Kunstzeitschriften gewesen sei. In Folge häuften sich die Beiträge sowjetischer Autoren in der Zeitschrift, die wieder den Kampf gegen den Formalismus betonten.²⁶¹

Die Diskussion um Moderne in der DDR ist auch insofern interessant, als sie einen Vorläufer zu einer Diskussion in der Sowjetunion bildete. So wurde die von sowjetischen Kunsthistorikern im Jahr 1958 geführte Diskussion um einen neuen zeitgenössischen Stil von dem Artikel von Hütt in der *Bildenden Kunst* beeinflusst.²⁶² Neben dem Artikel hatte eine Ausstellung von künstlerischen Arbeiten aus der DDR im Sommer 1958, also bereits einige Monate vor der großen Internationalen Ausstellung, der sowjetischen Diskussion über den Expressionismus neue Impulse gegeben. In der prestigeträchtigen Kunstakademie der Sowjetunion waren deutsche expressionistische Arbeiten auf Papier aus den 20er und 30er Jahren gezeigt worden. Werke von Otto Dix, George Grosz, Lea Grundig, Hans Grundig, Max Beckmann und Käthe Kollwitz begründeten die wachsende Überzeugung sowjetischer Reformer, dass expressive formale Mittel der Moderne dazu beitragen könnten, einen „sozialistischen Humanismus“ auszudrücken und den Realismus zu erneuern.²⁶³

²⁵⁸ Steinkamp, Maïke: Das unerwünschte Erbe, S. 327.

²⁵⁹ Damus, Martin: Malerei der DDR, S. 123.

²⁶⁰ Gillen, Eckhart: Das Kunstkombinat DDR: Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik; Köln 2005, S. 81.

²⁶¹ Eschen, Friederike: Positionen zur Moderne in der DDR am Beispiel der Zeitschrift Bildende Kunst; in: Bisanz, Elize/Heidel, Marlene (Hgg.): Bildgespenster: Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute; Bielefeld 2014, S. 327–366.

²⁶² Reid, Susan E.: „(Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw“, S. 291 und S. 293.

²⁶³ Ebd., S. 292.

Der sowjetische Kunstkritiker Igor Golomstock betonte in einer Rezension der deutschen Ausstellung die Relevanz für die zeitgenössische Entwicklung der sowjetischen Kunst:

„Die Arbeiten von Kollwitz und Lea Grundig bedienen sich einer pazifistischen Sprache aus verzerrten Formen und stilisierten Kompositionen, synthetischen Gefühlsbildern und breiten, sozialen Verallgemeinerungen, die die aktive Wahrnehmung des Betrachters forderten. [...] Verallgemeinernd, lakonisch und intensiv war es, kurz gesagt, wirklich zeitgemäß im Stil.“²⁶⁴

Die Arbeiten der politisch engagierten deutschen Künstler untermauerten den Glauben der sowjetischen Reformer an expressive naturalistische Formelemente im Zusammenhang mit der Moderne, die nicht zwangsläufig ein Vehikel der bürgerlichen Ideologie waren, wie noch von Stalinisten behauptet, sondern auch dem Ausdruck des zeitgenössischen „sozialistischen Humanismus“ dienen konnten.²⁶⁵

Auch in der Sowjetunion war eine Krise der zeitgenössischen Kunst und des sozialistischen Realismus nach dem Tod Stalins und im beginnenden Prozess der Entstalinisierung deutlich geworden. Nach dem Ende der nahezu totalen internationalen Abschottung hatte sich neben dem diplomatischen und wissenschaftlichen auch der kulturelle Austausch in- und außerhalb des Ostblocks intensiviert, was die Führungsrolle der Sowjetunion und ihrer spezifischen Kultur in Zeiten des „Taufwetters“ vor neue Herausforderungen stellte. Die sowjetische Kulturpolitik hatte sich bereits Anfang der 50er Jahre langsam verändert – auf internationaler Ebene war der Kalte Krieg in der Mitte dieser Dekade in eine weniger angespannte Phase getreten. Gegen Ende des Jahrzehnts war in sowjetischen Sammlungen wieder russische postimpressionistische und frühmoderne französische Malerei zu sehen und eine Reihe von Ausstellungen mit ausländischer Kunst informierte in der Sowjetunion über zeitgenössische Positionen in der westlichen Kunst.

Bereits vor der Geheimrede von Nikita Chruschtschows auf dem XX. Parteitag der KPdSU und dem Beginn des „Taufwetters“ hatten ab etwa 1954 Kunsthistoriker und Kuratoren für eine Neubewertung fremder Einflüsse auf die russische und sowjetische Kultur und des künstlerischen Erbes plädiert. So wurde im Jahr 1954 das Puschkkin-Museum als Museum der europäischen Künste wiedereröffnet, der Ausstellungsrundgang - der mit ägyptischer Kunst begann - endete mit Arbeiten von Käthe Kollwitz. Zu sehen waren auch eine französische Sektion, welche die Entwicklung des „Realismus“ von der Französischen Revolution über Millet und Courbet nachzeichnete, aber auch – etwas ganz Neues für den Sowjetbürger – eine

²⁶⁴ Golomstock, I[gor].: Vystaka nemetskoi grafiki; in: *Moskovskii khudozhnik* 14, 30.07.1959. Zitiert nach ebd.

²⁶⁵ Ebd.

Ausstellung impressionistischer Gemälde von Renoir, Manet, Degas.²⁶⁶ Die Werke waren nach der Schließung des Museums westlicher Kunst 1948 nicht mehr gezeigt worden. 1955 und 1956 wanderte dann die Ausstellung „Französische Kunst vom fünfzehnten bis zum zwanzigsten Jahrhundert“ vom Moskauer Puschkin Museums in die Leningrader Eremitage. Bisher als Formalisten geltende Künstler wurden nun ausgestellt: Cézanne, Gauguin, Matisse und der frühe Picasso. Die Eremitage organisierte 1956 eine Ausstellung zu Cézanne und im gleichen Jahr die Retrospektive von Picasso in Moskau und Leningrad, die ein großes Besucherinteresse hervorrief und die eine herausragende Wirkung auf die Kultur- und Kunstszene hatte. Die bei Publikum und Künstlern sehr beliebte Schau war in der Presse und Kunstkritik sehr umstritten, da sie fremde und gegen die Partei gerichtete Einflüsse habe.²⁶⁷ Tatsächlich war die Bedeutung des frühen Impressionismus, vor allem von Cézanne, für die frühen sowjetischen Maler groß, was bis in die späten 50er Jahre in der Sowjetunion nicht formuliert werden durfte. Der Umgang mit dem Thema Impressionismus offenbarte die Spaltungen im Kulturbetrieb und das Verhältnis von Tradition und Innovation. Auch die russische Moderne mit Arbeiten von Malewitsch, Tatlin, Kandinsky, Chagall und anderen konnte in der zweiten Hälfte der 50er Jahre gezeigt werden, allerdings nur in den Museumdepots unter Aufsicht besonders couragierter Kuratoren.²⁶⁸

Im Sommer 1958 hatte die Kunsthistorikerin Nina Dmitriewa das Aufkommen eines „zeitgenössischen Stils“ angekündigt.²⁶⁹ Dmitriewas Essay war ein Manifest für eine Reform der Künste, das einige der Schlüsselemente der Kritik und Bedenken zusammenführte, die sich seit dem Tode Stalins in der Sowjetunion entwickelt hatten. Da sich auch in der Sowjetunion konservative und reformerische Künste in Bezug auf eine nötige Revision des Sozialistischen Realismus skeptisch gegenüber standen, stieß der Vorschlag Dmitriewas allerdings in konservativen Kreise auf harsche Kritik, da sich ihr Ansatz des „Zeitgenössischen“ zu sehr auf die Kunst im westlichen, kapitalistischen Ausland einlasse.

In der Sowjetunion wurde die Diskussion um das Alte und das Moderne während des Tauwetters in der Regel mit den Begriffen Innovation und Tradition geführt. Problematisch blieb allerdings die Definition der geeigneten Tradition, oder besser Traditionen, die den

²⁶⁶ Ebd., S. 274.

²⁶⁷ Ebd., S. 278.

²⁶⁸ Ebd., S. 275.

²⁶⁹ Dimitrieva, Nina: K voprusu o sovremennom stile v zhivopisi; in: *Tvorchestvo*, no.6, 1958, S. 9-12. Zitiert nach Reid, Susan E.: *The Exhibition "Art of Socialist Countries", Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting*, S. 103.

Stalinismus tatsächlich hinter sich lassen könnten. Im Kern stand die Frage, ob sich der Realismusbegriff dogmatisch oder eben nun auch liberal auslegen lasse. Konnte sich also der sowjetische Realismus tatsächlich von dem immer noch präsenten Stil der *Peredwischniki* (dt. Wanderer) des russischen 19. Jahrhunderts lossagen und sich auch auf internationale Varianten des Realismus des 20. Jahrhunderts einlassen? Die Diskussion um die Modernisierung der sowjetischen Kunst drehte sich im Kern um die Frage einer möglichen Öffnung für internationale, also nicht russische Einflüsse und Traditionen, die bisher als formalistisch strikt abgelehnt wurden. Durch Wiederbeschäftigung mit dem Werk der russischen und sowjetischen Avantgarde sowie der Relektüre von Karl Marx motiviert, begannen Theoretiker versuchsweise noch die grundlegenden ästhetischen Kategorien wie Schönheit, Ästhetik, das Verhältnis von Kunst und Leben und natürlich den Begriff des Stils zu überprüfen.²⁷⁰

Mit der Formulierung und Ankündigung eines „zeitgenössischen Stils“ näherte sich Dmitriewa bewusst einer heterogenen Stilgeschichte der Moderne, für die in der Sowjetunion nach der programmatischen Homogenität im Stalinismus, nun eine angemessene, eben „zeitgenössische“ Sprache gefunden werden müsse. Eine Besonderheit des Sozialistischen Realismus war seit den 30er Jahren, dass dieser als eine Methode und eben nicht als Stil eingeführt wurde, wofür nun eine neue Perspektive geschaffen werden sollte.

Ganz konkret wurden die ersten Ansätze des neuen Stils auf der *4. Ausstellung der Jugend* im Juni 1958 in Moskau. Trotz der Versuche, die Schau in letzter Minute zu verhindern, waren hier junge Künstler zu sehen, die erprobten, zeitgenössischen Inhalt mit einer zeitgenössischen Form zu verbinden. Zu sehen war hier auch das Werk *Hydroelektrisches Kraftwerk Kuibyschew* von Nikolai Andronow (geboren 1929), das Dmitriewa in ihrem Essay als Beispiel des neuen Stils präsentiert hatte.²⁷¹ [Abb. 3.5.] Das Bild zeigt eine Szene aus der Aufbauphase des Kraftwerks an der Wolga und thematisiert die Transformation der Naturlandschaft in die industrialisierte Welt. In einer bergigen Landschaft laufen drei Figuren nach rechts einen Hang hinauf, wobei eine weitere Person am linken Bildrand abgeschnitten abgebildet ist. Direkt dahinter sind dominant wirkende schwere und klobige Arbeitsmaschinen zu sehen, den Hintergrund bildet schließlich die Wolga, deren Ufer von

²⁷⁰ Reid, Susan E.: Modernising Socialist Realism in the Khrushchev Thaw. The Struggle for a 'Contemporary Style' in Soviet Art; in: Jones, Polly (Hg.): The Dilemmas of De-Stalinization. A Social and Cultural History of Reform in the Khrushchev Era., New York 2006, S. 209–230, S. 210.

²⁷¹ Ebd., S. 219.

Kränen gesäumt ist. Die Besonderheit des Bildes war, dass die abgebildeten Arbeiter in keinerlei narrative Struktur eingebettet wurden. Trotz des zunächst optimistischen Themas sollte das Bild zunächst aus der Ausstellung entfernt werden, denn selbst für Reformen war dieses Bild kontrovers. Die teilweise nicht ganz naturgetreu ausgeführten Figuren und Formen wurden in ihrer Unschärfe heftig kritisiert. Lob kam von der Kunstkritikerin Ludmila Bubnowa, die den Wahrheitsgehalt und die gute Darstellung der komplexen Wirklichkeit hervorhob. Im Gegensatz zu den tendenziell naturalistisch verschönernden Darstellungen industrieller Themen stellte das Bild tatsächlich auch die Schwierigkeit dar, sich die Natur zunutze zu machen. Als Vorbilder für Andronow können künstlerische Tendenzen aus der russischen Kunstgeschichte genannt werden, die auch für Dmitriewa für die neue zeitgenössische Form standen. Einerseits die Gruppe Ost um Alexander Deineka mit ihren postkubistischen, abgeflachten bildlichen Räumen, der Reduzierung der Details und der expressionistischen Deformation, andererseits die Fortführungen der Malerei Cézannes wie beispielsweise von Pjotr Kotschalowski.

Eine Besonderheit und Neuerung in der Entwicklung der sowjetischen Kunst war nun, dass von Andronow und den anderen Vertretern des nun „zeitgenössischen Stils“ neben den russischen auch internationale Einflüsse verarbeitet wurden. Pablo Picasso und Diego Rivera wurden nicht nur von Andronow, sondern auch von den anderen Malern als kommunistische Aktivisten gesehen, deren figurative Kunst aus dem Formenschatz der Moderne schöpfte und weit entfernt von einer passiven Reflektion der Wirklichkeit war. Der „zeitgenössische“ Stil war nur Symptom der enormen Veränderungen nach dem Tauwetter. Das Projekt „Sozialismus in einem Land“ wurde nun zu einem internationalen Projekt, einer internationalen sozialistischen Bewegung, der die Sowjetunion selbstverständlich vorstand.

Der neue internationale sozialistische Stil sollte Realismus mit Moderne verbinden:

„Entscheidend war nicht die Wahl der formalen Mittel, aber der Inhalt oder die Weltanschauung, mit der sie ausgedrückt wurden. So inspirierten die globale Position der Sowjetunion und das Fehlen internationaler Kontakte nicht nur, sondern wurden von den Reformern genutzt, um ihre Agenda zu fördern und die Befreiung der Formen der realistischen Malerei von den Grenzen des Dogmas und der nationalen Tradition zu legitimieren.“²⁷²

Die Hoffnung auf eine grundlegende Änderung der offiziellen Sicht auf Kunst fand allerdings bereits im August 1958 ein jähes Ende. Die Diskussionen um Innovation und das Zeitgenössische in der Kunst wurden von der KPdSU für beendet erklärt. Politischer

²⁷² Reid, Susan E.: (Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw, S. 295.

Hintergrund für die eingeeengte Haltung war letztendlich auch die Bitte Chinas, in der Sowjetunion keine umfassenden Reformen zuzulassen.²⁷³ Auch dies war ein Grund für die doch eher konservative Ausrichtung der Ausstellung 1958/59 in Moskau, die nur durch den polnischen Beitrag gestört wurde. Die Ausstellung setzte somit auch ein Zeichen gegen den Reformwillen, wurde sogar Teil einer Offensive gegen diesen. Das bedeutete allerdings nicht, dass sich die Sowjetunion gleichzeitig dem Westen gegenüber abschottete. Das Gegenteil ist der Fall, vor allem in Bezug auf die USA.

In der Sowjetunion wurde eine klare Entscheidung getroffen: die italienischen Neorealisten gehörten trotz ihrer figurativen und kommunistischen Ausrichtung nicht dazu und wurden im Kontext von Überblicksausstellungen sozialistischer Kunst nicht integriert. Diese Möglichkeit hätte über die Systemgrenzen hinweg durchaus bestanden, so wie sie von der Gegenseite bei der *documenta II* mit der Aufnahme von Kunstwerken aus der DDR und der VR Polen umgesetzt worden war. Für die Sowjetunion galten in diesem Kontext politische Voraussetzungen mehr als künstlerische und es wurden keine Ausnahmen für die Künstler gemacht. Andere Länder, wie die Volksrepublik Polen, gingen anders damit um, dort spielten italienische und französische Künstler eine wichtige Rolle bei der Erneuerung des Sozialistischen Realismus.

3.4. „Divergente Realismen“: Kunst aus Italien, Mexiko und Polen in der DDR

Es waren vor allem Ausstellungen und begleitende Publikationen, die nach Stalins Tod dazu beigetragen hatten, internationale „divergente Realismen“²⁷⁴ in der DDR präsent zu machen. 1953 stellte insofern eine doppelte Zäsur dar, als auf der 3. *Deutschen Kunstausstellung* in Dresden eine ideologisch angeleitete Kunst präsentiert wurde, die sich einerseits auf einen sowjetischen Akademismus stalinistischer Machart und andererseits auf ein diffus definiertes nationales Erbe bezog, das neben Albrecht Dürer und Wilhelm Leibl auch Adolph Menzel einbezog. Die Dresdener Ausstellung hatte deutlich gemacht, dass die Resultate zu sehr der Malerei aus der Zeit des Nationalsozialismus ähnelten, um ein erfolgreiches Zukunftsmodell darstellen zu können.²⁷⁵ Am 5. März 1953, nur drei Tage nach der Eröffnung der Ausstellung

²⁷³ Reid, Susan E.: Modernising Socialist Realism in the Khrushchev Thaw. The Struggle for a 'Contemporary Style' in Soviet Art, S. 225.

²⁷⁴ Drosos, Nikolas/Golan, Romy: Realismus als internationaler Stil, S. 446.

²⁷⁵ Gillen, Eckhart: Das Kunstkombinat DDR, S. 43ff.

war Stalin gestorben und noch im selben Jahr nach Erhöhungen der Arbeitsnormen für die Baustelle in der Stalinallee war es zum Aufstand vom 17. Juni gekommen. Mit militärischer Hilfe der Sowjets fand dieser ein blutiges Ende. In der Kulturpolitik zeichnete sich zumindest für kurze Zeit ein „neuer Kurs“ ab und die Ernennung von Johannes R. Becher zum ersten Kulturminister der DDR im Januar 1954 gab der „künstlerischen Intelligenz Anlass zu Hoffnungen auf ein Tauwetter.“²⁷⁶ Es folgten Diskussionen über eine mögliche Reformierung des Sozialistischen Realismus in der DDR und anderen sozialistischen Staaten. Bereits im Frühsommer 1954 waren kritische Sichtweisen auf die offizielle Kunstpolitik erschienen und ab 1955 setzte eine Diskussion über eine Neubetrachtung und Miteinbeziehung der Klassischen Moderne ein. Vor allem unter dem Herausgeber Herbert Sandberg kristallisierten sich vornehmlich in der Zeitschrift *Bildende Kunst* zwei Forderungen heraus. Einerseits sollte der Sozialistische Realismus endlich mehr als Einstellung bzw. Methode und nicht als Stil verstanden werden, andererseits das Problem der künstlerischen Qualität in den Vordergrund gestellt werden.²⁷⁷

Im Jahr 1955 begann eine intensive Debatte um die Rolle von Picasso, die durch eine Ausstellung in München angeregt wurde. Die Kernfragen lauteten: Ist Picasso ein Realist und darf er als Vorbild für die Kunst des Sozialistischen Realismus genommen werden? Die Meinungen gingen hier stark auseinander. Aus offizieller Sicht galt Picasso als Modernist und Kubist, der den wahren Inhalt der gesellschaftlichen Wirklichkeit verzerrte, den Anderen als engagierter Künstler, der das Experiment in das Zentrum der Kunst stelle, aber dennoch konsequent politisch agiere.²⁷⁸ Das Heft 7/1956 der *Bildenden Kunst*, die „Frankreichnummer“, die sich ausschließlich mit französischer Kunst und ihrem Verhältnis zur Kunst in der DDR beschäftigte, stellte den Höhepunkt der Diskussion dar und der Expressionismus-Experte Horst Jähner versuchte im Artikel „Phänomen und Problem Picasso“ die Debatte zu beenden:

„Selbst so bedeutende Maler wie Rivera in Mexiko und Guttuso in Italien verraten mit ihren Arbeiten, wie sehr die Erkenntnisse seines [= Picassos; GL] Formenschatzes zur Entwicklung eines zeitgemäßen Realismus beizutragen vermögen. Es gibt jedenfalls nur wenige Künstler, von denen sich das in gleicher Weise behaupten lässt.“²⁷⁹

Erstmals wurden Werke Picassos in der DDR 1957 im Berliner Kupferstichkabinett ausgestellt,

²⁷⁶ Ebd., S. 55.

²⁷⁷ Eschen, Friederike: Positionen zur Moderne in der DDR am Beispiel der Zeitschrift *Bildende Kunst*; S. 327–366, S. 336.

²⁷⁸ Vgl. auch Fofanov, Sergey: Picasso: Hard to be a God; in: Enwezor, Okwui/Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich (Hgg.): *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik 1945-1965*; München 2016, S. 442–447.

²⁷⁹ Jähner, Horst: Picasso oder die Desillusionierung der Kunst; in: *Bildende Kunst* 1956, H. 7, S. 403.

die weitere Rezeption in Form von Ausstellungen blieb in der DDR verhalten.²⁸⁰ Für Künstler wie Willi Sitte oder Harald Metzkes war Picasso ein wichtiger Bezugspunkt. Von offizieller Seite gab es weiterhin Bedenken gegen dessen Ästhetik und die Diskussion über Picasso endete erst in den 70er Jahren.²⁸¹

Neben Picasso war der italienische Realismo ein kontinuierlicher Bezugspunkt für die Malerei, die Museen und die Kunstdiskussion in der DDR. Herbert Sandberg sah nach einem Besuch der *Biennale* in Venedig nicht mehr die sowjetischen, sondern nunmehr die italienischen Künstler als relevant für künstlerische Entwicklung in der DDR an:

„Die nach zweiundzwanzig Jahren zum erstenmal wieder erschienenen Künstler der UdSSR zeigten eine zu große Fülle von akademisch gemalten Szenen ... Sie konnten keineswegs mit den italienischen Realisten, Zigaina, Mirabella, Treccani oder den Bildhauern Mazzacurati und Manzù konkurrieren. Der Realismus dieser Künstler wirkte überzeugender, weil er unerbittlicher war, weil er der konfliktvollen Auseinandersetzung auch in der Form nicht aus dem Weg ging.“²⁸²

Für die reformistischen sowjetischen Künstler und die Künstler sowie Kunstkritiker in der DDR waren in den 50er Jahren die Begegnungen mit den figurativen Künstlern Italiens, den kritischen Realisten der Nachkriegszeit, Renato Guttuso, Gabriele Mucchi und anderen, äußerst fruchtbar. Guttuso und Mucchi veranschaulichten das Potenzial der expressiven Verformung, um die formalen Mittel für einen pointierten neuen Realismus zu schaffen. Die Akademie der Künste in Ost-Berlin hatte bereits 1951 das großflächige Werk von Renato Guttuso *Besetzung un bebauten Landes in Sizilien (ital. Occupazione delle terre incolte in Sicilia; 1949)* erworben. [Abb. 3.6.] Dessen Ästhetik bot eine Komplementierung von Formen und Farben, die Kunstpolitik und Künstler zunächst zufriedenstellte, da sie einen dritten Weg zwischen dem stalinistischen Realismus und der Moderne mit Elementen aus Kubismus, Expressionismus und Abstraktion versprach.²⁸³ Guttuso pflegte gute Beziehungen zu zahlreichen sozialistischen Ländern und war regelmäßiger Gast in der DDR, so auch im Jahr 1951 zur Präsentation des angekauften Werkes, aber auch in der Sowjetunion. Ab Mitte der 50er Jahre nahm seine Popularität in der DDR noch zu. Eine 1957 vom britischen Kunstkritiker John Berger verfasste Monographie über Guttuso diente unter anderem zur Legitimation des

²⁸⁰ Kupferstichkabinett der Staatl. Museen zu Berlin mit Unterstützung der Gesellschaft für Kulturelle Verbindungen mit dem Ausland (Hgg.): Pablo Picasso: das graphische Werk; Berlin 1957.

²⁸¹ Lau, Maria: Die Picasso-Rezeption in der DDR. Offizielle Wahrnehmung und künstlerischer Dialog; Frankfurt am Main [u. a.] 2011; Uteley, Gertje R.: Picasso: the Communist Years; New Haven, London 2000.

²⁸² Sandberg, Herbert: Die realistischen Maler auf der XXVIII. Biennale; in: *Bildende Kunst* 1956, H. 11/12, S. 586–593, S. 587. Herbert Sandberg wurde 1957 auch wegen dieses Artikels als Redakteur der Bildenden Kunst abgesetzt.

²⁸³ Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr: Introduction: Geography of Internationalism, S. 13.

Realismo als Gegenmodell zum Formalismus.²⁸⁴ Besonders Guttusos Bild *Diskussion* von 1959 diente Künstlern in der DDR immer wieder als Vorlage. Noch zehn Jahre später übernahm beispielsweise Willi Neubert daraus für sein Werk *Neuererdiskussion* (1969) inhaltliche und kompositorische Elemente.²⁸⁵

Es war aber nicht nur Guttuso, sondern vor allem ein anderes Mitglied der Delegation, Gabriele Mucchi, der einen bleibenden Eindruck in der DDR hinterließ und echter Vermittler zwischen den Blöcken war.²⁸⁶ Vor allem sein Werk *Das Bombardement von Gorla* [Abb. 3.7] wurde in der DDR vielfach rezipiert, so zum Beispiel beim Maler Ronald Paris.²⁸⁷ Geboren 1899 in Turin und als Architekt ausgebildet, hielt sich Mucchi schon 1928 zunächst in Berlin, dann in Paris auf. 1934 war er nach Mailand zurückgekehrt, wo er Mitglied der Künstlergruppe „Corrente“ wurde und sich im antifaschistischen Widerstand engagierte. 1955 hatte eine große Einzelausstellung mit Werken Mucchis in der Akademie der Künste stattgefunden, begleitet von einem ausführlichen Katalog. Leihgeber waren Mailänder Privatpersonen aus dem kommunistischen Umfeld und die Nationalgalerie in Prag, wo Mucchi bereits in die Sammlung aufgenommen worden war.²⁸⁸ Im Vorwort des Kataloges hob Mucchi die Verpflichtung zum Realismus vor:

"Realismus bedeutet die Suche nach einer kristallklaren für jedermann verständlichen Sprache, gegen den Jargon intellektueller Klügel, die Suche nach den charakteristischen Merkmalen der nationalen Tradition, den Kampf gegen die Indifferenz des Kosmopolitismus."²⁸⁹

Im folgenden Geleitwort von Rudolf Engel, damals Direktor der Deutschen Akademie der Künste, wurde Mucchi als bedeutendster Vertreter des italienischen Realismo eingeführt, der neuen realistischen Kunst Italiens, und in eine Tradition mit Giotto, Tiepolo, Raffael und Tizian gestellt. Besonders hervorgehoben wurde, dass Mucchi die Tradition studiert habe. Es sei die Tat des Realismo, die künstlerischen Errungenschaften der großen Meister wiederentdeckt zu haben, um dem heutigen Schaffen in der formalen Bewältigung der gestellten Aufgaben zur Seite zu stehen. Der Erfolg der Werke des Realismo spräche für sich. Mucchi war 1948

²⁸⁴ Berger, John: Renato Guttuso; Dresden 1957.

²⁸⁵ Bazin, Jérôme: Realism and Internationalism: On *Neuererdiskussion* by Willi Neubert (1969); in: Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, S. 179–190.

²⁸⁶ Guidali, Fabio: Gabriele Mucchi's Path in Italy, Czechoslovakia and the GDR, S. 91.

²⁸⁷ Gillen, Eckhart: The Cold War of the Arts II - Realismo versus Socialist Realism; in: Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): *Facing the future: Art in Europe 1945-1968*; S. 250–269, S. 252.

²⁸⁸ Murawska-Muthesius, Katarzyna: How the West corroborated Socialist Realism in the East, S. 314.

²⁸⁹ Pommeranz-Liedtke, Gerhard (Redaktion und Gestaltung): *Gabriele Mucchi: Ausstellung Berlin 9.7. - 14.8.1955*; Berlin 1955.

Mitbegründer der Bewegung *realismo* in Italien gewesen.

Mucchi wurde zunächst ab 1956 Professor an der Kunsthochschule Weißensee und von 1961 bis 1963 an der Universität Greifswald. Als einer der wenigen in Ostdeutschland ansässigen nicht deutschen Künstler leistete er auch zu theoretischen Debatten über den Realismus in der DDR wichtige Beiträge.²⁹⁰ Mucchis Berufung war nicht nur ein Gewinn für die künstlerische Ausbildung, sie war vor auch ein Signal für deren Öffnung in der DDR.²⁹¹

Mucchi war im Folgenden für intensive Kontakte der DDR nach Italien verantwortlich und auch das Werk seiner Frau, der Bildhauerin Jenny Mucchi-Wiegemann, die ihn in den 30er Jahren in Paris geheiratet hatte, war von italienischen Einflüssen geprägt. Ihre Arbeiten am Ende der 50er Jahre waren von Marino Marini und Giacomo Manzù und dem in der italienischen Schweiz geborenen Alberto Giacometti beeinflusst.

Neben der italienischen war es die mexikanische Kunst, welche die Ansätze des Realismus in der DDR jenseits der deutschen Expressionismustradition erweiterte. Direkt im Anschluss an die Präsentation Mucchis rückte mittels einer großen Ausstellung, die ebenfalls in der Deutschen Akademie der Künste zu sehen war, mexikanische Kunst wieder in den Fokus.²⁹² Die Ausstellung *Malerei und Graphik aus Mexiko* eröffnete im September 1955 und gewährte Einblick in die künstlerische Entwicklung des mittelamerikanischen Landes seit den 20er Jahren. Die Werke zeigten vor allem sozialkritische Themen.²⁹³ Die Kritik an den schlechten Verhältnissen machte sich in einer Düsterei der Bilder bemerkbar, die so dunkel waren, dass die Rezension in der *Neuen Zeit* mit „Früchte in einer dunklen Landschaft“ betitelt wurde.²⁹⁴ Einige der Werke erinnerten den Rezensenten an den Stil Schmidt-Rottluffs aus den 20er Jahren, so beispielweise die Landschaften von Vincente López. Unter den Künstlern waren auch bekanntere Namen zu finden, vor allem die großen Vertreter des Muralismo wie Carlos Orozco Romero, José Clemente Orozco oder David Alfaro Siqueiros. Auch einige Werke Diego Riveras wurden gezeigt.

Seit 1950 hatte Rivera nahezu in der gesamten sozialistischen Welt unter politischem Vorbehalt und Misskredit gestanden. Dabei waren die Angriffe nicht nur ästhetisch begründet,

²⁹⁰ Ebd., S. 6.

²⁹¹ Ebert, Hiltrud: Von der „Kunstschule des Nordens“ zur sozialistischen Hochschule. Das erste Jahrzehnt der Kunsthochschule Berlin-Weißensee; S. 183.

²⁹² Pommeranz-Liedtke, Gerhard (Hg.): Mexikanische Malerei und Graphik; Berlin 1955.

²⁹³ Jansen, Elmar: Früchte in einer dunklen Landschaft. Malerei und Graphik aus Mexiko in der Akademie der Künste; in: *Neue Zeit* vom 24.09.1955.

²⁹⁴ Ebd.

sondern auch politisch motiviert, denn Rivera hatte in Mexiko eine enge Beziehung zu Leo Trotzki geführt. Auch Anna Seghers und Gerd Caden, die wenige Jahre zuvor noch als Unterstützer gegolten hatten, stellten sich nach 1945 gegen Rivera. Seghers schätzte Rivera als künstlerisch genial aber politisch unzuverlässig ein und hatte deswegen von der Veröffentlichung einer Monographie über den mexikanischen Künstler im ostdeutschen Sachsenverlag abgesehen. Die Ausstellung 1955 war der Wendepunkt und die erste bedeutende Präsentation Riveras in der DDR. 1956 besuchte er auf der Rückreise aus der Sowjetunion die DDR, wo er zum Mitglied in der Akademie der Künste gewählt wurde.

Erst nach einer Einzelausstellung in der Akademie der Künste im Jahr 1957 erschien im „Verlag der Kunst“ in der DDR eine Monographie über Leben und Werk Diego Riveras.²⁹⁵ Rene Graetz und Herbert Sandberg baten den Künstler, für die DDR ein öffentliches Wandbild zu schaffen. Zu dieser Kooperation kam es jedoch nicht mehr, Rivera verstarb 1957.²⁹⁶

Der Muralismo war für verschiedene Künstler von Bedeutung, so auch für Jürgen Böttcher (Pseudonym Strawalde), Harald Metzkes und Gerhard Richter. Auf der Suche nach „unverdächtigen Vorbildern“ verarbeiteten sie Mexikos Wandmalerei, und die italienischen Realisten.²⁹⁷

Wenig bekannt ist, dass 1956 in Berlin und Leipzig eine Ausstellung polnischer Kunst stattfand. Um die nonkonforme Präsentation von polnischer Kunst in Moskau 1958 einzuordnen, hilft ein Blick in die 50er Jahre der Volksrepublik. Für die Kunst nach Stalins Tod stand die *Allgemeinpolnische Ausstellung Junger Kunst. Gegen Krieg - gegen Faschismus (poln. Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki: Przeciw wojnie - przeciw faszyzmowi)* im Warschauer Arsenal 1955. Die von einer Gruppe von Malern und Kunsthistorikern organisierte Schau bedeutete einen Wendepunkt im künstlerischen und kulturellen Leben der Volksrepublik und knüpfte an postimpressionistische Traditionen und den polnischen Kolorismus an. Neben den Malern Marek Oberländer, Andrzej Wróblewski, Jan Lebenstein und Włodzimierz Panas war unter anderen auch die Bildhauerin Alina Szapocznikow vertreten. Die Werke waren in der Regel vom Expressionismus beeinflusst. Abstrakte Positionen oder gar die polnische Version des Informel, also eines abstrakten Expressionismus, waren in der Ausstellung im Arsenal nur

²⁹⁵ Secker, Hans Friedrich: Diego Rivera; Dresden 1957.

²⁹⁶ Kießling, Wolfgang: Brücken nach Mexiko: Traditionen einer Freundschaft; Berlin 1989, S. 480.

²⁹⁷ Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder?, S. 175.

andeutungsweise vertreten.²⁹⁸ Die Ausstellung kündigte das Ende des Sozialistischen Realismus in Polen an, der bereits Ende der 50er Jahre auch offiziell nicht mehr als allein gültiger Kunststil angesehen wurde.²⁹⁹ Der in Posen geborene Herbert Sandberg, damals Herausgeber der *Bildenden Kunst*, veranlasste, unter dem Titel *Junge Generation - polnische Kunstausstellung : Malerei, Bildhauerei, Plastik* 1956 die Ausstellung in Berlin und Leipzig zu präsentieren.³⁰⁰ Die Entwicklung östlich der Oder war in der DDR nicht unbemerkt geblieben und die Andersartigkeit der polnischen Kunst fand durchaus Resonanz. Aus dem Bericht über die Ausstellung lässt sich herauslesen, dass eine vergleichbare Bewegung hin zu Tendenzen der internationalen Avantgarden der 20er Jahre auch in der DDR angeregt werden sollte, die 1956 noch unter Einfluss des „Neuen Kurses“ in der Kulturpolitik nach den Juni-Ereignissen von 1953 stand.³⁰¹ Zwar wird die polnische Kunstausstellung in der Presse durchweg positiv rezensiert, auch wenn aus dem Gästebuch großes Unverständnis der deutschen Besucher über die Kunst aus Polen überliefert ist. In der *Berliner Zeitung* konnte man einige Kommentare aus dem Besucherbuch der Ausstellung nachlesen:

„Diese Kunstwerke sind für einen Normalmenschen unverständlich.‘ ,Sie haben vollkommen recht‘. ,Wer ist hier normal?‘. ,Rindvieh‘. ,Idiot!‘ ,Was ich nicht verstehe, lehne ich ab“.³⁰²

Der Vergleich Polen – DDR zeigt, wie unterschiedlich sich bereits Mitte der 50er Jahre, die bildenden Künste in Mittelosteuropa entwickelt hatten. Die Kunstschaffenden und Kritiker blickten auch nach 1956 interessiert auf die Entwicklung der polnischen Kunst mit ihrem starken Bezug zur Avantgarde. Wie die gesamte Kulturpolitik des Landes stellte diese allerdings aufgrund ihrer großen stilistischen Offenheit mehr und mehr ein Problem dar.³⁰³ Die Präsentation der für Polen in der heutigen Nachkriegskunstgeschichte kanonischen Ausstellung *Junge Generation...* war nur ein Resultat einer umfangreichen Diskussion über die Modernisierung der zeitgenössischen Kunst in der DDR nach Stalin.³⁰⁴

²⁹⁸ Rottenberg, Anda: Negotiating Freedom - Polish Art 1944-1970; in: Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): Facing the Future: Art in Europe 1945-1968, Tiel 2016, S. 162–166, S. 164.

²⁹⁹ Gillen, Eckhart: Pictures of Pain, S. 107.

³⁰⁰ Gesellschaft für Kulturelle Verbindungen mit dem Ausland [u.a.] (Hg.): Junge Generation: polnische Kunstausstellung: Malerei, Bildhauerei, Plastik : Internationales Ausstellungszentrum, Berlin 1956, Grassi-Kunstgewerbemuseum, Leipzig 1956; Berlin 1956.

³⁰¹ Sandberg, Herbert: Die junge Generation; in: *Bildende Kunst* 1956, H. 9, S. 506.

³⁰² N.N.: Kampf bis aufs Messer; in: *Berliner Zeitung* vom 29. August 1956, S. 3.

³⁰³ Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 75.

³⁰⁴ Tippach-Schneider, Simone (Hg.): Junge Kunst in Polen 1949 - 1959: Porträts aus der Sammlung „Krąg Arsenafu 1955“; Beeskow 2010.

3.5. Künstler in der DDR – Harald Metzkes, Willi Sitte, Fritz Cremer

Das Jahr 1956 war aufgrund der brutalen Niederschlagung der Aufstände in Ungarn und Polen im gesamten sozialistischen Block für die Reformer auch das Jahr der Desillusionierung. Die Kunstwerke, die am Ende des kurzen Tauwetters in der DDR entstanden, waren häufig geprägt von den Einflüssen der französischen und italienischen Realisten.³⁰⁵

So bezog sich Harald Metzkes im Gemälde *Die tote Taube* von 1956 [Abb. 3.8.] direkt auf die Debatte um Picasso im Sommer dieses Jahres, indem er dessen (Friedens-)Taube von 1949 im Bild verarbeitete. Metzkes, 1929 geboren, hatte bei Wilhelm Lachnit in Dresden und dann bei Otto Nagel in Berlin studiert und aus Einflüssen Max Beckmanns, Fernand Légers und eben Picassos eine selbstständige Formensprache entwickelt, die sich zu einer „allegorischen Dingsymbolik verdichtete“³⁰⁶. *Die tote Taube* und *Die schwere Stunde* (1957), in der Eckhart Gillen die Einarbeitung der Filmszene eines sizilianischen Dramas zu erkennen glaubte, sind melancholische Bilder, die von Metzkes Protest zeugen, den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft in der von der Partei geforderten positiven Art und Weise darzustellen. Dabei stand Metzkes nicht allein, sondern gehörte einer Gruppe von Künstlern an, die als (Ost-) *Berliner Schule* in die Kunstgeschichte der DDR eingegangen sind.³⁰⁷

Die so genannte schwarze Periode dieser *Berliner Schule* Ende der 50er Jahre zeigte deutliche Anregungen durch die französische Malerei. Hinzu kam noch eine große Offenheit für die zeittypische, existentialistische Stimmung und die Ästhetik der Filme der Nouvelle Vague und des italienischen Neorealismo. Dies führte allerdings zu Anfeindungen und Kritik von offizieller Seite, die Bilder seinen „l'art pour l'art“, also eine Kunst, die kein gesellschaftliches oder politisches Ziel habe.³⁰⁸. Metzkes dagegen malte vor allem private häusliche Szenen und Stilleben.

Diese Abkehr in der Wahl der Motive vom offiziell geforderten Bezug zur Arbeit war beispielhaft für den gesamten Umkreis der *Berliner Schule*. Die Akzeptanz der internationalen Einflüsse auf die Kunst in der DDR, die in diesem Fall den bisher tolerierten Rahmen verließ, stieß hier kurz vor dem Mauerbau bereits klar an ihre Grenzen.

³⁰⁵ Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder?, S. 158.

³⁰⁶ Thomas, Karin: Die Malerei in der DDR, S. 53.

³⁰⁷ Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder?, S. 177.

³⁰⁸ Ebd., S. 182.

Auch ein Künstler außerhalb der *Berliner Schule*, der später zum Staatsmaler und einflussreichsten Akteur der Offizialkunst in der DDR werden sollte, experimentierte mit den internationalen Realismen der 50er Jahre. Im Werk Willi Sittes spielte in dieser Zeit Picasso eine wichtige Rolle, vor allem in den Werken *Massaker II* und *Lidice* (1959/60). Darüber hinaus könnte aber auch Fernand Léger Sitte beschäftigt haben. *Arbeitspause!* (1959) [Abb. 3.9.] erneuerte die Darstellung von Arbeit, indem es den Fokus auf Pause und Freizeit verschob. Ein Bauarbeiter sitzt auf einem Gerüst hoch über dem Boden, entspannt, die Beine übereinandergeschlagen, eine Zigarette in der Hand und in ein Buch vertieft. Die Leichtigkeit dieses Gemäldes könnte auch Légers *Les Constructeurs* geschuldet sein, das in Jahren zuvor auch östlich des Eisernen Vorhangs gezeigt worden war.³⁰⁹

Damit griff Sitte nicht nur auf französische Malerei zurück, sondern schlug ebenso mit seiner Reflektion zum Thema Arbeit eine Brücke zu den malerischen Tendenzen im Rahmen des *zeitgenössischen Stils* in der Sowjetunion. Dort war es allerdings ein weniger leichter, sondern eher ein düsterer Blick auf das Thema Arbeit, den Maler wie Viktor Popkow oder Tahir Salahow entwickelt hatten. Sitte wählte hier einen interessanten und innovativen Weg zwischen dem stilistischen Einfluss Légers und der Diskussion um die ästhetische Darstellung von Arbeit.³¹⁰ In seiner Werkserie *Lidice* (1959) arbeitete Sitte mit der Symbolik von Picassos *Guernica*, die er als Predella neu definierte. Da Sitte ab 1951 einen Lehrauftrag an der Kunsthochschule Giebichenstein in Halle/Saale hatte, kam er auch mit weiteren internationalen Vertretern zusammen³¹¹. Die „vier großen M“, gemeint waren damit die Bildhauer Marcks, Maillol, Marini und Moore, prägten hier unter dem Direktor Gustav Weidanz die Ausbildung. Diese Traditionslinie in der Vermittlung internationaler Tendenzen wurde an der Hochschule bis zum Ende der DDR weitergeführt, Willi Sitte wurde 1959 Professor in Halle. In den Folgejahren entwickelte sich Sitte nach einer Neubesinnung und einem Umschwenken in seiner Kunst in den 60er Jahren weg von Picasso, hin zu deutschen Maltraditionen wie beispielsweise von Lovis Corinth und damit zu einem der großen staatstragenden Künstler und wichtigen politischen Funktionär der DDR.

Ein Künstler, der auf der eingangs dieses Kapitels erwähnten Ausstellung 1958 in Moskau

³⁰⁹ Drosos, Nikolas/Golan, Romy: Realismus als internationaler Stil, S. 447.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Hebecker, Susanne: Theo Balden – Leben und Werk; in: Hebecker, Susanne (Hg.): Theo Balden: 1904 - 1995; Erfurt 2004, S. 9–61, S. 22.

besonders im Rampenlicht stand, war Fritz Cremer, da sein vermutlich wichtigstes Werk im selben Jahr fertiggestellt wurde, das Denkmal in der Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald. Auch Cremers Werk war dabei durchdrungen von internationalen Einflüssen, für deren Analyse auch der Rückblick in die Zeit vor dem Ende des Stalinismus notwendig ist. Hatte der Erfolg Cremers damit zu tun, dass er sich vornehmlich auf nationale – also deutsche – Kunsttraditionen berief, die er mit sowjetischen anreicherte? Oder ist auch Cremers skulpturale Kunst ein Stilgemisch aus verschiedenen übernationalen Traditionen? Auf der 3. *Deutschen Kunstausstellung* 1953 in Dresden, die eine deutsche Kunst sowjetisch-stalinistischer Prägung präsentierte, wurde ein Entwurf der Skulptur *Aufbauhelfer* (1952) gezeigt. Zu dieser Plastik entwickelte Cremer auch noch ein weibliches Pendant. Beide Figuren wurden 1958 vor dem Roten Rathaus in Berlin aufgestellt. Der *Aufbauhelfer* wurde bereits 1952 von der Kunstkritik ausdrücklich als entscheidender Schritt des Künstlers auf dem Weg des Sozialistischen Realismus gelobt.³¹² Und tatsächlich markierte der Mann im Hemd mit Spitzhacke eine neue Stilphase Cremers, bis er in den 60er Jahren wieder zu einer deutlich expressiveren Formensprache zurückkehren sollte. Fritz Cremer, Jahrgang 1906, hatte als Student bei Wilhelm Gerstel in Berlin einen expressiven Stil mit Prägungen von Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck und Ernesto de Fiori entwickelt. Trotz Mitgliedschaft in der KPD blieb Cremer während der NS-Zeit in Deutschland und wurde 1946 Professor an der Akademie für angewandte Kunst in Wien. Sein Gang in die DDR im Jahr 1950 geschah somit keineswegs aus Not, vielmehr in der Gewissheit, zum Aufbau eines sozialistischen Deutschlands beitragen zu können. Cremer war ein überzeugter Anhänger der gegenständlichen Kunst in Bindung an Natur und Tradition, der er eine „Arroganz der Moderne“ gegenübergestellt sah.³¹³

Im Sommer 1951 endete mit dem Entwurf für *Mutter Erde* eine Reihe von Arbeiten Cremers, in welchen der Künstler noch stark an das Werk von Barlach und Kollwitz anknüpfte. Dies hatte ihm wiederholt den Vorwurf des Formalismus eingebracht. Der *Aufbauhelfer* von 1952 knüpfte hingegen weniger an sowjetische, mehr an Plastiken des ausklingenden 19. Jahrhunderts an, vor allem des Franzosen Aimé-Jules Dalou und des Belgiers Constantin Meunier. Der Vergleich mit den sowjetischen Skulpturen dieser Zeit macht deutlich, dass Cremers Skulptur in Bezug auf seine Komposition in „strenger deutscher Bildhauertradition

³¹² Brüne, Gerd: *Pathos und Sozialismus: Studien zum plastischen Werk Fritz Cremers (1906 - 1993)*; Weimar 2005, S. 129.

³¹³ Cremer, Fritz: „Die Moderne“, in: *Der Monat*, Berlin 1948. Der Text ist in verschiedenen Fassungen überliefert. Zitiert nach ebd., S. 81.

der Gerstelschule durch ein konsequent komponiertes Erscheinungsbild“ stand und „die naturalistischen Auswüchse sowjetischer Art“ ablehnte³¹⁴. Cremer berief sich vielmehr auf Traditionen der westeuropäischen Bildhauerei und fühlte sich letztendlich weniger stark als seine sowjetischen Kollegen dem Naturbild verpflichtet. Neben einer Reise nach Moskau (siehe unten) sind von Cremer Studienaufenthalte in Rom in den Jahren 1937 und 1942 sowie eine Reise nach China 1953 überliefert.

Das wohl bekannteste Werk Cremers, das zwischen 1951 und 1959 entstandene Denkmal für die Mahn- und Gedenkstätte des Konzentrationslagers Buchenwald zeigt, wie der Künstler sich auch hier an der französischen Bildhauertradition orientierte. In seinem ersten Entwurf verwies Cremer auf die Tradition Rodins und dessen *Die Bürger von Calais*. Wie bei Rodin die Bürger stehen bei Cremer die Häftlinge auf einer Ebene eng beieinander. Dabei wird keine Figur besonders hervorgehoben, um nicht die passive Opferstellung, „sondern den Zusammenhang von Anklage und Widerstand“³¹⁵ in den Vordergrund zu stellen. Dieser erste Entwurf war stark von dem Versuch geprägt, zwei grundsätzlich verschiedene bildhauerische Traditionslinien zusammenzuführen, einerseits die „hochdramatischen, fast barocken Züge von Rodins Gruppenplastik“ und andererseits die eines deutschen „konstruktiven Naturalismus“.³¹⁶ [Abb. 3.10.] Eine weitere ikonographische Traditionslinie, die des dritten und realisierten Entwurfs, führte zu den Gemälden *Rütlischwur* von Johann Heinrich Füssli (1779) und *Der Schwur der Horatier* von Jacques-Louis David (1791). Direkte Vorbilder aus der Kunst der Sowjetunion lassen sich im realisierten Denkmal nicht finden. Vielmehr lässt sich eine weitere Assoziation des dritten Entwurfs mit dem Bild *Die Erschießung der Aufständischen* (1814) von Francisco de Goya identifizieren.³¹⁷ Die Einflussnahme der Politik sorgte neben zahlreichen konzeptionellen Veränderungen schließlich für die Vergrößerung der Figuren und deren Platzierung auf einem Sockel, was eine deutliche Annäherung an die Monumentalität der Skulpturen sowjetischen Vorbilds bedeutete. Dies zeigte sich auch in der architektonischen Gestaltung des Gesamtkomplexes.[Abb.3.11.]

Cremer's Ablehnung, das sowjetische Vorbildes in der DDR anzuwenden, erklärte er selbst im

³¹⁴ Ebd., S. 123.

³¹⁵ Fritz Cremer: Über die Arbeit an den plastischen Entwürfen meiner Buchenwald-Gruppe in: *Das Blatt* 5 (1954), H. 7. Zitiert nach ebd., S. 171.

³¹⁶ Ebd., S. 172.

³¹⁷ Gillen, Eckhart: The Cold War of the Arts I - Monument to the Unknown Political Prisoner and Memorial to the Buchenwald Concentration Camp; in: Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968*; 236–249, S. 246.

November 1953 mit der spezifischen historischen Situation in Deutschland und wies offen auf die Nähe des geforderten Sozialistischen Realismus nach sowjetischem Vorbild zum Realismus der NS-Zeit hin: „Das ist es ja eben, das ist für sowjetische Künstler nicht zu sehen; aber für uns ist es zu sehen.“³¹⁸ Mit dieser Begründung lehnten es in der DDR nahezu alle diejenigen Künstler, welche die Zeit der nationalsozialistischen Diktatur selbst erlebt hatten, ab, die stalinistischen Vorgaben auf die deutsche Kunst zu übertragen.

Cremer's Orientierung an westeuropäischen Traditionen waren in der DDR, das zeigt auch das Beispiel Theo Balden in Kapitel 4.2.1, kein Einzelfall. Die Mehrheit der in der SBZ und frühen DDR tätigen Bildhauer ließen Elemente von Auguste Rodin, Pablo Picasso, Marino Marini, Alberto Giacometti oder auch Henry Moore in ihre Arbeiten einfließen. Das Beispiel des Buchenwalddenkmals zeigte allerdings auch, wie in Auftragsarbeiten durch politische Einflussnahme die Umsetzung der Entwürfe in ihrer ursprünglichen Form häufig verhindert wurde. Cremer akzeptierte in den 50er Jahren diese Eingriffe in seine Kunst und passte sie schließlich den Forderungen an.

3.6. Die IV. Deutsche Kunstausstellung in Dresden 1958

Der Stand der Kunst in der DDR am Ende der 50er Jahre wurde auf der „IV. Deutschen Kunstausstellung“ vom 28. September 1958 bis 25. Januar 1959 präsentiert. Insgesamt 324 Künstler, allesamt aus der DDR, waren mit insgesamt etwa 600 Werken vertreten. Auf dem 5. Parteitag der SED im Jahr 1958 hatte Walter Ulbricht verkündet, dass der Aufbau des Sozialismus wieder aufgenommen werden und bis 1961 der Lebensstandard in der BRD erreicht werden sollte. Für die Kultur- und Kunstpolitik bedeutete die Konferenz nach einigen Jahren der Lockerung wieder eine Verengung der Definition von Kunst und eine Fokussierung auf die politische Funktion. Kultur sollte in Zukunft keine Impulsfunktion mehr ausüben, sondern als Disziplinierungsinstrument in Erscheinung treten.³¹⁹ Die Konkurrenz mit der Bundesrepublik wurde auf verschiedensten Ebenen angegangen, Künstlern wurde die Teilnahme an Ausstellungen in der Bundesrepublik untersagt und auch im Vorwort des

³¹⁸ „Was in Nazideutschland angeblich Realismus war“. Rede auf der außerordentlichen Sitzung des Zentralvorstands des Verbandes Bildender Künstler am 14. November 1953. Zitiert nach Rüger, Maria (Hg.): Fritz Cremer. Nur Wortgefechte?: aus Schriften, Reden, Briefen, Interviews 1949 – 1989; Potsdam 2004, S. 44.

³¹⁹ Thomas, Rüdiger: Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer „sozialistischen deutschen Nationalkultur“; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien; Köln 1996, S. 16–41, S. 25.

Kataloges zur vierten Kunstausstellung wurde Abgrenzung statt Eigenschöpfung hervorgehoben. Die Kunst des Kapitalismus wurde folgendermaßen beschrieben:

„... die Jagd nach abstrakten Sensationen der Form, der ideenlose Formalismus, wie er in der spätbürgerlichen Kunst der niedergehenden, kapitalistischen Gesellschaft geübt wird [...], und bei dem oft die Grenzen zwischen krankhafter Phantasien und snobistischer Hochstapelei verschwinden.“³²⁰

Nach der Ausstellung zeigte sich Walter Ulbricht unzufrieden mit den Resultaten: „Meisterhafte realistische Darstellungen der Arbeiter unserer Zeit sind noch nicht erreicht.“³²¹

Bei der Auswahl der Bilder wurden die Vorboten des Programms des „Bitterfelder Weges“, der im Jahr 1959 beschlossen werden sollte, bereits sichtbar.³²²

Auf der vierten Kunstausstellung rückte das Arbeiterbildnis immer wieder in den Vordergrund, zum Beispiel in dem Bild von Eberhard Frey *Lokführer Erwin Pullner vom Braunkohlewerk Nachterstedt*. Der Versuch, das Wesen der Arbeiter darzustellen, scheiterte allerdings an der Entindividualisierung der Person. Die Figur steht, dem Betrachter frontal zugewandt im Führerstand einer Lokomotive. In der Ausarbeitung des Gesichts, der Kleidung und der gesamten Gestalt zeichnete sie sich durch Grobheit und Ungeschlachtheit aus. Nichts in dem Gemälde drückte Positives aus und deutete auf eine Nähe zur dargestellten Person hin. Frey versuchte wohl zu typisieren und den Beruf des Lokführers darzustellen. Eine Entindividualisierung war ebenso sichtbar in Günter Brendels *Braunkohlebergbau* (1958), einer Feierabendszene. Eines der meistbeachteten Werke in Dresden war Walter Womackas *Rast bei der Ernte* (1958) [Abb. 3.3.] Der Künstler inszenierte eine Idylle, die kräftigen Farben unterstützen dabei die optimistische Wirkung. Auch die dargestellte Gruppe von Landarbeitern besteht nicht aus individuellen Personen, sondern sollte das Wesen der Arbeiterschaft ausdrücken. Womackas Gemälde entsprach genau dem in der Partei gewünschten Menschenbild. Obwohl von Arbeit und Aufbruch in dem Bild nichts zu sehen war,

³²⁰ Alexander Abusch, Staatssekretär und erster Stellvertreter des Ministers für Kultur, im Katalog der IV. Deutschen Kunstausstellung Dresden 1958; zitiert nach Halbrehder, Corinna: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung/Kunstausstellung der DDR 1-VIII, S. 99.

³²¹ Beilage zur IV. Deutschen Kunstausstellung; in: *Bildende Kunst* 1958, H. 11, S. 7.

³²² Der „Bitterfelder Weg“ wurde 1959 von der SED beschlossen, um Kunst und Leben und damit Künstler und Arbeiter näher zu einander zu. Eine Folge war die Förderung des Volkskunstschaffens und die Funktionalisierung der künstlerischen Darstellung. Die Wirkung war für den Bereich der Literatur und des Theaters dauerhafter als für die Bildende Kunst. Details zu den Wirkungen auf die Entwicklung der Kunst in der DDR finden sich u.a. bei Duhm Burhard: Walter Dörsch und die Brigade Mamai – der Bitterfelder Weg in Bitterfeld, Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 564-574, S. 564-574; Gillen Eckhart: *Alfred Kurella der Bitterfelder Weg 1959 und die sowjetische Kulturevolution* in Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR - neu gesehen*, Köln 2012, S. 175-184.

sah Walter Ulbricht in diesem Bild eine positive Ausnahme.³²³

Ein Vorgriff auf Simultandarstellungen, die in den späten 60er Jahren die Malerei der DDR bestimmen sollten, war das Gemälde von Bert Heller *Scheideweg XX. Jahrhundert* aus dem Jahr 1958. Heller benutzte hier Zitate aus der Kunstgeschichte, die apokalyptischen Reiter Dürers, Käthe Kollwitz', *Schwarze Anna* aus dem Bauernkriegszyklus und Picassos *Friedenstauben*.³²⁴ Diese zahlreichen Verweise und deren symbolischer Charakter passten nicht ins kunstpolitische Konzept, da so beim Betrachter im realen Sozialismus zu viel vorausgesetzt würde.³²⁵ Hellers Gemälde, das sich inhaltlich auch auf die Atom- und Kriegsgefahr bezog, stellte in der *IV. Deutschen Kunstausstellung* allerdings eine große Ausnahme dar, da es unter anderem versuchte, die Einheit von Zeit und Raum zu sprengen und dadurch eine Komplexität entwickelte, die so nicht vorgesehen war. Der Kunsthistoriker Lothar Lang schrieb über dieses Bild: „... keineswegs die malerische Bravourleistung jener Jahre, wohl aber eines der intelligentesten Bilder der damaligen Zeit“.³²⁶

Der 24. April 1959 beendete endgültig den Weg einer Kunst, die sich an einer figurativen Internationale orientierte. Der im dortigen Kulturpalast beschlossene „Bitterfelder Weg“ wies der Kunst in der DDR einen Sonderweg zu, den diese bis 1989 nicht mehr verlassen sollte. Künstler, die in der Tauwetterperiode Reformen gefordert hatten, sollten durch die Arbeit in Betrieben diszipliniert werden. Auch stilistisch erfolgten Vorgaben, die nun zwar neue Traditionen vorgaben, allerdings von der geforderten Annäherung an den Expressionismus und den internationalen Neorealismus weit entfernt waren. Nach Alfred Kurella, Mitinitiator des „Bitterfelder Weges“ und Leiter der mächtigen Kulturkommission im Politbüro des ZKs der SED, sollten nun Spätnazarener wie Peter Cornelius als Vorbilder gelten.³²⁷ Die Diskussion um eine Internationalisierung der Künste, vor allem der Einflüsse Picassos und der italienischen Neorealisten, wurde zumindest von kulturpolitischer Seite für beendet erklärt. Das Werk *Der neue Anfang* von Heinrich Witz stand mit seinem frostigen Farbklima und den charakterhaften Zügen der dargestellten Personen für den offiziell geforderten Stil nach 1959.

³²³ Zitiert nach Halbrehder, Corinna: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung/Kunstausstellung der DDR 1-VIII, S. 25.

³²⁴ Ebd., S. 111.

³²⁵ Kuhirt, Ulrich: Echte künstlerische Experimente; in: *Bildende Kunst* 1958, H. 11, S. 756–757.

³²⁶ Lang, Lothar: Malerei und Graphik in der DDR; S. 60.

³²⁷ Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder?, S. 159.

3.7. Exkurs: Reise von Künstlern nach Moskau 1952

Beim Blick in die Biographien von anerkannten Kunstschaaffenden in der DDR in den 50er Jahren fällt eine beachtliche Zahl von Auslandsreisen ins Auge. Neben der Sowjetunion und China waren es häufig klassische europäische Ziele, vor allem Italien und Frankreich, die kontinuierlich bereist wurden. Davon zeugen zahlreiche Berichte in der Zeitschrift *Bildende Kunst*.³²⁸ Die „Selbstfindung der deutschen Kunst“³²⁹ im Rahmen von Auslandsreisen bricht also auch zu Zeiten der DDR nicht ab. Künstler wie Willi Sitte, René Graetz oder Waldemar Grzimek reisten vornehmlich nach 1953 nach Süden, um dort einerseits die Werke der Antike und der Renaissance, aber auch die künstlerischen Resultate des zeitgenössischen italienischen Realismo zu sehen. Die Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst vor Ort half dabei auch beim Erkennen der Bedeutung der eigenen nationalen Traditionen, wie ein kurzer Bericht von René Graetz aus dem Jahr 1957 zeigte: „... Grünewald, Cranach oder bis zu Beckmann und Kokoschka ..., eines [einigt] die deutsche Kunst ... : Expressionismus, ... der unsere nationale Form des Realismus ist.“³³⁰ Hintergrund der Erkenntnis von Graetz ist die offizielle Ablehnung der klassischen Moderne in der DDR der 50er Jahre durch die Kulturpolitik, die im Gegensatz zu zahlreichen Künstlern den Expressionismus als „unerwünschtes Erbe“ ablehnte.³³¹

Studien zur Wirkung von Künstler-Reisen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigen, dass solche Reisen immer wieder direkte Inspirationsquellen für die ästhetische Entwicklung der Künstler darstellten.³³² Dies war auch in Bezug auf die reisenden Künstler der DDR der Fall. Für die Entwicklung des Verhältnisses zum Regime und für das Selbstverständnis der Rolle des Künstlers hatten die Reisen nach Ost und West allerdings auch eine große Bedeutung.

Neben Studienreisen einzelner Künstler fanden auch offiziell organisierte Reisen statt. Die Fahrt einer Delegation von Bildhauern im Jahr 1952 ist im Zusammenhang mit der Suche nach der Form der sozialistischen Skulptur besonders interessant, da sie einem Vorbild aus dem Bereich der Architektur folgte. 1950 hatte die Reise einer Architekten-Delegation in die

³²⁸ Beispiele von Italienreisen, die in der *Bildenden Kunst* dokumentiert sind: Waldemar Grzimek und Wolfgang Frankenstein 1953: Grzimek, Waldemar: Bericht von einer Italienreise; in: *Bildende Kunst* 1954, H. 2, S.50–57. Graetz, Rene: Was ich in Italien lernte; in: *Bildende Kunst* 1957, H. 3, S.195. Sitte, Willi: Gedanken nach einer Italienreise; in: *Bildende Kunst* 1957, H. 1, S. 53.

³²⁹ Hofmann, Werner: *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?: eine Streitschrift*; Leipzig 1999, S. 86.

³³⁰ Graetz, Rene: Was ich in Italien lernte, S. 195.

³³¹ Steinkamp, Maïke: *Das unerwünschte Erbe*, S.319.

³³² U.a. Otterbeck, Christoph: *Europa verlassen: Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts*; Köln [u.a.] 2007, S. 280ff.

Sowjetunion zur Formulierung von 16 Grundsätzen des Städtebaus geführt, welche die Unklarheiten in Bezug auf einen sozialistischen, deutschen Architekturstil beendeten.³³³ Dies sollte wenig später nun auch im Bereich Bildhauerei und Denkmalkunst erreicht werden. Auslöser hierfür waren zunächst eine Begutachtung der Leistungen deutscher Künstler durch sowjetische Kollegen im Februar 1952, in welcher für Fritz Cremer festgestellt wurde, er habe „Talent, aber mit einem starken, formalistischen Zug“, der „intensiver und besonderer Behandlung und vorsichtiger Annäherung und Anleitung“ bedürfe.³³⁴ Das Politbüro der SED beschloss nach dieser kritischen Begutachtung eine Studienreise zur Konsultation mit sowjetischen Künstlern.³³⁵ Neben Fritz Cremer, Ruthild Hahne, Fritz Koelle, Waldemar Grzimek, Walter Howard nahmen auch Gustav Seitz und René Graetz an der Reise teil, so dass fast alle anerkannten Bildhauer der frühen DDR vertreten waren. Ein ganzseitiger Artikel im *Neuen Deutschland* berichtete über die Reise der Bildhauer und erwähnte Besuche in diversen Museen und Ateliers in Moskau und Leningrad.³³⁶ Die Resultate der Reise wurden schließlich im November 1952 vom Sekretariat des Zentralkomitees der SED in einem Maßnahmenkatalog zusammengefasst, aus dem sich das Ziel ablesen lässt, durch diese Reise in der Kunst eine ähnliche Wende wie 1950 in der Architektur herbeizuführen. Der gesamte Kunstbetrieb sollte im Sinne des sowjetischen Vorbilds umgestellt werden.³³⁷ Konkrete Anweisungen, wie die Gestaltung von Kunstwerken auszusehen habe, wurden jedoch letztendlich nicht entwickelt und es entstand kein Maßnahmenkatalog analog zu den 16 Grundsätzen des Städtebaus. Dies war bezeichnend für die Kunstpolitik der DDR, deren Vorstellung eines Sozialistischen Realismus für die bildende Kunst nie klar definiert wurde.³³⁸ Wie wenig die Künstler auch nach der Reise vom sowjetischen Vorbild überzeugt waren, zeigte sich in den Aufzeichnungen einer öffentlichen Berliner Gesprächsrunde in der Deutschen

³³³ Brüne, Gerd: Pathos und Sozialismus, S. 12; Durth, Werner/Düwel, Jörn/Gutschow, Niels (Hgg.): Architektur und Städtebau der DDR - Die frühen Jahre; S. 141 ff.

³³⁴ BA DR 1/5963 (Aktennotiz über die Besprechung mit Herrn Prof. Aljoschin und Stalinpreisträger Orlow am 5. Februar 1952, 8.2. 1952). Zitiert nach Brüne, Gerd: Pathos und Sozialismus: S. 126.

³³⁵ SAPMO/BArch, DY 30 / IV 2/2/192 (Beschlussprotokolle des Politbüros, Nr. 92, 12.2.1952). Zitiert nach Brüne, Gerd: Pathos und Sozialismus, S. 126.

³³⁶ N.N.: Deutsche Bildhauer in Moskau und Leningrad Eindrücke und Erlebnisse eines Delegationsmitgliedes; in *Neues Deutschland* vom 17.08.1952, S.6.

³³⁷ Die Änderungsvorschläge betrafen vor allem die künstlerische Ausbildung an den Hochschulen der DDR, die Organisation des Künstlerverbands und der Staatlichen Kunstkommission sowie der Museen. Brüne, Gerd: Pathos und Sozialismus, S. 127.

³³⁸ Siehe auch 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.

Akademie der Künste im Dezember 1952. Fritz Cremer und Gustav Seitz berichteten dort, wie sie sich durch die Gespräche mit den Kolleginnen und Kollegen in Moskau in ihren Vorbehalten gegenüber dem sowjetischen Maßstab sogar bestätigt fühlten. Man habe keinen Künstler in der Sowjetunion getroffen, „der von sich aus sagt, ich mache den Sozialistischen Realismus“.³³⁹ Cremer schloss sich sogar der Kritik der russischen Bildhauerin Wera Muchina an, die an der sowjetischen Bildhauerei eine „Form des Pseudoklassizismus“ bemängelt hatte. Den Bildhauern in der DDR, so Cremer, werde ein solcher Stil nun geradezu aufgedrängt. Cremers positive Erfahrung der Reise bestand somit nicht in der Erkenntnis der Vorbildfunktion sowjetischer Kunst, sondern vielmehr darin, dass auch eine bekannte sowjetische Künstlerin seine eigene Skepsis gegenüber den staatlichen Eingriffen in die Freiheit des Künstlers teilte. Für sein künstlerisches Schaffen hatte die Reise aber dennoch ganz konkrete Folgen: Begeistert war er von den übervollen Museen und vor allem von den großen Denkmälern. Cremer begann nach der Reise auch ohne offiziellen Auftrag Monumentalplastiken zu schaffen, um der DDR zu mehr Denkmälern im öffentlichen Raum zu verhelfen. Im Werk Cremers lässt sich also die zeithistorische und politische Zäsur von 1953 nicht feststellen. Vielmehr gibt es eine Linearität, die eben von jener Reise 1952 in das Jahr 1958 zur Eröffnung des Buchenwalddenkmals führt.

Reisen in den Westen hatten in anderen Fällen ganz andere Konsequenzen, zum Beispiel für den bis 1961 in der DDR lebenden Maler Gerhard Richter. Dieser reiste 1955 nach Paris, fuhr 1958 zur Brüsseler Weltausstellung und sah sich vor allem die Präsentation der internationalen Abstrakten auf der *documenta II* in Kassel im Jahr 1959 genau an.³⁴⁰ Auch aufgrund dieser Eindrücke beschloss er 1961 die DDR in Richtung Bundesrepublik zu verlassen.³⁴¹

³³⁹ BA DR 1, 5827, Stenographische Niederschrift „Deutsche Künstler in der Sowjetunion“ (Gesprächsabend in der Deutschen Akademie der Künste. Ost-Berlin), 2.12.1952. Zitiert nach Brüne, Gerd: Pathos und Sozialismus, S. 127.

³⁴⁰ Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder?, S. 118.

³⁴¹ Kaufmann, Thomas DaCosta/Dossin, Catherine/Joyeux-Prunel, Béatrice (Hgg.): *Circulations in the Global History of Art*; Farnham [u.a.] 2015 (Studies in Art Historiography), S. 35; Allerstorfer, Julia/Leisch-Kiesl, Monika (Hgg.): *Global art history*, S. 25.

3.8. 1955-1959: Das Scheitern der „Weltkunst Realismus“ und Austauschprozesse zwischen der DDR und der Sowjetunion

Die 1. Kunstausstellung der sozialistischen Länder in Moskau 1958/59 und der dortige Auftritt der DDR haben gezeigt, mit welchem großem Aufwand die sozialistischen Länder – koordiniert von Moskau aus – in der zweiten Hälfte der 50er Jahre am Aufbau einer „Weltkunst Realismus“ arbeiteten, die der „Weltsprache Abstraktion“ des Westens entgegengesetzt werden sollte. Die Großveranstaltung sollte eine Antwort auf den Erfolg der *documenta*, der *Biennale* und der Kunstausstellung der *Expo* 1958 in Brüssel sein. Das Projekt scheiterte jedoch am Anspruch der Homogenität einer sozialistischen Kunst. Der Widerspruch von einerseits einer geforderten nationalen Entwicklung und Tradition und andererseits der daraus entstehenden Heterogenität führte zu Spannungen und die Veranstaltung wurde nicht, wie zunächst geplant, als Reihe weitergeführt. Die Präsentation von Kunst aus der DDR wurde im Jahr 1958 in der Sowjetunion positiv aufgenommen und diente als Anregung für die Diskussion um die Erneuerung des Realismus in der Sowjetunion. Vor allem die Debatten um die Einbindung expressionistischer Tendenzen wurden in der DDR und der SU zeitgleich geführt, die Diskussion um „Realismus und Modernität“ in der DDR beeinflusste den Diskurs in der Sowjetunion über einen „zeitgenössischen Stil“.

Diese Vorgänge bestätigen die Relevanz der These von Thomas DaCosta Kaufmann, dass der Begriff von kulturellen Transfers durch den der Zirkulationen („Circulations“) ersetzt werden sollte. Er entwickelte diese These im Kontext einer „Global History of Art“, die bestehende Hierarchien im Kanon der Kunstgeschichte hinterfragt. Austauschprozesse in der Kunst folgen demnach nicht immer einer Hierarchie und Machtkonstellation, sondern müssen an allen Enden des Prozesses auf eine Wirkung hinterfragt werden.³⁴²

In der DDR zeigte sich in der zweiten Hälfte der 50er Jahre, in der Post-Stalin-Zeit, wie Künstler mit einem figurativen Realismus experimentieren, der durch internationale „Divergente Realismen“ inspiriert ist. In dieser Phase bewirkten nicht zuletzt Ausstellungen der italienischen Realisten, der mexikanischen Muralisten und die Diskussion um Pablos Picasso Kunst eine Präsenz im Diskurs der DDR. Dies gilt in diesen Jahren sowohl für Willi Sitte mit seinen Bezügen zu Léger oder Picasso, aber auch für Fritz Cremer, der sich auch im 1958 eröffneten Buchenwalddenkmal auf eine ganze Reihe von internationalen

³⁴² Kaufmann, Thomas DaCosta/Dossin, Catherine/Joyeux-Prunel, Béatrice (Hgg.): *Circulations in the Global History of Art*; Farnham 2015, S. 35; Allerstorfer, Julia/Leisch-Kiesl, Monika (Hgg.): *Global art history*, S. 25.

Bildhauertraditionen des 20. Jahrhunderts berief. Beiden Künstlern, die schon bald zu den wichtigsten Vertretern der offiziellen Kunst der DDR gehören werden, war gemein, dass sie das sowjetische Vorbild des Sozialistischen Realismus immer noch strikt ablehnten. Somit sollte die entstehende figurative Kunst in der DDR in den untersuchten Jahren unbedingt als Teil eines „Realismus als internationaler Stil“ verstanden werden, wie Nikolas Drosos im Kontext der *Postwar*- Ausstellung 2016 in München dargelegt hatte.³⁴³

³⁴³ Drosos, Nikolas/Golan, Romy: Realismus als internationaler Stil, S. 442–447.

4. 1961-1968

4.1. Biennalen und internationale Formate nach dem Mauerbau

„Khrushchev’s doctrine of peaceful coexistence enabled unprecedented international contact in the 1960ies, even in contrast to earlier decades.“³⁴⁴

In den Beiträgen des 2013 erschienenen umfangreichen Sammelbandes „The Socialist Sixties – Crossing Borders in the Second World“ – aus dessen Einführungstext dieses Zitat stammt – zeigt sich, wie intensiv der Austausch der sozialistischen Ländern mit westlichen Ländern, aber vor allem auch zwischen den Ländern im sozialistischen Block sich in den Anfängen der 60er Jahre entwickelt hatte. Auch die DDR wird in den Beschreibungen und Analysen von Vernetzung und Verflechtung des Alltags berücksichtigt, die sich mit Konsumgütern, Beat-Musik, Tourismus und anderen Bereichen des alltäglichen Lebens beschäftigen. Das steht im Gegensatz zur deutsch-deutschen Perspektive und der heutigen Rezeption der 60er Jahre, denn mit den Folgen des Mauerbaus 1961 begannen für die DDR Einschränkungen und Isolation. In Bezug auf die Entwicklung der Kunst in der DDR hat die Errichtung des „antifaschistischen Schutzwalls“ nach Paul Kaiser eine „rigorose Abkopplung von der internationalen Kunstentwicklung“³⁴⁵ zur Folge gehabt.

Dies bedeutete jedoch nicht, dass die DDR von allen Kontakten in den Osten und Westen abgeschnitten war. Eine Folge der physischen Manifestierung der deutschen Teilung bedeutete, dass die DDR sich nunmehr als eigenständige Nation darstellen musste, vom Wunsch nach internationaler Anerkennung getrieben war und die Suche nach einer eigenen kulturellen Identität und damit auch einer neuen deutschen sozialistischen Kunst in eine neue dynamische Phase ging. Innerhalb des sozialistischen Blocks bildeten sich internationale Netzwerke heraus, die nicht mehr Moskau und die Sowjetunion als Zentrum hatten.

³⁴⁴ Gorsuch, Anne E./Koenker, Diane P.: Introduction: The Socialist 1960s in Global Perspective; in: Gorsuch, Anne E./Koenker, Diane P. (Hgg.): The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World; Bloomington 2013, S. 1–24, S. 8.

³⁴⁵ Kaiser, Paul: Bekenntniszwang und Melancholiegebot. Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne, S. 63.

4.1.1. Kunst aus der DDR in Italien und Polen

Seit Mitte der 60er Jahre entdeckte die Außenpolitik Kultur als Medium und begann von nun an, die kulturellen Möglichkeiten der DDR gezielter für die Außenpolitik einzusetzen.³⁴⁶

Die *Internationale Grafik Biennale* ab 1966 in Krakau, an der auch Künstler aus der DDR teilnahmen, ist ein interessantes Untersuchungsobjekt für diese Phase der internationalen Vernetzung.

Kulturbeziehungen in den Westen waren in den 60er Jahren kompliziert, da die DDR aufgrund der fehlenden Anerkennung keine Botschaften im Westen besaß. So blieben die Beziehungen zu Ländern wie Österreich, der Schweiz, Belgien, Dänemark, aber auch Großbritannien und den USA unterentwickelt.³⁴⁷ Nach Frankreich und insbesondere nach Italien fiel der Kontakt leichter, denn die dortigen starken kommunistischen Milieus hatten immer wieder Einfluss auf das Programm der Museen. Ein Beispiel für letzteres war die große Ausstellung *Arte e Resistenza in Europa* – mit einer eigenen Sektion für Kunst aus der DDR – die 1965 erst im *Museo Civico* in Bologna und dann in der Turiner *Galleria civica d'Arte Moderna* gezeigt wurde.³⁴⁸ Koordinator der Ausstellung war der Kunsthistoriker Cesare Gnudi, der während der deutschen Besatzung für die italienischen Partisanen gekämpft hatte. Die Ausstellung zeigte etwa 500 Werke aus ganz Europa, alle figurativ und von Künstlern, die der politischen Linken nahe standen. Die DDR war mit Werken von 24 Künstlern in der Ausstellung vertreten, die Werke von Marc Chagall, Alexander Deineka, Max Ernst, Paul Klee und Pablo Picasso einschloss. An der Auswahl war für die DDR Peter H. Feist beteiligt, zu diesem Zeitpunkt Oberassistent am Institut für Kunstgeschichte der Humboldt Universität. Feist sah in der Auswahl die „bedeutendsten Repräsentanten der zeitgenössischen Kunst auf der Seite des Guten“.³⁴⁹ In einem Artikel in der *Bildenden Kunst* analysierte Feist einen „meist farbig und formal gesteigerten, stürmischen, expressiven Realismus“ als internationalen kleinsten gemeinsamen Nenner, der die Mehrzahl der präsentierten Arbeiten bestimmte. Unter den Vertretern der DDR, war mit Fritz Cremer, Hans und Lea Grundig, Max Lingner, Curt Querner und Herbert Sandberg die ältere Generation gut vertreten, die eine wesentlich verhaltenere und gegenüber der Avantgarde skeptischere Version des Realismus präsentierte. Neben den

³⁴⁶ Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 61.

³⁴⁷ Ebd., S. 63.

³⁴⁸ *Arte e resistenza in Europa*: Bologna, Museo Civico, 26 aprile - 30 maggio; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 8 giugno - 18 luglio 1965; Bologna 1965.

³⁴⁹ Feist, Peter H.: *Arte e resistenza in Europa*. Die Internationale Kunstausstellung in Bologna und Turin; in: *Bildende Kunst* 1965, H. 8, S. 402–407, S. 403.

lebenden Künstlern waren von Seiten der DDR auch Werke der verstorbenen Ernst Barlach und Käthe Kollwitz hinzugefügt worden.

Die Ausstellung in Italien war ein Beispiel für ein Projekt, das trotz des Mauerbaus Kunst aus der DDR in Westeuropa integrierte.

Für eine Ausstellungsreihe mit internationaler Beteiligung – auch hier aus Ost und West – stand im sozialistischen Block die *Internationale Grafik-Biennale* Krakau, die von 1966 bis 1980 und 1984 bis 1988 stattfand. Seit 1994 wird sie als *Triennale* bis heute fortgesetzt. Die *Biennale* funktionierte über zwei Jurys, eine polnisch besetzte, welche die auszustellenden Kunstwerke auswählte und eine internationale, welche die Preise, die *Grands Prix* vergab. In den ersten Ausstellungen in den 60er Jahren wurden der Grand Prix für die Kategorien *Sujet libre* und *L'homme et le monde contemporain* vergeben, die durch verschiedene Sonderpreise ergänzt wurden und teilweise Ankäufe durch polnische Sammlungen zur Folge hatten.³⁵⁰

Zur ersten Ausgabe 1966 waren etwa 3000 Werke eingesandt worden, von denen 1000 Werke von 400 Künstlern ausgewählt und im neu errichteten Pavillon am Ring, heute *Bunkier Sztuki*, gezeigt wurden. Aus der DDR waren 1966 fünf Künstler ausgewählt worden, die sich unabhängig voneinander und ohne Anweisung des VBK selbstständig beworben hatten. Dies hatte eine heterogene Zusammensetzung zur Folge, die aus Fritz Dähn, Lea Grundig, Ingo Kirchner, Wolfgang Mattheuer und Robert Rehfeldt bestand.³⁵¹ Grundig, Dähn und Mattheuer waren anerkannte Künstler beziehungsweise Professoren, Grundig stand zu diesem Zeitpunkt als Präsidentin dem VBK vor, Kirchner und Rehfeldt hingegen waren Mitte der 60er Jahre in der DDR weder etabliert noch bekannt.³⁵²

In der Krakauer Ausstellung waren Werke von bekannten Künstlern zu sehen, die nicht nur aus dem sozialistischen Block stammten. Namen wie David Hockney, Marino Marini, Henry Moore, Eduardo Paolozzi, Victor Vasarely, Pierre Alechinsky, HAP Grieshaber oder Hans Hartung zeugten von der Offenheit und vorhandenen Vernetzung der polnischen Kunstwelt mit dem Westen. In der DDR wäre eine solche Auswahl von Künstlern und die Präsentation der internationalen Positionen zwischen neuen Realismen und vor allem westlicher Pop-Art absolut unmöglich gewesen.³⁵³ Einen Preis erhielten die Künstler aus der DDR für Ihre

³⁵⁰ Weißbach, Angelika: Ein Grand Prix in Zeitungspapier. Künstler*innen aus der DDR auf der Internationalen Biennale der Grafik in Krakau; in: www.kunsttexte.de/ostblick 2018, H. 4.; <http://edoc.hu-berlin.de/18452/20458> (10.10.2019).

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd.

eingereichten Werke nicht.

Die zweite Krakauer *Biennale* im Jahr 1968 [Abb. 4.1.] war insofern für die DDR von besonderer Bedeutung, weil Ingo Kirchner, der sich abermals beworben hatte und auch ausgewählt wurde, für seine Druckgraphik den *Grand Prix* für das „Sujet libre“ zugesprochen bekam. Die offizielle Reaktion in der DDR war allerdings mehr als verhalten: Der Künstler bekam den Preis im Kultur-Ministerium in Zeitungspapier und mit folgenden Worten überreicht: „Wer uns über'n Rasen latscht, den treten wir in den Arsch. Und wir hängen ihm den Brotkorb so hoch, dass er nichts zu fressen hat“³⁵⁴. Größere Ausstellungen von Kirchner fanden in den Folgejahren in der DDR nicht statt, im Gegensatz dazu bekam er in Polen die Gelegenheit zu einer Einzelausstellung und zur dritten *Biennale* im Jahr 1970 konnte er 20 Graphiken ausstellen, wurde als Preisträger in den „Laureaten-Club“ aufgenommen und seine Werke waren in den folgenden Jahren immer wieder weltweit zu sehen. Angelika Weißbach hat in einer Untersuchung der Beiträge DDR-Künstlern an der Krakauer *Biennale* zeigen können, dass nur diejenigen Künstler Preise erhielten, die sich nicht an eine realistische figurative Formensprache hielten.³⁵⁵ Hier zeigten sich deutlich die Unterschiede der Kunstsysteme in der DDR und der Volksrepublik Polen in den 60er Jahren. So bedeutete die *Biennale* in Krakau für Künstler aus der DDR eine Ausstellungsmöglichkeit jenseits der eingeschränkten Verhältnisse in der DDR und hatte vor allem einen entscheidenden Vorteil gegenüber der *Intergrafik* im eigenen Land: es wurde kein politisches Thema vorgegeben und der künstlerische Spielraum war viel größer.

4.1.2. Die *Ostsee-Biennale* in Rostock

„Äußere Faktoren traten Mitte der 60er Jahre hinzu. Die lang vermisste Weltläufigkeit hinter der Mauer stellt sich zumindest in homöopathischen Dosen her. So ist 1965 die *Biennale der Ostseeländer* in Rostock ein Forum für neue Kunst.“³⁵⁶

In seinem Buch *1965 – Der kurze Sommer der DDR* weist Gunnar Decker auf eine *Biennale* in der DDR hin, die 1965 zum ersten Mal stattfand: Die *Biennale der Ostseeländer* in Rostock. Die

³⁵⁴ Information von Barbara Jacob nach Gesprächen mit Ingo Kirchner und anderen im unveröffentlichten Manuskript: *Die dunklen und die bunten Träume*, S. 155. Deutsches Historisches Museum (Hg.): *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere 1970-1989*; Berlin 1997, S. 286. Zitiert nach ebd., S. 2.

³⁵⁵ Weißbach, Angelika: „Ein *Grand Prix* in Zeitungspapier.“ *Künstler*innen aus der DDR auf der Internationalen Biennale der Grafik in Krakau*. <http://edoc.hu-berlin.de/18452/20458>. (10.10.2019).

³⁵⁶ Decker, Gunnar: *1965: Der kurze Sommer der DDR*; München 2015, S. 200.

Kunstaussstellung hatte das Ziel, Kunst aus den Anliegerstaaten der Ostseeregion zu zeigen und dabei sowohl Mitgliedstaaten des Warschauer Paktes und der NATO als auch sich im Konflikt der Systeme neutral verhaltende Länder einzubeziehen. Die *Biennale* war zunächst Teil der Ostseewochen, die ab 1951 in Tradition der Warnemünder Woche stattgefunden hatten. Zu dieser hatten sich ab 1926 Segler im Rostocker Hafen zusammengefunden. Da in den 50er Jahren zunehmend polnische Segler an den Treffen teilnahmen, entstand die Idee einer Internationalisierung der Veranstaltung. Die Initiative ging zunächst vom Bezirk Rostock aus, unterstützt von einem Beschluss des Ministerrats der DDR³⁵⁷, der forderte „die Biennale zu einer Ausstellung aller realistischen Strömungen zu gestalten.“³⁵⁸ Die Ostseewoche fand dann in größeren Rahmen 1958 zum ersten Mal statt und war im innerdeutschen Wettbewerb eine Antwort auf die *Kieler Woche*. Neben der außenpolitischen Bedeutung hatte sie eine besondere innenpolitische Funktion, da hier die Fortschritte und Erfolge der DDR der eigenen Bevölkerung als international vergleichbar präsentiert wurden.³⁵⁹ Die Präsentation wirtschaftlicher Neuerungen nahm bei der *Ostseewoche* zunächst einen besonderen Platz ein. Das Projekt hatte sich zum Ziel gesetzt alle Anrainerstaaten der Ostsee zur Teilnahme zu gewinnen, was aufgrund der Nicht-Anerkennung der DDR durch die skandinavischen Staaten und das Fehlen offizieller Vertretungen in ein einigen Staaten sehr kompliziert war. Persönliche Kontakte von Remigranten, die das Exil während des Krieges in Skandinavien verbracht hatten, waren hier dann gezielt behilflich. Die *Ostseewoche* bestand neben einem touristischen Programm für die Besucher aus verschiedenen Musik- und Theaterfestivals sowie Sportveranstaltungen, mit dem Ziel „durch unterschiedliche Kulturformen Verbindungen ins Ausland zu schaffen.“³⁶⁰ Erstmals 1960 veranstaltete der VBK im Rahmen des Kulturprogramms eine internationale Kunstaussstellung mit dem Titel *Bildende Kunst an der Ostsee* mit etwa 250 Werken von 160 Künstlern aus der Bundesrepublik, Dänemark, Finnland, Norwegen, Polen, Schweden und der Sowjetunion, die den Gattungen Graphik, Malerei und Skulptur entstammten und allesamt stilistisch dem Realismus verpflichtet waren. Etwa ein Drittel der Kunstwerke war Kunst aus der DDR. Die *Biennale der Ostseeländer*,

³⁵⁷ Neumann, Elke: Kunst am Meer des Friedens – Die Biennale der Ostseeländer, eine Ausstellung mit internationaler Beteiligung in der DDR und ihr Einfluss auf die Kunsthalle Rostock; in: Neumann, Elke (Hg.): 1965/2015 – Die Biennale der Ostseeländer. Der Ursprung der Kunsthalle Rostock, Rostock 2015, S. 8–31, S. 9.

³⁵⁸ Beschluss des Ministerrats 16/ 16/64 vom 28.05.1964. Zitiert nach ebd.

³⁵⁹ Ebd., S. 15.

³⁶⁰ Neumann, Elke: Die Biennale der Ostseeländer in Rostock 1965-1969. Eine Rekonstruktion mit politischen Dimensionen. (Magisterarbeit TU Berlin, unveröffentlicht); 2007, S. 33.

erstmalig 1965 so genannt, entwickelte sich aus dieser Kunstausstellung.

Bereits 1962 hatte es Überlegungen des Zentralkomitees der SED auf die wichtigen Ausstellungen im Westen zu reagieren. Eine im selben Jahr diskutierte *documenta humanensis* an der Ostberliner Akademie der Künste als Antwort auf die Kassler *documenta* kam nie zustande.³⁶¹ Mit der *Biennale* in Rostock wurden diese Überlegungen wieder aufgenommen und in kleinerer und regional beschränkter Weise umgesetzt. Der Ministerrat bestand jedoch auf einem angemessenen räumlichen Rahmen. In Ermangelung geeigneter Räume führte diese Vorgabe schon 1964 zu den Planungen des ersten Museumsneubaus der DDR, der Kunsthalle Rostock, die im Jahr 1969 fertiggestellt wurde. Die *Biennalen* der Jahre 1965 und 1967 mussten noch im Kulturhistorischen Museum Rostock stattfinden. Die Architekten Hans Fleischhauer und Martin Halwas entwarfen als neuen Ausstellungsort einen nüchternen, funktionalen „Kompaktbau“, der schon kurz nach seiner Fertigstellung als zu klein galt.

Von Beginn an leitete Horst Zimmermann die Biennale und war Kontaktperson zum Ministerium für Kultur, aus dem er nach Rostock versetzt worden war. Seit 1965 war er auch inoffizieller Mitarbeiter der Staatssicherheit (MfS). 1969 wurde Zimmermann Gründungsdirektor der Kunsthalle in Rostock.³⁶² Seine politischen Aufgaben und seine durch die Tätigkeit als Inoffizieller Mitarbeiter des MfS belegte Unterstützung des Regimes, hinderten Zimmermann nicht daran, immer wieder kulturpolitische Leitlinien außer Acht zu lassen und die Präsentation von Kunst zu ermöglichen, die nicht dem konservativen Realismus-Bild des DDR-Kulturministeriums entsprach.³⁶³ Die künstlerische Ausrichtung der *Biennale* wurde von einem Komitee mit recht komplexer Struktur bestimmt, die von den Freundschaftsgesellschaften über städtische Teilhabe bis zum Kulturministerium reichte. Die Freundschaftsgesellschaften waren Mittlerorganisationen, die den kulturellen Austausch mit Ländern förderten, zu denen die DDR keine diplomatischen Kontakte hatte.³⁶⁴ Die Auswahl der Kunst trafen die einzelnen Länder letztendlich selbst. In Ländern wie Finnland und Schweden gab es seitens der Künstlerverbände zunächst Unsicherheit, ob man sich an der Ausstellung in

³⁶¹ Protokoll der Sitzung der „AG Bildende Kunst/Kulturelle Arbeit nach Westdeutschland“ im Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED 30.1.1962. BArch DR 1 Nr. 7968. Zitiert nach Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 106.

³⁶² Offner, Hannelore: Überwachung, Kontrolle, Manipulation. Bildende Künstler im Visier des Staatssicherheitsdienstes, S. 226.

³⁶³ Neumann, Elke: Kunst am Meer des Friedens - Die Biennale der Ostseeländer, eine Ausstellung mit internationaler Beteiligung in der DDR und ihr Einfluss auf die Kunsthalle Rostock, S. 20.

³⁶⁴ Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 62.

der DDR beteiligen sollte. Der Komitee-Vorsitzende Zimmermann reiste aus diesem Grund häufig persönlich in die Länder, um die Verbände von der Wichtigkeit einer Beteiligung zu überzeugen. Die Bundesrepublik stellte dabei einen Sonderfall dar. Anders als in Skandinavien gab es hier keine Kooperationen mit den offiziellen Künstlerverbänden der DDR, es waren also auch hier persönliche Kontakte mit Künstlern und politischen Künstlergruppen, welche die Auswahl und Beteiligung bundesrepublikanischer Kunst ermöglichten.

Im Anschluss an die *Biennale* war es üblich, kleinere Wanderausstellungen zusammenzustellen, beispielsweise zu schwedischer oder finnischer Kunst, die dann in verschiedenen Museen der DDR gezeigt wurden.

Trotz der für die Jahre 1964/1965 überlieferten Papierknappheit erschien zur ersten *Biennale* ein 100 Seiten starker Begleitband, ein Paperback, mit einem Werkverzeichnis und Abbildungen zahlreicher Werke. Stilistisch waren die künstlerischen Arbeiten größtenteils heterogen und enthielten neben überwiegend figurativen auch einige abstrakte Positionen. Die von den Teilnehmerländern selbst kuratierten Kollektionen brachten dabei vielfältigere künstlerische Positionen nach Rostock, als eine einheimische Jury geduldet hätte. Den größten Raum erhielt im Jahr 1965 die polnische Delegation, deren besondere Bedeutung auch durch ein eigenes Vorwort im Begleitband hervorgehoben wurde. Die Kommissare der polnischen Auswahl, Helena Krajewska und Stanisław Poznański erläuterten in dem Einführungstext ihren Ansatz, die zehn künstlerischen Zentren des Landes, vorstellen zu wollen. Helena Krajewska war 1950-1954 und 1962-1973 Herausgeberin der wichtigsten offiziellen Zeitschrift für zeitgenössische Kunst *Przegląd Artystyczny* und galt als Verfechterin eines polnischen Sozialistischen Realismus. Gemeinsam mit ihrem Mann Juliusz Krajewski vertrat sie „militante pro-kommunistische Ansichten“, was im Jahr 1951 zu großen Reibungen innerhalb des polnischen Künstlerverbandes geführt hatte.³⁶⁵ Im sozialistischen Polen galt in nahezu allen Etappen der politischen Entwicklung eine wesentlich liberalere Kulturpolitik als in der DDR und bereits nach 1956 war hier wieder abstrakte Kunst, selbst als offizielle Kunst, möglich. Ausstellungen polnischer Kunst im westlichen Europa und den USA Ende der 50er und in den 60er Jahren zeigten sowohl die West-Orientierung als auch die Vernetzung mit der Kunstwelt in den USA und Westeuropa. Für die *Biennale* in Rostock wurde eine ganz andere polnische Kunst ausgewählt, als diejenige, die zeitgleich etwa im Essener Folkwang Museum oder auf

³⁶⁵ Baudin, Antoine: "Why is Soviet Painting Hidden from Us?" *Zhdanov Art and Its International Relations and Fallout 1947-53*, S. 238.

der *documenta* zu sehen war. Namen wie Tadeusz Kantor oder Jan Lebenstein suchte man in Rostock vergeblich. So war Juliusz Krajewski in Rostock mit dem Werk *Stickstoff-Fabrik in Puławy – Baumechaniker* (o.J.) [Abb. 4.2.] vertreten, das im Begleitband auch abgebildet wurde und ein Beispiel für einen polnischen Sozialistischen Realismus zeigte, der sich in die Tradition der Koloristen einordnend einer typischen Arbeitssituation widmete. Die polnische Auswahl zeigte mit Werken von Jan Cybis, Rafał Pomorski und Stanisław Poznański [Abb. 4.3.] im Weiteren Bilder, die sich nicht an einem Sozialistischen Realismus stalinistischen Vorbildes orientieren. Vielmehr waren diese Werke Zeugnisse der polnischen figurativen Kunst, die sich auf Basis des polnischen Kolorismus und der spezifischen Form des polnischen Kapismus in den 30er und 40er Jahren weiterentwickelt hatte. Abstrakte oder konstruktivistische Positionen polnischer Künstler suchte man auf der *Biennale* 1965 vergeblich.

Im Jahr 1965 war eine Sonderausstellung dem Maler Victor Brockdorff gewidmet, der eine Variante des dänischen Realismus präsentierte. Werke wie *Dänischer Arbeiter* (1956) und *Kinder und Mutter* (1962) [Abb.4.4.] waren nach stalinistischem Vorbild gestaltet und stellten immer wieder Arbeiter im Arbeitsprozess dar. Nach dem Exil in Paris kehrte Brockdorff Anfang der 50er Jahre nach Dänemark zurück, wo er immer wieder im Auftrag von sozialistischen Organisationen Werke anfertigte.

Ein Beispiel für die Präsenz abstrakter Kunst auf der *Biennale* 1965 war der finnische Maler und Graphiker Lauri Ahlgrén [Abb. 4.5.], der mit fünf Graphiken vertreten war und dessen *Schwarze Linien I*, auch im Katalog abgebildet wurden. Als Vertreter eines abstrakten Expressionismus mit Einflüssen von Wassily Kandinsky, Pierre Soulages und Hans Hartung trug Ahlgrén mit dänischen und norwegischen Kollegen dazu bei, dass die *Biennale* in Rostock einer der raren Gelegenheiten war, in einem offiziellen Ausstellungsrahmen nichtfigurative Kunst zu sehen.³⁶⁶ Die immer wieder gegenstandslosen Arbeiten aus Skandinavien führten bei den Vorbereitungen der ersten *Biennalen* sogar dazu, dass Gespräche mit den internationalen Partnern geführt wurden. Das Auswahl-Komitee forderte, dass mindestens zur einen Hälfte „realistische“ Werke, zur anderen „abstrakte Vertreter der modernistischen Richtung“ ausgestellt werden sollten.³⁶⁷ Der Präsident des Komitees, Horst Zimmermann, war sich der Ausnahmesituation durchaus bewusst und erläuterte, dass er „natürlich nicht die

³⁶⁶ Neumann, Elke: Die Biennale der Ostseeländer in Rostock 1965-1969. Eine Rekonstruktion mit politischen Dimensionen, S. 72.

³⁶⁷ Neumann, Elke: Kunst am Meer des Friedens - Die Biennale der Ostseeländer, eine Ausstellung mit internationaler Beteiligung in der DDR und ihr Einfluss auf die Kunsthalle Rostock, S. 20.

Berechtigung habe, auch über die Biennale hinaus abstrakte Kunstwerke im Gegensatz zu unserer sozialistischen Kulturpolitik auszustellen.“³⁶⁸ Zimmermann setzte sich allerdings persönlich dafür ein, dass auch nichtfigurative Positionen ausgestellt wurden. Zugute kam ihm dabei, dass es in den teilnehmenden Ländern, die nicht sozialistisch organisiert werden, keine Zentralverbände für Künstler gab, die verbindliche Ansprechpartner hätten sein können. Hier musste die DDR auch finanziell Transporte und Reisen unterstützen. Die Kontakte ins sozialistische Ausland waren hingegen offiziell organisiert und die Auswahl aus der Sowjetunion und der Volksrepublik Polen wurde politisch gesteuert.³⁶⁹

Aus der Bundesrepublik Deutschland waren 1965 31 Künstler vertreten. Unter dieser recht großen Zahl waren auch diverse Farbholzschnitte von HAP Grieshaber und zwei Lithographien von Otto Dix. Im Weiteren fanden sich beispielsweise mit einem Ölbild von Curt Stoermer (*Lektüre*, 1955) [Abb. 4.6.] oder der Skulptur *Tafelrunde II* (1963) von Karl Reidel Werke, die immer figurativ bleibend expressive Elemente in ihre Arbeiten einfließen ließen.

Die DDR war unter anderem mit Werken von Wieland Förster, Manfred Böttcher, Harald Metzkes, Ronald Paris, Werner Stötzer, Horst Zickelbein und Jo Jastram [Abb. 4.7.] vertreten, ein abwechslungsreicher Querschnitt durch die Kunstproduktion zwischen 1955 und 1965 und gleichzeitig ein Beleg für die relativ großen Möglichkeiten in dieser Zeit, im Rahmen des Figurativen mit Abstrahierung, Verwischungen, Expressivität und Reduktion zu spielen. So waren bei Horst Zickelbeins *Karpatenhirte aus Rumänien* (1964) [Abb. 4.8] die Gesichtskonturen des Hirten kaum zu erkennen, so dick und grob war hier der Farbauftrag. Auch Harald Metzkes *Frau mit rotem Kleid* (1964) mit seinem impressionistischen Lichtspiel stand als Teil der „Berliner Schule“ für einen non-konformen Realismus, der den Sozialistischen Realismus nach sowjetischem Vorbild vehement ablehnte.

Die Künstler aus der Sowjetunion zeigten in Rostock tatsächlich eine Mischung aus naivem Sozialistischen Realismus (Klara Kalinitschewa: *Am Fuße des Berges*), stalinistisch anmutenden Idealisierungen (Wiktor Iwanow: *Familie*) und vorsichtigen Annäherungen an eine offenere Malweise, in der nicht alle Konturen und der Hintergrund in allen Details ausgearbeitet war (Jewsej Moissejenko: *Natascha*).

In den Presse-Reaktionen auf die 1. *Biennale* zeigte sich immer wieder eine Kritik an der

³⁶⁸ Neumann, Elke (Hg.): 1965/2015 - Die Biennale der Ostseeländer. Der Ursprung der Kunsthalle Rostock, S. 21.

³⁶⁹ Neumann, Elke: Kunst am Meer des Friedens - Die Biennale der Ostseeländer, eine Ausstellung mit internationaler Beteiligung in der DDR und ihr Einfluss auf die Kunsthalle Rostock, S. 25.

Stilvielfalt der hier ausgestellten Werke. Das Unverständnis bezog sich meist auf die abstrakten ausländischen Werke. Der die Ausstellung eröffnende Minister für Kultur, Hans Bentzien, wies wohl auch aus diesem Grund im Neuen Deutschland besonders daraufhin, die Werke seien von den einzelnen Ländern ausgewählt worden und auf der *Biennale* würden „verschiedenste Kunstauffassungen vertreten“.³⁷⁰

Die Ostsee-*Biennale* fand bis zum Jahr 1989 statt und im Laufe der Jahre nahmen 1145 Künstler aus neun Ländern teil. Als „überraschende Gäste“ hat Elke Neumann in ihren Forschungen zur *Biennale* Otto Dix, Dieter Roth und den Norweger Paul René Gauguin, Enkel von Paul Gauguin, identifiziert.³⁷¹

Das Zusammentreffen der kulturpolitischen Maxime des Sozialistischen Realismus mit der politisch erwünschten Internationalität blieb nicht ohne Konflikte, die sich allerdings im Vergleich zu anderen Diskussion in den 60er Jahren sehr verhalten entwickelten. Das hart umkämpfte Gut der internationalen Kooperation wollte die Politik durch Eingriffe bewusst nicht leichtfertig aufs Spiel setzen. Auffällig ist, dass weder in der Publikation zur Ausstellung noch in der Berichterstattung eine Vormachtstellung der Sowjetunion deutlich wurde. Die Sowjetunion zeigte nicht mehr Werke als andere Länder.

4.1.3. Die *Intergrafik* in Berlin

Neben der Rostocker Ausstellung begann mit der *Intergrafik* im Jahr 1965 eine weitere internationale Ausstellungsreihe, die wie die *Biennale* bis zum Ende der DDR fortgesetzt werden sollte. Am 6. Mai 1965 öffnete in der *Neuen Berliner Galerie* im Marstall die erste Präsentation, an der Künstler aus allen sozialistischen Ländern mit Vietnam und Kuba, sowie Frankreich, Italien, Belgien und den skandinavischen Ländern teilnahmen. Insgesamt waren 1200 Werke aus 21 Ländern zu sehen. Das Ereignis sollte an den 20. Jahrestag der Befreiung erinnern. Ebenso wie in Rostock wurde diese Ausstellung vom Kulturministerium gestützt, hier allerdings vom Verband Bildender Künstler operativ umgesetzt.

Im Vorwort des Kataloges bekräftigte Lea Grundig, Präsidentin des VBK, die Bedeutung des 20. Jahrestages der Kapitulation und Aktualität der Bilder in Bezug auf den Konflikt in Vietnam.

³⁷⁰ N.N.: Biennale der Ostseeländer. Internationale Kunstausstellung in Rostock eröffnet; in: *Neues Deutschland* vom 07.05.1965.

³⁷¹ Neumann, Elke: Kunst am Meer des Friedens - Die Biennale der Ostseeländer, eine Ausstellung mit internationaler Beteiligung in der DDR und ihr Einfluss auf die Kunsthalle Rostock, S. 29.

Für Grundig hatte die *Intergrafik* den „Charakter einer leidenschaftlichen Demonstration“ gegen „mordende Roboter, die hirn- und gefühllos Napalm und Gas auf friedliche Dörfer, auf Frauen und Kinder, auf Arbeitende abwerfen.“³⁷² In der Ausstellung waren somit auch einige der Arbeiten auf den Krieg in Vietnam bezogen – vor allem diejenigen aus Vietnam selbst – es überwog aber eine breite Mischung aus der Beschäftigung mit einem möglichen Atomkrieg, sozialen Themen und der Geschichte des Sozialismus.

Der Kunstwissenschaftler Wolfgang Hütt sah in einer Rezension im *Neuen Deutschland* vom 26. Mai 1965 die *Intergrafik* als eine gute Möglichkeit, durch den „Vergleich des Leistungsstandes unserer Grafiker mit Kollektionen aus sozialistischen und kapitalistischen Ländern ... neue Impulse für Kunst und Kunstwissenschaft hierzulande zu vermitteln.“³⁷³ Hütt begrüßte die Präsentation von Werken internationaler Künstler wie Frans Masereel, Ossip Zadkine und André Fougeron und stellte fest:

„Allgemein ist zu beobachten, dass die Kunst der sozialistischen Länder in Bewegung geraten ist. Die starre Orientierung auf einen dem 19. Jahrhundert angehörenden Realismus wurde durchbrochen. Das Suchen nach Ausdrucksmöglichkeiten für das künstlerische Anliegen unserer vom Vormarsch des Sozialismus bestimmten Epoche hat zu Ergebnissen geführt, in die auch die in ihrer Bedeutung von Künstlern des 20. Jahrhunderts neu bewerteten formalen Mittel als Ausdrucksmöglichkeiten eingegangen sind. Freilich ist in diesem Bemühen hier und da auch das Extrem sichtbar. Noch nicht völlig ist der illustrative Naturalismus überwunden, der in den vergangenen Jahrzehnten die revolutionäre Strahlungskraft der sozialistischen Kunst beeinträchtigte. Dieser Eindruck mag in dem unseren sowjetischen Freunden eingeräumten Teil der Ausstellung vor allem durch die Grafiken von Pachomow verstärkt werden, die ein ernst zu nehmendes Sujet ungebührlich verniedlichen.“³⁷⁴

Zwar erwähnt der kritische Rezensent auch noch positive Beispiele sowjetischer Graphik, als Tenor wird dennoch überdeutlich, dass die aktuelle Kunst aus der Sowjetunion als altbacken und auf keinen Fall als erstrebenswertes Vorbild erläutert wurde.

Positiv bewertet Hütt in Folge hingegen die Sichtbarkeit der nationalen Eigenheiten, besonders in der italienischen, vor allem aber in der jugoslawischen Abteilung, der es gelinge, bäuerlich-naive Kunst mit modernen Ausdrucksmitteln zu verbinden. Nach Einschätzung von Hütt wurden neben bekannteren westdeutschen Realisten wie Otto Dix und Otto Pankok eine kleine Auswahl figurativ arbeitender Künstler aus der Bundesrepublik Deutschland präsentiert, darunter beispielsweise mit Wilhelm Geißler der Direktor der *Meisterschule für das gestaltende Handwerk* in Wuppertal. In Bezug auf die Kunst aus der DDR bemängelte der

³⁷² Vorwort; in: Pommeranz-Liedtke, Gerhard (Bearb.): *Intergrafik 65. Internationale Grafik-Ausstellung in der Deutschen Demokratischen Republik; Berlin 1965*, o. S.

³⁷³ Hütt, Wolfgang: *Intergrafik 1965. Eindrücke und Reflexionen von einer Ausstellung*; in: *Neues Deutschland* vom 26.05.1965.

³⁷⁴ Ebd.

Autor eine weltanschauliche Unklarheit, die dazu tendiere, das Bedrohliche, zum Beispiel eines Atomkrieges, hervorzuheben, aber nicht die Kräfte deutlich mache, die diesen verhindern könnten. Der Graphik der DDR attestierte er „beachtliches und in den letzten Jahren nie recht berücksichtigtes Niveau“. Für die jungen Künstler aus der DDR stellte Hütt eine übertriebene Ästhetisierung fest, ohne diesen eine beachtliche Qualität abzusprechen. Von den Beiträgen etablierter Künstler wie beispielsweise Arno Mohr zeigte er sich allerdings enttäuscht, wohingegen Fritz Cremers Beitrag, Harald Hakenbecks Studienblätter aus Indonesien, Ronald Paris' Blätter aus der Sowjetunion sowie der wiedergewonnene Expressionismus bei Lea Grundig als gelungene Beiträge erwähnt wurden.

Auch zwei Beiträge in der *Bildenden Kunst* machen die große Bedeutung der Intergrafik deutlich. Waltraud Westermann hob hier die politische Bedeutung dieser bisher größten internationalen Graphikschau hervor und unterstrich den wiederholten Appell der Künstler, einen Atomkrieg zu verhindern.³⁷⁵ Zudem begrüßte sie die beißende Satire in den Arbeiten. Für Westermann vereinte die Künstler das Suchen nach einer „unserer Zeit gemäßen künstlerischen Formensprache, die das humanistische Grundanliegen am wirkungsvollsten auszudrücken vermag.“ Im Artikel werden unter anderem Werke von Fritz Cremer, Tomasz Rudnicki aus Polen und des Kubaners Carmelo González genannt, die nach Meinung der Autorin den internationalen Friedenswillen umsetzten. Eine ästhetische Analyse der Arbeiten blieb aus.

Wesentlich differenzierter auf die Bildsprache der präsentierten Werke ging Peter H. Feist ein, die er als eine „uns nicht gewohnte Vielfalt“ beschrieb. Für Feist existierte Mitte der 60er Jahre eine „sehr große Spannweite des positiv ästhetisch „Wertbaren“. Feist fuhr fort:

„Es gibt sicherlich keine Kunst des 20. Jahrhunderts oder Kunst der 60er Jahre schlechthin, sondern heute wie stets prallen im Kunstschaffen antagonistische Bestrebungen aufeinander und es gibt gesellschaftliche, nationale und individuelle Besonderheiten. Allerdings haben die Gemeinsamkeiten der Produktivkräfte und der in der kapitalistischen Periode eingeleitete, von Marx und Engels als historisch notwendig begrüßte *Kosmopolitismus* Grundlagen für ästhetische Gemeinsamkeiten in unserer ‚klein gewordenen‘ Welt gelegt.“³⁷⁶

Hinzu komme die technische Entwicklung, die ein gesteigertes Abstraktionsvermögen verlange, was zu einer international gültigen „Poesie der Technik“ führe. Feist räumte zudem ein „das Abstrakte wird seinen angemessenen Platz haben können, um uns zum Beispiel die

³⁷⁵ Westermann, Waltraud: Intergrafik 1965; in: *Bildende Kunst* 1965, H. 10, S. 395–397.

³⁷⁶ Feist, Peter H.: Elemente einer zeitgenössischen Bildsprache; in: *Bildende Kunst* 1965, H. 10, S. 451–453, S.451.

Welt der modernen Technik zu suggerieren“.³⁷⁷ Gegen die „meist absurden Produkte der Pop Art“, die er in den Ausstellungen gesehen zu haben glaubte, wehrte sich Feist allerdings und bezeichnete sie als Klamauk „nihilistischer Dadaisten“, den er klar von den „genau gezielten Montagen eines John Heartfield“ abgrenzte. Wenig überraschend bekräftigte Feist, dass sich „ein expressiver Realismus als die international dominierende, geeignetste Methode herausgebildet hat“. Feist legte sich allerdings nicht dogmatisch auf den Realismus als einzige legitime sozialistische Ausdrucksform fest und schloss mit der Feststellung: „Ein Stil-Pluralismus bzw. ein in sich stark differenzierter Stil, scheinen mir gerade für die internationale sozialistische Kunst gesetzmäßig kennzeichnend zu sein“, eine indirekte Aufforderung auch in der DDR in Zukunft abstrakte Kunst verstärkt zuzulassen. Der Pole Mieczysław Berman wurde sowohl von Peter H. Feist als auch von Waltraud Westermann als gutes Beispiel für engagierte Fotomontagen genannt, tatsächlich fallen die Arbeiten des von John Heartfield inspirierten Künstlers in der Masse der Arbeiten durch ihre hohe Qualität auf.

Eine große Zahl der ausstellenden Künstler reiste aus Anlass der *Intergrafik* in die DDR, unter anderem der Dichter und Holzschneider Carmelo González, der Lea Grundig bereits aus Kuba kannte und von dem die Anekdote überliefert ist, dass ihn die Einladung nach Deutschland wohl während der Zuckerernte erreichte.³⁷⁸ Der italienische Maler Armando Pizzinato zeigte sich vom deutschen Teil der *Intergrafik*, besonders beeindruckt und wünschte sich für die Zukunft einen intensiveren Austausch zwischen Italien und der DDR. Pizzinato stellte schließlich auch 1968 in einer Einzelausstellung in der *Neuen Galerie* in Dresden aus.

Im Vergleich zur *Biennale* in Rostock wäre bei der *Intergrafik* zunächst die wesentlich größere Zahl von Künstlern und Kunstwerken zu nennen. Die Beteiligung lateinamerikanischer und asiatischer Künstler hatte zudem eine wesentlich größere Bandbreite figurativen Ausdrucks zur Folge. Vor allem die Einflüsse aus der Volkskunst waren hier deutlich zu sehen, die an einigen Stellen entschieden den europäischen Rahmen verließen, was in Rostock weniger der Fall . Auf der *Intergrafik* 1965 waren komplett abstrakte Arbeiten nicht zu sehen. Der von Peter H. Feist proklamierte „Stil-Pluralismus“ begrenzte sich also völlig auf figurative Kunst, die nur hier und da vorsichtig abstrahierende Elemente verwendete. Im Jahr 1966 entschied der VBK, die *Intergrafik* ab 1967 in jedem dritten Jahr stattfinden zu lassen, bis zum Ende der DDR fand sie damit im Rhythmus einer Triennale statt.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Paulsson, D.: Unsere Waffen dürfen nicht rosten; in: *Neues Deutschland* vom 06.03.1965.

Die *Biennale der Ostseeländer*, die *Intergrafik* und die weiter unten aufgeführte Ausstellung französischer Kunst waren durch ihre Internationalität über Systeme hinweg außergewöhnliche Projekte im Kunstbetrieb der DDR.

Die beiden internationalen Projekte Biennale und *Intergrafik* waren nur die kleineren Versionen des ursprünglichen Planes, eine *documenta humanensis* in Ost-Berlin als Gegenpol zu den großen internationalen Ausstellungen der (West-)Berliner Festspiele zu veranstalten. Vom diesem Großprojekt war rasch Abstand genommen worden³⁷⁹ und es kam zur Realisierung dieser wesentlich bescheidener dimensionierten Ausstellungsreihen. Wegen des Anspruchs der DDR-Politik, ein universelles Format mit Weltgeltung zu schaffen, waren in beiden Veranstaltungsreihen westliche Länder eingebunden. Dafür nahm man in Kauf, dass hier immer wieder Positionen auftauchten, die nicht mit der Linie konform gingen, sich innerhalb figurativer Kunst zu bewegen. Die DDR hatte aufgrund der fehlenden diplomatischen Beziehungen eine Strategie entwickelt, um Auslandskontakte, zum Beispiel den Ausstellungsaustausch mit westlichen Ländern, durch privatgesellschaftliche Strukturen zu ermöglichen. Diese so genannte „Kryptodiplomatie“, setzte trotz der internationalen Nicht-Anerkennung der DDR auf den intensiven Austausch mit Ländern außerhalb des Ostblocks. Der Kunsthistoriker Christian Saehrendt hat dies ausführlich beschrieben und gezeigt, dass die DDR ab Mitte der 60er Jahre gezielt Kunst für die Außenpolitik mobilisierte.³⁸⁰

4.1.4. Kunst aus Frankreich und Polen in der DDR

Auch mit Frankreich organisierte die DDR den kulturellen Austausch mit Hilfe von Mittlerorganisationen, vor allem der *Freundschaftsgesellschaft France-RDA*, wobei in Frankreich auf Netzwerke der Kommunistischen Partei zurückgegriffen wurde. Eine Ausstellung graphischer Werke aus der DDR war unter dem Titel *L'art graphique en Republique démocratique allemande* im Oktober 1964 ein erster Erfolg dieser Bemühungen. Sie war zunächst in Paris zu sehen und wanderte anschließend durch französische Städte. Im Vorwort des Kataloges beschrieb der Pariser Kunstkritiker Waldemar George (eigentlich Jerzy Waldemar Jarociński) Künstler aus der DDR als Erben der *Brücke* und des *Blauen Reiters*. Unter dem Diktat des Realismus in der DDR würden die ostdeutschen Graphiker seiner Meinung

³⁷⁹ Protokoll der Sitzung der „AG Bildende Kunst/Kulturelle Arbeit nach Westdeutschland“ im Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED 30.1.1962, BArch DR1 Nr 7968, Bl. 1.31. Zitiert nach Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 106.

³⁸⁰ Ebd., S. 61.

nach einen Humanismus in der Tradition Albrecht Dürers fortsetzen.³⁸¹ Diese Verbindung zu Dürer wurde auch in der Berichterstattung der französischen Presse hervorgehoben, indem diese positiv beurteilt und als Abgrenzung zum Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung interpretiert wurde. Im Gegenzug zur Ausstellung in Frankreich führte der wechselseitige Kulturaustausch zur Realisierung einer Ausstellung in der DDR mit dem Titel *Zeitgenössische französische Grafik*, die hier große Beachtung fand. Unter den etwa 130 beteiligten Künstlern waren auch sehr prominente Namen zu finden: Pablo Picasso, Hans Arp, Joan Miró, Serge Poliakoff, André Masson, Pierre Tal-Coat, Ossip Zadkine und Alberto Giacometti – der französische Sozialistische Realismus war mit André Fougeron vertreten. Ein französischer Kritiker, der zur Eröffnung in die DDR gereist war, lobte im *Figaro littéraire* die hohe Qualität der Ausstellung und beklagte, dass diese nicht in Frankreich gezeigt würde.³⁸²

In der Berliner Zeitung vom 21. September 1965 wurde vor allem die große Vielfalt der graphischen Werke hervorgehoben:

„Die französischen Veranstalter, genauer der Dürer-Kreis der Französisch-Deutschen Gesellschaft, legte besonderen Wert darauf, keine der künstlerischen Richtungen zu bevorzugen, und wählte deshalb für diese Ausstellung (sie umfaßt 146 Werke von fast allen Künstlern nur ein einzelnes Blatt — dieses aber als ein bezeichnendes Werk jedes Beteiligten. Realisten sind hier ebenso zu sehen wie Abstrakte und Surrealisten; große Namen (Picasso, Chagall, Fougeron, Picart Le Doux) neben bei uns noch wenig bekannten. Interessant zu sehen ist, wie hier in der Vielfalt die Tradition weiterbesteht, die Tradition der Farbe, die so frei und meisterlich beherrscht ist, ohne Furcht vor der Konvention, die mitunter unsere Künstler bremst. So ist es eine rechte Augenweide, Blumenstücke wie die von Marc Saint-Saens und Paul Collomb zu sehen oder Walter Spitzers „Algerisches Kind“ in einer Fülle golden leuchtender Töne.

Anziehend in ihrer Farbigkeit sind auch einige der abstrakten Blätter, etwa Hans Arps Komposition, die nur auf wenige Töne beschränkt ist und Jean Miros raffinierte farbige Vielfalt. Dieser Teil der französischen Grafiken, der die ursprünglich expressionistische Entwicklung fortsetzt, läßt den Betrachter allerdings allein, hält keine Zwiesprache mit ihm. Hier wird Farbe und Form zu völlig verselbständigten Objekten der Kunst. Das Nebeneinander verschiedener Flächen und Strukturen in ihrem Eigenwert ist das Gebiet ihres Schaffens, das in der Erforschung der Möglichkeiten in dieser Richtung zu überraschenden Ergebnissen gelangt ist. Doch diesen Ergebnissen auf formalem Gebiet steht der Mangel gegenüber, daß der bildende und erzieherische Charakter der Kunst, eines der wichtigsten Anliegen unserer sozialistischen Kunst, völlig außer Acht gelassen wird.“³⁸³

Der Begeisterung für die farbenfrohe, ausdrucksstarke Kunst schloss sich also direkt die Kritik am vermeintlich fehlenden gesellschaftlichen Bezug der Werke an, eine in der offiziellen Kunstkritik immer wieder angewandte Argumentationsweise. Auch die Ausstellung in der DDR

³⁸¹ Vorwort im Katalog zur Ausstellung „L’art graphique en Republique démocratique allemande“; Paris 1964. Zitiert nach Wenkel, Christian: Auf der Suche nach einem „anderen Deutschland“: Das Verhältnis Frankreichs zur DDR im Spannungsfeld von Perzeption und Diplomatie; Berlin, New York 2014 (Studien zur Zeitgeschichte 86), S. 233.

³⁸² Mazars, Pierre: Romantique Allemagne; in: *Le Figaro littéraire* vom 16. bis zum 22.09.1965. Zitiert nach ebd., S. 235.

³⁸³ Paulsson, D.: Pariser Vielfalt. Französische zeitgenössische Grafik im Kupferstichkabinett; in: *Berliner Zeitung* vom 21.09.1965.

war als Tourneeausstellung angelegt und nach Berlin noch in Magdeburg, Halle und Leipzig zu sehen. Im Anschluss tourte sie noch durch die Tschechoslowakei und Polen.³⁸⁴

Neben der Intensivierung des Austausches mit Frankreich war es auch der Kontakt mit der Volksrepublik Polen, der sich auch jenseits der *Ostseebiennale* verstärkte. Im Jahr 1964 war eine gemeinsame Ausstellung zu Bellotto (auch genannt Canaletto) erarbeitet worden, die im September in Warschau eröffnet wurde und aus deren Anlass auch ein internationaler Kunsthistorikerkongress stattfand. Im Anschluss war die Ausstellung in Wien zu sehen, und diente so erneut als ein Mittel der DDR-Kulturpolitik, um die Rolle des zweiten deutschen Staates außerhalb des eigenen Blocks aufzuwerten.³⁸⁵

Gemeinsame politische Kontakte bedeuteten allerdings nicht das Ende der großen Vorbehalte der polnischen Seite gegenüber dem sozialistischen Deutschland, das als treuer Vasall der Sowjetunion angesehen, vor allem aber wegen der nicht aufgearbeiteten NS-Vergangenheit von den meisten Menschen in Polen mit großen Ressentiments bedacht wurde. So fanden in Polen nur sporadisch Ausstellungen mit Kunst aus der DDR statt.³⁸⁶

Polnische realistische Kunst war, wie weiter oben gezeigt, auch auf der Rostocker *Biennale* und der *Intergrafik* 1965 zu sehen. In Rostock fiel polnische Kunst nicht weiter auf, bei der *Intergrafik* jedoch stach die hohe Qualität der Montagen einiger polnischer Künstler, vor allen von Mieczysław Berman besonders hervor, der unter anderem bereits auf der *Ostseebiennale* in Rostock ausgestellt hatte.³⁸⁷ In der DDR wurde über die Affinität der polnischen Kunst zur westlichen Modernität durchaus berichtet, unter anderen auch über die abstrakte Kunst Jan Lenicas.³⁸⁸ Auf der Ebene künstlerischen Austausches kam es aufgrund unterschiedlicher formaler Ansichten immer wieder zu Spannungen, war doch in der Volksrepublik bereits seit 1956 die Präsentation abstrakter Kunst möglich, wenn auch mit temporären Einschränkungen. So sollte im Jahr 1966 im *Thüringer Museum* in Eisenach eine polnische Grafik-Ausstellung stattfinden. Da viele angeblich „abstrakte oder unpolitische Arbeiten“ in der in Krakau kuratierten und jurierten Ausstellung festgestellt worden waren, wurde diese im Vorfeld

³⁸⁴ Wenkel, Christian: Auf der Suche nach einem „anderen Deutschland“, S. 233.

³⁸⁵ Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 75.

³⁸⁶ Sächsische Akademie der Künste, Zentralvorstand Nr. 5006. Zitiert nach ebd., S. 74.

³⁸⁷ Siehe Kap. 4.1.2.

³⁸⁸ N.N.: Abstrakte Tendenzen in der polnischen Gegenwartskunst der 60er Jahre. Der Künstler Lenica als Impulsgeber; in: *Bildende Kunst* 1964, H. 4, S. 212.

gefiltert beziehungsweise zensiert.³⁸⁹ Dies stellt einen der selten dokumentierten Fälle von Zensur zwischen zwei sozialistischen Staaten dar. In der Regel wurde eine solche Situation durch vorherige Kommunikation der zuständigen Stellen vermieden. Das polnische Außenministerium unterließ es in der Regel bereits im Vorfeld, abstrakte Kunst in die DDR zu senden. Betrachtet man diese Auswahl, ebenso wie die der oben erwähnten *Rostock-Biennale* und der *Intergrafik*, so weist die vorsichtige Zusammenstellung auf eine „Vor-Zensur“ hin. Die Kunstpolitik in der Volksrepublik stellte sich also auf die Verhältnisse in der DDR ein, die Präsentationen im westlichen Ausland waren wesentlich liberaler. Dieser Faktor muss bei der Betrachtung der Präsentation aus anderen sozialistischen Ländern berücksichtigt werden. Die DDR war im sozialistischen Block bekannt für ihre rückwärtsgewandte und pro-sowjetische Haltung. Die Ablehnung von Kunst aus Polen in der DDR wurde auch vom VBK gestützt und die Haltung bestärkt, dass Kunst aus der Volksrepublik Polen „keine anregenden, sondern destabilisierende Faktoren für die Kulturpolitik der DDR bedeuteten.“³⁹⁰ Lea Grundig äußerte mehrfach Kritik am falsch verstandenen Kulturliberalismus der östlichen Nachbarn.

4.2. Die DDR zwischen Öffnung und Restriktion

Für die Situation von Ausstellungen in den 60er Jahren bedeuteten die Bemühungen der SED, mit den Parolen des „Bitterfelder Weges“ die sozialistische Gegenwart zu einem zentralen Thema der Kultur zu machen, zunächst vor allem künstlerisch „irritierende Resultate“.³⁹¹ Zeugnis hierfür war vor allem die 5. *Deutsche Kunstausstellung* im Jahr 1962, auf der Portraits von Arbeitern und Bauern, zum Beispiel Paul Michaelis' *Glückliches Leben* [Abb.4.9.], dominierten. Zu einem populären Motiv wurde hier vor allem die Alltagszene von Walter Womackas *Paar am Strand*, auf die weiter unten noch eingegangen wird. Neben den zahlreichen Porträts waren in Dresden auch aktuelle Werke von Will Sitte, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer zu sehen und zum ersten Mal traf die Staatskunst nach den Vorgaben des politisch eingeforderten „Bitterfelder Weges“ mit den Werken der zweiten Malergeneration zusammen, welche sich in den Jahren zuvor um die emanzipatorische

³⁸⁹ BArch DR 1 Nr. 8095 Bl 3ff. Zitiert nach Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 75.

³⁹⁰ SadK, VBK-ZV, 52/2, Bericht über eine außerordentliche Sekretariatsitzung des ZV des VBK vom 9.9.68. Zitiert nach Sukrow, Oliver: Lea Grundig: sozialistische Künstlerin und Präsidentin des Verbandes Bildender Künstler in der DDR (1964-1970); Oxford 2011, S. 243.

³⁹¹ Thomas, Rüdiger: Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer „sozialistischen deutschen Nationalkultur“, S. 28.

Erweiterung des engen Formenkanons bemüht hatte. Nach dem Mauerbau am 13. August 1961 – der als zweiter Gründungstag der DDR gelten kann – hatten die Jahre von 1961 bis 1965 eine leichte Lockerung des kulturellen Lebens bedeutet, auch wenn für diesen Zeitraum die ersten zielgerichteten Überwachungen von Künstlern und Kunstkritikern durch das Ministerium für Staatsicherheit nachgewiesen wurden. Dies betraf zum Beispiel René Graetz und Herbert Sandberg.³⁹² Die Politik hielt Vertreter und Förderer einer liberalen Kunst und von Reformen von nun an unter Kontrolle. Und die Mauer in Berlin verhinderte, dass die Bewohner der DDR durch einen Ausstellungs- oder Bibliotheksbesuch in West-Berlin direkte Einblicke in die Kunst und Kulturwelt jenseits der sozialistischen Länder bekommen konnten. Auch die Möglichkeit, die DDR dauerhaft zu verlassen, war nun massiv erschwert, was auch die Emigration von Künstlern deutlich verlangsamte. Im gleichen Zug gab es auch immer wieder Wellen von Lockerungen. 1963 hatte Walter Ulbricht Reformen auf den Weg gebracht und damit eine Aufbruchstimmung ausgelöst. Die galt einerseits für die Wirtschaft, bedeutete andererseits auch unter Künstlern und Intellektuellen den Beginn eines „Kulturkampfes auf leisen Sohlen“³⁹³. Stefan Heym hielt beispielsweise 1964 eine Rede, die er „Stalin verlässt den Raum“ nannte und in der er öffentlich forderte, den Raum zu desinfizieren, den Stalin vor nunmehr 10 Jahren verlassen hatte. Auch der italienische Neorealismus Gabriele Mucchi versuchte 1963 in der DDR etwas zu bewirken und zumindest der figurativen Moderne um Picasso endlich auch offiziell Anerkennung zukommen zu lassen, um die in den 60er Jahren immer noch gerungen wurde.³⁹⁴ Nach dem Intermezzo des „Bitterfelder Weges“ waren also die Ende der 50er Jahre geführten Diskussionen um eine Modernisierung der Kunst in der Mitte des folgenden Jahrzehnts immer noch aktuell. Blickt man in die Beiträge der *Bildenden Kunst* aus dieser Zeit, finden sich Widersprüche und rege Auseinandersetzungen. Im Jahr des Mauerbaus wurden einerseits Aspekte der modernen Kunst, vor allem der abstrakten und internationalen Kunst diskreditiert. Die verallgemeinernden Vorwürfe in Richtung der Kunst des Westens waren, dass diese Kunst nur der Unterhaltung diene, kein technisches Können verlange, die Barriere zwischen Urheber und Rezipient nicht überwinde, rein kommerziell

³⁹² Offner, Hannelore: Überwachung, Kontrolle, Manipulation. Bildende Künstler im Visier des Staatssicherheitsdienstes, S. 170.

³⁹³ Decker, Gunnar: 1965: Der kurze Sommer der DDR, S. 16.

³⁹⁴ Ebd., S. 202.

ausgerichtet sei und durch die abstrakte Darstellungsweise die Wirklichkeit verfälsche.³⁹⁵ Andererseits wurde auch eine größere Bandbreite von Positionen zur klassischen Moderne gefordert, so wehrten sich verschiedene Künstler und Kunstwissenschaftler gegen einschränkende Vorgaben. Im Artikel „Wir müssen es uns schwerer machen“ im Jahr 1964 warnte der Kunstkritiker Günter Feist vor einer umfassenden Ablehnung der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er forderte in diesem Zuge drei stilgeschichtliche Bewegungen in das sozialistische Kunstrepertoire aufzunehmen: das Impressive, das Konstruktive und das Expressive. Feist gelangte unter anderem zu positiven Bewertungen von Paul Klee, aber auch von nicht deutschen Künstlern wie Piet Mondrian und Amadeo Modigliani.³⁹⁶ Sollte es keine Öffnung der künstlerischen Möglichkeiten geben, werde dies zu einer Traditionslosigkeit und einer äußerlich „nachäffenden Scheinkunst“ in der DDR führen. Selbst „formzerstörende Kunststile wie Kubismus, Futurismus und Dadaismus könnten Gestaltungsmittel für den Realismus liefern, „wenn ein schöpferischer Künstler sie einem realistischen Gestaltungsprinzip unterwirft und ihnen zum Leben in der neuen realistischen Form verhilft“.³⁹⁷ Die Veröffentlichung des Artikels löste einen Skandal aus, denn der Chefredakteur der *Bildenden Kunst*, Siegfried Heinz Begenu, war im Vorfeld aufgefordert worden, den Artikel zurückzuhalten. Als dieser dennoch gedruckt worden war, wurde die gesamte Auflage des Heftes aus dem Verkehr gezogen und ohne Feists Artikel, aber mit einem Grußwort von Walter Ulbricht neu gedruckt. Der gesamte Artikel wurde letztendlich erst nach dem Ende der DDR in der *Bildenden Kunst* 1991 veröffentlicht, was die große Bedeutung dieser Auseinandersetzung unterstrich.³⁹⁸

Die Jahre 1961 bis 1965 waren trotz der Einschränkungen von einer großen Diskutierfreiheit in Bezug auf die Weiterentwicklung der Kunst geprägt und Künstler wie Kunstkritiker äußerten offen ihre Meinung.³⁹⁹ Erst jetzt nahm der Einfluss des Sowjetischen Realismus als Prämisse der Kulturpolitik langsam ab und rückte in den Hintergrund. Dies ließ sich an den immer selbstbewusster werdenden Werken ablesen, die ab 1963 im Umfeld der *Leipziger Hochschule*

³⁹⁵ Dmitrieva, N.: Abstrakte Kunst und ästhetische Gesetzmäßigkeiten; in: *Bildende Kunst* 1961, H. 1, S. 52, und Rögner, H.-J.: Hinter den Kulissen der heutigen Malerei; in: *Bildende Kunst* 1961, H. 8, S. 554. Zitiert nach Eschen, Friederike: Positionen zur Moderne in der DDR am Beispiel der Zeitschrift *Bildende Kunst*, S. 346.

³⁹⁶ Feist, Günter: Wir müssen uns es schwerer machen; in: *Bildende Kunst* 1963, H. 12, S. 619–624.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Flügge, Matthias: Wir müssen uns es schwerer machen. Teil 2, Fortsetzung des Artikels *Bildende Kunst* in *bildende Kunst* 1991, Heft 3, Teil Nr. 3, S. 65-67.

³⁹⁹ Thomas, Karin: Zweimal deutsche Kunst nach 1945: 40 Jahre Nähe und Ferne; Köln 1985 (DuMont-Dokumente), S. 82.

für *Grafik und Buchkunst* und ihrer Absolventen entstanden und Leipzig zum Zentrum visueller Innovation in der DDR werden ließen. Picasso, Guttuso und Vertreter von „Divergenten Realismen“⁴⁰⁰ wurden nun auch in der DDR publiziert und durch die in der Literaturszene geführten Diskussionen um Kafka kam es auch zu einer Öffnung der Diskussion um und über die bildende Kunst.⁴⁰¹ Auch die klassische Moderne der Sowjetunion, beispielsweise El Lissitzky und Majakowski, wurde nun in der DDR veröffentlicht und bot eine Alternative zur Moderne der in Westeuropa rezipierten Avantgarden an. Verhalten war die Öffnung zunächst immer noch gegenüber dem deutschen Expressionismus, obwohl sich die Malerin und Graphikerin Lea Grundig als Präsidentin des VBK dafür einsetzte. Nur wenige Künstler hatten sich optimistisch und ernsthaft auf den geforderten „Bitterfelder Weg“ gemacht und waren gescheitert. Eine neue Kunst musste her, die nun auch endlich offiziell anerkannt werden sollte.

Auf dem V. Kongress des VBK 1964 hatten Künstler eine Öffnung der Kunst und die Abschaffung des „dogmatischen Teufels“⁴⁰², der Neuerungen verhindere, gefordert. Die ästhetischen Debatten in der DDR waren nach dem Einschlagen des „Bitterfelder Weges“ in Bezug auf die Rezeption einer internationalen Moderne nahezu auf der Stelle getreten. Zwar gab es Fortschritte, beispielsweise wurden die Werke Cézannes dauerhaft in der Ost-Berliner Nationalgalerie ausgestellt. Dies belegte, dass Impressionismus nun nicht mehr per se als formalistisch galt. Die politische Führung DDR ging jedoch immer noch extrem restriktiv gegenüber der Modernisierung des Realismus vor. Bernhard Heisig wurde nach seiner Rede auf dem VBK-Kongress 1964 als Rektor der Leipziger Kunsthochschule abgesetzt. Er hatte sich für die Akzeptanz moderner künstlerischer Gestaltungsmittel und gegen die Bevormundung der Künstler gewandt. Auch Fritz Cremer äußerte sich 1964 während einer Beratung zwischen Vertretern des Kulturministeriums und der Deutschen Akademie der Künste zur Vorbereitung der Ausstellung *Unser Zeitgenosse* kritisch:

„So, wie bisher, geht es nicht mehr weiter. Niemand hat den Mut, das offen zu sagen, ich habe ihn. Die sowjetische Kunst ist kein Vorbild für uns, sie ist kleinbürgerlich. Sie ist lediglich Nachholbedarf einer Arbeiterklasse, die ursprünglich aus Analphabeten bestand. Wir haben eine Arbeiterklasse, die einen hohen Bildungsstand hat ... Wir müssen endlich die Erfahrungen der Genossen Matisse, Léger, Picasso und Guttuso studieren und berücksichtigen. Es ist eine Unverschämtheit zu behaupten, dass Picasso nicht zum sozialistischen Realismus vorgedrungen wäre ... Wir brauchen den Begriff Volkstümlichkeit und Volksverbundenheit nicht. Wenn unsere Kunst sozialistischen Geist atmet, dann braucht sie nicht extra

⁴⁰⁰ Siehe Kap. 3.4.

⁴⁰¹ Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, S. 117.

⁴⁰² So Fritz Cremer 1964. Zitiert nach Decker, Gunnar: 1965: Der kurze Sommer der DDR, S. 17.

volkstümlich zu sein.“⁴⁰³

Im Laufe des Jahres 1965 beendete das Zentralkomitee der SED die Reformen, um dem steigenden Druck nach Öffnung Richtung Westen entgegenzuwirken – die Künstler, die gerade Cremer noch zugejubelt hatten, wurden nun an den Pranger gestellt. Das 11. Plenum des ZK der SED, das sogenannten *Kahlschlagplenum* im Dezember 1965 bildete den Auftakt zur zweiten Etappe des Neuen Ökonomischen Systems (NÖS) und den Beginn einer strengeren Kulturpolitik.

Im Zentrum der Kritik standen diesmal Schriftsteller, Musiker, Film- und Theaterregisseure, denen politische Unruhestiftung, destruktive Einstellungen, pornografische Ästhetik und damit eine negative Einflussnahme auf die Jugend vorgeworfen wurde. In der Folge wurden zahlreiche Filme und Theaterstücke mit einem Aufführungsverbot belegt, Bücher erhielten keine Druckgenehmigungen mehr und auch die Beat-Bewegung wurde für illegal erklärt. Das Jahr 1965 stand auch für eine Wende in der Kunst in der DDR, weil auf der 7. Bezirksausstellung des VBK im Bezirk Leipzig im Oktober und November die „Tendenzwende der Leipziger Schule weg vom sozialistischen Idealismus zu Sinnbildern, Allegorien sowie hintergründiger Metaphorik, die der gesellschaftlichen Realität näher kommen“, deutlich wurde,⁴⁰⁴ besonders in den hier präsentierten Werken *Pariser Kommune* (1964) von Bernhard Heisig sowie der zweiten und dritten Fassung der *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* von Werner Tübke. Zusätzlich sorgten Arbeiten von Wolfgang Mattheuer, Heinz Zander und Hartwig Ebersbach aufgrund der gewählten Form des Realismus für Aufsehen. Zu den Stilmitteln Allegorie und Metapher kamen noch Sachlichkeit und Expressivität hinzu und bildeten die wesentlichen eigenständigen und eigenwilligen Merkmale der hier präsentierten Malerei. Diese Tendenzen sollten für die Malerei in der DDR – im Grunde bis zu deren Ende – kennzeichnend bleiben.⁴⁰⁵

Nach einer fast einjährigen Diskussion um die Gemälde *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* von Werner Tübke und *Leuna 21* von Willi Sitte hatte Tübke mit Unterstützung von Lea Grundig die Partei für eine neue Ausrichtung gewinnen können.⁴⁰⁶ Beide Werke galten nunmehr als Vorbilder für eine emanzipierte sozialistische Neukonzeption vom Arbeiter- und

⁴⁰³ Bericht von Eberhard Bartke, 24.1.1964. Zitiert nach Schirmer, Gisela: DDR und documenta: Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch; Berlin 2005, S. 28.

⁴⁰⁴ Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder?; S. 328ff..

⁴⁰⁵ Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, S. 154.

⁴⁰⁶ Thomas, Karin: Zweimal deutsche Kunst nach 1945, S. 82.

Historienbild. Dies bedeutete eine klare Abgrenzung zu den Künstlern im Westen und der nicht figürlichen Kunst. Es gab im Kunstraum DDR vereinzelte Ausnahmen dieser breiten Entwicklung, die 1965-1968 offiziell nicht sichtbar wurden, aber dennoch wichtig für die Entwicklung der Kunst in der DDR waren: A. R. Penck, Carlfriedrich Claus, Hermann Glöckner oder Robert Rehfeldt. So schuf A.R. Penck (eigentlich Ralf Winkler) im Jahr 1963 mit *Der Übergang* ein bekanntes Werk der Kunst in der DDR. Ein Strichmännchen balanciert über einen Abgrund aus dem Flammen nach oben züngeln. Der Stil, der sich an Höhlenzeichnungen zu orientieren schien, stand im Widerspruch zur offiziellen Perspektive. [Abb. 4.10.] Penck bewarb sich vergeblich um die Mitgliedschaft im VBK, was einem Ausstellungsverbot gleichkam. Auch Carlfriedrich Claus wurde erst 1975 in den VBK aufgenommen, konnte in den 60er Jahren somit nur eingeschränkt aktiv sein und vor allem nicht ausstellen. Claus pflegte Briefkontakte in den Westen, wo seine Kunst der rätselhaften Zeichen bereits in den 60er Jahren geschätzt wurde. An offiziellen Wegen vorbei gelangten Werke, teilweise als Kinderzeichnungen deklariert, über Mittelsmänner und Sammler wie Will Kemp nach Westeuropa. Hier war 1963 Claus mit Werken in einer Gruppenausstellung im Amsterdamer *Stedelijk Museum* vertreten und wurde 1964 in der Baden-Badener *Staatlichen Kunsthalle* ausgestellt. In der Diskussion um die Ausrichtung der Kunst in der DDR in der ersten Hälfte der 60er Jahre traten die genannten „inoffiziellen“ Künstler nicht in Erscheinung, weder in Artikeln in der *Bildenden Kunst* noch durch Ausstellungsaktivitäten an offiziellen Orten.

Im Jahr 1965 schien zunächst noch nicht klar, ob eine liberale oder restriktive Kulturpolitik die zweite Hälfte des Jahrzehnts prägen würde. Aber es ist nach Gunnar Decker – der sein Buch „1965: Der kurze Sommer“⁴⁰⁷ den wegweisenden Vorgängen in diesem Jahr gewidmet hat – auch das Schicksalsjahr, in dem für Kunst und Kultur die Weichen für die verbleibenden 25 Jahre der DDR gestellt wurden. Die neuen Leitlinien des *Kahlschlagplenum* beschlossen. Und die von nun an geltenden weitreichenden Restriktionen im Kulturbereich änderten jedoch in der bildenden Kunst zunächst nichts an der Akzeptanz expressionistischer Tendenzen. Anfang der 60er Jahre hatten immer mehr Künstler auf dieser Basis einen eigenen Stil gefunden: Harald Metzkes, Hans Vent, Dieter Goltzsche und andere aus der „Berliner Schule“, sowie aus der bereits genannten im Entstehen begriffenen „Leipziger Schule“: Willi Sitte, Bernhard Heisig, Werner Tübke. Formal geschah hier insofern etwas Bemerkenswertes, als das

⁴⁰⁷ Decker, Gunnar: 1965: Der kurze Sommer der DDR.

diejenigen Künstler, die sich in den 50er Jahren noch am figurativen Repertoire einer internationalen Moderne abgearbeitet hatten, nun verstärkt auf den deutschen Varianten von Expressionismus und die Neue Sachlichkeit setzten. Dies trifft vor allem auf die Maler aus Halle und Leipzig zu, das deutlichste Beispiel gab hierfür Willi Sitte, der sich von den Anleihen bei Picasso, Léger und dem italienischen Realismo ab- und seit seiner Werkreihe zu *Lidice* (bis 1960) einem an Lovis Corinth orientierten Stil zugewandt hatte.

Mitte der 60er Jahre waren es auch Positionen von Remigranten aus der Vorkriegsgeneration, die erst jetzt in der DDR ausgestellt wurden. Sie hatten teilweise bereits durch Lehrtätigkeiten an den Hochschulen Einfluss auf die Entwicklung in der DDR genommen, waren aber öffentlich bisher kaum rezipiert worden. Dieser Entwicklung hatte vornehmlich der V. Kongress des VBK im März 1964 den Weg geebnet, indem er auf kulturpolitischer Ebene durchsetzte, was in der künstlerischen Praxis, in der Kunstkritik und dem Ausstellungswesen bereits umgesetzt worden war: Die Beschäftigung mit den Stilformen der Moderne der 30er Jahre, zumindest mit denen, die sich auf eine figurative Tradition beriefen. Das Schaffen innerhalb des kulturpolitischen Systems bot ab etwa 1964 trotz der Einschränkungen im Bereich der Bildenden Kunst einige Freiräume und ermöglichte die allmähliche Integration von Künstlern in den offiziellen Kunstbetrieb der DDR, die bisher in der inneren Emigration arbeiteten. Einer dieser Künstler, der im Jahr 1965 den Kunstpreis der DDR erhielt, war der Bildhauer Theo Balden, dessen Werk hier exemplarisch für die fortführende Anerkennung der klassischen, internationalen Moderne in der Skulptur steht.

4.2.1. Der Bildhauer Theo Balden, die Entwicklung der Skulptur und der Einfluss Henry Moores

Die Biographie Baldens ist ein wichtiges Beispiel für die Zwiespältigkeit der Erfahrungen, die insbesondere Remigranten in der DDR durch die Einschränkungen der künstlerischen Freiheit gemacht hatten und deren Rehabilitierung in der Öffentlichkeit, die in den 60er Jahren erfolgte. Balden wurde in den 60er Jahren „trotz seiner einzelgängerischen Position zu einem der Vermittler der Traditionen der Moderne Westeuropas“⁴⁰⁸ in der DDR.

Balden, Jahrgang 1904, hatte einen Vorkurs am *Bauhaus* bei László Moholy-Nagy und Oskar Schlemmer belegt und war seit 1926 politisch tätig. Er war Mitglied der „Assoziation

⁴⁰⁸ Hebecker, Susanne: Theo Balden – Leben und Werk, S. 24.

revolutionärer bildender Künstler“ (ASSO) und emigrierte schließlich 1939 über Prag nach Großbritannien. Ende der 20er Jahre entwickelte er einen stark von Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach, Käthe Kollwitz und Auguste Rodin geprägten Stil in seiner Bildhauerei. Das britische Exil habe ihn nach eigener Aussage weiter verändert.⁴⁰⁹ Als Künstler, die ihn im Exil beeinflusst hätten, nannte Balden die Namen von Bildhauern und Malern: Henry Moore, Jacob Epstein, sowie Graham Sutherland, John Piper und Paul Nash. Die Kunst Moores übte dabei den größten Reiz auf ihn aus. Ohne mit der philosophisch-theoretischen Position Moores übereinzustimmen, wurde Balden von der „Sicherheit der Formfindung“, der „Sprache der Form“ Moores angeregt – besonders von dessen Graphiken *Pink and Green Sleepers* (1941), welche zusammengekauerte Menschen in der Londoner U-Bahn während der Luftangriffe im Zweiten Weltkrieg zeigen.⁴¹⁰ Das Relief *Schlafende (Sleeping figures)* Baldens von 1945 belegt die starke Wirkung Moores in dieser Exilperiode Baldens, die von einer organisch-dynamischen Ausdruckweise geprägt ist und der eine „erschütternde Menschlichkeit“ zu Grunde liegt.⁴¹¹ Die Gegenüberstellung von *Mutter mit Kind* (1946) und Moores *Madonna and Child* (1943/44) [Abb. 4.11. und Abb. 4.12.] zeigt die Einflüsse deutlich.⁴¹² [Abb.4.11. und Abb.4.12.]

Zu einer seiner eindrücklichsten Schöpfungen im Exil gehört außerdem die expressive Skulptur *Kopf eines geschlagenen Juden* (1943): [Abb. 4.13.]

„Im Motiv des geneigten leidenden Kopfes mit den unregelmäßigen Gesichtspartien faßt er die Leidens- und Trauerthematik des jüdischen Schicksals. Während Bildsujet und die Art der bewegten Modellierung der Oberfläche auf Rodins *Mann mit der gebrochenen Nase* von 1863/64 verweisen, erreicht Balden mit den ins Amorphe zurückgenommenen Gesichtspartien die Zuspitzung des mimischen Ausdrucks namenloser Angst und Qual“⁴¹³.

Im britischen Exil gelang es Balden zunächst nur spärlich von der Bildhauerei zu leben und auszustellen. Erst in den Jahren 1946 und 1947 Jahre fanden Ausstellungen seiner Skulpturen und Zeichnungen in verschiedenen britischen Städten statt.⁴¹⁴ Wie andere freiwillige Remigranten trieb Balden ein „diffuses Schuldgefühl“ 1947 aus eigenem Willen in die SBZ nach Berlin.⁴¹⁵ Dort organisierte er kleinere Ausstellungen, arbeitete für die satirische Zeitschrift

⁴⁰⁹ Feist, Ursula: Theo Balden; Dresden 1983, S. 48.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Ebd., S. 72.

⁴¹² Lichtenstern, Christa: Es wird eine Formlehre geben müssen. Theo Balden im Gespräch mit Henry Moore; in: Hebecker, Susanne (Hg.): Theo Balden: 1904 - 1995. Skulpturen; Erfurt 2004, S. 83–92, S. 84.

⁴¹³ Hebecker, Susanne: Theo Balden – Leben und Werk, S. 16.

⁴¹⁴ Feist, Ursula: Theo Balden, S. 37.

⁴¹⁵ Schätzke, Andreas: Rückkehr aus dem Exil, S. 97ff.

Ulenspiegel und war als Bildhauer zunächst kaum tätig.⁴¹⁶ Von 1950 bis 1958 verdiente er seinen Lebensunterhalt als Lehrbeauftragter an der *Hochschule für angewandte Kunst Berlin-Weißensee*. An dieser Hochschule blieben auch nach der bereits erwähnten Entlassung Mart Stams 1952 in der Lehre gewisse Freiräume bestehen, die erlaubten, das Erbe der klassischen Moderne an interessierte Studenten weiterzugeben. Aus Baldens Kursen ist überliefert, dass hier experimentiert werden konnte und unter Rückgriff auf Traditionen des *Bauhauses* selbst abstrakte Positionen zugelassen waren.⁴¹⁷ Dies blieb eine Seltenheit in der Künftlerausbildung der frühen DDR. Das künstlerische Werk Baldens fand bis Mitte der 50er Jahre in der Öffentlichkeit der DDR zunächst keine Beachtung. Für seine organisch-expressive Formensprache war in Zeiten des Kampfes gegen den Formalismus kein Platz. Zahlreiche seiner Frühwerke, darunter die Skulpturen *Geschlagener Jude* (1943) und *Mahnung* (1946), konnte Balden erst 1965 in die DDR bringen, da er diese im Exil zurückgelassen hatte. Die Diskussionen um die richtige Form der Kunst belasteten und hemmten Balden in seiner künstlerischen Aktivität so stark, dass zwischen 1950 und 1953 keine Werke von seiner Hand nachgewiesen werden konnten. Wie viele andere Westremigranten war Baldens Werk dem Vorwurf des Formalismus und des Kosmopolitismus ausgesetzt. Diese Gruppe war für solche Vorwürfe aufgrund des Exils in den kapitalistischen Ländern des Westens prädestiniert und wurde heftig attackiert. Allerdings erging es Künstlern, die aus der Sowjetunion in die DDR kamen nicht unbedingt besser.

Will Lammert, der 1951 nach künstlerisch einsamen und erfolglosen Jahren in die DDR zurückkehrte, sah sich mit ganz ähnlichen Schwierigkeiten konfrontiert. Seine ersten Jahre nach dem Exil in der Sowjetunion waren geprägt von Erfolglosigkeit, Ablehnung und tiefer Frustration.⁴¹⁸ Dennoch gelang es dem an der *Staatlichen Kunstgewerbeschule* in Hamburg ausgebildeten Bildhauer, der „Linie und Volumen, Konstruktives und Organisches, Verstandesklares und Sinnhaftes“⁴¹⁹ in Einklang zu bringen vermochte, mit der Skulptur *Die Tragende* für das 1959 fertig gestellte Mahnmal in Ravensbrück ein wichtiges Zeugnis für die Denkmalkunst der frühen DDR zu schaffen.

Betrachtet man alle remigrierten Künstler, so stellt sich die Plastik als derjenige Bereich heraus,

⁴¹⁶ Ebd., S. 99.

⁴¹⁷ Feist, Ursula: Theo Balden, S. 41.

⁴¹⁸ Schätzke, Andreas: Rückkehr aus dem Exil, S. 121ff.

⁴¹⁹ Feist, Peter H.: Einführung, in: Will Lammert Berlin 1981. Zitiert nach ebd., S. 127.

in dem sich Einflüsse aus dem Exil am deutlichsten bemerkbar machten.⁴²⁰ Gerade in Berlin, wo das klassische Menschenbild – das zahlreiche Bildhauer vor dem Krieg von Wilhelm Gerstel an den *Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst* vermittelt bekommen hatten – noch präsent war, fiel eine expressive, organoide oder vorsichtig abstrahierende Formensprache besonders auf.⁴²¹ Viele der Bildhauer hatten schon in den 20er Jahren ihren Stil gefunden und diesen dann – wie im Fall Baldens – im Exil unter dem Einfluss der lokalen Kunst weiter verfeinert. Gemeinsam war allen rückkehrenden Künstlern die offene Haltung gegenüber dem Konzept Realismus, worunter allerdings keiner den Sozialistischen Realismus nach Vorbild eines sowjetischen Akademismus verstand, der zwischen 1949 und 1953 seitens der Politik eingefordert wurde.

Die Plastiken Baldens, die seit 1954 entstanden, stellten einen Versuch dar, „Erzählerisches und Szenenhaftes zum Bildgegenstand zu machen und ‚lesbar‘ für die breite Öffentlichkeit zu sein.“⁴²² Baldens Stil nach der Pause durch die Formalismuskampagne war zunächst vom Verzicht auf expressive Formen geprägt und er begann mit szenischen Gestaltungen zu arbeiten, wie die *Alte am Fenster* (1956). An dieser Genredarstellung, einer Darstellung der alltäglichen Welt, manifestierte sich, wie deutlich Balden den monumentalen Stil sowjetischer Machart ablehnte, aber auch, wie behutsam er in dieser Phase den für sein Gesamtwerk typischen expressiven Stil einsetzte. *Alte am Fenster* stellt eine gealterte, voluminöse Frau dar, die leicht schräg sitzend mit gelangweilter oder erschöpfter Miene aus einem Fenster blickt. Zu sehen ist nur ihr Oberkörper im Inneren des Fensterrahmens, der durch seine freistehende Ausarbeitung besonders auffällt. Statt der monumentalen Pose einer sozialistischen Arbeiterin wählte Balden eine alltägliche Szene, die dabei an der geforderten „Typisierung des sozialistisch Realen“ vorbeigeht.

Die Ablehnung der künstlerischen Positionen des Expressionismus in der DDR relativierte sich auch im Hinblick auf die Skulptur im Verlauf der 50er Jahre, was auch an der Rezeption des künstlerischen Schaffens von Ernst Barlach ablesen ließ, der als verfolgter Kommunist eine besondere Bedeutung in der DDR hatte. Bereits 1953 war in Güstrow die Ernst-Barlach Gedenkstätte eröffnet worden, obwohl sein Werk zuvor als „antirealistisch“ und „mystisch“ massiv angegriffen wurde.⁴²³ Auch später wurde Barlach aufgrund seiner

⁴²⁰ Schätzke, Andreas: Rückkehr aus dem Exil, S. 108.

⁴²¹ Ebd., S. 203.

⁴²² Hebecker, Susanne: Theo Balden – Leben und Werk, S. 21.

⁴²³ Steinkamp, Maïke: Das unerwünschte Erbe, S. 269ff.

expressionistischen Tendenzen wieder öffentlich kritisiert.⁴²⁴

Nach gesundheitlichen Problemen war Theo Balden in den 60er Jahren freischaffend tätig. In den Kontext des Mauerbaus lässt sich die erste Fassung des *Torso[s] eines Gemarterten* (1961) setzen, wenn man diese als eine Brückenfigur interpretiert.⁴²⁵ Im Jahr 1964 kam es zu einer kleinen Präsentation von Werken Baldens an der *Technischen Universität Dresden* sowie zur Aufstellung seiner Skulptur *Mutter und Kind* in der *Staatlichen Galerie Moritzburg*. Im Jahr 1965 reiste Balden nach England, wo Ausstellungen seiner Skulpturen in Leicester, Stoke-on-Trent, Derby und Coventry stattfanden. Zudem konnte Balden einige seiner Frühwerke in die DDR bringen, was sein künstlerisches Selbstvertrauen erheblich regenerierte und ihm ermöglichte, sein gesamtes Werk in der DDR zu präsentieren. Von zentraler Bedeutung blieb für Balden zunächst das Torso-Motiv, bevor er Ende der 60er Jahre abermals die Kunst Ernst Barlachs rezipierte.

Der *Zeitungsleser* (1967) [Abb. 4.14] wurde zu einer bekannten Skulptur in der Öffentlichkeit der DDR in den 60er Jahren. Ein sitzender Mann hält eine aufgeschlagene Zeitung in der Hand, deren Seiten fensterartig durchbrochen sind. Eine dynamische Unruhe macht sich durch die „Überspitzung von Haltung, Gestik und Mimik“ bemerkbar.⁴²⁶ Die löchrigen Zeitungsseiten könnten hier als Hinweis auf die lückenhafte oder fehlgeleitete Berichterstattung der DDR-Presse verstanden werden, ebenso liegt es nahe, an einen Agenten zu denken, der durch die Zeitung beobachtet, allerdings ohne dabei im Geheimen zu bleiben zu können. Träfe diese Interpretation zu, so ginge hier Balden auf die zunehmende Bedeutung und Präsenz der Staatsicherheit im Alltag der DDR ein.

Eine große Überblicksausstellung zu Baldens Werk 1967 in der Berliner *Nationalgalerie* bewies schließlich dessen Anerkennung als einer der wichtigen Bildhauer der DDR. Es folgten große Retrospektiven 1971 im *Museum der Bildenden Künste* in Leipzig und abermals in der *Nationalgalerie*. In den 70er Jahren entstanden weitere, zumeist ausladende Werke wie *Hommage an Victor Jara* (1974), mit der er wie viele andere Künstler den Militärputsch in Chile 1973 zum Thema machte.

Arbeiten aus den 70er Jahren nahmen dann wieder verstärkt Motive von Henry Moore auf, sowohl die *Mutter-Kind-Plastik* (1974) als auch *Aufgestützer* (1976). Vergleiche mit Moores

⁴²⁴ Ebd., S. 326.

⁴²⁵ Feist, Ursula: Theo Balden, S. 215.

⁴²⁶ Hebecker, Susanne: Theo Balden – Leben und Werk, S. 26.

Memorial Figure (1945/46) zeugen von dessen nachhaltiger Wirkung auf Balden.⁴²⁷ Sucht man gezielt nach Einflüssen einer westeuropäischen Moderne in der Skulptur der DDR so stößt man immer wieder auf Henry Moore. Trotz des Einflusses von Moore und dessen Präsenz in der Lehre gab es in der DDR allerdings bis 1984 keine Ausstellungen seiner Kunst. Ein Artikel in der *Bildenden Kunst* gestand Moore im Jahr 1965 eine hohe Kunstfertigkeit zu. Der „Empfindungsgehalt“ seiner Arbeit wurde von Jutta Schmidt, Herausgeberin der *Bildenden Kunst*, als „lernwürdig“ bezeichnet.⁴²⁸ Vorbehalte sah die Autorin aber gegenüber seiner inhaltlichen Ausrichtung und Wirkung.

In Baldens Spätwerk fällt die *Paraphrase zu Michelangelos Sklaven* (1981) besonders auf. Er beschäftigte sich hier mit der Kunst Michelangelos, die er dynamisierte und amorph umformte. Für eine Neugierde am Experiment selbst im hohen Alter zeugen Skulpturen vom Ende der 80er Jahre, gefertigt aus Aluminiumfolie. Trotz der breiten Anerkennung seit Mitte der 60er Jahre wurde Balden erst im Jahr 1990 zum Professor ehrenhalber an der *Kunsthochschule Weißensee* ernannt. Diese sehr späte Würdigung war Ausdruck der anhaltenden Skepsis gegenüber seinem Werk mit deutlichen Einflüssen der westeuropäischen Moderne. Theo Balden starb 1995 in Berlin.

4.2.2. Die Kunst Giacomettis und der Einfluss in der DDR

Alberto Giacomettis Kunst galt in der DDR auffallend vielen Künstlern und Kunstkritikern als „glaubwürdige Überwindung der abstrakten Kunst ebenso wie bestimmter ideologischer Prämissen des sozialistischen Realismus.“⁴²⁹ Die intensivste Phase der Rezeption Giacomettis fiel in die Mitte der 60er Jahre. Im Jahr 1965 fand die erste Ausstellung einiger seiner Werke im Original im *Kunstkabinett Weißensee* statt. Dort wurden ausschließlich Mappen gezeigt, die aus dem persönlichen Besitz des DDR-Außenministers Lothar Bolz stammten.

Im gleichen Jahr feierte Giacometti im *MoMA New York* und in der Londoner *Tate Gallery* mit der Präsentation seiner Retrospektive große Erfolge. Obwohl die Ausstellung im *Kunstkabinett Weißensee* im Vergleich sehr bescheiden ausfiel, hatte diese Ausstellung nach Meinung von Ulrike Goeschen dennoch Wirkung auf eine Bildhauergeneration, der sich die eine Figuration

⁴²⁷ Lichtenstern, Christa: ‚Es wird eine Formlehre geben müssen‘ Theo Balden im Gespräch mit Henry Moore, S. 90.

⁴²⁸ Schmidt, Jutta: Lernen bei Henry Moore; in: *Bildende Kunst* 1965, H. 11, S. 563–566, S. 564.

⁴²⁹ Goeschen, Ulrike: Das Schöne ist das Leben, S. 74.

bejahende und eine Abstraktion überwindende Kunst des Schweizerers durchaus als Alternative und Ergänzung zum Sozialistischen Realismus anbot. In dem die Ausstellung begleitenden Faltblatt bezeichnete Lothar Lang, der Gründer des *Kunstkabinetts*, Giacometti als einen der größten bekannten Bildhauer der Gegenwart, neben Henry Moore und Mario Marini.⁴³⁰

In der Bildhauerei war es die zweite Künstlergeneration der DDR, zu der Wieland Förster, Sabina Grzimek, Friedrich B. Henkel oder Werner Stötzer gehörten, die auf den von ihren Lehrern wie Theo Balden erwirkten Möglichkeiten aufbaute. Diese hatten sich in den frühen 60er Jahren unmittelbar auf Lehmbruck und Barlach bezogen und suchten gleichzeitig schon in der Ausbildung in den 60er Jahren die Auseinandersetzung mit westlicher Bildhauerei, wie der von Moore, Marini, Wotruba, aber vor allem Giacometti. Friedrich B. Henkel hatte in den 50er Jahren in Berlin-Weißensee studiert und war von 1966 bis 1969 Meisterschüler bei Fritz Cremer. Henkel machte 1975 in einem Redaktionsgespräch mit der *Bildenden Kunst* deutlich, wie wichtig die Beschäftigung mit der Bildhauerkunst westlich des Eisernen Vorhangs für DDR-Künstler war:

„Ich akzeptiere nicht alles, sondern suche mir bestimmte Kontraktunkte. So sind mir wichtig beispielsweise für Konstruktionen, für den Bau, für die Statik und die Tektonik Namen wie Blumenthal, Brancusi, Marcks, Mettel, Wimmer, das Bauhaus: für das Organische, das mich am meisten interessiert, die freie Balance der Form, das Spiel: Moore. Laurens, Arp, der späte Stadler. Sensibilität und Vergeistigung zeigen mir Lehmbruck und Giacometti.“⁴³¹

Henkel fand in seinem Werk ab Mitte der 60er Jahre zu einem immer abstrakteren Vergleich von menschlicher Figur und der sie umgebenden Landschaft. Neben dem Kreis um Harald Metzkes, also den Vertretern der „Berliner Schule“, welche sich Ende der 50er Jahre bereits formiert hatten, sind an der *Kunsthochschule Weißensee* Mitte der 60er Jahre noch Gerhard Kettner und Max Uhlig zu nennen, die besonders eigenständig mit den Anregungen Giacomettis umgingen.⁴³² Kettner, ein Schüler des Zeichners Hans Theo Richter hatte sich im Dresdener *Kupferstichkabinett* mit Lithographien Giacomettis beschäftigt, einer der wenigen Orte, an denen Giacomettis Kunst für Interessierte in der DDR auf Nachfrage zugänglich war. Als Lehrer und Professor an der *Kunsthochschule* in Dresden war Kettner wichtig für Generationen von Zeichnern. Sein zentrales Thema war das Porträt und er konstituierte seine Zeichnungen aus „Höhen und Tiefen, sie werden von ihm aber nicht in die Tiefe gesetzt,

⁴³⁰ Ebd., S.76.

⁴³¹ So Friedrich B. Henkel in: Traditionsbewusstsein und schöpferische Neuerung. Redaktionsgespräch der Bildenden Kunst mit Bildhauern, in: *Bildende Kunst* 1975, H. 8, S.371–374, hier S. 374. Zitiert nach Goeschen, Ulrike: Das Schöne ist das Leben, S. 78.

⁴³² Ebd., S. 76.

sondern wölben sich dem Betrachter entgegen. Er lässt er eine Vielzahl von Linien entstehen, die er „zu Bündeln ballt, zum Netzwerk verspannt oder zum Netz verstrickt.“⁴³³

Der Zeichner Max Uhlig, ebenso in Dresden ausgebildet, entwickelte aus der Arbeitsweise Giacomettis eine eigene Art der „gegenstandsbezogenen Abstraktion“, die er in einen linearen Zeichenstil umsetzte.⁴³⁴ Wie Giacometti arbeitete er dabei mit Strichbündelungen und Liniengeflechten und wies dabei der einzelnen Linie eine größere Bedeutung zu als Giacometti. [Abb. 4.15] Bis Ende der 70er entstanden auf diese Weise vor allem Zeichnungen, später auch Ölbilder. Uhlig arbeitete vornehmlich mit Modellen, anders als Giacometti blieb er im Zweidimensionalen und Zeichnerischen. Sein Verhältnis zu Giacometti beschrieb Uhlig 1997 rückblickend auf die Zeit in der DDR in den 60er Jahren:

„Von Giacometti sah ich Kreidelithos aus „Derrière le miroir“ in Lothar Langs Kunstkabinett und verschwommene Fotos von Plastiken. Aber dann bekam ich ein Buch von der Galerie Beyeler mit frühen Zeichnungen und das war erstaunlich: Hier fand ich genau das, was wir im Grundlagenstudium bei Hans Theo Richter als Aufgabe zu zeichnen hatten: nämlich Körperdurchdringungen. Außerdem war es auch eine Ermutigung, dass man trotz des Diktats der Abstrakten noch Aufmerksamkeit für die Figur erlangen konnte. Ich war ja vor 1981 seit der Mauer nie im Westen gewesen.“⁴³⁵

Giacometti wurde erst Mitte der 70er Jahre auch von der Kunstwissenschaft der DDR als Künstler legitimiert und bezeichnet, „der das Problem des Machens von Ab-Bildern der Realität reflektiert und damit ein besonderes Bewusstsein für die Aussage und Leistungsmöglichkeiten von Plastiken, von Bildender Kunst überhaupt“ geschaffen hat.⁴³⁶ Eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Giacometti fand in der DDR nicht mehr statt.

Die Beispiele aus den 60er Jahren zeigen, wie mit der Rezeption vor allem von Henry Moore und Alberto Giacometti die Auflösung des engen Korsett der Figuration vorbereitet wurde, die dann in den 70er und 80er Jahren von der jüngeren Bildhauergeneration sukzessive umgesetzt wurde. Abstraktion wurde zunehmend als ein freies Experimentieren mit der Form verstanden, die Aussage- und Wirkungsabsichten rückten dabei immer mehr in den Hintergrund. Als Nebeneffekt dieser künstlerischeren Entwicklung verzichteten Ende der 60er Jahre viele Künstler auf eine institutionelle Einbindung, was die Bildung der später als nicht-offiziell beziehungsweise alternativ bezeichneten Szene zur Folge hatte.

⁴³³ So die Beschreibung von Lothar Lang in ders.: Der Grafiker Gerhard Kettner; in: *Die Weltbühne* vom 25.3.1964, S. 404-405. Zitiert nach Ebd., S. 77.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Max Uhlig im Gespräch; in: *Neue Bildende Kunst* 1997, H. 6, S.54–59, hier S.57f. Zitiert nach ebd.

⁴³⁶ Feist, Peter H.: Giacometti oder die Schwierigkeiten des Sehens; in: *Bildende Kunst* 1978, H. 6, S. 273–276.

4.3. Wandbild und Architektur in der DDR

Nicht nur Malerei, Graphik und Bildhauerei – auch die Architektur in der DDR war Mitte der 60er Jahre von zunehmender Akzeptanz der internationalen klassischen Moderne bestimmt. Dabei wurde nicht nur auf die Tradition des deutschen Bauhauses zurückgegriffen, es gab vielmehr eine Vermengung verschiedener internationaler Ansätze der Architektur der späten 50er und frühen 60er Jahre. Mit der Eröffnung des *Haus[es] des Lehrers* am Berliner Alexanderplatz am 9. September 1964 machte die DDR laut dem Architekturkritiker Bruno Flierl „den Schritt aus dem nationalen ins internationale Reservoir der Bilder“⁴³⁷. An diesem Beispiel zeigte sich, wie Architektur in den 60er Jahren zu einem Medium der Zeichensetzung im Kalten Krieg wurde. Die direkte Konkurrenz zwischen West- und Ostberlin machte deutlich, welche exponierte Rolle die Errichtung von Hochhäusern, so genannten Slabs spielte.⁴³⁸ Noch am Ende der 50er Jahre hatten die Stalinallee in Ost-Berlin und das Hansaviertel im Rahmen der *Interbau* 1957 in West-Berlin die Spannweiten der Extreme vor dem Mauerbau markiert. Der Architekt Hermann Henselmann griff Ende der 50er Jahre in der DDR wieder auf Elemente der architektonischen Moderne zurück, zu welcher er sich zwischen 1945 bis 1948 bereits bekannt hatte. In den 50er Jahren orientierte sich Henselmann am sozialistischen Klassizismus nach sowjetischem Vorbild – den er vor allem im zweiten Bauabschnitt der Stalinallee umsetzte. Wie rasch der Übergang von den „nationalen Traditionen“ zu einer sozialistischen Moderne bei Henselmann von statten ging, zeigte sich im Jahr 1960. Als der letzte Bauabschnitt auf der Stalinallee mit den von Henselmann entworfenen Turmbauten am Frankfurter Tor im stalinistischen „Zuckerbäckerstil“ fertiggestellt wurde, hatten die Planungen für das *Haus des Lehrers* bereits begonnen.

In der der DDR waren etwa seit 1959 Planungen für Scheibenhochhäuser bekannt, die nach 1945 zunächst die westliche Welt erobert hatten und nun auch ihren Siegeszug in der sozialistischen Welt begannen. Hintergrund waren neben dem Wunsch nach Abkehr vom Pathos der stalinistischen Ästhetik auch wirtschaftliche Überlegungen, teilweise sogar Notlösungen, da die neuen Bauweisen wesentlich mehr Effizienz versprachen.⁴³⁹

⁴³⁷ Flierl, Bruno: Hermann Henselmann – Bauen mit Bildern und Worten; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien; Köln 1996, S. 386–412, S. 393.

⁴³⁸ Moos, Stanislaus von: Die Monumentalität der Streichholzschachtel; in: Köhler, Thomas/Müller, Ursula (Hgg.): Radikal Modern: Planen und Bauen im Berlin der 1960er-Jahre, Tübingen 2015, S. 28–43, S. 34.

⁴³⁹ Ebd., S. 37.

4.3.1. Das *Haus des Lehrers* und das Mosaik von Walter Womacka

Das erste Scheibenhochhaus der DDR wurde auf dem „Ideenwettbewerb zur sozialistischen Umgestaltung der Hauptstadt der DDR, Berlin“ im April 1959 präsentiert.⁴⁴⁰ Gerhard Kosel, Präsident der Deutschen Bauakademie, hatte sich zunächst für ein Zentrales Hochhaus mit 150 m Höhe und einem angegliederten Kuppelbau auf dem späteren Marx-Engels-Forum eingesetzt. Die Gestaltung des Vorplatzes und der Kolonnaden war hier noch den nationalen Traditionen geschuldet und entsprach dem klassizistischen Grundmuster des 1939 fertiggestellten Rockefeller Centers in New York City. Ein Hochhaus als „Stadtkrone“ – ein Konzept, das auf Bruno Taut zurückging – war in der DDR seit 1950 in verschiedenen Formen im Gespräch und sollte die „nationale Tradition“ mit dem zentralistischen Hochhauskonzept nach dem Vorbild Moskaus verbinden. Henselmann, zu diesem Zeitpunkt Chefarchitekt des Magistrats von Berlin, lehnte den Entwurf als „Herabnivellierung der Baukunst“ ab und argumentierte, ein Bürohochhaus als „sozialistischer Repräsentationsbau sei ein „schwerer Fehler“.⁴⁴¹ Tatsächlich enthielt der Entwurf Henselmans für das *Haus des Lehrers* [Abb. 4.16.] zahlreiche Elemente, die auch bei Kosel zu finden waren. Henselmann nahm mit einem Entwurf an dem Ideenwettbewerb teil, der kein Hochhaus, aber zum ersten Mal einen zentralen Turm, den *Turm der Signale*, enthielt. Zum Bau eines zentralen Hochhauses kam es letztendlich nicht, sondern im Jahr 1964 wurde durch die Staatliche Plankommission beschlossen, einen Fernsehturm dauerhaft als Berliner Stadtkrone zu installieren. Fertiggestellt wurde dieser Turm, der das Zentrum um den Alexanderplatz bis heute prägt, im Jahr 1968.

Für die DDR-Architektur hatte ab etwa 1959, wie in anderen Ländern des Ostblocks, eine Zeit der internationalen Vernetzung begonnen. Auf der Suche nach neuen baulichen Lösungen richtete sich der Blick nun entschieden über die Sowjetunion und den ständigen Widerpart BRD hinaus und orientierte sich auch an Vorgängen und Entwürfen in den Niederlanden, der Schweiz und Brasilien. Das erste realisierte Resultat war das *Haus des Lehrers* am Alexanderplatz, das als Solitär eine Vorreiterrolle für die Architektur in der DDR aufnehmen sollte und mit dem großen Wandmosaik von Walter Womacka in doppelter, aber sehr

⁴⁴⁰ Flierl, Bruno: Der zentrale Ort in Berlin – Zur räumlichen Inszenierung sozialistischer Zentralität; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien, Köln 1996, S. 320–357, S. 336.

⁴⁴¹ Kossel, Elmar: Hermann Henselmann und die Moderne: eine Studie zur Modernerezeption in der Architektur der DDR; Königstein im Taunus 2013, S. 136.

unterschiedlicher Weise, für die Rezeption internationaler Kunst in der ersten Hälfte der 60er Jahre stand. Das Ensemble mit 12 Geschossen – gestaltet mit dem ersten ‚curtain wall‘, einer Vorhangfassade, der DDR – und einem angegliederten überkuppelten Flachbau diente zunächst als Fortbildungszentrum für Lehrer und hatte als zeitwilliger Sitz der Volkskammer bis zur Fertigstellung des *Palastes der Republik* 1976 auch eine Funktion als Staats- und Repräsentationsbau. Die Kombination von Hochhausscheibe und überkuppeltem Saalbau erinnert sowohl an den Entwurf für das UNO-Hochhaus in New York von Le Corbusier und Oscar Niemeyer (Fertigstellung 1951), als auch an die Parlamentsbauten Niemeyers am *Platz der Drei Gewalten* in Brasília (Fertigstellung 1960). Diese Kombination charakterisierte Henselmann mit der Dialektik des – nach Goethe – „produktiven Widerspruchs“ mit dem er nun doch noch die funktionale Moderne mit nationalen Traditionen und dem Humanismus verband.⁴⁴²

Das Ensemble am Alexanderplatz belegt den symptomatischen Bruch in der Baukultur der DDR. Auch hier setzte sich nun die Typisierung durch, vor allem „um schneller, billiger zu bauen, als der Kapitalismus es kann“.⁴⁴³ Nach dem Ende der neohistorischen Phase in den 50er Jahren und der Durchsetzung der Industrialisierung und Typisierung im Bauwesen der DDR nach sowjetischem Vorbild stellte sich die Frage nach einer neuen Ästhetik. Zur stilistischen Formfindung forderten 1960 Hermann Henselmann und der Architekt und Architekturkritiker Bruno Flierl eine breite Rezeption internationaler Architektur in der DDR ein. Henselmann schlug vor, in Zukunft Architektur aus dem Westen nicht verallgemeinernd als kapitalistisch abzulehnen, sondern sich von dort Anregungen zu holen. Besonders die neue brasilianische Hauptstadt sollte als Vorbild gelten können und Flierl lobte besonders die dortige großzügige Platzgestaltung.⁴⁴⁴

Henselmann zehrte bei seiner Hinwendung zur Formensprache der Moderne nicht nur von seiner Zeit am *Bauhaus*, sondern bezog sich vor allem auf aktuelle Projekte der späten 50er Jahre von Oscar Niemeyer, dessen Werk dadurch „richtungsweisend für das Baugeschehen

⁴⁴² *Deutsche Architektur* 1964, H.12, S. 714. Zitiert nach Kossel, Elmar: Oscar Niemeyer und Deutschland. Die Rezeption in der DDR / Oscar Niemeyer and Germany. Responses in East Germany; in: Andreas, Paul/Flagge, Ingeborg (Hgg.): Oscar Niemeyer: Eine Legende der Moderne / A Legend of Modernism; Basel 2013, S. 59–68, S. 64.

⁴⁴³ So fasste Bruno Flierl 1960 die zu dieser Zeit anstehenden Aufgaben der DDR-Architektur zusammen. Zitiert nach Kossel, Elmar: Hermann Henselmann und die Moderne, S. 147.

⁴⁴⁴ *Deutsche Architektur* 1961, H. 10, Sonderbeilage; *Deutsche Architektur* 1961, H. 12, Sonderbeilage, hier S. 5. Zitiert nach Kossel, Elmar: Oscar Niemeyer und Deutschland, S. 60.

der DDR in den sechziger Jahren“ wurde.⁴⁴⁵ Niemeyer hat zwar selbst in der DDR kein Gebäude entworfen, war aufgrund seiner Beteiligung an der *Interbau* 1957 im Hansaviertel aber auch in der DDR gut bekannt und hatte Ost-Berlin in dieser Zeit mehrmals besucht. Hier war er mehrmals mit Henselmann zusammengekommen und die beiden blieben freundschaftlich verbunden. Niemeyer soll sich dabei enthusiastisch über die Stalinallee geäußert haben und ihr das Aussehen einer großen europäischen Avenue zugesprochen haben.⁴⁴⁶

Am *Haus des Lehrers* verwiesen neben der Form des Ensembles mit den beiden unterschiedlichen Baukörpern vor allem die rhythmische Fassadengestaltung und die helle Gestaltung auf Niemeyers Entwürfe für Brasilia. Hinzu kamen weitere Bezüge, etwa zu dem von Lúcio Costa in Kooperation mit Niemeyer und Le Corbusier in den Jahren 1937–1943 entstandenen ehemaligen *Ministerium für Erziehung und Gesundheit* in Rio de Janeiro. Neben der Eingangssituation und dem aufgeständerten Erdgeschoss betraf dies vor allem die Integration der bildenden Künste in das Gebäude. Im Vergleich zu Brasilia war Henselmanns Baugruppe von Hochhausscheibe und Saal allerdings eine Miniatur, die nicht an die Bauten in Brasilia heranreichte, so lässt die Nachbarschaft der Peter Behrens-Bauten am Alexanderplatz das *Haus des Lehrers* beinahe zierlich erscheinen.

Auch an anderen Orten zeigten sich Mitte der 60er Jahre die Einflüsse Niemeyers. Verschiedene Entwürfe Josef Kaisers für das *Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten* der DDR (1963–1966 erbaut, 1995 abgerissen) wiesen eine Rezeption Niemeyers auf. Allerdings sind hier wie häufig in der DDR durch finanzielle Kürzungen viele der vorgesehenen Elemente nicht umgesetzt worden.

Nach 1989 wurde ein unvoreingenommener Blick auf die Bauten zunächst verstellt und die internationalen Komponenten nicht erkannt. Bruno Flierls These der „Architektur der Bilder“⁴⁴⁷, hatte die DDR-Architektur als Teil einer sozialistischen Ikonographie definiert und ihr dadurch nachhaltig einen spezifischen Charakter zugeschrieben, der in der Architekturrezeption weitgehend als nationaler Sonderweg beschrieben wurde. Erst nach 2000 fand eine Neubewertung statt, die argumentierte, dass hier eine „Renaissance der Moderne unter vordergründig sozialistischen Vorzeichen zum Ausdruck“ kam, die als Teil

⁴⁴⁵ Ebd., S. 60.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Zervosen, Tobias: *Architekten in der DDR: Realität und Selbstverständnis einer Profession*; Bielefeld 2016, S. 200.

einer zeitgenössischen internationalen Moderne gesehen werden müsse.⁴⁴⁸ Dieser kulturelle Transfer in die DDR war nur durch das Bekenntnis Niemeyers zum Kommunismus sowie die persönliche Beziehung zu Henselmann möglich geworden, da sich die Methode Niemeyers von einer immer noch als „formalistisch“ diffamierten Moderne der westlichen kapitalistischen Welt unterschied. Auch im Rahmen der Architektur wollte die DDR nach dem Mauerbau einer internationalen Isolierung entgegenwirken, allerdings ohne den ‚International Style‘ kritiklos zu übernehmen. Am Ende der 60er Jahre fand auch auf theoretischer Ebene zunehmend eine Beschäftigung mit der Moderne in der Architektur statt. So besprach beispielsweise die Zeitschrift *Deutsche Architektur* 1969 Sigfried Giedions Schrift „Neun Punkte über Monumentalität – Ein menschliches Bedürfnis“, ein 1943 zusammen mit Josep Lluís Sert und Fernand Léger formulierter Text. Giedion stellte darin die emotionalen Bedürfnisse des Individuums in den Vordergrund und forderte, die Monumentalität auch für die Höhendominanten in der Architektur zu nutzen.⁴⁴⁹ Durch den Einsatz von Monumentalität könne der „ortlose und ahistorische International Style“ vom reinen Funktionalismus zu einer emotionalen Verbundenheit mit dem Menschen und dem Ort verwandelt werden.

Wohl auch um genau diese Monumentalität zu erzeugen und zu verhindern, vollständig in ein internationales Formenrepertoire abzugleiten, wurde dem *Haus des Lehrers* mit dem Mosaik Womackas eine aktuelle Schöpfung des sozialistischen Realismus in der bildenden Kunst hinzugefügt. [Abb. 4. 17. und Abb.4.18] Politisch hatte der Kulturfunktionär Alfred Kurella das Verhältnis von Architektur und Wandbild für die DDR-Baukunst 1962 zur 10-Jahr Feier der Gründung des Bundes Deutscher Architekten folgendermaßen formuliert:

Die Verbannung der bildenden Kunst von den Wänden, den Decken, den Pfeilern, Fassaden und Vorplätzen der Bauten unserer Zeit passt nicht in unsere Auffassung von der Rolle der Kunst in der Gesellschaft. Es ist eines der Dogmen der Dekadenz, wenn behauptet wird, »Wandmalerei« sei eine besondere Kunstgattung und das Wandbild dürfe die Flächigkeit der Wand niemals durchbrechen. [...] Das Asketentum, der Puritanismus, die in solchen Auffassungen von der Unvereinbarkeit der bildenden Künste mit den Werken der modernen Architektur zum Ausdruck kommen, passen nicht in unser Weltbild, richten sich nicht auf das Leben unserer Menschen.“⁴⁵⁰

Mit der Idee, das funktionalistische Scheibenhochhaus mit figürlichem Wandschmuck sozialistisch-heroischen Inhalts zu schmücken, hatte Henselmann sich an Vorbildern aus

⁴⁴⁸ Kossel, Elmar: Oscar Niemeyer und Deutschland; S. 65.

⁴⁴⁹ Bedingungen des Monumentalen in der sozialistischen Architektur; in: *Deutsche Architektur* 1969, H. 4, S. 196f. Zitiert nach Ebd.

⁴⁵⁰ Alfred Kurella, *Deutsche Architektur im sozialistischen Aufbau, Festrede zur 10-Jahr-Feier der Gründung des Bundes Deutscher Architekten*, 27.10.62, S. 21–22, Bauhaus-Universität Weimar, AdM, Nachlass Otto Englberger. Zitiert nach Sukrow, Oliver: *Arbeit, Wohnen, Computer zur Utopie in der bildenden Kunst und Architektur der DDR in den 1960er Jahren*; Heidelberg 2018, S. 161.

Mittelamerika orientiert, vornehmlich die Zentralbibliothek der *Universidad Nacional Autónoma de México* (1954–1959) von Juan O’Gorman. Das Bild Womackas ergänzte also Henselmans Architektur nur in beschränkter Art und Weise. Vielmehr relativiert das Mosaik die moderne Architektur durch ein rückwärtsgewandtes Wandbild. Nur so war es zu Beginn der 60er Jahre möglich, ein Gebäudeensemble in der Mitte Ost-Berlins zu bauen. Erst einige Jahre später verschwanden diese sozialistischen Elemente in der DDR-Architektur.

„Erst durch die explizite Kennzeichnung der modernen Architektur in der DDR durch die Bildende Kunst als „sozialistisch“ und definierter Rezeptionsstränge internationaler Architektur konnte zu Beginn der 1960er Jahre eine unterscheidbare Moderne in der DDR etabliert werden.“⁴⁵¹

Nach Aussage Womackas kam Henselmann direkt auf ihn zu und fragte, ob er interessiert sei, das dritte und vierte Stockwerk mit der fensterlosen Bibliothek zu gestalten. Drei Prozent der Gesamtkosten standen für Kunst am Bau zur Verfügung. Henselmann hätte zunächst an mexikanische Wandmalereien, vor allem von Siqueiros gedacht. Bald habe sich aber herausgestellt, dass renommierte ausländische Künstler zu teuer seien und es kam zu einem Wettbewerb. Neben Womacka beteiligten sich noch Günther Brendel, Harald Hakenbeck und Manfred Kant mit Entwürfen. Ein Gremium aus Politikern und dem Architekten wählte Womackas Entwurf aus.⁴⁵² Henselmann hatte zunächst ein Halbreliief vorgesehen, das jedoch aus statischen Gründen an der vorgehängten Fassade des Stahlskelettbaus nicht realisiert werden konnte, da es zu schwer gewesen wäre. Die Lösung bestand darin, aus etwa 800.000 Einzelsteinen ein Mosaik anzufertigen, dessen Anbringung Womacka mit 4 Mitarbeitern in dem nahegelegenen Atelierhaus im Monbijoupark vorbereitete. Bei großflächigen Werken konnte Womacka Erfahrungen vorweisen. Er hatte 1958 ein großes Natursteinmosaik mit dem Titel *Unser neues Leben* im Rathaus von StalinStadt/Eisenhüttenstadt angefertigt, 1961 Buntglasfenster für die Gedenkstätte Sachsenhausen und bis 1964 die Fenster des Neubaus für den DDR-Staatsrat in Berlin Mitte fertiggestellt.

Der Entwurf Womackas für das Hochhaus sah vor, an den vier Wänden die vier Elemente darzustellen und mit der Lebenswirklichkeit der DDR zu verbinden. Diese ursprüngliche Idee wurde verworfen und der zur Realisierung freigegebene Entwurf *Unser Leben* stellt verschiedene Szenen aus dem Alltag im Arbeiter- und Bauernstaat dar. Das Mosaik wirkt wie

⁴⁵¹ Kossel, Elmar: Hermann Henselmann und die Moderne, S. 181.

⁴⁵² Das Gremium bestand aus Paul Verner, dem 1. Sekretär der SED-Bezirksleitung, Kulturminister Alexander Abusch, dem Chefideologen und Leiter der Kulturkommission des Politbüros des Zentralkomitees der SED Alfred Kurella und dem Architekten Hermann Henselmann. Womacka, Walter: Farbe bekennen; Berlin 2007, S. 168.

ein didaktischer Bilderbogen, durch die Aneinanderreihung der Szenen noch verstärkt. Tiefe wird an keiner Stelle erzeugt und klassische Motive des Sozialistischen Realismus wie Arbeitsbesprechung, Ernte etc. reihen sich nebeneinander. Dynamisch wird das Mosaik nur durch farbige Felder, die in meist geometrischen Figuren einen mehrfarbigen Hintergrund bilden und an vielen Stellen für eine in den Motiven fehlende Dynamik und Tiefe sorgen. Je näher man dem Mosaik kommt, desto naiver scheint es gestaltet, auch wenn allein die kunsthandwerkliche Ausführung mit über 800.000 einzelnen Glaskeramiksteinchen eine beachtliche Leistung darstellte. Mit sieben Metern Höhe und einer Gesamtbreite von 125 m zählte das Werk zu den größten Kunstwerken Europas.

Christoph Tannert, ein seit den 80er Jahren aktiver Kunst- und Regimekritiker beschrieb Ende der 90er Jahre das Mosaik als ein Sinnbild für den Zustand der Kunst im öffentlichen Raum in der DDR und legte klar dar, wie er über die künstlerische Qualität und den Künstler dachte:

„Für die Appellatorik der sechziger und siebziger Jahre steht Walter Womacks Mosaikwandfries „Unser Leben“ von 1964. In einer Art sozialistischem Lebenskreis werden nahezu alle Bildzeichen addiert, die in der DDR bekannt waren und allgemein verstanden wurden. Womacka hatte einen Struktur- und Schaltplan sozialistischer Epiphanie gezaubert. Wie in einem Bildhandbuch erscheinen: das Motiv des aufblühenden Lebensbaumes, eine stramme Mutter mit dem Kind, Kind mit Blume, Schulunterricht, ein heliozentrisches Weltbildschema, ein Atommodell als ewiges Kraftzentrum, eine „Romeo und Julia“ Konstellation (in einer keuschen Spiegelvariante von Paar am Strand), ein sattes Federvieh als Friedenstaube, ein Brigadetreffen, Sonne, Erntetag, Stahlkocherromantik, ein kraftvoll entschlossener Pinselschwinger bei der Naturnachbildung (aufmerksam beobachtet von zwei Werkträgern), Völkerfreundschaft, Kinderreigen, Heimatverteidigung, Leistungssport, das Hohelied auf die Satelliten und Fernmeldetechnik, Ärzte und Forscher, Elektrische Ladung, Superteleskop, Rakete, Ingenieurskunst ... Womacka absolviert seine geschlossene Weltumrundung wie einen Parforceritt ... Problemwust der DDR interessiert den Großmeister der Systemdecoration nicht ... Von den Mühen der Ebene befreit, trinkfest und auch ansonsten dem sozialistischen Frohsinn zugewandt, hielt der Held der bunten Soz.Art es ansonsten lieber mit den Niederungen der Parteistammtische.“⁴⁵³

Tannert sah hier die absolute Entfremdung der offiziellen sozialistischen Kunst von der Lebensrealität der Menschen. Eckhart Gillen differenzierte, wenn er an dem Mosaik vor allem den „dramatischen Schwund utopischen Kapitals“ in der DDR der 60er Jahre festmachte und das Werk in eine sozialistische Kunstgeschichte einordnete.⁴⁵⁴ Dazu verglich er es mit dem Wandbild von Alexander Deineka auf der Pariser Weltausstellung 1937, auf dem er „das optische Pathos der Schdanowisten in ihren weißen Anzügen“ erkannte. Trotz seiner

⁴⁵³ Tannert, Christoph: Warmer Regen aus allen Himmelsrichtungen – Anmerkungen zum Thema Auftragskunst und Kunstförderung; in: Kunstfonds des Freistaates Sachsen/Kaiser, Paul (Hgg.): Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR; Hamburg 1999, S 211-222, S. 220.

⁴⁵⁴ Gillen, Eckhart: „Unser Ziel mag eine Utopie sein, aber was wäre das Leben ohne Utopie“. Kunst und Leben in der DDR zwischen Utopieerwartung und Utopieermüdung; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Köln 2012, S. 51–60, S. 56.

quantitativen Größe entwarf Womacka nach Gillen hier „eine kinderzimmergerechte heile Miniaturwelt ..., die von der ökonomischen Schwäche und den täglichen Unzulänglichkeiten der Planungsbürokratie ablenken sollte“.⁴⁵⁵

Im Gegensatz zur Kritik an der ästhetischen Ausführung und der künstlerischen Qualität von Womackas Wandbild und anderer Werke stand die hohe Popularität, die sein Oeuvre unter der Bevölkerung der DDR genoss. In vielen privaten Wohnungen der DDR hingen Drucke von Womacka Bild *Paar am Strand* (1962), von dem in den kommenden Jahren insgesamt über drei Millionen Reproduktionen hergestellt und auch in die USA, nach England und Belgien verkauft wurden. Das Werk zeigt eine junge Frau am Strand sitzend zusammen mit einem jungen Mann halb hinter, halb neben ihr liegend. Sommerliche Kleidung tragend, füllen die Beiden das Bild nahezu aus, im Hintergrund ist die blaue See zu sehen. Die leichte Berührung der Finger weist darauf hin, dass es sich um ein Liebespaar handelt. Die vereinfachte Darstellung in Öl zeichnet sich durch kräftige Konturen und Farben aus. Die friedliche und heile Welt, die hier gezeigt wird, nur der Blick der Beiden in die Ferne Richtung Land weist auf Wunschvorstellungen oder Bedürfnisse außerhalb des Bildes hin, erfüllte offensichtlich die Bedürfnisse der DDR-Bevölkerung nach visueller Kultur jenseits des Arbeiter- oder Brigadebildes. Auf der 5. *Deutschen Kunstausstellung* im Jahr 1962 war dieses Bild das mit Abstand beliebteste Werk. Von 63 Prozent der Besucher wurde es als das Werk genannt, das am besten gefallen habe.⁴⁵⁶ Werke, die versuchten den engen Kunstkanon der DDR durch den Einsatz von Elementen des Neoexpressionismus (Heisig), Neuer Sachlichkeit (Mattheuer) und Manierismus (Tübke) zu sprengen versuchten, lagen in Bezug auf Ihre Popularität bei den Besuchern auf den hinteren Plätzen.

Was führte zu Womackas Erfolg von 1962 und zur Auswahl als Maler des Wandbilds an der repräsentativen Front des *Haus[es] des Lehrers* direkt am Berliner Alexanderplatz? Auf welche nationalen Maltraditionen berief sich Womacka und wie stand sein Werk zu internationalen Entwicklungen?

In Arbeiten von 1953 wie *1. Mai in Deutschland* (1953) war eine Annäherung zum sowjetischen Akademismus noch deutlich erkennbar gewesen. In den folgenden Jahren bezog sich Womacka immer weniger auf Kunst des „großen Vorbilds Sowjetunion“.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Lindner, Bernd: Kunstrezeption in der DDR; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 62–93, S. 74.

Im Jahr 1958 war Womackas Bild *Rast bei der Ernte* [Abb. 3.3.] auf der 4. Deutschen Kunstausstellung als eine positive Ausnahme gelobt worden. Es zeigte die Arbeit in volkseigenen Betrieben.⁴⁵⁷ Das von Womacka entworfene Menschenbild entsprach Ende der 50er Jahre exakt dem von der Partei erwünschten. In kräftigen Farben und malerisch inszeniert hatte Womacka eine Gruppe von Landarbeitern gemalt. Er entwarf eine Vielzahl solch dekorativ-einfacher Kompositionen mit ungebrochenen, als optimistisch geltenden Farben. Die Menschen sollten selbstbestimmt wirken, als ob sie in gesellschaftlicher Harmonie lebten und arbeiteten. Diese stilisierte Harmonisierung der sozialistischen Realität zieht sich durch das gesamte Werk Womackas, und wurde auch am *Haus des Lehrers* deutlich. Bei der Analyse von Womackas Werk und seiner Autobiographie fällt auf, dass sich auch der bis zum Ende der DDR so erfolgreiche Staatskünstler entscheidende Anregungen im Ausland geholt hat, allerdings nicht an einer in der Mosaikgestaltung vergleichbaren modernen Strömung der Baudekoration. Womacka reiste häufig ins Ausland. Ein erster Studienaufenthalt führte ihn im Mai/Juni 1956 nach Bulgarien, im September 1957 reiste er abermals in das sozialistische Bruderland. Im Juni und Juli 1957 hielt er sich nach alter deutscher Tradition in Italien auf. Die Einladung hierfür sprach Gabriele Mucchi aus, seit 1955 Professor an der Kunsthochschule in Weißensee. Besonders interessiert war Womackas am Werk Giottos in Padua und an den Mosaiken Ravennas. Florenz, Rom und Sizilien waren weitere Stationen der Reise. Nach seiner Rückkehr aus Italien traf Womacka in Berlin Diego Rivera. Im Oktober 1957 reiste Womacka nach Moskau, wo sein Werk *Am Ende des Krieges* eine Auszeichnung erhielt. 1958 folgte eine Studienreise nach Ägypten, später nach Ungarn, Jugoslawien und wieder Bulgarien, im August 1959 nach Wien, im Mai 1960 eine Kreuzfahrt mit der *Völkerfreundschaft* im Mittelmeer. Das Interesse für Chagall führte Womacka 1959 zu einer großen Ausstellung nach München. Im Sommer 1960 fand in Womackas Anwesenheit die Eröffnung seiner ersten Einzelausstellung in Bulgarien statt.

Martin Damus hat auf den Zusammenhang der Reisen ins Ausland mit seiner künstlerischen Entwicklung bereits hingewiesen:

„Nach einer Bulgarienreise hatte sich Womackas Farbenpalette aufgehellt, seine Farben wurden kräftiger, die Formen großzügiger. In südlicher Farbenpracht stellt sich die DDR-Wirklichkeit im Bild viel freundlicher und optimistischer dar“⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Damus, Martin: Malerei der DDR, S. 158.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 159.

Auch der Künstler selbst beschrieb die erste Reise nach Bulgarien als ein Schlüsselerlebnis, vor allem die Begegnung mit Ikonen in den Klöstern hob er dabei hervor:

„Die Farbe veränderte sich in meinen Bildern ... Ich suchte eine Synthese aus Fläche und Form und glaubte sie in Bulgarien gefunden zu haben.“⁴⁵⁹

Zeugnisse dieser Arbeitsphase Womackas waren Werke wie das *Mädchen aus Baltschik* (1956) [Abb. 4.19.] und *Bulgarischer Bauernmarkt* (1957)⁴⁶⁰ gewesen, welche die Farbenfroheit Womackas in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre bezeugten: Das knallrote Kopftuch des Mädchens mit einem dunklem Teint, das blaue Meer im Hintergrund und die farbigen Früchte wirken wie aus einem Kinderbuch entnommen. Zudem zeigte sich hier, wie Womackas Hang zur Farbigkeit zulasten einer Detailtreue der Konturen seiner Kompositionen geht. Diese wurden dadurch wenig plastisch und eine statische Gesamtwirkung war das Resultat. Zudem sind hier Gesichtszüge grob und verallgemeinernd gezeichnet und aufgrund fehlender Schatten und einer deutlichen Perspektive setzte nur in Ausnahmefällen eine Tiefenwirkung ein. Die wenig detaillierten Ausführungen in seinen Mosaiken sind also nicht nur der Technik geschuldet sind, sondern er malte in seinen Ölbildern ganz ähnlich. Eine im September 1960 geplante Reise nach Indonesien konnte er wegen einer kurzen Haftstrafe aufgrund eines von ihm verschuldeten Autounfalls nicht antreten. Im Jahre 1962 allerdings konnte er die geplante Reise nachholen.⁴⁶¹ Die ehemalige holländische Kolonie Indonesien spielte in der internationalen Bewegung der Blockfreien eine wichtige Rolle und geriet verstärkt in den Fokus der Außenkulturpolitik und des Kunstaustausches der sozialistischen Länder und damit auch der DDR. Während dieser Asienreise war Womacka äußerst produktiv, er zeichnete insbesondere Personen, Alltagsszenen, Früchte und Tempel und beschäftigte sich mit der Geschichte der lokalen Malerei. Die Reise Womackas fand unmittelbar vor dem Beginn der Entwurfsarbeiten für das *Haus des Lehrers* statt, die dort entwickelte Sicht auf die Welt und farbenfrohe Ästhetik entstanden unter dem Eindruck der Reise nach Bali.⁴⁶² Die „bunte Soz.Art“ des Mosaiks am *Haus des Lehrers*, wie weiter oben von Christoph Tannert benannt, wurde auch aufgrund seiner Reisen ein besonderes Kennzeichen der Kunst Womackas, die in der DDR – trotz aller Kritik – einzigartig blieb. In den 60er Jahren widersprach der Künstler zudem öffentlich der Vorbildwirkung der sowjetischen Malerei, die politisch und von Walter

⁴⁵⁹ Womacka, Walter: Farbe bekennen, S. 134.

⁴⁶⁰ Ebd., Farbtafel III

⁴⁶¹ Ebd., S. 147.

⁴⁶² Ebd., S. 165.

Ulbricht persönlich immer wieder direkt eingefordert wurde.⁴⁶³ Wir stoßen bei Womacka also auf einen Stil, der die individuellen Erfahrungen von Reisen in sozialistische und blockfreie Länder verarbeitete und in eine spezifische Form eines farbenfrohen Sozialistischen Realismus umsetzte.

4.3.2. Josep Renau als Importeur des mexikanischen *Muralismo* in die DDR?

Blickt man auf Wandbilder in der DDR, ist es unerlässlich die hier entstandenen innovativsten Werke zu würdigen, die auf einen der wenigen nicht deutschen, dauerhaften Künstler-Immigranten zurückgehen: Die Wandbilder von Josep Renau aus den 60er und 70er Jahren, die von einem bemerkenswerten Künstler mit internationaler Anerkennung geschaffen wurden.

Wer war Josep Renau, der in der DDR oft nur José genannt wurde? Was brachte ihn in die DDR und kann er als Importeur des mexikanischen *Muralismo* gelten, als der er in der jüngeren kunsthistorischen Forschung zur DDR wiederentdeckt wurde?⁴⁶⁴

Josep Renau, 1907 in Valencia geboren, war bereits in den 20er Jahren als Fotograf, Wandmaler und Fotogestalter aktiv und zunächst von *Art déco* und der Avantgarde der 20er Jahre beeinflusst. Renau war von 1932-1936 Professor für Bildende Kunst an der Kunsthochschule Valencia. Im Anschluss wirkte er bei der Gestaltung des spanischen Pavillons auf der *Weltausstellung* 1937 in Paris mit. Renau war dabei als Vertreter der Regierung organisatorisch für die Realisierung des Pavillons verantwortlich und hatte den Kontakt zu Josep Lluís Sert, dem Architekten, und zu den beauftragten Künstlern hergestellt, darunter Pablo Picasso mit dem Werk *Guernica*, das in dem Pavillon zum ersten Mal präsentiert wurde.⁴⁶⁵

Im Jahr 1939 floh Renau als Konsequenz des Spanischen Bürgerkrieges nach Mexiko und mit Hilfe von David Alfaro Siqueiros, der im Jahr 1937 in Spanien die Kommunisten unterstützt hatte, gelang es noch im selben Jahr im Kollektiv mit letzterem, den Auftrag für ein großes Wandgemälde im Foyer der Elektrikergewerkschafts-Zentrale von Mexiko zu erhalten. Bei der

⁴⁶³ Im *Sonntag* vom 4.2.1962. Ebd., S. 176.

⁴⁶⁴ Sukrow, Oliver: Ein Rivera der DDR – Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen „Muralismo“ in die DDR, S. 217–226.

⁴⁶⁵ Cabañas Bravo, Miguel: Renau y el Pabellón español de 1937 en Paris, con Picasso y sin Dalí; in: Brihuegas, Jaime; Ballester, Jorge (Hgg.): Josep Renau 1907-1982, compromiso y cultura [Ausstellungskatalog], [Valencia] 2008, S. 140–167. Zitiert nach ebd., S. 217.

Realisierung des *Das Antlitz der Bourgeoisie* benannten Werks, setzten die beiden die wichtigsten Prinzipien des mexikanischen *Muralismo* um:

„Arbeitsteiliges Schaffen an den einzelnen Wandpartien, Einsatz moderner technischer Hilfsmittel wie der Fotomontage zur Steigerung der illusionistischen Qualität des Gemäldes, sowie das ‚Korrespondenzverhältnis zwischen dem Bild und dem sich bewegenden Betrachter‘, der sich beim Durchschreiten unter Änderung seines Standpunktes die politisch soziale Aussage des Werkes erschließen sollte.“⁴⁶⁶

Renau selbst hat die große Bedeutung der Berücksichtigung der verschiedenen Blickrichtungen eines dynamischen Betrachters noch 20 Jahre später in der DDR betont und zahlreiche Skizzen zeigen, dass dieser Ansatz zu den Grundprinzipien seiner Wandbildkunst gehörte.⁴⁶⁷

Nach Kriegsende blieb Renau zunächst in Mittelamerika, führte in Mexiko-City ein Atelier für Werbegravur und arbeitete an einem großen Zyklus *The American Way of Life*, der 1965 in der DDR ausgestellt wurde. Die Bilder zeigten kritische Fotomontagen gegen den US-Imperialismus und Kapitalismus. Auch wenn es keine direkte Überlieferung gibt, aus welchen Beweggründen Josep Renau im Jahr 1958 in die DDR übersiedelte, galten der zunehmende politische Einfluss der USA in Mexiko, die unbefriedigende Situation auf dem freien Kunstmarkt, das Ausbleiben von Aufträgen und auch die Möglichkeit zur Veröffentlichung seines großen Zyklus *The American Way of Life* als nachvollziehbare Gründe, in ein sozialistisches Land in Europa zu immigrieren. Die Zeitschrift *Eulenspiegel* hatte bereits im Jahr 1954 diesen Zyklus in Teilen veröffentlicht, das Interesse in der DDR an Renaus künstlerischer Arbeit bestand demnach schon einige Jahre. [Abb. 4.20 und Abb. 4.21] Nach seiner Ankunft in der DDR war er zunächst für den Deutschen Fernsehfunk tätig und bis zum Jahr 1961 entstanden verschiedene Animationsfilme wie *Politisches Poem* (1958) oder *Stürmische Zeit* (1960/61). Im Jahr 1965 zeigte die *Galerie am Tor* in Ost-Berlin eine Werkschau, die sich mit 11.000 Besuchern großer Beliebtheit erfreute:

„Wer lieben will, muß auch hassen können; dies zeigen die Grafiken, die der spanische Künstler und antifaschistische Kämpfer Jose Renau in der Galerie am Tor ausstellt. Ein Beispiel: der Fotomontage-Zyklus „The American Way of Life“, in dem es der Künstler versteht, die Verlogenheit demagogischer Tricks zu entlarven; wie etwa in der Montage von der Dollar-Presse, unter die man mit einer Vogelscheuche namens Rote Gefahr verschreckte Massen jagt, um höheren Profit aus ihnen zu schlagen. Der Gedanke, der diesem Blatt zugrunde liegt, prägt sich tief ein durch die ungeheure Konzentration der künstlerischen Mittel, die Renau einzusetzen versteht. Doch die hohe Kunst der Fotomontage ist nur eine Seite im Schaffen Renaus. Ausschnitte aus dem Zeichenfilm „Lenin-Poem“ und einige andere Grafiken weisen den spanischen Künstler

⁴⁶⁶ Ebd., S. 218. Sukrow bezieht sich auf Harten, Jürgen: Siqueiros/Pollock – Pollock/Siqueiros: Essays, Dokumentation; Düsseldorf 1995, S. 21.

⁴⁶⁷ Renau, José: Zwischen Euklid und Prometheus. Gedanken zur Kunst von David Alfaro Siqueiros; in: *Bildende Kunst* 1965, H. 6, S. 296–304.

als schöpferischen Menschen von höchster Potenz aus.“⁴⁶⁸

Zudem erschien im gleichen Jahr 1965 Renaus Artikel „Zwischen Euklid und Prometheus. Gedanken zur Kunst von David Alfaro Siqueiros“, in dem Renau den mexikanischen Künstler und gleichzeitig auch den *Muralismo* vorstellte.⁴⁶⁹ Erst ab 1966 gelang es Renau auch in der DDR, Aufträge für Wandbilder zu erhalten, bis dahin war er vornehmlich als Graphiker und Animationszeichner tätig.

Berücksichtigt man die kulturpolitische Kehrtwende ab Mitte der 50er Jahre, so reihte sich die Einwanderung Renaus in eine Rehabilitierung der mexikanischen Wandbildmalerei ein. Im Jahr 1955 hatte in der *Akademie der Künste* die Ausstellung *Mexikanische Malerei und Grafik* stattgefunden und im Verlag der Kunst war 1957 Jahr eine Monographie über Diego Rivera erschienen.⁴⁷⁰ Die Veröffentlichung von *Der Mensch in Flammen*, einer Geschichte der Wandmalerei in Mexiko von den Anfängen zur Gegenwart, im Jahr 1967 bestätigte den langsamen Prozess der Rehabilitierung der 1949 trotz seiner genuin sozialistischen Ausrichtung so sehr in Verruf geratenen Ausformung der Wandbildkunst. Da in der DDR Versuche scheiterten, ein öffentliches Wandbild von Diego Rivera oder später von David Alfaro Siqueiros zu realisieren, waren die Werke Josep Renaus die einzigen realisierten in der DDR, die sich direkt mit dem mexikanischen Muralismo in Verbindung bringen lassen. Oliver Sukrow hat Josep Renau für die deutschsprachige Kunstgeschichte wiederentdeckt und als „eigentlichen Importeur des mexikanischen Muralismo“ in den Kunstraum DDR ausgemacht,⁴⁷¹ da Renau verschiedene Wandbilder nach den Prinzipien dieses Stils umsetzte. Hier stellt sich auch die Frage, ob sein Wirken Folgen für die Entwicklung der Kunst in der DDR und eine hier vollzogene Weiterentwicklung des Wandbilds hatte. Renau wanderte bereits 1958 in die DDR ein, seine Bedeutung als Wandbildmaler gewann er dann vor allem in den späten 60er Jahren und stand in direktem Zusammenhang mit der 1964/65 schon weiter oben beschriebenen politisch geförderten Synthese von Wandbild und Architektur. Deutlich von Ansätzen des Sozialismus geprägt, bezog sich der *Muralismo*, der keinen einheitlichen Stil aufweist, in seinen Inhalten meist auf das Verhältnis von Kunst und Politik. Die mexikanische Wandmalerei stellt nach Einschätzung des Realismus-Forschers Boris Röhl einen „dritten

⁴⁶⁸ N. N.: [ohne Titel]; in: *Berliner Zeitung* vom 18.05.1965, S. 6.

⁴⁶⁹ Renau, José: Zwischen Euklid und Prometheus, S. 298.

⁴⁷⁰ Secker, Hans Friedrich (Hg.): Diego Rivera; Dresden 1957.

⁴⁷¹ Sukrow, Oliver: Ein Rivera der DDR – Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen Muralismo in die DDR, S. 226.

Weg“ zwischen der europäischen Moderne und dem Sozialistischen Realismus dar.⁴⁷² Die beteiligten Künstler forderten eine Abkehr von europäischen Mustern und eine Rückbesinnung auf die künstlerischen Traditionen der vorspanischen Zeit.⁴⁷³ Besondere Bedeutung hätten die mexikanischen Künstler der Erziehung des Volkes durch die entwickelte Bildsprache beigemessen.

In den Erläuterungen zur Wandbildaktion in der DDR 1949⁴⁷⁴ wurde bereits die Problematik der Akzeptanz einer am *Muralismo* orientierten Wandbildkunst gezeigt. Betrachtet man das erste realisierte Wandbild Renaus in der DDR im Jahr 1966 für den Klubraum des Deutschen Fernsehfunks in Berlin, so springen die Bezüge zur Kunst der 20er Jahre, vor allem zur Collage, direkt ins Auge. Die mit Tempera auf Aluminium übermalten Fotomontagen zeigen im Weltall kreisende Raumkapseln und waren zunächst für das rotierende Restaurant des Fernsehturms am Alexanderplatz vorgesehen, um dort den Besuchern die Erfahrung einer Fahrt in den Weltraum näherzubringen. Letztendlich fanden sie ihre Bestimmung an den Kantinenwänden des DDR-Fernsehens in Adlershof. Diese veränderte Platzierung war ein Anzeichen für den Verlust des Glaubens an eine Utopie in der DDR der 60er Jahre.⁴⁷⁵ War der Entwurf für den Fernsehturm noch von utopischem Denken und Handeln geprägt, änderte sich dies in den kommenden Jahren massiv. Umso überraschender ist, dass Renau in der DDR Aufträge zur Umsetzung von Wandbildern bekam, die durchaus großes utopisches Potential hatten.

Die beeindruckendsten Werke Renaus entstanden in den Jahren 1967-1973 im Auftrag des Beirates für Bildende Kunst, der zur angestrebten Symbiose von Architektur und Kunst bei der Errichtung des Neubauviertels in Halle-Neustadt gegründet worden war. Wohnungen für mehr als 50.000 Menschen entstanden hier zwischen 1964 und 1968. Josep Renaus Entwurf des Wandbildes *Marsch der Jugend* für das Hallenser Bauprojekt verdeutlichte dabei besonders die Prinzipien der mexikanischen Wandbildkunst. Das dreiteilige Werk an der Außenwand einer Mensa und an zwei Treppenhäusern des dahinterliegenden Bildungszentrums [Abb. 4.22. und Abb. 4.23.] geht in ganz besonderer Weise auf die Bewegungen eines Betrachters ein:

„Während bei den in die Vertikale strebenden Treppenhäusern eine inhaltliche, gestalterische und

⁴⁷² Röhr, Boris: *Realismus in der bildenden Kunst: Europa und Nordamerika 1830 bis 2000*; Berlin 2013, S. 234.

⁴⁷³ Siehe auch das Manifest von Siqueiros *Declaración Social, Política y Estética* vom 9.12.1923. Zitiert nach ebd., S. 235.

⁴⁷⁴ Vgl. Kap. 2.2.2.

⁴⁷⁵ Gillen, Eckhart: „Unser Ziel mag eine Utopie sein, aber was wäre das Leben ohne Utopie“. *Kunst und Leben in der DDR zwischen Utopieerwartung und Utopieermüdung*, S. 55.

motivische Steigerung von unten nach oben auszumachen ist, prägt das horizontale 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 Arbeiterklasse) – wird von einer gestalterischen Auflösung und Abstrahierung begleitet. Bildhaft verdeutlicht wird im Marsch der Jugend nicht nur eine am historischen Materialismus orientierte Entwicklung der 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.“⁴⁷⁶

Gestalterisch nutzte Renau hier – im Rückgriff auf seine graphischen Arbeiten – das Prinzip der Collage, indem er verschiedene Einzelszenen entwarf, die mit dynamischen Hintergrundflächen verbunden wurden, was aus der Ferne den Eindruck einer abstrakten Darstellung bewirkte. Erst bei der Annäherung, vor allem aber dem Abschreiten des Bildes von links nach rechts, erschloss sich das figurative Narrativ. Die Dynamik und Gliederung des Werkes wurden durch die Nutzung von knalligen Farben und der Gestaltung der einzelnen Szenen in einer gemeinsamen Tönung noch verstärkt. Die Isolierung und Komposition einzelner Motive kann hier zweifellos der Kunst der internationalen Avantgarde der 20er Jahre zugeordnet werden – sie ähneln Arbeitsweisen von Hannah Höch, aber vor allem von John Heartfield, der schon in den 20er Jahren eine Inspirationsquelle für Renau gewesen war.⁴⁷⁷ Wie bereits in der Zusammenarbeit mit Siqueiros in Mexiko erfolgte eine mechanische Übertragung von photographischen Vorlagen an die Wand, ein Vorgehen das eine Ästhetik hervorbrachte, die Vergleiche zur „Maschinenästhetik der linken Avantgarde“ der 20er Jahre zulässt.⁴⁷⁸

Mit seinen Arbeiten in Halle Neustadt – und vor allem dem Entwurf *Der zukünftige Arbeiter im Sozialismus* für das Foyer der *Akademie der Marxistisch-Leninistischen Organisationswissenschaft (AMLO)* in Berlin-Wuhlheide aus dem Jahr 1969 verarbeitete Renaus Werk *Sozialistischer Mensch unter den Bedingungen der wissenschaftlich technischen Diskussion* bildnerisch, die Diskussion um das Menschenbild und Kybernetik im Sozialismus der 60er Jahre.⁴⁷⁹ Schon in Mexiko hatte Renau gemeinsam mit Siqueiros nach neuen Ausdrucksformen unter den Bedingungen der Industrieproduktion gesucht. Im Gegensatz zur Kritik an Max Lingner zwanzig Jahre zuvor (siehe Kapitel 2.4.), wurde in diesem Fall Renau

⁴⁷⁶ Sukrow, Oliver: Ein Rivera der DDR – Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen „Muralismo“ in die DDR, S. 224.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 225.

⁴⁷⁸ Vgl. Jolly, Jennifer: Art of the Collective: David Siqueiros, Josep Renau and their Collaboration at Mexican Electricians Syndicate; in: *Oxford Art Journal* 31 (2008), H. 1, S: 131–151. Zitiert nach ebd., S. 226.

⁴⁷⁹ Sukrow, Oliver: Arbeit, Wohnen, Computer, S. 130ff.

nicht vorgeworfen, er male beziehungsweise gestalte nicht *deutsch* genug. Tatsächlich war bei genauerem Hinsehen Renaus Vorgehen und Bildsprache mit der von Willi Sitte in Bezug auf die Benutzung von Allegorien und Symbolen vergleichbar, auch wenn die beiden andere stilistische Mittel wählten. Renau ging also hier in ähnlicher Weise wie einige der etablierten Künstler in der DDR vor, was vielleicht auch die Akzeptanz seiner außergewöhnlichen Kunst erklären kann. Diese Vergleichbarkeit könnte einer der Gründe sein, warum Renau in Halle-Neustadt gleich drei Wandbilder unter anderem *Der Marsch der Jugend in die Zukunft* umsetzen konnte, die Renau selbst als die bedeutendsten Werke seines Schaffens bezeichnete. [Abb. 4.24.]

Die für die DDR außergewöhnlich dynamische Gestaltung der Wandmalereien in Halle-Neustadt orientierte sich an der mexikanischen Wandmalerei, ohne deren Intensität der expressiven Formensprache weiterzuentwickeln. Der *Komplexe Wohnungs- und Gesellschaftsbau im Bezirk Halle* hatte als Bauherr im Entstehungsprozess Einfluss auf die Gestaltung genommen und forderte die Vereinfachung der Formen und Inhalte, was letztlich auch zu einer Verflachung der geplanten ästhetischen Wirkung führte.⁴⁸⁰

Die Besonderheit von Renaus Wandbildern war, dass er die Komponente der Bewegung im Raum hinzufügte und nicht von einem statischen Betrachter und einer statischen Bilderfahrung ausging.⁴⁸¹

In den Jahren seiner Aktivität wurde das Haus Renaus in Berlin-Mahlsdorf zu einem Treffpunkt für angehende Künstler in der DDR, denn hier fanden zwischen 1970 und 1978 Zeichenkurse statt. Angeregt durch die Zusammenarbeit mit David Alfaro Siqueiros hatte Renau immer den Kollektivgedanken im Blick. Dokumentiert sind diese Kurse durch einen Erinnerungsband, den die Teilnehmer im Jahr 2014 herausgegeben haben.⁴⁸² Renau ließ die jungen Studierenden malen, gab ihnen Übungen auf und die Aktmalerei nahm einen wichtigen Teil ein. Renau selbst machte dabei viele Fotografien, die er später in seinen Collagen verwendete. Die Studierenden erwähnen insbesondere die umfangreiche Bibliothek, in der Werke von und über Künstler der westlichen Moderne frei zugänglich waren. Renau berichtete dabei aus seiner Zeit als spanischer Kulturminister und der Beauftragung *Guernicas* sowie insbesondere

⁴⁸⁰ Jackes, Anja: The Murals by Spanish Exile Josep Renau in Halle-Neustadt, a Socialist Town Built for Chemical Workers in the GDR; in: Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*; Budapest, New York 2016, S. 101–112, S. 111

⁴⁸¹ Sukrow, Oliver: *Arbeit, Wohnen, Computer*, S. 188.

⁴⁸² Initiativgruppe Renau/Flierl, Petra (Hgg.): „Mit den Augen messen“. *Samstags bei Renau*; Berlin 2014.

über die Zusammenarbeit und Zusammenkünfte mit Siqueiros, Rivera und Frida Kahlo. Renaus Haus war ein Ort, der eine Exotik und eine Andersartigkeit vermittelte, die in der DDR Mitte der 60er Jahre einmalig war.

Mehrere Künstler, die in diese Kurse gingen, bevor sie sich an einer Kunsthochschule bewarben, überlieferten, dass Renau den Gang in die offizielle Ausbildung nicht befürwortete. Dieses „wirklichkeitsfremde Verhalten“ bestätigten diverse Studenten.⁴⁸³ Renau war weder bei Professoren noch bei den Vertretern des Verbandes Bildender Künstler besonders beliebt. Von offizieller Seite wurde ihm die temporäre Ausreise nach West-Berlin verweigert, selbst als dort in einer Ausstellung Werke von ihm gezeigt wurden.⁴⁸⁴ In den 70er Jahren war Renau im künstlerischen Beirat für den Palast der Republik tätig, den er nach Auseinandersetzungen über die Gestaltung des Foyers vor Projektende verließ. Renau setzte sich massiv gegen eine museale Bespielung der Galerie des Palastes mit verschiedenen Kunstwerken ein. Er schlug stattdessen vor, einen öffentlichen Raum zu schaffen, der durch ein von ihm gestaltetes Wandbild eine Dynamik erzeugen sollte.

Im Jahr 1976 konnte Renau erstmals nach 37 Jahren wieder nach Spanien reisen, wo er in einer Ausstellung über die spanische Avantgarde vertreten war. In den Folgejahren reiste Renau regelmäßig zwischen Berlin und seiner Heimatstadt Valencia hin und her. Im Jahr 1982 starb er in Spanien kurz vor einer geplanten Rückkehr nach Ost-Berlin.

In der Nachwendezeit wurden einige seiner Wandbilder abgerissen und erst im Jahr 2012 im Rahmen der Weimarer Ausstellung *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen* in Deutschland einem breiteren Publikum wieder bekannt. Grund der späten Rezeption ist, dass die Diskussionen um die Kunst in der DDR sich so sehr auf die deutsch-deutschen Befindlichkeiten konzentrierten, dass so außergewöhnliche Positionen wie die von Renau dort nicht hereinpassten und erst später rezipiert wurden. Inzwischen hat eine internationale wissenschaftliche Aufarbeitung eingesetzt⁴⁸⁵ und sowohl in Spanien als auch in Deutschland

⁴⁸³ Zum Beispiel Gudrun Kühne in ebd., S. 145.

⁴⁸⁴ Flierl, Bruno: Politische Wandbilder und Denkmäler im Stadtraum; in: Monika Flacke (Hg.), Auf der Suche nach dem verlorenen Staat : die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR; Berlin 1994, S. 47–61, S. 52.

⁴⁸⁵ Brihuegas, Jaime/Ballester, Jorge: Josep Renau 1907 - 1982, compromiso y cultura; Jolly, Jennifer: Art of the Collective : David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and their Collaboration at the Mexican Electricians' Syndicate; Jackes, Anja: The Murals by Spanish Exile Josep Renau in Halle-Neustadt, a Socialist Town Built for Chemical Workers in the GDR; Renau, Josep [u. a.]: Tristes armas: Josep Renau y Martha Rosler ante la guerra ; Institut Valencià d'Art Modern, 5 febrero - 5 julio, 2015; Valencia 2015; Sukrow, Oliver: Ein Rivera der DDR – Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen ‚Muralismo‘ in die DDR“.

wurden einige seiner Wandbilder aufwendig restauriert. Da die Wandmalerei-Euphorie zu Beginn der 70er Jahre ein Ende fand – und das „selbstsichere Zukunftspathos“⁴⁸⁶ aus Renaus Entwürfen nicht mehr genug Unterstützer fand – bekam er keine weiteren Aufträge für Wandbilder. Dabei spielte auch die sich verschlechternde wirtschaftliche Situation der DDR eine Rolle, die immer weniger in Kunst am Bau und damit in Wandbilder investierte. So gibt es keine Schüler Renaus, die in der DDR Wandbilder angefertigt haben. Es lassen sich in den Werken der Künstler, die seine Kurse besuchten, also vor allem Anette Becker, Martin Colden, Inge Denev, Petra Flierl, Florian Flierl, Clemens Gröszer, Marta Hofmann, Gudrun Kühne, Michael Kutzner, Antje Müller-Reimkasten, Ulrich Reimkasten, Reinhard Stangl, Heidi Vogel und Anna Zunterstein nur vereinzelt Einflüsse des künstlerischen Schaffens von Renau finden, was betrifft vor allem die Werke betraf, die direkt bei den Treffen in Renaus Haus und Atelier entstanden.⁴⁸⁷ Von einer „Renau-Schule“ kann man nicht sprechen. Der charismatische Spanier blieb somit ein interessanter Einzelfall im Kulturbetrieb der DDR, der beeindruckende und besondere Wandbilder gestaltete und einen kleinen Kreis von Künstlern inspirierte, ohne große Folgen für die Entwicklung der Kunst in der DDR zu haben.

Renau und sein Werk stellen ein wichtiges Beispiel eines in die DDR immigrierten Künstlers, Der künstlerische Import als Transfer scheint jedoch verhallt zu sein und keine bleibende Wirkung hinterlassen zu haben, obwohl seine Arbeiten sehr viel Potential für die Weiterentwicklung der Kunst im öffentlichen Raum in der DDR geboten hätten.

⁴⁸⁶ Sukrow, Oliver: Arbeit, Wohnen, Computer, S. 192.

⁴⁸⁷ Vgl. Bildstrecken zu diversen Künstlern in: Initiativgruppe Renau/Flierl, Petra (Hgg.): „Mit den Augen messen“. Samstags bei Renau.

4.4. 1961-1968: Periphere Netzwerke und Hybride Moderne der „Socialist Sixties“

Der Mauerbau im Jahr 1961 machte die DDR keinesfalls zu einem isolierten, abgekoppelten Kunstland. Es folgte ein Jahrzehnt, in welchem eine selektive Durchlässigkeit des Eisernen Vorhangs auftrat. So waren figurative Werke von Künstlern aus der DDR 1965 in Italien zu sehen, und auf der *Ostsee-Biennale* Rostock und der *Intergrafik* in Ost-Berlin Werke aus verschiedenen Ländern Westeuropas und der übrigen Welt. Auch Der Kontakt unter den sozialistischen Ländern intensivierte sich durch diese neuen Ausstellungsformate, die auch in anderen Ländern, beispielsweise in Krakau mit der *Graphik-Biennale*, gegründet wurden.

Dieses entstehen von Netzwerken im sozialistischen Block und fernab von Kunstgeschehen im Westen ist auch als eine Reaktion auf das Scheitern der einen aus Moskau gesteuerten „Weltkunst Realismus“ zu begreifen. Es zeigt sich, dass der Ansatz einer horizontalen Kunstgeschichtsschreibung der Kunst des Nachkriegszeit des Kunsthistoriker Piotr Piotrowskis auch für die Kunst in der DDR anwendbar ist.⁴⁸⁸ Durch das Betrachten der Peripherie treten Austauschformate, Netzwerke und Akteure in Vordergrund, die bei einer rein nationalen Betrachtung bisher nicht berücksichtigt wurden.

In der Entwicklung der Kunst innerhalb der DDR fand erst in den 60er Jahren eine Anerkennung des Einflusses der internationalen figurativen Moderne der 20 Jahre statt. Dies wurde am Beispiel der öffentlichen Anerkennung des bildhauerischen Werks von Theo Balden und der kontinuierlichen Bedeutung von Moore und Giacometti in Ausstellungsbetrieb und Lehre deutlich.

Das *Haus des Lehrers* von Hermann Henselmann zeigt, dass sich die architektonische Entwicklung an internationalen Strömungen orientierte. Das Mosaik mit seiner „bunten SozArt“ hatte dabei die Rolle, die Architektur sozialistisch zu markieren und die Formensprache zu rechtfertigen. Das *Haus des Lehrers* mit dem Mosaik Walter Womackas ist ein Beispiel für „a hybrid form of modernity“⁴⁸⁹, welche weite Teile der Architektur und der architekturgebundenen Kunst in den „Socialist Sixties“⁴⁹⁰ prägten.

⁴⁸⁸ Piotrowski, Piotr: On the Spatial Turn, or Horizontal Art History.

⁴⁸⁹ Crowley, David: Paris or Moscow? Warsaw Architects and the Image of the Modern City in the 1950s; in: Péteri, György (Hg.): *Imagining the West in Eastern Europe and the Soviet Union*, Pittsburgh, Pa. 2010, S. 105–130, S. 122.

⁴⁹⁰ Gorsuch, Anne E./Koenker, Diane P.: Introduction: The socialist 1960s in Global Perspective, S. 1ff.

5. 1977-1982

5.1. Die DDR in der Kunstwelt des Westens

In dem in diesem Kapitel zu untersuchenden Zeitraum von 1977 bis 1982 trat die DDR den internationalen Aktivitäten der Kunstwelt jenseits des Eisernen Vorhangs bei. 1977 war dabei für die Kunst in der DDR und deren internationale Präsenz ein besonderes Jahr. Zum ersten Mal nahmen Künstler aus der DDR offiziell an der *documenta* in Kassel teil, der Weltkunstschau, die von der ihrer Regierung seit den 50er Jahren als Zusammenkunft kapitalistischer Kunst diskreditiert worden war. Die Teilnahme an der *Biennale* in São Paulo im gleichen Jahr war ein weiteres Resultat dieser Öffnung nach Westen. Diese Teilnahmen stellten einen regelrechten Paradigmenwechsel dar und waren Folge einer veränderten auswärtigen Kulturpolitik und einer kulturellen Liberalisierung in den 70er Jahren nach außen und innen. Hinter dieser Öffnung nach Westen, die in den Jahren zuvor so vehement abgelehnt worden war, stand politisch die Unterzeichnung des Grundlagenvertrages mit der Bundesrepublik Deutschland im Jahr 1972 und die Konsequenzen der Entspannungspolitik unter Willy Brandt. In Folge arbeitete die DDR am Aufbau von internationalen Kontakten und diplomatischen Beziehungen. Im Jahr 1973 wurde auf kulturpolitischer Ebene vorgegeben, dass 70 Prozent des kulturellen Austausches innerhalb des Ostblocks stattfinden sollten,⁴⁹¹ da sich eine breitere Öffnung nach Westen bereits abzeichnete. In der zweiten Hälfte der 70er Jahre führte dann auch die Devisenknappheit und das steigende Interesse an Kunst aus der DDR im westlichen Ausland – wohin auch Bilder verkauft wurden – immer mehr dazu, dass in den sozialistischen Bruderländern meist Werke ausgestellt wurden, die figurativ und damit kulturpolitisch unverdächtig waren, wodurch sie im Westen nahezu unverkäuflich waren. Diese zweite Wahl und die niedrige Qualität wurde beim Kunstpublikum und in der Kunstkritik der sozialistischen Nachbarn durchaus bemerkt, so dass Ausstellungen aus der DDR dort oft ohne großes Besucherecho blieben. Dies wurde auch in der DDR wahrgenommen und das Ministerium für Kultur erwog, beispielsweise Ausstellungen in der Sowjetunion nur noch alle zwei Jahre umzusetzen.⁴⁹² Die neuen Möglichkeiten im kapitalistischen Ausland auszustellen gingen mit einem zurückgehenden Einfluss des Bezugspunktes Sowjetunion einher. Den

⁴⁹¹ Der planmäßige Kulturaustausch mit den Ostblockländern sollte bei 60-70 Prozent liegen. Laut ZK Beschluss vom 12.9.1973. BArch DY 30 JIV 2/3/2055. Zitiert nach Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 71.

⁴⁹² Fritz Donner auf der 7. Tagung des Zentralvorstandes des VBK am 6.11.1980. Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, VBK ZV Nr. 5764/1. Zitiert nach ebd., S. 73.

Versuch, eine große gemeinsame sozialistische Biennale als Gegenpol zur *Biennale di Venezia* einzurichten, gab die DDR offiziell erst Anfang der 70er Jahre auf. Bereits auf den kleineren Biennalen wie in Rostock oder zur Graphikkunst in Krakau wurde zunehmend deutlicher, wie unterschiedlich sich die verschiedenen nationalen Künste im sozialistischen Europa weiterentwickelten – dies betraf vor allem Kunst aus Polen oder Rumänien. Die unterschiedliche Entwicklung hatte ja bereits 1958 zum Zerwürfnis auf der Ausstellung in Moskau geführt. Seitdem hatten sich die Standpunkte eher weiter voneinander entfernt als angenähert. So hatte im Jahr 1971 der Stellvertretende Kulturminister Kurt Bork von der Durchführung einer Biennale abgeraten:

„... weil der westliche Einfluss auf das Kunstschaffen einiger Länder wie Polen oder Rumänien sehr groß ist. Wenn dann auch noch Künstler aus dem Westen eingeladen werden, drohen die Künstler des Sozialistischen Realismus in die Minderheit zu geraten. Polemische Akzente zwischen den einzelnen Staaten stören das Gesamtbild. Das angestrebte Gegengewicht zu Venedig ist so nicht zu erreichen.⁴⁹³

Wenig innovativ schlug Bork als Alternative thematische Ausstellungen als Kooperationsprojekte innerhalb des sozialistischen Blocks vor, die dann mit den Titeln *Mensch und Arbeit* (1973), *Architektur und Bildende Kunst* (1974) oder *Sieg über den Faschismus* (1975) in den kommenden Jahren mit für die DDR-Politik konformer Kunst aus den sozialistischen Nachbarländern umgesetzt wurde. Diese Ausstellungen zeigten nicht die gewünschte Wirkung in der Öffentlichkeit und Ende der 70er Jahre begann eine neue Phase in der DDR-Kunstpolitik, die nunmehr eine Integration in die bisher vehement abgelehnte Kunstwelt der westlichen und kapitalistischen Welt vorsah.

5.1.1. Biental Internacional de Arte de São Paulo 1977

In São Paulo fand seit 1951 eine Biennale statt, die den Fokus geographisch weg von den Kunstzentren in Westeuropa und den USA lenkte. Letztendlich war man jedoch auch hier auch der klassischen Moderne und der internationalen Avantgarde verpflichtet. Neben der Präsentation des Originals des *Guernica*-Gemäldes von Picasso im Jahr 1953 wurde von italienischen Futuristen bis hin zu Edward Munch, Oskar Kokoschka, Henri Laurens und Piet Mondrian ein Kanon der westlichen Kunstgeschichte gezeigt. Diplomatische Beziehungen zwischen der DDR und Brasilien waren 1973 aufgenommen und gegenseitig Botschaften eröffnet worden. 1977 organisierte das „Zentrum für Kunstaustellungen“ (ZfK), eine Institution von großer Bedeutung für die auswärtige Präsentation von Kunst aus der DDR, auf

⁴⁹³ Kurt Bork an Kulturminister Klaus Gysi 12.8.1971 BArch DR 1 Nr. 8959 Bl.254. Zitiert nach Ebd., S. 72.

die weiter unten noch genauer eingegangen wird - den ersten Auftritt der DDR auf der Biennale in São Paulo, womit hier zum ersten Mal die Kunst aus zwei deutschen Staaten zu sehen war.

Die Bundesrepublik nahm bereits seit dem Jahr 1951 teil, war vor allem mit Werken abstrakter Kunst vertreten und bezog sich zunächst immer wieder bewusst auf das Umfeld des *Bauhauses* der 20er Jahre. Als außenpolitisches Projekt der jungen Bundesrepublik wurden die Beiträge direkt von der Abteilung Kultur des Auswärtigen Amtes umgesetzt. Nachdem 1973 das ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) diese Aufgaben übernommen hatte, wurden anerkannte und erfolgreiche zeitgenössische deutsche Künstler wie Hanne Darboven (1973), Georg Baselitz, Blinky Palermo und Sigmar Polke (1975) oder Bernd und Hilla Becher (1977) ausgestellt.⁴⁹⁴

Der erste Auftritt der DDR auf einer Biennale der westlichen Kunstwelt gestaltete sich aber aufgrund der knappen Mittel und Möglichkeiten, in Devisen zu bezahlen, als schwierig. So reiste kein offizieller Vertreter der DDR, und nicht einmal einer der dort ausgestellten Künstler nach Brasilien. Deren Arbeiten wurden durch das ZfK ausgewählt und sieben Graphiken von Dieter Tuscholke und Peter Sylvester nach São Paulo geschickt. Die Werke wurden als Postrollen gesendet, selbst auf die Rahmen hatte man aus Kostengründen verzichtet. Vor Ort fand sich zunächst niemand, der die Werke einrahmte und aufhängte. Erst im letzten Monat der *Biennale* gelang es den Mitarbeitern der Botschaft, die Werke gerahmt zu hängen.⁴⁹⁵ Aus Kostengründen wurden auch in den folgenden Jahren meist graphische Blätter versandt. Die 1977 gezeigten Werke waren die druckgraphischen Blätter *Spuren und Wände* aus dem Jahr 1976 von Dieter Tuscholke (geb. 1934; gest. 2001), der in Weißensee bei Arno Mohr studiert hatte. Die schwarz-weißen Montagen hatten einen experimentellen Charakter, waren nicht direkt entschlüsselbar und lesbar. Der Künstler Tuscholke kam aus dem künstlerischen Kreis um Robert Rehfeldt, dem wichtigsten Vertreter der Mail Art in der DDR⁴⁹⁶ und arbeitete an einer Verschmelzung von Impulsen der klassischen Moderne (DADA, Expressionismus, Surrealismus) mit den Einflüssen von Nachkriegskunst (Informel, Pop-Art). Der zweite in São Paulo vertretende Künstler, Peter Sylvester (geb. 1937; gest. 2007), zeigte mit *Delta* (1977)

⁴⁹⁴ Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian: Zukunft und Erinnerung. Sechzig Jahre deutsche Kunst auf der Biennale São Paulo; in: Institut für Auslandsbeziehungen/Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian (Hgg.): German Art in São Paulo: Deutsche Kunst auf der Biennale 1951-2012, Ostfildern 2013, S. 63–84, S. 64ff.

⁴⁹⁵ BA DR 123 481. Zitiert nach Ebd., S. 73.

⁴⁹⁶ Siehe Kap. 5.4.

auf Aquatinta-Blättern surreal modifizierte Landschaften, die in ihrer Menschenleere postapokalyptischen Charakter hatten. Sylvester hatte im Abendstudium an der *Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig* studiert und 1973 die *Leipziger Grafikbörse* als erste jury- und damit zensurfreie Künstlervereinigung in der DDR mitgegründet. Im Mittelpunkt seines Schaffens stand das Thema Landschaft, deren Darstellungen er mit verschiedenen Methoden abstrahierte und weiterentwickelte [Abb. 5.1.] Die Kunst von Tucholke und Sylvester war weit davon entfernt, sich einer sozialistischen Staatskunst zuordnen zu lassen. Sie waren nahezu das Gegenteil von figurativer Geschichtsmalerei auf Öl, die in der DDR als offizielle Kunst propagiert wurde und beispielsweise auf der *documenta* in Kassel im gleichen Jahr ausgestellt werden sollte.

Das organisierende ZfK wählte sehr unabhängig aus. „Wir wollten auf keinen Fall Sozialistischen Realismus im Westen zeigen“, so Gunhild Brandner, welche die Auswahl der Werke für internationale Ausstellungen beim ZfK betreute.⁴⁹⁷ Der Auswahlprozess sah keine Vorlage zur Genehmigung durch den VBK vor, es herrschte dadurch eine überraschende Unabhängigkeit. Die Diplomaten vor Ort reagierten 1977 bei der Präsentation in São Paulo noch verstört: „... der überwiegende Teil der ausgestellten Werke war von einer Dekadenz geprägt wie wir sie kaum noch kannten“.⁴⁹⁸ In Ost-Berlin wurde aber die Empfehlung der Kritiker überhört, man solle eine zukünftige Beteiligung an der *Biennale* in Brasilien besser abwägen und mit anderen sozialistischen Ländern absprechen.

Für das Jahr 1979 ist keine Beteiligung der DDR an der *Biennale* in São Paulo belegt, im Jahr 1981 wurden Werke von Jürgen Schieferdecker ausgewählt. Dieser Künstler wurde über seinen Auftritt im Ausland, über den weder in der Tagespresse noch in der *Bildenden Kunst* berichtet wurde, nicht informiert und erfuhr erst im Jahr 2013 von seiner Teilnahme an der *Biennale*.⁴⁹⁹ Das ZfK hatte die Blätter Schieferdeckers erworben und nicht mitgeteilt, dass er die DDR auf einer der wichtigsten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst vertreten sollte. Schieferdecker (geb. 1937; gest. 2018) kam aus dem Dresdner Umfeld und setzte sich in seinem experimentierfreudigen, vornehmlich druckgraphischen Werk regelmäßig sarkastisch und ironisch mit Atomwaffen, der Kirche oder wie im Falle der Zinkographie *Iphigenie '79* (1979) mit der Kunstpolitik der DDR auseinander.

⁴⁹⁷ Gundhild Brandner im Telefonat mit Sebastian Preuss am 10. September 2008. Zitiert nach ebd.

⁴⁹⁸ BA DR 123 481. Zitiert nach ebd.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 198.

Gezeigt wurden diese Zinkographie, sechs Graphiken und eine Collage, auf der eine seitenverkehrt abgebildete Nachbildung der *Iphigenie* von Anselm Feuerbach auf einer abgedunkelten Karte Europas zu sehen ist, die auf einer Titelseite des *Neuen Deutschlands* montiert ist. Die aus der Zeitung ausgeschnittene Iphigenie füllt dabei genau das Gebiet der DDR aus. Auf der unteren Hälfte der Zeitungsseite befindet sich eine auf aus Millimeterkaros gezeichnete Rose, als Verlängerung, bildet die Blüte den rechten Teil eines Diagramms, das mit einer 49 beginnt, wohl ein Hinweis auf das Gründungsjahr der DDR. Die Rosenblüte beginnt im Diagramm im aktuellen Jahr 1979. Es ist davon auszugehen, dass Schieferdecker sich mit der Rose auf die *Multiples ohne die Rose tun wir's nicht* (1972) und *Rose für direkte Demokratie* (1973) von Joseph Beuys bezog, die im Kontext der auf der *documenta 5* im Jahr 1972 von Beuys inszenierten *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* entstanden. Die Rose sollte hier für eine Gleichsetzung von politischer Revolution und organischer Evolution stehen. Schieferdeckers Collage brachte Beuys' Bewegung mit der Zukunft der DDR in Verbindung und gratulierte der DDR damit zu ihrem 30. Geburtstag. Die Kombination von *Neuem Deutschland*, *Iphigenie* und Beuys führte zu einer ironischen Aussage mit unübersehbar kritischen Untertönen. Anleihen bei der Pop-Art waren dabei offensichtlich. Das Werk Schieferdeckers war in Folge in den 80er Jahren regelmäßig in offiziellen Ausstellungen zu sehen, darunter die *Intergrafik* in Berlin.

Der Attaché für Kultur an der Botschaft der DDR in Brasilien berichtete „mit sozialistischem Gruß“, ohne den Inhalt der Werke zu beanstanden nach Berlin, die Blätter hätten einen „würdigen und geachteten Platz“ in der Ausstellung gefunden.⁵⁰⁰

In dem Schreiben wurde zudem vermerkt, dass in der *Biennale*-Abteilung zur Mail-Art auch Künstler aus der DDR zu sehen seien. Der Einladung an Vertreter der Mail Art weltweit waren sechs Künstler aus der DDR gefolgt und ihre Beteiligungen waren mit der regulären Post in Brasilien eingetroffen. Es handelte sich hier um eine Präsentation an den offiziellen Institutionen vorbei und weder das ZfK noch eine andere offizielle Einrichtung der DDR war an dem Vorgang beteiligt. Der Kulturattaché Kohlisch berichtete über die Präsenz von DDR-Künstlern in der kleinen Teilausstellung der *Biennale*. [Abb. 5.2.] Die selbst initiierte Teilnahme wurde nicht verfolgt oder kommentiert. Es ließen sich noch fünf der sechs Teilnehmer namentlich ermitteln: Joseph W. Huber, Hernando León, Robert Rehfeldt, Ruth Wolf-Rehfeldt

⁵⁰⁰ Brief von Attaché Kohlisch vom 11. November 1981. BA DR 123 530. Zitiert nach ebd., S. 73.

und Rolf Staeck. Über deren Beteiligung hatte die offizielle Seite offensichtlich nichts gewusst und erst durch den Botschaftsangehörigen erfahren.⁵⁰¹ (Zur Mail Art von Robert Rehfeldt, siehe Kap. 5.4.).

Insgesamt zeigte sich das Ministerium für Kultur mit den Präsentationen 1977 und 1981 zufrieden und das ZfK wurde offiziell beauftragt, die Teilnahme an den kommenden Biennalen langfristig zu planen und vorzubereiten.⁵⁰² Im Jahr 1983 repräsentierten Gerd Mackensen, Ingo Arnold und Andreas Dress einen eher stillen Auftritt.⁵⁰³ Mackensens Bild *Nur ein Fahnenträger* (1982), das sich technisch experimentell weg von der Figuration hin zur Abstraktion bewegt, stellt einen einsamen Soldaten auf dem Pferd in den Stürmen der Zeit dar. In Arnolds *Wessen ist die Welt* (1982) zeigt in einer von John Heartfield inspirierten frech-ironischen Collage eine Reflexion zur Geschichte des Eigentums, Karl Marx beobachtet das Durcheinander leicht spöttelnd. Schwächer im Ausdruck zeigte sich Andreas Dress' *Die Stadt* (1980) als Bild einer überfüllten Stadt mit merkwürdig ort- und zeitlosen Stadtszenen.⁵⁰⁴ Die *Biennale* 1983 wurde dominiert von einer Sonderschau *Fluxus International & Co*, die vornehmlich von Wolf Vostell und seinem bekannt gewordenen Cadillac-Environment *Energie* geprägt wurde. Für die Bundesrepublik wurde unter anderen A. R. Penck ausgewählt, der mit *Welt des Adlers VII* (1981) und *Standard West* (1981) aktuelle Arbeiten zeigte. Mit den für ihn typischen Zeichnungen, die denen in Höhlen durch ihre Einfachheit ähneln, griff er auf die Figuren und Masken archaischer Kulturen zurück. A. R. Penck hatte erst im Jahr 1980 die DDR verlassen, nachdem er dort keine Chancen auf Ausstellungen und Aufträge mehr gesehen hatte.

Die Präsenz nonkonformer Kunst der DDR in São Paulo setzte sich 1985 fort und erlebte einen Höhepunkt mit *Proben zu Herakles*, eine 18-teilige Papierarbeit von Lutz Dambeck, in welcher der Künstler einen Bogen von der Antike über den Nationalsozialismus bis zur Gegenwart schlug. Die als Wand aufgebaute Installation war ein Jahr zuvor in der für die alternative Szene wichtigen „Guerilla-Ausstellung“, dem *1. Leipziger Herbstsalon* präsentiert worden, der in Eigenregie der Künstler ohne offizielle Genehmigung organisiert worden war. Auf die Drohung hin, die Ausstellung zu räumen, hatten die Organisatoren, darunter der

⁵⁰¹ Ebd., S. 74.

⁵⁰² BA DR 123 530 zitiert nach ebd., S. 79.

⁵⁰³ Groos, Ulrike: German Art in São Paulo : Deutsche Kunst auf der Biennale 1951-2012; in Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian 2013, S. 204.

⁵⁰⁴ Ebd.

Künstler Lutz Dambeck, mit der Besetzung des Marktplatzes gedroht. Der Herbstsalon wurde von 100.000 Menschen besucht, was für die Anziehungskraft dieser Kunst jenseits der Altmeister um Willi Sitte sprach. Diese Popularität wollte das ZfK wohl auch in São Paulo vermitteln. Mit Arbeiten von Angela Hampel und Nuria Quevedo wurden neben Dambeck zudem weitere wenig „stromlinienförmige“ Werke präsentiert, die auch zwischen den Zeilen Kritik, Zweifel und Skepsis an der Situation in der DDR durchscheinen ließen.

Beim letzten Auftritt der DDR im Jahr 1989 repräsentierten Frieder Heinze und Olaf Wegewitz mit der Installation *Ararat* die DDR.

Die Teilnahmen der DDR in São Paulo von 1977 und 1989 lassen nicht eindeutig erkennen, ob die DDR bei der Auswahl der Künstler strategisch vorging. Bemerkenswert ist, dass vornehmlich eine jüngere Kunst und für die DDR experimentelle Kunstformen ausgestellt wurden. Die auswärtige Kulturpolitik nutzte das mögliche Forum nicht für politische Zwecke und das ZfK schien nahezu freie Hand bei der Auswahl gehabt zu haben:

„Die Biennale in Brasilien war dagegen eine jener sprichwörtlichen Nischen der DDR, in der vieles möglich war, wenn es nur nicht ins grelle Licht der Öffentlichkeit gerückt wurde. Im Gegensatz zu Kassel oder Venedig war São Paulo weit weg und selbst die westdeutsche Presse berichtete nicht allzu viel über die Biennale in Brasilien.“⁵⁰⁵

5.1.2. Biennale di Venezia 1982

1982, also 5 Jahre nach der 1. Teilnahme an der Biennale in São Paulo, fand die Teilnahme an der viel renommierten Biennale in Venedig statt, die Literatur und Aktenlage lässt kein Schlüsse zu, warum die kleinere und weit entferntere vorgezogen wurde.⁵⁰⁶ Gesichert ist, dass die Initiative von Willi Sitte, Präsident des VBK und Hermann Raum, Vizepräsident und verantwortlich für internationale Beziehungen, ausging. Letzterer war bis 1990 für die Präsentation in Venedig verantwortlich. Der VBK besaß zwar eine gewisse Autonomie bei der Auswahl der Künstler, war jedoch immer abhängig von den Absegnungen durch die Kulturabteilung des ZK der SED. Organisatorisch war dann wie im Fall der *Biennale* in São Paulo das ZfK als dem Ministerium für Kultur nachgeordnete Einrichtung zuständig, hatte aber im Gegensatz zu São Paulo zunächst weniger Mitspracherechte bei der Auswahl. Diese komplizierte Abfolge in der Hierarchie hatte letztendlich jedoch zur Folge, dass auch hier das

⁵⁰⁵ Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian: Zukunft und Erinnerung, S. 74.

⁵⁰⁶ Flügge, Matthias: Die Beiträge der DDR zur Biennale Venedig; in: Zeller, Ursula/Reich, Katia (Hgg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895 - 2007; Köln 2007, S. 137–145, S. 138.

ZfK die Auswahl der Künstler mitbestimmen konnte und in der Auswahl der Teilnehmer und Kuratoren in den Jahren 1982 bis zum Ende der DDR vor allem auf junge Positionen der Kunst in der DDR setzte. Zuallererst musste für die *Biennale* in Venedig jedoch die Platzfrage geklärt werden. Der deutsche Pavillon war durch die Bundesrepublik bereits seit 1950 wieder bespielt worden, ein quasi inoffizieller Beitrag deutscher Künstler war im Jahr 1948 vorausgegangen.⁵⁰⁷ Auch im zentralen Pavillon in der Anlage der Giardini fand sich zu Beginn der 80er Jahre kein Platz für die Beteiligung der DDR. Schließlich wurde der DDR-Beitrag am Ende des Geländes im langgestreckten venezianischen Pavillon untergebracht, in welchem auch die Präsentationen von Polen, Rumänien, Ägypten und Jugoslawien Platz gefunden hatten. Die erste Präsentation im Jahr 1982 zeigte mit Sighard Gille, Heidrun Hegewald, Volker Stelzmann und Uwe Pfeiffer Künstler, die bisher kaum im westlichen Ausland bekannt waren und zur jüngeren Generation von Künstlern aus der DDR zählten. Die ausgesuchten Positionen gehörten seit Ende der 70er zu einem künstlerischen „Mainstream“, der den Zustand der DDR mit mehr oder weniger offensichtlicher Kritik mit figurativen Mitteln darstellte.⁵⁰⁸ Vor allem Stelzmann und Pfeiffer verarbeiteten in ihrer Malerei Kritik und kommentierten den Zustand der DDR, indem sie sich in einer tiefgründigen Bildsprache mit verschiedenen Zuständen des gesellschaftlichen Miteinanders in der DDR auseinandersetzten. Als künstlerische Vorbilder der vier DDR-Vertreter sah der Kurator der Ausstellung, Hermann Raum, deutsche Expressionisten aus den 20er und 30er Jahren wie Beckmann und Dix. Von Uwe Pfeiffer war das Werk *Feierabend* (1977) [Abb.5.3.] ausgewählt worden, das auf der *VIII. Kunstausstellung besondere* Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte. Im Gegensatz zur Gemütlichkeit des Titels zeigt das bedrückende Bild eine Reihe dichtgedrängter Menschen in einer Unterführung, die in keinerlei Beziehung zueinander zu stehen scheinen. Grelle Farben, vor allem ein grüner Mantel, verstärken die groteske Gesamtwirkung einer entindividualisierten Gesellschaft, von der nur das Gesicht eines Mannes zu sehen ist. Dieser einzige Zurückblickende ballt hinter dem Rücken die Faust, die Entspannung mit Einsetzen des Arbeitsendes scheint hier auszubleiben. Deutlich wird bei Pfeiffer ein Einfluss seines Lehrers Walter Mattheuer, er gilt damit als Teil der „Leipziger Schule“.

Über die erste Beteiligung der DDR an der Biennale in Venedig wurde nur eine knappe

⁵⁰⁷ Joch, Peter: Die Ära der Retrospektiven 1948-1962; in: Zeller, Ursula/Reich, Katia (Hgg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895 - 2007, Köln 2007, S. 89–108, S. 90.

⁵⁰⁸ Flügge, Matthias: Die Beiträge der DDR zur Biennale Venedig, S. 138.

Meldung des ADN (Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst; staatliche DDR-Nachrichtenagentur) verbreitet.⁵⁰⁹

Auch in den Folgejahren blieben die Auftritte der DDR in Venedig in der heimischen Berichterstattung weitgehend ausgespart. In der Bundesrepublik wurde der Auftritt der DDR 1982 hingegen kontrovers besprochen. Die *Stuttgarter Zeitung* kommentierte, dass sich „bundesdeutsche Askese und anspielungsreicher DDR-Realismus nahezu ideal ergänzen“ und verwies damit auf den bundesdeutschen Beitrag, der sich mit Gotthard Graubner, Hanne Darboven und Wolfgang Laib in Form von Konzeptkunst und Farbfeldmalerei deutlich von den Beiträgen aus dem anderen Deutschland absetze.⁵¹⁰ Weniger wohlwollend beschrieb der *Rheinische Merkur* den DDR-Beitrag als „pessimistisch in selbstkritischer Nabelschau“.⁵¹¹

Im Jahre 1984 hatte die gesamte Schau den Übertitel „Kunst und Künste. Aktualität und Geschichte“ und die ausgewählte Kunst aus der DDR von mit ihrem „traditionell antimodernen Impulsen“ traf hier den Zeitgeist der internationalen Kunstwelt.⁵¹² Die *Biennale* in Venedig, die in der DDR lange als Inbegriff der Kunstpräsentation eines abstrakten Imperialismus gegolten hatte, machte es nun möglich, dass Kunst aus der DDR mit zeitgenössischen westlichen Kunsttendenzen verglichen wurde, dies war in der Kunstgeschichte der DDR ein erstmaliger und einmaliger Vorgang. Bemerkenswert ist, wie der Kurator Hermann Raum mit dieser Chance umging, Er blieb bei der Abgrenzung der Kunst in der DDR zu der des kapitalistischen Auslands und hob das „Mythische“ in der Kunst der DDR hervor.⁵¹³

Raum stellte hier das alte, bereits die Frühzeit der DDR bestimmende Denkmuster einer westlichen modernen Dekadenz, die absterben wird, einer Zukunftsgewissheit im Osten gegenüber. Der Kurator pflegte hier die Frontstellung der DDR und der Vertreter des VBK und war zu einem jetzt möglichen Dialog auf Basis der figurativen Kunst aus der DDR mit der sich öffnenden westlichen internationalen Kunstwelt nicht bereit.

Im Zentrum des DDR-Beitrages stand die Bronzeskulptur *Gekreuzigter* (1975/76) von Fritz Cremer, umgeben unter anderem von Werken von Volker Stelzmann, Wolfgang Peuker,

⁵⁰⁹ Ebd., S. 139.

⁵¹⁰ Rainer, Wolfgang: Im milden Licht der Lagune; in: *Stuttgarter Zeitung* vom 12.06.1982. Zitiert nach ebd.

⁵¹¹ Schön, Wolf: Des Sonnenreiters Drachenkampf; in *Rheinischer Merkur* vom 12.06.1982. Zitiert nach ebd.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Raum, Hermann: Die Aktualität der Mythen, in: *L'attualità di miti. La Biennale di Venezia*. Repubblica Democratica Tedesca [Ausstellungskatalog]; [o.O.] 1984. Zitiert nach ebd.

Harald Metzkes, Werner Tübke, Willi Sitte, Bernhard Heisig und Arno Rink.⁵¹⁴

Die Medien in der DDR berichteten abermals nur spärlich über die Teilnahme, die *Bildende Kunst* referierte dann im Folgejahr die Reaktionen auf die Ausstellung. Ein britischer Rezensent war begeistert von der Präsentation:

„Mit viel grimmiger Malerei voller Wildheit, Gewalttätigkeit und schmerzvollem Protest über die Unmenschlichkeit ist der ostdeutsche Pavillon der am härtesten zuschlagende“.⁵¹⁵

Die Präsentation im Jahr 1986 war geprägt von der Verkleinerung der Fläche für die Präsentation der DDR und des durch die *Biennale*-Leitung aus Gründen von Renovierungsarbeiten angewiesenen Auszuges aus dem Pavillon am Ende des Giardini-Geländes. Ausgewählt wurden Arbeiten von Wieland Förster und Sabine Grzimek, die beide in der DDR lange umstritten waren und die letztendlich in einer „Kojе“ zwischen den Staaten Peru, Kolumbien und San Marino untergebracht werden mussten. Willi Sitte wandte sich in Folge persönlich an Honecker und forderte die Planungen zur Errichtung eines eigenen DDR-Pavillons wieder aufzunehmen:

„Wir dürfen diese Situation nicht weiter hinnehmen. Diese wichtige Bühne zu verlassen, ist andererseits für ein führendes Kunstland wie die DDR mit ihrer international geachteten Alternative Sozialistischer Realismus nicht diskutabel. Es liegen deutliche Anzeichen vor, dass die BRD unseren Rückzug für eine gesamtdeutsche „Stellvertreter“ Politik ausnützen würde ... Wir haben also die Pflicht, etwas Entscheidendes für die Verbesserung und Sicherung unserer Ausstellungsbedingungen in Venedig zu tun ...“⁵¹⁶.

Bei ihrer letzten Teilnahme an der *Biennale* im Jahr 1988 konnte die DDR in den venezianischen Pavillon in den Giardini zurückkehren. Peter Pachnicke wurde als Kommissar des DDR-Beitrages bestimmt. Er wählte Werke von mehr als 30 Künstlern aus, die alle zuvor in der *X. Kunstausstellung der DDR* im Dresdner Albertinum zu sehen gewesen waren. Zum ersten Mal wurde in Venedig nun auch nicht-figurative Kunst ausgestellt, so von Bernhard Göschel.

Aus heutiger Sicht ist es erstaunlich, dass die Kulturpolitik der DDR das steigende Interesse und die Möglichkeiten des Dialogs mit dem westlichen Ausland Ende der 70er/Anfang der 80er Jahre nicht intensiver nutzte. Eine Strategie der künstlerischen Selbstdarstellung der DDR im Ausland ist am Beispiel der Biennalen nicht erkennbar. Für die Konzeptlosigkeit der kulturpolitischen Aktivitäten auf internationalem Feld sind die vier Biennale-Präsentationen

⁵¹⁴ Die übrigen Künstler waren: Peter Makolies, Wolfgang Mattheuer, Baldur Schönfelder, Klaus Schwabe und Dieter Weidenbach.

⁵¹⁵ Zitiert nach Kühne, Christa: Kunst im Spiegel. Internationale Pressestimmen zum DDR-Beitrag zur Biennale; in *Bildende Kunst* 1985, H. 3, S. 141. Zitiert nach Flügge, Matthias: Die Beiträge der DDR zur Biennale Venedig, S. 140.

⁵¹⁶ Brief von Willi Sitte an Erich Honecker, vom 11. Juli 1986, Akademie der Künste Berlin Archiv, Bestand VBK Zentralvorstand. Sign 5846. Zitiert nach ebd., S. 142.

in den Jahren 1982, 1984, 1986 und 1988 der DDR ein gutes, in Bezug auf die bildende Kunst, das eindringlichste Beispiel.⁵¹⁷

5.1.3. *documenta* 6 1977

Die Teilnahme der DDR fand auf Initiative des *documenta*-Kurators Manfred Schneckenburger statt und war keine kulturpolitische Initiative der DDR-Regierung. Der Auftritt auf der *documenta* ist intensiv ausgewertet und interpretiert worden und wird hier nur kurz beschrieben, zumal es sich zwar um einen Auftritt in einer internationalen Kunstschau handelte, der Großteil der Diskussionen sich jedoch um das innerdeutsche Verhältnis drehte und daher nur eingeschränkt ein internationalen Auftritt der DDR vorlag. Dennoch wird in Folge kurz dargestellt, wie es zur Präsenz der DDR kam, da diese mit einer lange Jahre gepflegten Ablehnung des zeitgenössischen westlichen Kunstbetriebs brach.

Seit der zweiten *documenta* im Jahr 1959 galt diese in der DDR als

„... als Ausgeburt des imperialistischen Kulturverfalls, der immer stärkeren Amerikanisierung des westdeutschen Kunstmarktes, des völligen Niedergangs und Ausverkaufs jeglichen Kunstanspruchs, jedes menschlichen Maßes“⁵¹⁸.

Diese Form der strikten Ablehnung hatte bis weit in die 70er Jahre Gültigkeit. Die Zusage der Teilnahme an der *documenta* 6 war ein Beleg, dass sich einerseits die innerdeutschen Kontakte normalisierten und andererseits es einen Willen in der DDR gab, sich im Rahmen von zeitgenössischer Kunst auf internationaler Bühne zu beteiligen. Interesse bestand auch vonseiten der *documenta*. Bereits fünf Jahre zuvor hatte der Kurator Harald Szeemann versucht, sich von der DDR Werke für die Ausstellung vorschlagen zu lassen. Im Kontext der Beschäftigung mit dem Spannungsfeld Realismus und Realität machte die Berücksichtigung von Werken aus dem anderen Deutschland für den Kurator einen besonderen Sinn. Szeemann, der sich bewusst mit Kunst aus dem sozialistischen Block auseinandergesetzt hatte, gelang es ebenso wenig, Bilder aus der Sowjetunion zu zeigen. Er hatte hier Werke aus der Zeit Stalins angefragt, die ihm auch zunächst zugesichert worden waren. Auch die Volksrepublik China lehnte eine Teilnahme ab, Szeemann hatte dort angefragt, die Großskulptur *Hof für die Pachteinnahme* als ikonisches Werk des chinesischen sozialistischen Realismus in Kassel zu zeigen.

⁵¹⁷ Ebd., S. 138.

⁵¹⁸ Horst Weiß über die 4. Documenta, Stenographisches Protokoll der 15. ZV Tagung, 30./31.10.1968, SAdK, VBK-ZV 5794, S. 15. Zitiert nach Schirmer, Gisela: DDR und *documenta*; S. 97.

Nicht zuletzt muss auf die Bedeutung des Kunstkritikers der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (FAZ), Eduard Beaucamp, hingewiesen werden, der bei der Legitimierung der Kunst aus der DDR in Westdeutschland eine entscheidende Rolle spielte. Beaucamp hatte 1972 über die 8. *Leipziger Bezirkskunstausstellung* berichtet und dabei über die FAZ in Westdeutschland den Begriff der „Leipziger Schule“ eingeführt:

„Bis zur Identifikation reden wir von einer New Yorker Schule, wie zuvor die École de Paris geläufig war – aber hat jemand schon einmal von einer Leipziger Schule gehört?“⁵¹⁹

Beaucamp ging in seinem Beitrag sogar soweit, dass er die Konvergenztheorie im Feld der Kunst verortete. Nach dieser aus den Wirtschaftswissenschaften stammende Theorie würden sich demnach kapitalistische und sozialistische Staaten in den folgenden Jahren annähern und die gesellschaftlichen Systeme in all ihren Facetten immer mehr ähneln. Beaucamp stellte einen Zusammenbruch der großen Utopien der modernen Kunst im Westen fest und sah darin Parallelen zur Auflösung des Sozialistischen Realismus in der DDR. Die Kunst der „Leipziger“, also Sitte, Heisig, Mattheuer und Tübke sah er als eine Folgereaktion und positive Weiterentwicklung.⁵²⁰

Bereits 1973 hatte Peter Sager in seinem Überblicksband „Neue Formen des Realismus“ Künstler aus der DDR wie Tübke, Mattheuer und selbst Sitte in eine allgemeine – vornehmlich westliche – Kunstgeschichte des Realismus eingeordnet, was deren Bekanntheitsgrad im Westen erhöht hatte.⁵²¹

Manfred Schneckeburger, Kurator der *documenta 6*, hatte das Interesse an der Präsentation von DDR-Kunst über Günter Gaus, den Leiter der Ständigen Vertretung der BRD, vermitteln lassen, Bedingung der DDR war, dass die Auswahl von der DDR getroffen wurde. Sitte, Tübke, Mattheuer und Heisig waren gesetzt, dazu Jo Jastram und Fritz Cremer mit Skulpturen vertreten. Von Fritz Cremer war *Der Aufsteigende* zu sehen, der bereits 1967 fertig gestellt worden war und seit 1975 als Kopie auch im Park der UNO in New York stand.

Da die Sowjetunion und China die Teilnahme in Kassel abgesagt hatten, standen nun die Werke aus der DDR allgemein für eine ästhetische Alternative des Realismus auf einer *documenta*, die Walter de Marias *Erdkilometer* oder die Skulpturen Frank Stellas zeigte. Der Kunst aus der DDR wurde ein eigener Raum zugeordnet, nachdem zunächst eine direkte

⁵¹⁹ Beaucamp, Eduard: Neue Kunst-Szene DDR. Leipziger Eindrücke: Eine veränderte Wirklichkeit in den Bildern einer jungen Künstlergeneration; in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 25.03.1972.

⁵²⁰ Schirmer, Gisela: DDR und *documenta*, S. 72.

⁵²¹ Sager, Peter: Neue Formen des Realismus: Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit; Köln 1973.

Gegenüberstellung mit Bacon, Baselitz, Penck und Lüpertz vorgesehen war, die letztendlich aber nicht umgesetzt wurde.⁵²² Im Katalog der *d6* wurden die Werke dokumentiert. Bernhard Heisig war mit sechs Gemälden aus den Jahren 1969-1977 vertreten.⁵²³ *Festung Breslau* (1969), *Chile, 12. September 1973* (1973), *Vaclav Neumann* (1968), *Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit* (1973), *Traum des unbelehrbaren Soldaten* (1976) und *Preußisches Museum* (1976/77). Lothar Lang beschrieb Heisigs Stil im Katalog als einen „fauvistischen Sensualismus“, dessen „Malgestus auf die Beschäftigung mit Lovis Corinth und Oskar Kokoschka verweist. Heisig realisiere

„... vielfarbige, gedrängt dichte Bilder zu äußerster Turbulenz; Linien Farben und Figuren werden in den Strudel einer expressiven Formphantasie gerissen, die sich vorwiegend in der Offenheit der Pinselschrift und in der autonomen Kraft der Farbe artikuliert“.⁵²⁴

Für das Gemälde *Festung Breslau* nannte er Grosz, Beckmann und abermals Kokoschka als kunsthistorische Quellen und wies auf Heisigs persönliches Erleben des Zweiten Weltkrieges hin. Heisigs Bilder belegten die Spezifik sozialistisch-realistischer Historienmalerei in der DDR der 60er und 70er Jahre. Als geschichtsphilosophisches Fundament macht Lang in bester Tradition den historischen Materialismus aus.

Auch Wolfgang Mattheuer war mit sechs Bildern vertreten, darunter seine bekanntesten Werke *Der übermütige Sisyphos und die Seinen* (1975) und *Hinter den sieben Bergen* (1973). Lang betonte, dass sich die Bilder Mattheuers mit den Problemen der DDR auseinandersetzten, und hob die Affinität zur Neuen Sachlichkeit und die gedanklichen Verbindungen zu Karl Marx hervor. Weiterhin waren Willi Sitte und Werner Tübke – unter anderem mit den *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III* (1965) – vertreten. Jo Jastram und Fritz Cremer repräsentierten die Plastik in der DDR, darunter der *Aufsteigende* Cremers aus dem Jahr 1965, ein deutliches Indiz für die Rückwärtsgewandtheit der Auswahl. Auch in Kassel wurde nicht die Chance genutzt, international einen Stand der aktuellen Kunst in der DDR zu zeigen, sondern man griff auf die bewährten Positionen zurück, die bereits viele Jahre in der DDR für Politik und Rezipienten populär waren. Lang verortete die Kunst in einer deutschen Traditionslinie und gab keine Verweise auf die Einflüsse nicht deutscher Künstler. Vergleicht man den Beitrag der DDR exemplarisch mit dem anderer sozialistischer Bruderstaaten so wird

⁵²² Ebd., S. 93.

⁵²³ Diederichs, Joachim: Documenta 6: Internationale Ausstellung, Kassel – Band 1: Einführung. Malerei, Plastik, Environment, Performance; Kassel 1977, S. 84 ff.

⁵²⁴ Lang, Lothar: Zur DDR-Malerei der siebziger Jahre; in: documenta (Hg.): documenta 6, Kassel 1977, S. 47–56, S. 50.

die Diskrepanz und der Exotenstatus noch deutlicher. Die Volksrepublik Polen wurde auf der *d6* durch Roman Opalka vertreten mit *Detail: 2074971-2094929* vertreten. Opalkas Reihe in Acryl auf Leinwand verarbeitete die Zahlenreihe von eins bis unendlich in horizontalen Zeilen, hinzu kamen Fotos und Audioaufnahmen des Zeichenprozesses als eine mediale Komponente. Von dem Ansatz des polnischen Künstlers waren die DDR-Künstler sehr weit entfernt.

Die Reaktionen auf die Beteiligung der Künstler aus der DDR waren gespalten. Es gab erheblichen Protest gegen deren Teilnahme. Georg Baselitz und Markus Lüpertz zogen ihre Teilnahme zurück und protestierten auf der Pressekonferenz zur Eröffnung gegen die Teilnahme der Künstler aus der DDR. Beuys, Paik, Vostell und andere begrüßten hingegen die *d6*-Teilnahme der DDR begeistert.

Weniger positiv fielen die Reaktionen in den bundesdeutschen Feuilletons aus, welche die DDR-Kunst heftig kritisierten. Besucher und Kritik waren verwundert über den aus der Zeit gefallenen Malstil der DDR-Künstler.⁵²⁵

Eine Protestaktion wurde von früheren politischen Häftlingen der DDR realisiert, die mit Plakaten und Flugblättern am Eröffnungstag in den Ausstellungsräumen demonstrierten. Keine Protestaktion gegen die Beteiligung hingegen war die Abhängung von Bildern des Übersiedlers Gerhard Richter. Richter war über die Position seiner Bilder enttäuscht – sie hingen direkt neben einem monumentalen Bild Stellas – und da der Kurator Schneckenburger zum Dialog nicht bereit war, entfernte Richter seine Werke eigenmächtig. Auch A. R. Penck beziehungsweise sein westdeutscher Galerist Michael Werner war mit der Hängung und dem verfügbaren Platz nicht einverstanden. Schließlich entfernte der Galerist Pencks Bilder.

Der Auftritt in Kassel war für die DDR kulturpolitisch insofern ein Erfolg, als in den Folgejahren zahlreiche Ausstellungen in der BRD und im Ausland stattfanden, das Interesse an Kunst aus der DDR also international geweckt wurde.

5.1.4 Zentrum für Kunstaustellungen und Staatlicher Kunsthandel als neue Institutionen

Die wichtigste institutionelle Einrichtung zur internationalen Verbreitung von Kunst aus der DDR war das *Zentrum für Kunstaustellungen (ZfK)*, das im Jahr 1973 in Ost-Berlin zunächst als *Neue Berliner Galerie – Zentrum für Kunstaustellungen* gegründet worden war. Ab 1974 wurde nur noch die Bezeichnung *Zentrum für Kunstaustellungen* verwendet. Die

⁵²⁵ Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 110.

wissenschaftlich-künstlerische Einrichtung unterstand dem Ministerium für Kultur und folgte dessen Richtlinien. Aufgabe waren Konzeption und Gestaltung von 1) Ausstellungen im Auftrag des Ministeriums 2) Ausstellungen ausländischer Partner in der DDR und 3) von Ausstellungen der DDR im Ausland. Das ZfK ging dazu Kooperationen mit anderen staatlichen und gesellschaftlichen Institutionen der DDR ein, der Schwerpunkt der Tätigkeiten galt der Präsentation von Gegenwartskunst.⁵²⁶

Als Hauptaufgabe des ZfK entwickelte sich die Präsentation von Kunst im Ausland und damit auch die Organisation der DDR-Beteiligungen an den Biennalen in São Paulo und Venedig. Da auch die Deutschen Kunstaustellungen in Dresden durch das ZfK betreut wurden, hatte es auch für den Ausstellungsbetrieb innerhalb der DDR eine besondere Bedeutung. Der Zuwachs an Bedeutung im Laufe der 70er und 80er Jahre ließ sich an den Beschäftigtenzahlen ablesen. Von übersichtlichen sechs Kunsthistorikern im Jahr 1974 wuchs die Zahl der Angestellten bis 1989 auf fünfundneunzig. Von den ca. 130 Ausstellungen, die das ZfK zwischen 1980 und 1989 pro Jahr organisierte, waren etwa 50 Kunstaustellungen mit ausländischen Partnern.⁵²⁷ Als Weisungsnehmer des Ministeriums für Kultur besaß das ZfK eine eingeschränkte Freiheit bei der Auswahl von Ausstellungen und Künstlern. Die Ausstellungen mussten vor Fertigstellung und Abreise ins Ausland von Vertreter des Ministeriums freigegeben werden. Auch das Ministerium für Staatssicherheit wurde bereits in die Planungen von Projekten eingebunden und konnte Einfluss nehmen.⁵²⁸

Dennoch waren nur sehr wenige Parteimitglieder unter den Mitarbeitern des ZfK.⁵²⁹ Das Zentrum war im Besitz einer Kunstsammlung, die im Jahr 1988 10.000 Werke umfasste. Zum 15-jährigen Bestehen erschien eine Pressemitteilung, die von etwas über 2000 realisierten Ausstellungen in über 90 Ländern berichtete.⁵³⁰

Nach 1989 ging das ZfK mit Kunstsammlung, Plakatarchiv und Katalogbibliothek in das *Institut für Auslandsbeziehungen* in Stuttgart über, das zwar nicht Rechtsnachfolger wurde, aber auch

⁵²⁶ Marschall-Reiser, Johanna/Klimaczewski, Anja (Bearb.): Zentrum für Kunstaustellungen der DDR (DR 123) DR 123 (1959-1973) 1973-1990; [o.O. u. J.] URL: <http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/DR-123-57061/index.htm> (05.07.2019).

⁵²⁷ Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 88.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Presseerklärung vom 22.9.1988: 15 Jahre ZfK. BArch DR 123 Zentrum für Kunstaustellungen 321, ebd.

die Liegenschaften in Berlin übernahm.⁵³¹

Neben dem *ZfK* war der *Staatliche Kunsthandel der DDR* eine wichtige Institution, welche die Präsenz von Kunst aus der DDR im Ausland – und von Kunst aus dem Ausland in der DDR in den 70er Jahren mitgestaltete. Aus dem *Volkseigenen Handel Antiquitäten*, der 1955 unter Kontrolle des Ministeriums für Kultur entstanden war, ging 1973 der *Volkseigene Handelsbetrieb Kunst und Antiquitäten*, ab 1976 als *Staatlicher Kunsthandel der DDR* hervor und entwickelte sich bis 1989 zu einem System mit 40 Verkaufsgalerien in 26 Städten der DDR.⁵³² Der Kunsthandel verkaufte auch innerhalb und der DDR und hatte ein Monopol für den Verkauf zeitgenössischer Kunst. Vor allem war die Einrichtung der Ansprechpartner für die vermehrt auftauchenden Anfragen aus dem Ausland.⁵³³ Im Vergleich zu anderen sozialistischen Kunstsystemen war der Kunsthandel in der DDR besonders eng an politische Instanzen gebunden. Dort wurde der Kunsthandel in der Regel vom Künstlerverband selbst und nicht wie in der DDR vom Kultur-Ministerium gesteuert.

Die Verkäufe des Kunsthandels in der DDR belegen den Bedeutungszuwachs von Gegenwartskunst in der DDR. So stieg der Anteil zeitgenössischer Kunst am Gesamtumsatz mit Kunstwerken von 1974 bis 1978 von 0,8 Prozent auf 32 Prozent.⁵³⁴ Dieser Zuwachs innerhalb der DDR lief damit parallel zur zunehmenden Präsentation von zeitgenössischer Kunst außerhalb der DDR.

In der DDR wurden insbesondere Reproduktionen von Werken der Künstler Horst Bartsch, Fritz Cremer, Wolfgang Mattheuer, Rolf Münzner, Ronald Paris, Nuria Quevedo, Werner Tübke, Horst Zickelbein und Lothar Zitzmann nachgefragt. Es waren aber auch Motive aus dem Ausland, die der *Staatliche Kunsthandel* in der DDR vertrieb: Giorgio de Chirico, Joseph Beuys, Andy Warhol und photographische Arbeiten.⁵³⁵ Verkäufe in westliche Länder wurden seit den 70er Jahren regelmäßig getätigt und die Einkünfte flossen direkt weiter in staatliche Kassen. Auch der westdeutsche Industrielle und Kunstmäzen Peter Ludwig wickelte seine seit 1977 in

⁵³¹ Marschall-Reiser, Johanna/Klimaczewski, Anja (Bearb.): Zentrum für Kunstausstellungen der DDR (DR 123) DR 123 (1959-1973) 1973-1990; [o.O. u. J.] URL: <http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/DR-123-57061/index.htm> (05.07.2019).

⁵³² Ebd.

⁵³³ Pätzke, Hartmut: Der Staatliche Kunsthandel der DDR; in: Gillen, Eckhart/Haarmann, Rainer (Hgg.): Kunst in der DDR, S. 57–62.

⁵³⁴ Lindner, Bernd: Kunstrezeption in der DDR, S. 83.

⁵³⁵ Werner, Klaus: Motivation und Schichtung von Käufergruppen; in: Funktionen und Wirkungsweisen der Kunst im Sozialismus: 3. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Binz 27. März-30. März 1978; bearbeitetes Protokoll; Berlin 1978, S. 184.

großem Stil durchgeführten Einkäufe von DDR-Kunst über den *Staatlichen Kunsthandel* ab. Seit 1981 organisierte der *Staatliche Kunsthandel* Präsentationen auf den Kunstmessen in Köln, Basel und Chicago. Hier verkauften sich vor allem die nicht-figürlichen Künstler gut. 1982 war der *Staatliche Kunsthandel* in Zusammenarbeit mit der Galerie Brusberg aus Hannover für die Ausstellung *Zeitvergleich* in Hamburg verantwortlich, die als Verkaufsausstellung im Anschluss in mehreren Städten in der Bundesrepublik zu sehen war. Aus dem Katalog dieser Ausstellung stammt die in der Einleitung bereits zitierte Formulierung von Günter Grass, in der DDR werde „deutscher gemalt“. ⁵³⁶ *Zeitvergleich* zeigte mit Heisig, Mattheuer, Tübke und Sitte die etablierten Maler, dazu Vertreter der jüngeren Generation um Uwe Pfeiffer, der noch Gerhard Altenbourg und Carlfriedrich Claus hinzugefügt worden waren, da sich diese Positionen im Ausland besonders gut verkauften. Die Auswahl ist ein Zeichen für die Unabhängigkeit in künstlerischen Fragen, die der *Kunsthandel* Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre besaß, was sich auch im Programm der weiter unten beschriebenen *Galerie Arkade* zeigte, die der *Kunsthandel* in Berlin betrieb.

Die Autonomie, die das *ZfK* und der *Staatliche Kunsthandel* entwickelten ging der politischen Führung der DDR zu weit. So wurde die zentral gesteuerte Presse-Berichterstattung vom ZK angewiesen, über die Projekte des *Staatlichen Kunsthandels* und des *ZfK* nur minimal zu berichten. Die beiden Institutionen blieben bis zum Ende der DDR die wichtigsten Akteure für die Präsenz von Kunst aus der DDR im Ausland.

5.2. Das Kupferstich-Kabinett in Dresden und der internationale Objekttausch

Im Jahr 1979 nahm die Präsenz von Kunst aus der DDR auch in den renommiertesten Museen New Yorks zu. Sowohl im *Museum of Modern Art* (MoMA), als auch im *Guggenheim* wurden Werke zeitgenössischer Künstler in die Sammlung aufgenommen. Wie kam es dazu? Hintergrund waren die Aktivitäten und das Netzwerk des *Kupferstich-Kabinetts* in Dresden und seines Direktors Werner Schmidt. Das *Kupferstich-Kabinett* gilt in der Rückschau in Bezug auf internationale Beziehungen nach Osten und Westen als die aktivste Kunstinstitution in der DDR.

Folgende Werke von Künstlern aus der DDR gingen in die Sammlung des MoMAs ein: Hermann Glöckner: *Three-Sided Elevation (Dreieckige Erhebungen auf Rot)*; Gerhard Altenbourg: *Noble*

⁵³⁶ Grass, Günter: *Sich ein Bild machen*, S. 12.

Distance (Erleuchtende Weite); Carlfriedrich Claus: *Psychological Improvisation I: Struggle*, (*Psychologische Improvisation II: Begegnung*), *Psychological Improvisation II: Encounter* (*Psychologische Improvisation III – Instruction*), *Psychologische Improvisation IV: Vigilanz* (*Psychological Improvisation IV: Vigilance*). [Abb.5.4. -5.6.] In der Auswahl bestätigte sich das Interesse im westlichen Ausland an nicht gegenständlicher, nonkonformer Kunst, die sich eigenständig in der DDR entwickelt hatte. Altenbourg (*1926), Claus (*1930) und Glöckner (*1889) hatten unabhängig voneinander und teilweise in der inneren Emigration schon seit Jahrzehnten in der DDR als Künstler gearbeitet, ohne jedoch anerkannt und ausgestellt zu werden. In Kunstkreisen waren die Drei jedoch bekannt und wichtige Bezugspunkte für andere Künstler, Kuratoren und Kritiker. Erst seit den späten 60er Jahren war es zu Ausstellungen im offiziellen Kunstbetrieb gekommen. Es lässt sich nicht genau belegen, welche Werke in New York nach Eingang in die Sammlung dem Publikum zugänglich gemacht wurden. Sicher ist, dass die Werke von Altenbourg und Claus im Rahmen der Präsentation von Neuerwerbungen des MoMAs in der Ausstellung *Printed Art Since 1965* im Februar 1980 gezeigt wurden.⁵³⁷ Die Kunstwerke wurden in der Ausstellung nicht besonders als Kunst aus einem sozialistischen Land hervorgehoben, sondern gleichwertig zu den anderen Werken, die größtenteils aus nicht sozialistischen Ländern kamen auf Augenhöhe gezeigt.

Der Eingang in die Sammlung geschah durch Tausch, den der umtriebige Direktor des *Kupferstich-Kabinetts* Werner Schmidt organisiert hatte. Im Gegenzug gingen Werke in die Dresdener Sammlung ein. Überliefert sind folgende Zugänge: Ellsworth Kelly: *White and Black*; R.B. Kitaj: *Hellebore: for Georg Trakl*; sowie Werke jeweils ohne Titel von Boris Margo, Seong Moy, Angelo Savelli und Jack Sonnenberg.⁵³⁸

An diesem Beispiel zeigt sich, wie es Werner Schmidt seit den 60er Jahren gelang, den Bestand des *Kupferstich-Kabinetts* international aufzuwerten. Werke von Ellsworth Kelly oder R. B. Kitaj wären sicherlich durch keine Ankaufkommission in der DDR bewilligt worden. Schmidt gelang es Ende der 70er Jahre den Tausch von Kunstwerken auf einem so hohen Niveau zu betreiben, dass er ohne den Einsatz von Devisen gleich zwei Ziele umsetzen konnte: Die Erweiterung der eigenen Sammlung mit nonkonformen Künstlern aus dem westlichen Ausland und zudem die Aufnahme ausgewählter DDR-Künstler in die renommiertesten

⁵³⁷ Ausstellung vom 13. Februar bis 1. April 1980. URL:

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1765/installation_images/23933 (10.10.2019).

⁵³⁸ Information aus einer E-Mail vom 10. Mai 2019 von Emily Cushman, Archivarin am MoMA, an den Verfasser.

Sammlungen moderner Kunst weltweit. Glöckner, Altenbourg und Claus gehörten nicht zu den Künstlern, welche die DDR zu dieser Zeit im Ausland vertreten sollten und durften. In Bezug auf Hermann Glöckner initiierte Schmidt auch den Tausch mit dem *Guggenheim-Museum* in New York, das Beispiel des *MoMAs* war also kein Einzelfall. So ging im Jahr 1979 das Werk *Schwarzrote Verklammerung Nr. 127* (1971; gouache on paper, 49.5 x 74.9 cm) von Glöckner in die Sammlung des *Guggenheim* ein.

Das *Kupferstich-Kabinett* war einer der wichtigsten Ansprechpartner für Fachleute aus dem Ausland, auch aufgrund des anspruchsvollen Programmes von Schmidt, der hier immer wieder die Auseinandersetzung mit der klassischen Moderne, den Avantgarden und nicht figürlichen Positionen suchte und dabei nicht deutsche Künstler einband. Aus diesem Grund wurde das *Kupferstich-Kabinett* regelmäßig von internationalen Museumsleuten besucht.

Unter anderem die Werke Altenbourgs, Claus', Glöckners und Max Uhligs beeindruckten so, dass deren Arbeiten in Museen von Warschau, Lodz und Budapest, von Stuttgart und Hamburg, von Tokio, New York und London in Sammlungen eingingen. Schmidt entwickelte dafür innovative Systeme – wie den genannten Tausch von Werken - um komplizierte Genehmigungswege in der DDR zu umgehen und die Ausfuhr möglich zu machen.

Das *Kupferstich-Kabinett* der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (KSK) wurde seit 1958 von seinem Direktor Werner Schmidt geprägt, der an der Berliner Nationalgalerie in den 50er Jahren noch unter Ludwig Justi gearbeitet hatte. Das war für die Zusammenstellung einer internationalen Sammlung der Moderne in Dresden insofern wichtig, als Schmidt bei Justi nach eigener Aussage gelernt hatte, Werke von lebenden Künstlern in die Sammlung aufzunehmen, bevor sie besonders wertvoll werden. Schmidt bewertete rückblickend den Stand der Sammlung des KSK im Jahr 1958 folgendermaßen:

„Höchst bescheidene Restbestände der guten Sammlungen von deutschen Expressionisten, das waren wenige Blätter der „Brücke-Künstler“ und von Beckmann, darunter zwei frühe Radierungen von Kirchner. Sonst waren noch drei Blätter von Picasso da und frühe Matisse-Lithographien.“⁵³⁹

Noch im gleichen Jahr kamen 180.000 Einzelblätter zurück aus der Sowjetunion, zu einem nicht unerheblichen Teil die Werke der alten Meister:

„Natürlich haben die alten Meister die lebenden Künstler auf höchste angeregt, weil sie erstklassig waren. Damals kam Josef Hegenbarth, der große Dresdener Zeichner, ins Kabinett, um sich die Rembrandt-Zeichnungen anzusehen. Gerhard Altenbourg konnte sich nicht satt sehen an den frühen Kupferstichen des Meisters E.S. und Carlfriedrich Claus studierte begeistert Hercules Seghers. Die größte und beste Sammlung

⁵³⁹ Schmidt, Werner/Hofer, Sigrid: Das Kupferstich-Kabinett in Dresden und seine Sammlungen zur Moderne. Aufzeichnung eines Gespräches von Sigrid Hofer mit Werner Schmidt vom 31.8.2005; in: Hofer, Sigrid (Hg.): Gegenwelten – Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden; Frankfurt am Main 2006, S. 32-54, S. 37.

von Hercules Seghers außerhalb Amsterdams ist in Dresden.“⁵⁴⁰

Für Werner Schmidt war es besonders wichtig, Künstler der Moderne in Dresden zu zeigen. Im Jahr 1958 stellte er Matisse, Picasso, Bonnard sowie Vuillard und Toulouse-Lautrec aus, letztere waren zum ersten Mal seit 50 Jahren wieder in Dresden zu sehen, obwohl in der Sammlung eine große und frühe Auswahl von Werken Lautrecs vorhanden war. Gezielt begann Schmidt zudem lebende Künstler zu sammeln, die finanziellen Möglichkeiten waren aufgrund der nicht konvertierbaren DDR-Währung begrenzt. Bereits 1959 kaufte Schmidt Bücher von Picasso und Léger an, nicht als kostbare Originale, sondern um ein Zeichen zu setzen, in welche Richtung in Zukunft gesammelt werden sollte. Seit 1960 hatte Schmidt das Vertrauen des Generaldirektors der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Max Seydewitz, und Auslandsreisen waren für Schmidt auch nach dem Mauerbau noch möglich. 1960 liehen die Kunstsammlungen ein Gemälde von van Gogh nach Paris aus. Zur Eröffnung der Ausstellung reiste auch Schmidt an und erwarb in Frankreich Lithographien von Georges Braque und originale Plakatentwürfe von Léger, Picasso, Matisse, Hartung, Chagall und Miro. Den Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler bezahlte er in D-Mark, die Schmidt zum Ankauf vom DDR-Kulturministerium erhalten hatte, was in späteren Jahren nicht mehr möglich war. Einen besonderen Fokus setzte Schmidt auf das Sammeln „informeller Kunst“, die er als Tradition einer „Dresdener Schule“ verstand und womit er seit den 60er Jahren direkt gegen den offiziellen Anspruch der Kunst in der DDR handelte. Von DDR-Künstlern nahm Schmidt früh non-konforme Positionen wie die von Carlfriedrich Claus, Hermann Glöckner, Hans Christoph, Wilhelm Müller, aber auch Willy Wolff und A. R. Penck in die Sammlung auf. Das *Kupferstich-Kabinett* erwarb sich dadurch das Vertrauen verschiedener Künstler und erhielt dazu noch regelmäßig Schenkungen. Der Ankaufsetat blieb gering, in den 60er Jahren belief er sich auf 15.000 Ostmark jährlich. Aufgrund der restriktiven Kulturpolitik wussten einiger der Dresdner Künstler nicht, dass auch andere avantgardistische Wege gingen und sich an abstrakter, informeller Kunst versuchten. Dies war zum Beispiel der Fall bei Hans Christoph und Hans Jüchser, die sogar befreundet waren. Die Arbeiten wurden im *KSK* in der Regel nie öffentlich gezeigt, konnten aber von Interessierten individuell eingesehen werden. Dabei wurden nach Aussagen von Werner Schmidt die Werke der Vertreter der offiziellen Kunst, der Nationalpreisträger und Akademiemitglieder wesentlich seltener gewünscht als die Werke von Künstlern wie Altenbourg, Claus, oder Glöckner. Um Provokationen und Probleme mit den

⁵⁴⁰ Ebd.

Repräsentanten der öffentlichen Kunst zu vermeiden, unterließ Schmidt die Dokumentation dieses hohen Interesses an nonkonformer Kunst. Auch die internationale Kunst, die durch den Tausch in die Sammlung einging, erfreute sich hoher Beliebtheit bei den individuellen Anfragern, denn diese konnten in der DDR im Original an keinem anderen Ort gesehen werden. Schmidt hatte in den 60er Jahren Wege gefunden, die Sammlung nach eigenem künstlerischem Konzept, ohne das Wissen der Ankaufskommission und der damit verbundenen politischen Regulierung zu erwerben:

„Das waren vor allem Arbeiten von Altenbourg, Claus, Glöckner, Loewig, Lutwer, Wilhelm Müller, Penck und Wolff. Die sind teilweise erst nach 1976 durch die Ankaufskommission durchgegangen. Vorher konnte ich darauf bauen, dass niemals ein formelles Verbot ausgesprochen war, Schenkungen anzunehmen ... Von Künstlern, die wirklich Not litten, wie Carl Friedrich Claus oder von Altenbourg, konnte ich nicht ständig Geschenke erwarten. Das ging dann über Umwege und es waren teilweise heikle Manipulationen, wie über den Umweg der Aktionen des Jugendclubs. Im Verlauf der 1970er Jahre wurde es dann etwas leichter...“⁵⁴¹

Allein diese Ankaufspolitik in der DDR ist bemerkenswert, einzigartig machte Schmidts Tätigkeit vor allem, dass es ihm unter den gegebenen Bedingungen auch gelang, internationale Kunst in die Sammlung einzugliedern. Er konnte Werke von so renommierten Künstlern wie Karl Otto Goetz, Robert Motherwell, Richard Serra, Pierre Soulages, Antonio Tapies und Emilio Vedova nach Dresden bringen. Einen Schwerpunkt bildeten unter den polnischen Künstlern Jan Chawałczyk, Józef Gielniak, Kazimierz Głaz und Aleksander Kobzdej, auch tschechische und ungarische Künstler wurden berücksichtigt. Das Kupferstich-Kabinett hatte bereits 1972 Werke von Ilja Kabakow und Erik Bulatow beide Nonkonformisten aus der Sowjetunion – in die Sammlung aufgenommen.

Sogar Jasper Johns und Robert Rauschenberg, Arbeiten aus Skandinavien, der Schweiz und Japan – also aus dem sogenannten feindlichen, imperialistischen Ausland – waren vertreten. Schmidt umging einen aufwändigen Leihverkehr und große Genehmigungswege indem er die Künstler bzw. deren Vertreter um Schenkungen bat. Teilweise brachte er Kunstwerke persönlich nach Dresden mit. Er trug sie

„... unter dem Arm. Ich kam, wenn ich heimkehrte, mit dem Zug über Österreich oder mit dem Flugzeug, meist mit einer Rolle Graphik. Beim Zoll – der DDR-Zoll war sehr kleinlich – habe ich mich ausgewiesen als Direktor des Kupferstich-Kabinetts in Dresden. Die Dresdener Museen hatten bei allen DDR-Behörden, auch bei den Polizisten, ein hohes Prestige. Meine Erklärung: Das hier sind Plakate und Blätter, die ich als Geschenk von Künstlern für das Kupferstich-Kabinett bekommen habe“⁵⁴²

Die Ausstellungen im KSK hatten in der Regel keine großen Besucherzahlen und blieben ein Ort für ein spezifisch interessiertes Publikum. Unter den Intellektuellen und

⁵⁴¹ Ebd., S. 43.

⁵⁴² Ebd., S. 44.

Museumsbesuchern der DDR war nur ein begrenzter Teil aufgeschlossen für Kunst der Avantgarden und zeitgenössische Kunst aus dem westlichen Ausland.

Eine breitere Öffentlichkeit erreichten die von Schmidt mitinitiierten Ausstellungen im Dresdener *Albertinum*, wie 1964 von zeitgenössischer russischer Graphik aus der Sammlung von Außenminister Lothar Bolz, 1965 eine Präsentation von Picassos Graphik, 1980 318 Arbeiten von Paul Klee als Leihgaben aus Bern oder 1984 die erste Chagall-Ausstellung in der DDR.

Schmidt ging in der Programmgestaltung sehr strategisch vor und ließ strittigen Ausstellungen immer wieder auch Präsentation von offiziellen Repräsentanten der Kunst in der DDR folgen: Fritz Cremer, Hans Grundig, aber auch Willi Sitte, seit 1974 Präsident des VBK. Das *Kupferstich-Kabinett* in Dresden ist auch heute noch der Ort, in welchem vornehmlich Graphik aus DDR-Zeiten mit Werken aus anderen Ländern verglichen werden kann.

5.3. Künstler und Kunst in der DDR in den 1970er Jahre: „Weite und Vielfalt“

Die politische – und damit auch die kulturpolitische Entwicklung in den 70er Jahren war in der DDR nicht linear. Zu Beginn des Jahrzehnts gab es den Führungswechsel an der politischen Spitze des Staates – im Jahr 1971 löste Erich Honecker Walter Ulbricht als 1. Sekretär des ZK der SED ab. Auf einer Tagung des Zentralkomitees im Dezember 1971 hatte Honecker einen liberalen Kurs der „Weite und Vielfalt“ angekündigt, der in den folgenden Jahren zu einer breiteren Rezeption internationaler Kunst führte:

„Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet der Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils – kurz gesagt, die Fragen dessen, was man die künstlerische Freiheit nennt.“⁵⁴³

Es folgte eine Liberalisierung der Kulturpolitik, was auch die Rezeption von abstrakter und internationaler Kunst wesentlich erleichterte. Außenpolitisch warb Honecker um Akzeptanz und diplomatische Anerkennung der DDR. Ein wichtiger Meilenstein war zunächst der Grundlagenvertrag mit der Bundesrepublik aus dem Jahr 1972, der mit dem Ende des Alleinvertretungsanspruches der BRD die Anerkennung der DDR durch nahezu alle Staaten und die Aufnahme in die UNO zur Folge hatte. So ergaben sich an vielen Stellen neue Möglichkeiten, auch international zu wirken.

Diese liberale Phase endete abrupt im Jahr 1976 mit der Ausbürgerung Wolf Biermanns. Das

⁵⁴³ Jäger, Manfred: Kultur und Politik in der DDR: 1945 - 1990, Köln 1994 (Edition Deutschland-Archiv), S. 140.

„Ende der kurzen Schneeschmelze“⁵⁴⁴ bedeutete das Ende einer Phase der Hoffnung auf eine freiere Gesellschaft und einen intellektuellen Aufbruch, den vor allem Musiker, bildende Künstler und Schriftsteller in der ersten Hälfte der 70er vorangetrieben hatten. Der Politikwechsel im Kontext der Ausbürgerung Biermanns löste einen Erosionsprozess aus, der erst 1989 mit der Auflösung der DDR endete.⁵⁴⁵ Gegen die Entscheidung, den Autor und Sänger Wolf Biermann nach einem Konzert in Köln nicht in die DDR zurückkehren zu lassen, hatten vor allem prominente Schriftsteller und Musiker protestiert und nur wenige bildende Künstler äußerten sich öffentlich. So unterschrieb den offenen Brief vom 17. November 1976, der unter anderen von Christa Wolf, Stefan Heym und Heiner Müller initiiert wurde, nur der bildende Künstler Wasja Götze, auch wenn weitere Künstler die Kritik teilten.⁵⁴⁶ Ein Resultat der Ausbürgerung war ein großer Exodus von kritischen Schriftstellern und Künstlern.⁵⁴⁷ Zur gleichen Zeit wuchs das Selbstbewusstsein der verbliebenen kritischen Künstler, was die Entstehung von alternativer Kunst und Kultur stärkte. Lange unterdrückte Positionen einer älteren Künstlergeneration, darunter Carlfriedrich Claus oder Hermann Glöckner, wurden jetzt auch offiziell anerkannt und ausgestellt. Auch die alternative Szene rückte immer stärker in die Öffentlichkeit und war immer mehr auch an offiziellen Ausstellungsorten zu sehen.. Die Folge dieses Prozesses war auch eine Eigenständigkeit der Kunst in der DDR. Diese galt für das Selbstverständnis der Künstler in der DDR, außerhalb war auch die zunehmende strategische und selbstbewusste Präsentation im Ausland eine Reaktion .

5.3.1 Hermann Glöckner im Jahr 1977 – Die späte Akzeptanz

Dächer – Giebel – Dreiecke 1977 im Studioraum der *Nationalgalerie* in Ost-Berlin [Abb. 5.7] war die erste Einzelausstellung des inzwischen international angesehenen Künstlers Hermann Glöckner (1889 - 1987), der sicherlich zu den interessantesten und wichtigsten Figuren in der Kunstszene der DDR zählte und während der gesamten Dauer der DDR als Künstler aktiv war. Glöckner entwickelte einen sehr eigenständigen Stil, der formal auf den ersten Blick auf dem Konstruktivismus der 20er Jahre aufbaute und sich langsam, aber deutlich und markant weiterentwickelte. Neben den Faltungen verschiedener Materialien, die sein Werk

⁵⁴⁴ Krampitz, Karsten: 1976: die DDR in der Krise; Berlin 2016, S. 17.

⁵⁴⁵ Förster, Andreas: Am Ende der kurzen Schneeschmelze – Das Jahr 1976 in der DDR; in: Tannert, Christoph (Hg.): Ende vom Lied, Berlin 2016, S. 20–22, S. 22.

⁵⁴⁶ Tannert, Christoph (Hg.): Ende vom Lied; Berlin 2016, S. 18.

⁵⁴⁷ Förster, Andreas: Am Ende der kurzen Schneeschmelze – Das Jahr 1976 in der DDR, S. 22.

durchziehen, waren es seit den 70er Jahren die Arbeit mit Assemblagen und Alltagsgegenständen („objet trouvé“), die sein Werk so vielschichtig machten. Hermann Glöckner selbst hatte sich nicht zuletzt seit den 60er Jahren zu einem wichtigen Ansprechpartner und Bezugspunkt für zahlreiche Künstler im Dresdener Umfeld entwickelt und war in der DDR zum ersten Mal offiziell im Jahr 1969 in einer Ausstellung im *Kupferstich-Kabinett* in Dresden präsentiert worden. Dort waren zu seinem 80. Geburtstag 60 Tafeln gezeigt worden, eine der vielen mutigen Initiativen des haltungsstarken Direktors Werner Schmidt. Wie grundlegend anders die kunstpolitische Stimmung noch Ende der 60er Jahre war, zeigten die Reaktionen der politischen Akteure, die einen Verkaufstopp des Kataloges durchsetzen.⁵⁴⁸

Dächer – Giebel – Dreiecke in Berlin gab einen kompakten Überblick über Glöckners Werk. Die Ausstellung wurde in der Reihe „Das Studio“ gezeigt, in der seit 1972 für die DDR unangepasste Kunstthemen in einem „essayistischen Ausstellungsformat“⁵⁴⁹ vorgestellt wurden. Die Schau mit dem Untertitel *Formwandlungen von 1927 bis 1977* hatte einen Schwerpunkt auf dem Tafelwerk des Dresdener Künstlers und in ihr waren zahlreiche Werke beweglich und rotierend gehängt, so dass sich immer wieder neue Durchsichten und wechselnde Widerspiegelungen ergaben.⁵⁵⁰ Glöckner erfuhr auch an anderer Stelle in der DDR im Jahr 1977 Anerkennung, denn auch die *Galerie Arkade* veranstaltete im selben Jahr eine Verkaufsausstellung mit seinen Werken, die sich konsequent in das Programm der Galerie einfügten, das sich immer wieder nonkonformen Themen jenseits des Figurativen widmete. Die Verkaufsausstellung am Strausberger Platz zeigte vor allem Monotypien und Druckgraphiken, vollkommen abstrakte Bildwerke, die teils den konstruktivistischen Ansatz, teils den eher organischen mit geschwungenen Elementen zeigten.

Glöckner ist sicherlich einer der bemerkenswertesten DDR-Künstler, der in den 70er Jahren auch außerhalb der DDR rezipiert wurde und dessen Werk in seinem Ansatz und seiner Qualität nach 1945 in keinerlei Belangen den Werken anderer vom Konstruktivismus

⁵⁴⁸ Welich, Dirk: Hermann Glöckner: ein Beitrag zum Konstruktivismus in Sachsen – Dissertation an der TU Dresden; [o.O.] 2005, S. 14. URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:swb:14-1153401124994-83798> (24.05.2017).

⁵⁴⁹ Jacobi, Fritz: Die Nationalgalerie und die Kunst in der DDR; in: Bisanz, Elize/Heidel, Marlene (Hgg.): Bildgespenster: Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute; Bielefeld 2014 (Image 61), S. 161–177, S. 172.

⁵⁵⁰ Janda, Annegret: Einführungstext; in: Janda, Annegret (Hg.): Hermann Glöckner: Dächer, Giebel, Dreiecke. Formwandlungen von 1927 – 1977; Berlin 1977, S. 3.

ausgehender Künstler nachsteht.

Der „Patriarch der Moderne“⁵⁵¹ gilt als Musterbeispiel eines Künstlers, der sich und seinem Werk trotz aller politischen Verwerfungen treu und verpflichtet blieb. Glöckners Werk entwickelte sich auf Basis der klassischen Moderne vor und nach 1945 mit einer bemerkenswerten Kohärenz. Das Gesamtwerk und seine spärliche, aber kontinuierliche Rezeption zeigt, wie eine „Rückkehr der Moderne“⁵⁵² in den offiziellen Kunstraum DDR trotz aller Feindsetzung und kulturpolitischem Widerstand nicht verhindert werden konnte.

Glöckner, geboren in Cotta bei Dresden, wurde zunächst als Musterzeichner für Textilien ausgebildet und nahm ab dem 17. Lebensjahr an Abendkursen der *Kunstgewerbeschule Dresden* teil, die dem Werkbund nahestand. Ein Studium an der *Staatlichen Hochschule für Werkkunst* in Dresden konnte Glöckner erst 1923, bereits 34 Jahre alt, beginnen. Bereits ein Jahr später verließ Glöckner allerdings unzufrieden die Hochschule. In der zweiten Hälfte der 20er Jahre begann er seine noch gegenständlichen Bilder systematisch in Koordinatensystemen zu ordnen, was in Bildern wie *Kleiner Dampfer* von 1927 zu einer individuellen Handschrift zwischen Figurativem und Konstruktivem führte. Im Dresdener Umfeld war er über die aktuellen Tendenzen wie die der Neuen Sachlichkeit gut informiert. Mit dem *Tafelwerk*, immer im einheitlichen Format 55x35cm, begann Glöckner 1930 sein wichtigstes Langzeitprojekt. Die Tafeln bestehen aus starker Pappe, waren meist von beiden Seiten beklebt und sind damit zugleich flächiges Bild und plastisches Objekt. Trotz einiger Gemeinsamkeiten in diesem Verfahren war Glöckner jedoch kein Vertreter der Konkreten Kunst, wie sie von Theo van Doesburg 1924 definiert wurde, denn „seine Werke gehen zunächst von der Abstraktion der beobachteten Wirklichkeit aus und nicht von konzeptionell vorgedachten Bildelementen“.⁵⁵³ Im Umkehrschluss fand Glöckner in den geometrischen Formen etwas, „was eben nicht bloß Geometrie ist.“⁵⁵⁴

Wulf Herzogenrath hat im Rahmen der Präsentation Glöckners nach 1989 – in der Berliner *Neuen Nationalgalerie* – am Beispiel der Radikalität seiner Bildsprache gezeigt, dass diese im deutschen Kontext keine Parallele findet, sondern nur mit der polnischen Avantgarde der 20er Jahre vergleichbar sei. Zu deren bekanntesten Vertretern gehörte Władysław Strzemiński, der

⁵⁵¹ Erpenbeck, John (Hg.): Hermann Glöckner, ein Patriarch der Moderne; Berlin 1983.

⁵⁵² Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul: Ernste Spiele – Hermann Glöckner als abstrakter Künstler in der DDR und seine Werkgruppe der „Modelli“; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen; Köln 2012, S. 155–166, S. 160.

⁵⁵³ Ebd., S. 157.

⁵⁵⁴ Erpenbeck, John (Hg.): Hermann Glöckner, ein Patriarch der Moderne, S. 46.

in dieser Zeit einfache Flächenbilder malte, die wie bei Glöckner keinem Formenkanon entspringen, sondern eigene Schöpfungen sind.⁵⁵⁵ Im deutschen Kontext stellte Herzogenrath zudem zahlreiche Parallelen zum frühen Werk von Josef Albers fest.⁵⁵⁶ Trotz einer gewissen Verwandtschaft mit Alexander Rodtschenko und Ljubow Popowa, mit Malewitsch und Mondrian, fällt es schwer, die direkten Einflüsse auf Glöckners Werk formal zu belegen. Vielmehr zeichnet sich sein Werkkomplex durch „eigenständige Bildformulierungen“⁵⁵⁷ aus. Nach 1933 setzte Glöckner sein Werk im Stillen fort und verdiente seinen Lebensunterhalt mit baugebundenen Arbeiten, der Gestaltung von Schriften und Dekorationen, aus gesundheitlichen Gründen blieb ihm eine Einberufung in die Wehrmacht erspart. Kurz nach Ende des Krieges war Glöckner im November 1945 mit sechs Bildern an der Ausstellung *Der Ruf – Befreite Kunst* im *Grünen Haus* in Dresden beteiligt, eine Schau, die sich als eine erste Sammlung der unter dem Nationalsozialismus verfemten Dresdener Moderne sah. Bei der *1. Deutschen Kunstausstellung* 1946 wiederum in Dresden war er mit zwei Bildern vertreten. Es folgten Präsentationen auf der dritten Ausstellung der Dresdner „Ruf“-Gruppe 1948, bei Glöckner neben Gästen, unter anderen Ernst Wilhelm Nay und Karl Otto Götz, im noch nicht geteilten Deutschland ausstellte. 1949 war er auch auf der *2. Deutschen Kunstausstellung* mit vier Bildern vertreten und wurde als Mitglied der Vorjury ausgewählt. Glöckners Annäherung an das neue System machte sich zunächst auch in seiner Kunst bemerkbar. Trotz der Skepsis gegenüber der beginnenden Formalismuskampagne passte Glöckner seinen Stil an und knüpfte kurzfristig sogar wieder an früheres gegenständliches Arbeiten an. Allerdings scheiterte der Versuch. Das Werk *Frieda auf dem Baugerüst*, in welchem er versuchte, an die 20er Jahre anzuknüpfen wurde bereits von der Vorjury der *3. Deutschen Kunstausstellung* abgelehnt. Glöckner brach das figurative Experiment rasch wieder ab und trat für einige Jahre öffentlich nicht weiter in Erscheinung. Umso mehr fühlte er sich einige Jahre später nach einem Besuch der *documenta* im Jahr 1955 im nicht figurativen Arbeiten bestätigt und angeregt zugleich.⁵⁵⁸ Glöckner sah in Kassel Werke von klassischen Vertretern des Konstruktivismus (Josef Albers, Piet Mondrian) und auch die abstrakt expressionistischen Maler (Pierre Soulages, Hans Hartung oder Fritz Winter). Auch die Werke von Heinz Trökes,

⁵⁵⁵ Herzogenrath, Wulf: Hermann Glöckners Tafelwerk – Einzelgänger im Kontext; in: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): Hermann Glöckner: 1889 – 1987 [Ausstellungskatalog]; Berlin 1992, S. 7–10, S. 9.

⁵⁵⁶ Ebd.

⁵⁵⁷ Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul: „Ernste Spiele – Hermann Glöckner als abstrakter Künstler in der DDR und seine Werkgruppe der „Modelli“, S. 157.

⁵⁵⁸ Hofer, Sigrid (Hg.): Gegenwelten– Informelle Malerei in der DDR; Frankfurt am Main 2006, S. 20.

Ernst Wilhelm Nay oder Wols könnten ihn beeindruckt haben. Trotz der eigenständigen künstlerischen Entwicklung und Gestaltung war die „Verwandtschaft zu parallelen Strömungen unleugbar“ und Reisen spielten für Glöckner dabei eine wichtige Rolle.⁵⁵⁹ Auch der Besuch einer Picasso-Ausstellung 1956 in Hamburg, eine Reise zur Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes nach Düsseldorf, danach nach Köln zu Museen, Kunstverein und Galerien und der Besuch einer Präsentation von Werken Willi Baumeisters im *Haus am Waldsee* in West-Berlin im Oktober desselben Jahres mögen Glöckner bestärkt haben, einen Weg fern der offiziellen Kunstpolitik fortzuführen. In der DDR kann Glöckner in den 50er Jahren nicht ausstellen, stattdessen fand er vor dem Mauerbau Ausstellungsmöglichkeiten in der Bundesrepublik. Im Rahmen der *Interbau* konnte er im Jahr 1957 im Künstlerbund wieder in West-Berlin Faltungen aus Papier, das Grundschema seines Tafelkonzepts in 22 gefalteten Blättern präsentieren, es folgte eine Ausstellung in Baden-Baden 1958. Im Gegensatz zu Gerhard Altenbourg, der in der DDR zu dieser Zeit ebenfalls keine Möglichkeit hatte, offiziell auszustellen, sich aber mit seiner Präsenz in der Galerie Brusberg in Hannover eine Parallelexistenz im Westen aufgebaut hatte, verzichtete Glöckner auf solche Kontakte. Vielmehr zog er sich in eine Art innere Immigration zurück, ohne sich allerdings der Dresdener Kunstszene zu verschließen. Sein Atelier war zugänglich und wurde in den 60er Jahren zu einem wichtigen Bezugspunkt für Künstler in der DDR. Auch der Präsenz Glöckners in Dresden war es zuzuschreiben, dass sich die Stadt zum Zentrum einer informellen Malerei in der DDR entwickelte. Ein weiteres Zentrum für die Entwicklung einer nicht offiziellen Kunst war, wie weiter oben bereits gezeigt, das *Kupferstich-Kabinett* der Staatlichen Kunstsammlungen. Seit 1965 waren Glöckners Werke auch Teil der Sammlung. Erst dort konnte Glöckners Werk in den Kontext einer internationalen Moderne gesetzt werden, denn - wie weiter oben erläutert – war der Direktor Werner Schmidt unermüdlich dabei, die Sammlung für Ausstellungen nonkonformer Kunst zu öffnen und die Sammlung zu erweitern. Die erste Ausstellung von Glöckners Werk fand im KSK im Jahr 1969 statt. Dem Organisator Schmidt zufolge bedurfte es selbst Ende der 60er Jahre noch „mancher Scheinargumente und Winkelzüge“⁵⁶⁰, um die Ausstellung aus Anlass von Glöckners 80. Geburtstag im *Kupferstich-Kabinett* Dresden durchzusetzen. Da Schmidt nur Werke auswählte, die vor 1945 entstanden waren, handelte

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Schmidt, Werner: Hermann Glöckner – Seine Orte zwischen Cotta und Loschwitz; in: Leonhardi-Museum (Hg.): Hermann Glöckner für Dresden – Ausstellungskatalog, Dresden 2003, S. 9–14, S. 14.

es sich nicht um zeitgenössische Kunstproduktion der DDR, was die Zensur durch die Behörden erschwerte. In der DDR erregte die Präsentation Aufsehen, da es sich hier um die erste wesentliche Begegnung mit konstruktivistischer Kunst in einem Museum der DDR handelte. Auch in Westdeutschland wurde dies wahrgenommen. Kurz nach der Dresdener Ausstellung erhielt Glöckner die Einladung, sich an der der Biennale konstruktivistischer Kunst in Nürnberg zu beteiligen.

Die Dresdener Ausstellung mit dem Titel *Hermann Glöckner zum 80. Geburtstag. Zeichnungen, Gemälde und Tafeln aus den Jahren 1911 bis 1945* machte – wie Werner Schmidt im Vorwort des Katalogs bemerkte – die „Schönheit von Ordnung und Klarheit“ der Kunst Glöckners deutlich. Schmidt hob hervor, dass Glöckner immer wieder „als Gegenpol zum Konstruktiven den gelenkten Zufall einsetzte und dabei bis zu tachistischen Wirkungen gelangte“. Der Autor versäumte nicht, den für die Kulturpolitik in der DDR so elementaren Bezug zur Wirklichkeit in Glöckners Werk zu beschreiben, welchen dieser vor allem aus der Beschäftigung mit Architektur ziehe. Als mögliche Bezugspunkte Glöckners erwähnte Schmidt Caspar David Friedrich, die Meister des Quattrocento, Cézanne, Marées, die Kubisten und El Lissitzky, ohne eine Einordnung in eine nationale oder internationale Kunstgeschichte weiter zu vertiefen. In der Ausstellung gezeigt wurden 36 Gemälde, 43 Zeichnungen und 60 Tafeln, die neben figurativen Werken – vor allem unter den Gemälden – auch abstrakte und streng geometrische Konfigurationen zeigten. Bemerkenswert war der aufwändig durch Siebdruck mehrfarbig gestaltete Einband des schmalen Kataloges und eine Tafel im Mittelteil, auf der mehrere farbige Ausschnitte von dickem buntem Papier übereinander geklebt wurden, was einen plastischen Effekt und Irritationen durch Farbüberlappungen hervorrief. Durch die Gestaltung des Kataloges machte Schmidt deutlich, dass er keinesfalls gewillt war, die Arbeit Glöckners nur vor 1937 und damit historisch zu verorten. Die Schwierigkeiten Glöckners nach 1945 in der DDR auszustellen, blendete Schmidt in seinem Text aus.

In der DDR blieb die Situation für Glöckner in den Folgejahren schwierig. Eine Ausstellung im Jahr 1974 wurde nicht genehmigt, die Ausstellung von 1969 hallte hier innenpolitisch noch nach. Zudem wird 1976 die Staatsicherheit aufmerksam auf Hermann Glöckner und auch Werner Schmidt, was dessen Haltung und Aktivitäten allerdings nicht beeinflusste.⁵⁶¹ Dass Glöckner vor allen als Konstruktivist und nicht als Künstler des Nachkrieges bekannt ist, hat

⁵⁶¹ Popp, Sigrid: Die künstlerische Avantgarde Dresdens im Blickfeld der Staatssicherheit.; in: Hofer, Sigrid (Hg.): Gegenwelten – Informelle Malerei in der DDR, Frankfurt am Main 2006, S. 65–84, S. 69.

nicht nur mit der Ausrichtung der Präsentation des Werkes durch Werner Schmidt zu tun, sondern auch mit der Rezeption in Westdeutschland. Dazu trugen vor allem seine prominent platzierten Werke in der Ausstellung *Der Konstruktivismus und seine Nachfolge* im Jahr 1974 in der Staatsgalerie Stuttgart bei. Offensichtlich leistete die erste und einzige offizielle Präsentation Glöckners im Westen Deutschlands einen erheblichen Beitrag zu seiner dortigen Popularität. Elf Werke Glöckners wurden hier gemeinsam mit internationalen Positionen des Konstruktivismus ausgestellt und er bekam auch den Auftrag, den Umschlag des begleitenden Kataloges zu gestalten. 1973 wurden vier Blätter aus der Mappe *10 Handdrucke* in der Ausstellung *DDR-Graphik aus Dresden* des VBK und des *Kupferstich-Kabinetts* im *Stedelijk Museum* Schiedam in den Niederlanden gezeigt. Seit 1970 erwarben zunächst westdeutsche, später auch ausländische Museen Werke von Glöckner. Auf die *Neue Nationalgalerie* West-Berlin, folgten die *Hamburger Kunsthalle* unter Werner Hofman 1974 und im sozialistischen Ausland das *Nationalmuseum* Warschau und die *Nationalgalerie* Prag. Auch die bedeutendste Sammlung Polens für Kunst des 20. Jahrhunderts, das *Muzeum Sztuki* in Lodz unter dem Direktor Ryszard Stanisławski, erwarb im Jahr 1976 sechs Tafeln aus dem Werk Glöckners. Und selbst außerhalb Europas war man auf Glöckner aufmerksam geworden. Im Jahr 1972 nahm das *Nationalmuseum für Westliche Kunst* in Tokio die Mappe *Zehn Handdrucke* in seine Sammlung auf. Im Ausland wurde Glöckner bekannter, so veröffentlichte zum 87. Geburtstag *L'Humanité* in Paris am 21. Januar 1976 eine Würdigung Hermann Glöckners durch den Kunstkritiker Raoul-Jean Moulin mit dem Titel „Hermann Glöckner – patriarche de l'art moderne“.⁵⁶² Der Titel wurde im Jahr 1983 von John Erpenbeck für eine Biographie in der DDR wieder aufgenommen.⁵⁶³ Seit dem 1. Januar 1979 verfügte Glöckner sogar über ein Dauervisum für Frankreich, wohin er in Folge öfter reiste. Erst nach 1977 und der weiter oben erwähnten Präsentation im Studio der Berliner *Nationalgalerie* begann es für Glöckner einfacher zu werden, am offiziellen Kunstbetrieb der DDR teilzunehmen.

Im Anschluss an jahrelange Diskussionen, Vorbehalte und Widerstände kann im Jahr 1984 eine erste Skulptur im öffentlichen Raum errichtet werden. Die konstruktivistische Monumentalplastik *Mast mit zwei Faltungszonen* [Abb. 5.10.] vor der Mensa der Technischen Universität Dresden blieb die einzige dauerhaft installierte Arbeit Glöckners in der DDR.

Was aber macht nun Glöckners Werk in Bezug auf internationale Verflechtungen interessant

⁵⁶² Moulin, Raoul-Jean: Hermann Glöckner – patriarche de l'art moderne; in: *L'Humanité* vom 21.01.1976.

⁵⁶³ Erpenbeck, John (Hg.): Hermann Glöckner, ein Patriarch der Moderne.

– ist er doch genuin Dresdener Künstler, der sich auch 1967 noch intensiv mit Goethes und Ittens Farbenlehre und einer deutschen Kunsttradition auseinandersetzte und sich dieser als Vertreter der Moderne verpflichtet fühlte? Bis auf wenige und kurze Auslandsreisen hatte Glöckner zunächst auch keine Möglichkeiten für längere Auslandsaufenthalte sowie als nicht offizieller Künstler eingeschränkte Fördermöglichkeiten für Reisen ins Ausland. Im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Strömungen fällt auf, dass Glöckners Kunst besonders viele Ähnlichkeiten beziehungsweise Parallelen zu internationalen Kunsttendenzen aufwies.

In Folge werden vier verschiedene Möglichkeiten aufgezeigt, Glöckners in der DDR entstandenes Werk in der internationalen Kunstgeschichte der Nachkriegszeit zu verorten:

A) „Nouveaux Realisme“

Eine Collage Glöckners aus dem Jahr 1967 (*Gerissene Zeitung auf blauschwarzen Streifen*, 1967) [Abb. 5.8.] deutet auf Gemeinsamkeiten zum „Nouveaux Realisme“ hin, insbesondere mit Raymond Hains *Cet Homme est dangereux* (1957) und Wolf Vostells *Dé-collage Coca-Cola* von 1961⁵⁶⁴ Bei Glöckner und dem durch seine Plakatabrisse bekannt gewordenen Franzosen ist eine durchaus vergleichbare Vorgehensweise erkennbar und auch die gewählten Farben blau-weiß-schwarz ähneln sich. Beide Künstler bekleben eine mit Farbfeldern versehene Fläche mit auseinandergerissenen Zeitungsausschnitten. Glöckner reißt dann allerdings nicht wie Hains die geklebten Teile ab, sondern formt aus den Ausschnitten eine neue, abstrakte Figur. Glöckners Spiel mit Plastizität durch Aufkleben wird hier auch außerhalb des Werkkomplexes der Faltungen sehr anschaulich und lässt ihn im direkten Vergleich wie einen Teilnehmer der westlichen Kunstwelt erscheinen, allerdings nicht mit destruktiven Impetus. Glöckner selbst sagte über sich:

„Ich bin eben kein Konstruktivist, bin vor allen Dingen Maler. Aber beide Zweige meiner Arbeit haben sich zweifellos befruchtet. So spielte auch der Zufall für meine Malerei eine entscheidende Rolle“.⁵⁶⁵

B) „Arte Povera“

Auch am Beispiel der Werkgruppe der *Modelli* lässt sich eine weitere Verbindung zu Kunstbewegungen außerhalb der DDR feststellen. Bei den *Modelli* aus Glöckners Spätwerk handelt es sich um Positionen in einem kleinen Format, in denen häufig Alltagsgegenstände – vor allem Schachteln – in neuen Konstellationen zu Miniatur-Skulpturen umgestaltet werden. [Abb. 5.9.] Einerseits kann die Werkgruppe als eigenständiger Beitrag zum deutschen

⁵⁶⁴ Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder?, S. 226.

⁵⁶⁵ Glöckner, Hermann: Meine Arbeit ist mein Leben; in: Erpenbeck, John (Hg.): Hermann Glöckner: ein Patriarch der Moderne, Berlin 1983, S. 37–88, S. 59.

Minimalismus gewertet werden⁵⁶⁶, andererseits wird Glöckners Werk mit Konzepten und vor allem Materialien realisiert, die der Bewegung der „Arte Povera“ ähneln, und vor allem von den zeitgleich in den 60er Jahren wirkenden Mario Merz und Jannis Kounellis verwendet werden. Auch Glöckner interessierte sich für das „objet trouvé“ und gibt diesem eine neue Bedeutung. Glöckner selbst sprach von „interessanten Fundstücken“⁵⁶⁷, allerdings muss man bei Glöckner berücksichtigen, dass er im Gegensatz zu den in kapitalistischen Ländern wirkenden Künstlern auch ganz praktisch einer Materialarmut ausgesetzt war. Da es für Glöckner nicht immer einfach war, an Materialien zu kommen, handelt sich bei ihm also nicht per se um eine Kritik an Kapitalismus und Konsumkultur, sondern vielmehr um eine Mangelwirtschaft des Sozialismus.

C) „Neo-Konstruktivismus“ in Mitteleuropa – Polen, Rumänien, Jugoslawien

Nicht weniger aufschlussreich ist auch der Vergleich mit Entwicklungen in Polen und Jugoslawien. Piotr Piotrowski sieht Hermann Glöckner als den einzigen ostdeutschen Künstler, der die Tradition der Moderne in der DDR in den 50er Jahren bewahrt und weitergeführt habe und ordnet ihn in einen „Neo-Konstruktivismus“ ein, der vor allem in Polen und Jugoslawien relevant war.⁵⁶⁸ Dabei hebt er besonders hervor, dass die Experimente Glöckners nicht nur für visuelle Konstruktionen, sondern auch für unterschiedliche Materialien, inklusive Alltagsobjekte, zum Beispiel die schon erwähnten *Modelli*, als auch für raumgreifende Figuren angewandt wurden. Die Besonderheit Glöckners, beispielsweise im Vergleich mit der kroatischen Gruppe „EXAT 51“, sieht Piotrowski in der Intimität und dem persönlichen Bezug seines Werkes, das nicht einen allgemeinen Erziehungs- und Weltverbesserungsanspruch innehat. Sein Ziel war die Arbeit mit und die Produktion von Kunstwerken. Genau an diesem Punkt hat Piotrowski einen vergleichbaren Zugang in Rumänien ausgemacht, wo es in den 60er Jahren zu einer kurzen aber intensiven Phase eines „Neo-Konstruktivismus“ kam, der sich – vor allem im Rahmen der „Group 111“ in Timișoara – auf Traditionen eines rumänischen Konstruktivismus der 20er Jahre bezog.⁵⁶⁹ Allerdings schränkt Piotrowski den Vergleich mit den anderen sozialistischen Ländern ein, da in der DDR bis in die 70er Jahre hinein konsequent selbst lokale revolutionäre Traditionen der Avantgarde abgelehnt wurden. Diese DDR-

⁵⁶⁶ Zitiert nach Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul: Ernste Spiele – Hermann Glöckner als abstrakter Künstler in der DDR und seine Werkgruppe der „Modelli“, S. 160.

⁵⁶⁷ Erpenbeck, John (Hg.): Hermann Glöckner, ein Patriarch der Moderne, S. 81. Zitiert nach ebd., S. 161.

⁵⁶⁸ Piotrowski, Piotr: In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945 – 1989; S. 113.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 114.

spezifische Situation lässt das Werk Glöckners so isoliert wirken und verdeckt Bezüge, die im europäischen aber auch im darüber hinausgehenden Vergleich deutlich werden. In der Volksrepublik Polen hat der „Neo-Konstruktivismus“ mit dem Museum für zeitgenössische Kunst (*Muzeum Sztuki*) in Lodz sogar einen Ort, an dem bis auf eine kurze Pause in den 50er Jahren die konstruktivistische Tradition Polens wachgehalten werden konnte.⁵⁷⁰ Genau diese Kontinuität ist die Besonderheit Polens, dies lässt sich im künstlerischen Wirken zeigen, besonders die Bedeutung von Katarzyna Kobro (1898-1951) und Władysław Strzemiński (1893-1952) ist immens. In den späten 50er Jahren ist Henryk Stażewski die Schlüsselfigur des polnischen Konstruktivismus, der auch in der Dichtung von Julian Przyboś in lyrischer Form präsent ist und der in der DDR verlegt wurde.⁵⁷¹ In den 70er Jahren entwickelten sich auf Basis einer Geometrie des Konstruktivismus verschiedene Formen von Kunst. Als Beispiel verweist Piotrowski unter anderem auf die Bedeutung des Konstruktivismus für das Werk von Edward Krasinski, der seine Installationen seit den 60er Jahren vornehmlich in der *Galeria Foksal* in Warschau mit Elementen des Surrealismus ergänzte. Für Piotrowski zeigt sich am Beispiel des „Neo-Konstruktivismus“ in Polen wie einerseits Kunst und Leben und dann im Weiteren künstlerisches Experiment und künstlerische Agitation eine Fusion eingingen. Allerdings ist der Rückzug ins Private, den viele der konstruktivistischen Künstler in den sozialistischen Ländern gingen, für Piotrowski unter Bezug auf Slavoj Žižek ein vom totalitären System geschaffener Freiraum, den einzelne zu ihrem eigenen Vorteil zu nutzen wussten.⁵⁷² Berücksichtigt man diese Feststellung und wendet sie auf die Situation in der DDR an, dann bekommt das Werk Glöckners eine neue Bedeutung. Glöckners intime und oft kleine Bilder unterscheiden sich von Henryk Stażewskis raumgreifenden Installationen, die sich in Polen in eine breite künstlerische Bewegung mit großer Akzeptanz einordnen, während Glöckner in der DDR immer ein Nischenkünstler blieb. In der DDR wurde Glöckners Kunst bis in die 70er Jahre als eine Form der politischen Opposition verstanden, der polnische „Neo-Konstruktivismus“ wurde geduldet und gewollt, um den Künstlern durch den künstlerischen Freiraum den Wunsch nach politischer Opposition zu nehmen. Glöckners Werk ordnet sich formal in eine Bewegung des „Neo-Konstruktivismus“ im sozialistischen Europa ein, er wirkte jedoch unter völlig anderen Bedingungen und hatte eine

⁵⁷⁰ Ebd., S. 112.

⁵⁷¹ Olschowsky, Heinrich (Hg.): Julian Przyboś; Berlin 1979 (Poesiealbum 147).

⁵⁷² Piotrowski, Piotr: In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945 – 1989, S. 143.

andere Wirkung. Dies hatte weniger konzeptionelle, sondern politische Gründe. In der DDR konnte sich durch das Fehlen einer Entstalinisierung in der Kunst kein „Neo-Konstruktivismus“ als Massenbewegung nach polnischem Vorbild entwickeln.

D) Faltungen

Eine besondere Werkgruppe, die ein wichtiger Ausgangspunkt für die Experimente mit gefundenen Objekten bei Glöckner waren, bildeten die Faltungen. Bereits seit den 30er Jahren faltete Glöckner Buntpapier so, dass reliefartige Strukturen entstanden. Später verarbeitete er ganz unterschiedliche Materialien, wie Messingblech, Kupfer, Stahl, Holz, Silberpapier, Gips, Mörtel, Kunststoff und immer wieder Papier und Pappe.⁵⁷³ Die Ergebnisse verbanden graphisches Schaffen und plastisches Arbeiten und zeigten, dass das Falten und das Ergebnis für Glöckner einen dreidimensionalen Vorgang darstellten, der ihn 1935 vom Papier zum Metall geführt hatte. Das intuitive und systematische Falten, das Teilen und das Halbieren von Flächen ließ Bildträger und Motiv verschmelzen und bedeutete eine Fortentwicklung des als Säule des Glöcknerschen Schaffens geltenden Tafelwerkes. Als Motiv ist es der Stern, der sich bei den Faltungen immer wieder ergibt. Wolfgang Holler und Paul Kaiser haben die Faltungen in die Kunstgeschichte einer internationalen Moderne eingeordnet und weisen auf Parallelen zu gefalteten und geknickten Werken hin. Neben den Arbeiten Picassos aus den 10er Jahren – vor allem Musikinstrumente aus ausgeschnittener Pappe und gefaltetem Weißblech, ca. 1912/1913 – verweisen sie auch auf die Beschäftigung von Wladimir Tatlin, Naum Gabo oder Antoine Pevsner mit dem Problem der gefalteten Skulptur. Reine Faltungen finden sich in diesem Kontext bei Iwan Puni, László Péri und Katarzyna Kobro. Die gestalterische Bedeutung des Faltens lässt sich vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei Picasso, David Smith oder Anthony Caro nachweisen.⁵⁷⁴

Für Glöckner brachte die Faltung Logik und Form, Methode und Ergebnis, Motiv und Struktur zusammen. Die Verwendung der Faltung zur Auseinandersetzung mit Motiv und Raumstruktur erinnert gleichermaßen an Rodtschenkos frühe Experimente auf der Leinwand, die die Möglichkeiten der Formgebung mit der Fläche untersuchten.⁵⁷⁵ Es finden sich auch an anderer Stelle in einer globalen Kunstwelt der Nachkriegszeit ähnliche Vorgehensweisen, so

⁵⁷³ Kaiser, Paul/Holler, Wolfgang: Ernste Spiele – Hermann Glöckner als abstrakter Künstler in der DDR und seine Werkgruppe der „Modelli“, S. 161.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 163.

⁵⁷⁵ James, Sarah E.: Hermann Glöckner: Waste as a Figure of Thought?; in: *New German Critique* 44 (2017), H. 1 (130), S. 169–203.

zum Beispiel im Werk der Brasilianerin Lygia Clark (1920-1988), deren Arbeiten mit Faltungen aus den 60er und 70er Jahren verblüffend denen Glöckners ähneln. Clarks Werk war geprägt vom brasilianischen Konstruktivismus der 50er Jahre und wurde ergänzt durch ein Studium bei Fernand Léger in Paris von 1950 bis 1952. Nach ihrer Rückkehr nach Rio war sie dort Mitgründerin der Künstlergruppe „Neo-Concrete“ und zählte neben Hélio Oiticica zu deren führenden Vertreterinnen. In den Folgejahren wandte sie sich mehr der partizipativen und interaktiven Kunst zu. In Ihren Faltwerken *Bichos* ging sie noch einen Schritt weiter als Glöckner und gestaltete diese als bewegliche Objekte, die durch den Besucher selbst gefaltet werden können. Diesen Schritt machte Glöckner nicht, es bleibt die Ähnlichkeit von Glöckners Werk mit den brasilianischen „Neo-Concreten.“

Werner Schmidt, dem großen Förderer Glöckners in der DDR, waren diese Parallelen zu internationaler Kunst sicherlich nicht verborgen geblieben. Auf diese Bezüge im Werk Glöckners wies er aus gutem Grund allerdings erst nach 1989 hin. Im Katalog zur ersten großen Ausstellung Glöckners nach dem Ende der DDR im Jahre 1992 in der Berliner *Nationalgalerie* schrieb Schmidt:

„Der Reichtum an Parallelen zu zeitgenössischen Leistungen ist erstaunlich. Die Spannweite reicht von Hans Hartung, Franz Kline, Nicolas de Stael, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Ben Nicholson, Lucio Fontana, Antoni Tàpies, und Ellsworth Kelly bis zu Robert Indiana und Frank Stella. Sie umfasst plastische Gestaltungen von David Smith, Arman, Beuys, Günther Uecker und Richard Serra. Es erübrigt sich die Namen der Konstruktivisten von Max Bill bis zu Carl André zu nennen. Angesichts dieser breiten Einbindung der Kunst Hermann Glöckners in das Spektrum der internationalen Entwicklung ist die Ausprägung unverwechselbarer Individualität in der Fülle der Erscheinungen bewundernswert.“⁵⁷⁶

Glöckner, der Einzelgänger in innerer Emigration, hatte also keinesfalls einen nationalen Sonderweg eingeschlagen, sondern trotz aller Zurückgezogenheit und Zurückweisung vor 1969 einen künstlerischen Weg gefunden, der durchaus international genannt werden kann. Er entwickelte in der sächsischen Provinz Strategien, die auf bemerkenswerte Weise kompatibel zu anderen modernen Strategien zeitgenössischer Kunst waren. Trotz der belegten kurzen Reisen in die BRD und das Wissen um den Stand der Kunst des Westens sollte man nicht davon ausgehen, dass Glöckner bewusst oder unbewusst kopierte. Im Gegenteil, Glöckners Spätwerk zeigt, wie sich auf der Basis der Kunst der 20er Jahre eine eigenständige Kunst entwickelte, die sich durchaus mit der westlichen Kunst messen konnte. Die DDR war erst im Jahr 1977 bereit, diese Kunst in der Berliner *Nationalgalerie* auszustellen und sie einer

⁵⁷⁶ Schmidt, Werner: Das Werden des Werkes; in: Herzogenrath, Wulf (Hg.): Hermann Glöckner: 1889 - 1987; Ausstellungskatalog der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 22. Mai - 2. August 1992, Berlin 1992, S. 11–15, S. 15.

größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

5.3.2 Informelle, abstrakte Malerei in der DDR – West-Kopie oder ein eigener Weg?

Glöckners Herkunfts- und Wirkungsstadt Dresden war auch Zentrum einer in ihrer Größe überschaubaren Bewegung, die allerdings in der Geschichte der Kunst in der DDR nicht unerwähnt bleiben darf: die „informelle Malerei“. Bei dieser Stilrichtung stellt sich die Frage, ob es eine eigenständige Entwicklung in der DDR gab oder ob es sich um eine Kopie beziehungsweise einen Transfer aus dem Westen handelte. Spätestens seit der Ausstellung *Entfesselte Form. 50 Jahre Frankfurter Quadriga* in der *Schirn Kunsthalle* Frankfurt im Jahr 2002 wird angenommen, dass es sowohl ein Kulturtransfer aus den Vereinigten Staaten Amerika, vor allem in Bezug auf den abstrakten Expressionismus, als auch zahlreiche Traditionslinien in die Avantgarden der europäischen 20er Jahren waren, auf die sich Künstler in Westeuropa nach 1945 bezogen. Dies galt noch vielmehr für die DDR. Offiziell wurde abstrakte und informelle Kunst in der DDR verhindert, auch weil diese Kunstform als Auswuchs des kulturellen Imperialismus der USA galt. Der Kunstwissenschaftler und spätere Direktor der Staatlichen Galerie Moritzburg in Halle, Hermann Raum, hat diese Hintergründe detailliert in seiner Rostocker Dissertation aus dem Jahr 1963 mit dem Titel „Zu den ideologischen Voraussetzungen und Auswirkungen der Vorherrschaft der abstrakten Kunst in der Bundesrepublik“ dargelegt.⁵⁷⁷ Dennoch existierten neben dem Werk Glöckners weitere autonome Werke aus dem Dresdener Umfeld, die bisher nur am Rande in den Kanon der DDR-Kunstgeschichte eingegangen sind. Die Stadt an der Elbe war dabei während der 40-jährigen Existenz der DDR Zentrum informeller, abstrakter sowie nicht konformer Bestrebungen. Das *Kupferstich-Kabinett* spielte dabei durch die Präsentation des Erbes der europäischen, internationalen Avantgarde eine besondere Rolle, da hier Kunst aller Couleur individuell und im Original eingesehen werden konnte. Allerdings muss zuerst die Kernfrage beantwortet werden: Hatten die Künstler in der DDR Kenntnisse von den Bewegungen in der westlichen Moderne oder nicht? Die Besuche von Glöckner und vielen anderen Vertretern der Dresdener Künstler wie Hans Christoph oder Wilhelm Müller auf der *documenta* 1 und 2 weisen auf ein

⁵⁷⁷ Raum, Hermann: Zu den ideologischen Voraussetzungen und Auswirkungen der Vorherrschaft der abstrakten Kunst in der Bundesrepublik; Rostock 1963; Hofer, Sigrid: Wider die Kunstdoktrin – Dresdens Beitrag zur informellen Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg; in: Hofer, Sigrid (Hg.): Gegenwelten – die informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden; Frankfurt am Main 2006, S. 9–37, S. 9.

Wissen über die abstrakte Kunst der 50er Jahre hin. Literatur war bis in die 70er über diese Kunst in der DDR nicht zugänglich, was das Interesse der Künstler an der nun verschlossenen Kunst nicht eindämmen konnte.⁵⁷⁸ Der Zugang zu Westliteratur war häufig eine Frage persönlicher Beziehungen, das heißt, es war doch möglich Einblicke oder gar Bücher zu erhalten und die mögliche Zugänglichkeit vielmehr eine Frage der persönlichen Haltung und Hartnäckigkeit.

Das Dresdner *Informel* war von Heterogenität geprägt und die meisten der abstrakten Maler arbeiteten neben dem informellen Werk auch figurativ. Ganz anders Glöckners einziger „Schüler“ Wilhelm Müller (1928-1999), dem tatsächlich auch formale Nähe und Konsequenz in der Abstraktion kennzeichnete. Der hauptberuflich als Zahnarzt tätige Künstler erweiterte das Materialspektrum um Tinkturen wie Jod, Höllenstein und Wasserstoffsuperoxid. Werke wie *Dunkle Spritzer auf hellen Grund* von 1957 zeigen, dass auch chemische Reaktionsprozesse Teil seines Schaffensprozesses waren. Auch der tachistische Farbauftrag ist Teil von Müllers Werk, in *Abstrakte Farbflecke* (1962/63) zum Beispiel setzte er die Farben zufällig gekleckst über- und nebeneinander. Dabei hielt Müller eine konventionelle Bildstrategie noch ein, in der Bildmotiv und Untergrund voneinander getrennt waren. Kurz darauf in *Rotes Gitter über grüner Fläche* (1963) [Abb. 5.11.] deutete eine kleinteilige Fleckenstruktur ein vibrierendes Farbfeld aus.⁵⁷⁹ Mitte der 60er Jahre fand Müller zur monochromen Malerei und eine Reihe schwarz-weißer Monotypien erinnerte an die Luftpumpenbilder von K. O. Götz. Verschiedene Materialien auf Japanpapier lassen zudem einen Prozess von Auswaschen, Zersetzen oder Zerkratzen folgen, der die Materialität des Papiers verschwinden ließ. Immer wieder überschrieb Müller Bildfelder mit konstruktivistischen Eingriffen in Form von Streifen, wodurch er ein Ordnungssystem in das sonst zufällig entstehende und wirkende Werk einführte. Müllers Farbkonzept weist auf die Kenntnis des Oeuvres und der Techniken Yves Kleins hin und lieferte einen „souveränen Beitrag zur Befreiung von Farbe von inhaltlichen Bezügen.“⁵⁸⁰ Die internationale Avantgarde war ein Bezugspunkt, mit der Müller sich auch persönlich auseinandersetzte. Besuche vor dem Mauerbau in West-Berlin vor allem im *Haus am Waldsee* und eine Reise 1955 zur *documenta* erweiterten seinen Kenntnisstand. Vor allem die Ausstellungen *Jackson Pollock 1912-1956* und *The New American Painting* in West-Berlin

⁵⁷⁸ Abgeschlossene Landschaft. Diether Schmidt im Gespräch mit Eckhart Gillen; in Gillen, Eckhart/Haarmann, Rainer (Hgg.): Kunst in der DDR; Köln 1990, S. 26–31, S. 27.

⁵⁷⁹ Hofer, Sigrid: „Wider die Kunstdoktrin, S. 23.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 24.

wurden von verschiedenen DDR-Künstlern besucht und beeinflussten diese nachhaltig. Von Hans Jüchser (1894-1977), einem weiteren Vertreter des „Informell“ in der DDR, ist überliefert, dass er durch die Konfrontation mit dem Werk Pollocks beschloss, seine surrealistischen Ansätze aufzugeben, die bereits begonnenen Werke sogar unvollendet zu lassen und sein erstes tachistisches Bild *Claude* anzufertigen. Im Falle Jüchzers blieb die Abstraktion allerdings nur auf einen kleinen Teil des Gesamtwerkes begrenzt, dieser erfreute sich allerdings bei Sammlern außerhalb der DDR großer Beliebtheit und ab 1976 wurden seine Werke vom Staatlichen Kunsthandel angeboten. Im Jahre 1977 konnte Jüchser in der Weimarer Kunsthalle am Theaterplatz ausstellen, was ihm in der DDR zuletzt 1956 möglich gewesen war.

Auch das Werk von Hans Christoph muss im Kontext des Dresdner „Informel“ und dessen Eigenständigkeit berücksichtigt werden.⁵⁸¹ Im Jahr 1949 berief Mart Stam Christoph als Dozent für Malerei an die *Hochschule für Bildende Künste Dresden*, wo er mit einer kontinuierlichen Entwicklung von abstrakten Bildprogrammen begann. Etwa zu dieser Zeit machte Christoph Bekanntschaft mit der aktuellen Kunstszene des Westens und orientierte sich nunmehr an Werken von K. O. Götz, Henry Moore, Max Beckmann, Willi Baumeister, Pierre Soulages und Hans Hartung, deren Werke er 1952 teilweise im Original in West-Berlin sah. Mitte der 50er Jahre wurde Christoph als Formalist bezeichnet. Er beendete 1955 die Lehre und setzte seine abstrakten Farb- und Formexperimente fort. Das Gegenständliche verschwand völlig aus seinem Werk. Zu den interessantesten Werken Christophs gehören die *Drip Paintings*, die er seit den 60er Jahren entwickelte. [Abb. 5.12. und 5.13.]

„Dem Sichtbarmachen des Malprozesses kommt dabei eine ähnlich große Bedeutung zu wie im Werk von Jackson Pollock. Und wie Pollock kennen Christophs Arbeiten nicht nur das Liniengeflecht als neues Strukturprinzip, sondern auch den getropften und gespritzten Farbauftrag.“⁵⁸²

Es zeigte sich also, dass die Arbeiten von Hans Christoph in enger Verbindung zu Pollock standen – auch seine *Cut-outs* Ende der 70er Jahre weisen große Ähnlichkeiten mit den gleichnamigen Werken von Jackson Pollock auf. Sigrid Hofer weist jedoch auch auf prinzipielle Unterschiede hin, denn für Pollock ist der Entstehungsprozess des Bildes von großer Bedeutung und die große Leinwand ist das Resultat und die Voraussetzung für den körperlichen Einsatz. Bei Christophs in der Regel klein gehaltenen Arbeiten lässt sich dieser physische und kraftraubende Malakt nicht nachweisen. Wie bei Glöckners Werk stellt sich

⁵⁸¹ Wunsch, Christel: Hans Christoph (1901-1992): zur Ausstellung im Stadtmuseum Dresden vom 20. Januar bis 13. Mai 2001; Dresden 2001

⁵⁸² Hofer, Sigrid: „Wider die Kunstdoktrin, S. 27.

zunächst die Frage, ob die Größe vornehmlich mit der Materialknappheit und dem Druck der Zensur in Zusammenhang standen. Obwohl sicherlich auch Hans Christoph nicht grenzenlos Leinwand zur Verfügung stand, geht er anders als Pollock vor. Bei ihm scheint tatsächlich mehr das Resultat denn der Prozess im Vordergrund zu stehen, dies merkt man den Arbeiten im Vergleich mit Pollock auch sofort an. Sie wirken gedämpfter, ruhiger, nahezu gehemmt und besitzen eben nicht die Körperlichkeit, die auch die kleineren Formate des US-amerikanischen Malers prägen.

Die wenigen Zeugnisse der Kunstkritik der DDR, die in Bezug auf das „Informel“ überliefert sind, zeigten sich übrigens überzeugt, die Arbeiten Christophs seien unabhängig von jenen Pollocks entstanden – zum Zeitpunkt der Entstehung der ersten Arbeiten habe er Pollocks Werk noch nicht gekannt. Christoph selbst definierte vor allem seine *Drippings* als eigenständige Innovationen, mit vollkommen freier Bildfindung und ohne jegliche konkrete äußere Einflüsse:

„Die Dinge liegen in der Luft und entwickeln sich oft gleichzeitig und unabhängig voneinander. Es gibt keinen Alleingang. Für eine Anregung muss jedoch ein gleichgerichtetes inneres Anliegen vorhanden sein“.⁵⁸³

Hans Christoph könnte also ohne das Vorbild von Pollock zu den mit Latex gegossenen Bildern gekommen sein, die ca. 1967 entstanden. Auch mit Collagen Ende der 70er Jahre, die *Cut-outs* enthalten, wandte er eine Methode an, die auch bei Pollock beobachtet wurde. Auch hier bleibt Christoph aber insofern eigenständig, als er den Weg assoziativer Figuration nicht verlässt und wie Pollock das „All-Over“ in den Vordergrund stellt.⁵⁸⁴

Christoph wurde – zur selben Zeit wie Glöckner aber in deutlich geringeren Maße - erst späte Anerkennung zuteil: 1978 konnte er in der Galerie *Kunst der Zeit* in Dresden einen Aquarellzyklus aus der unmittelbaren Nachkriegszeit und später entstandene abstrakte Gouachen und Lackbilder zeigen. In der Ausstellung *Weggefährten-Zeitgenossen* in Berlin waren 1979 Arbeiten vom ihm zu sehen. Im folgenden Jahr nahm er an der Ausstellung *Gouachen und Temperablätter* in der *Galerie am Sachsenplatz* in Leipzig teil, in der auch eines seiner *Dripping*-Bilder aus dem Jahr 1970 gezeigt wurde. Die Präsenz in großen Ausstellungen blieb Hans Christoph in den 80er Jahren jedoch verwehrt.

Betrachtet man den Werkkomplex des Dresdener Informel, Hermann Glöckners Wirken eingeschlossen, stellt sich die Frage, inwiefern sich hier eine selbstständige lokale Bewegung

⁵⁸³ Ebd., S. 30. Hofer zitiert aus dem unveröffentlichten Nachlass von Hans Christoph.

⁵⁸⁴ Fischer, Ralf Michael: ...einem Cowboy vergleichbar, der sein Lasso wirbelt; in: Hofer, Sigrid (Hg.): *Gegenwelten - die informelle Malerei in der DDR*, Frankfurt am Main 2006, S. 86–98, S. 96.

entwickelt hatte, die sich auf lokale Erfahrungen und Bewegungen aus der Zeit vor dem Krieg bezog. Auch für die Künstler des Dresdner Informel war es möglich, die Einflüsse der europäischen Avantgarden der 20er Jahre weiterzuführen und unabhängig zu entwickeln. Es ist durchaus möglich, dass Künstler wie Christoph unter den Einflüssen der europäischen Avantgarde standen und einen ähnlichen Weg wie Pollock gingen, ohne von dessen Werk beeinflusst zu sein.⁵⁸⁵ So hatte beispielsweise bereits Max Ernst, in seinem Frühwerk eine Weiterentwicklung in der Abstraktion vorweggenommen. Da Christoph im Jahr 1901 geboren wurde, hatte er die wichtige Phase der mitteleuropäischen Avantgarden in den 20er Jahren von Dresden aus miterlebt.

Wie präsent war Wissen über das Werk Pollocks in der DDR? Bereits 1950 und 1951 waren zwei *Dripping*-Bilder in der Ausstellung *Amerikanische Malerei. Werden und Gegenwart* 1951 im noch zugänglichen West-Berlin zu sehen. In Westdeutschland reagierte man zunächst verhalten auf den Künstler sowie den abstrakten Expressionismus US-amerikanischer Prägung, stellte diesen aber dann zunehmend aus, was Herman Raum eine politisch motivierte „Massierung abstrakter Kunst in Westberlin“⁵⁸⁶ nannte. Inzwischen ist bekannt, dass die CIA die Präsenz des abstrakten Expressionismus förderte, um an der „frontier“ dem Sozialistischen Realismus entgegenzutreten.⁵⁸⁷ Es gibt nur wenige konkrete Belege, inwieweit sich Künstler aus Ost-Berlin und der DDR von dieser Präsenz angezogen fühlten und vor dem Mauerbau tatsächlich die Kunst Pollocks unmittelbar erlebten. Belegt ist, dass die Ausstellung *Neue Amerikanische Malerei* und *Jackson Pollock 1912-1956* im Jahr 1958 in der Hochschule der Künste in West-Berlin von 573 Besuchern aus der DDR – von insgesamt 4610 – gesehen wurde. Diese Zahl ergab sich aus der Schlussrechnung, die in West- und Ostmark erfolgte. Hinzu kam der Verkauf von 158 Katalogen, die in Ostmark bezahlt wurden – von insgesamt 746 verkauften.⁵⁸⁸ Dies weist auf ein großes Interesse aus der DDR hin.

Die zunehmende Präsenz von Werken Pollocks an west-deutschen Ausstellungen – so auf der *documenta 2* 1959 – wurde in der offiziellen DDR-Kunstkritik meist ignoriert. Pollock wurde in Publikationen und in der *Bildenden Kunst* kaum genannt. Neben den bereits oben genannten Glöckner und Christoph gab es weitere DDR-Künstler, die sich von Pollocks Kunst

⁵⁸⁵ Hofer, Sigrid: *Wider die Kunstdoktrin*, S. 30.

⁵⁸⁶ Raum, Hermann: *Die bildende Kunst der BRD und Westberlins*; Leipzig ¹1977, S. 77.

⁵⁸⁷ Fischer, Ralf Michael: ... einem Cowboy vergleichbar, der sein Lasso wirbelt, S. 86.

⁵⁸⁸ Ralf Michael Fischer hat dies im Archiv der Universität der Künste, Berlin, recherchiert: Liste verkaufter Eintrittskarten und Kataloge der Doppelausstellung "Neue amerikanische Malerei" und "Jackson Pollock 1912-1956" vom 3.9. bis 5.10.1958 in der Hochschule der Künste; in ebd., S. 91.

angesprochen fühlten, so etwa Carlfriedrich Claus oder Max Uhlig. Es gibt keinen Beleg für eine direkte Beeinflussung oder gar eine Vorbildfunktion durch Pollocks Werk, dazu waren die informellen Werkkomplexe aus der DDR zu linear und bauten tatsächlich auf einer lokalen Kunstgeschichte und Entwicklung auf. Die informelle Kunst in der DDR lieferte einen eigenen Beitrag und war eine Bewegung des Protestes, informelle Malerei war „Teil dieser Gegenkultur [...], die im Osten als eigenständige Entwicklung und nicht als verspätetes Plagiat westlicher Avantgarden hervorgetreten ist.“⁵⁸⁹ Ähneln sich die künstlerischen Ergebnisse formal, so unterscheiden sich Deutung und Kontext in DDR und BRD.⁵⁹⁰ Dafür war nicht nur der „Eiserne Vorhang“ verantwortlich, dazu sind zu viele Besuche und direkte Auseinandersetzungen mit der Kunst in Westdeutschland vor 1961 belegt. Es zeigte sich vielmehr die Existenz eines eigenen künstlerischen Ansatzes in der informellen Malerei der DDR, die sich zunächst jenseits von öffentlichen Ausstellungen, dann im Kontext einiger weniger Orte, wie zum Beispiel dem *Kupferstich-Kabinett* in Dresden, vorsichtig öffentlich zeigte und erst seit dem Ende der 70er Jahre langsam in Form von Ausstellungen an offiziellen Orten in der DDR öffentlich sichtbar wurde

5.4. Ausstellung internationaler Kunst und „Mail Art“ in der Galerie Arkade

Die Ausstellung *Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung Ludwig* wurde am 29. September 1977 eröffnet und war mit der ersten Präsentation der US-amerikanischen Pop-Art in der DDR ein Zeichen für die Möglichkeiten Ende der 70er Jahre. Zu sehen waren vierzehn Künstler, wie Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Jasper Johns den USA, ergänzt durch europäische Künstler wie Jean Tinguely, sowie fünf Werken von Pablo Picasso, die einen Bezug zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herstellen. Die Auswahl hatte Eberhard Bartke, der Direktor der *Nationalgalerie* in Ost-Berlin, getroffen, der dem Publikum der DDR zum ersten Mal die Möglichkeit gab, die im Westen erfolgreichen Pop-Art Künstler im Original zu sehen

„Wir haben uns für die eine Auswahl entschieden, die sowohl Werke von Künstlern enthält, mit denen die sozialistische Kunst in engem und auch schon traditionellem Zusammenhang steht – wie zum Beispiel die Werke Renato Guttusos und Hans Ernis – oder die mit der bei uns gepflegten korrespondieren wie die Spanier Canogar und Genovés, der Österreicher Haussner und natürlich Pablo Picasso. Wir wählten dazu Werke von Künstlern, die in einer prinzipiell anderen ideologischen und schöpferischen Beziehung stehen, die aber repräsentativ für die Hauptströmungen der Kunst in den genannten Ländern der sechziger und siebziger Jahre sind, beispielsweise Antes, Johns, Rauschenberg, Bailey, Lichtenstein, Tinguely und andere.

⁵⁸⁹ Hofer, Sigrid: Pop Art in der DDR. Willy Wolffs Dialog mit dem Westen; in: *Schriftreihe des Arbeitskreises Kunst in der DDR 1* (2012), S. 82–93, S. 83.

⁵⁹⁰ Hofer, Sigrid: Wider die Kunstdoktrin, S. 36.

Somit hat die relativ kleine Gruppe von Leihgaben einen hohen Informationswert und ermöglicht den Einblick in die internationale Kunstlandschaft der Gegenwart.⁵⁹¹

Die Werke stammten aus der Sammlung des Mäzens und Industriellen Peter Ludwig aus Aachen, der diese als langfristige Leihgaben zur Verfügung stellte.⁵⁹² Ludwig produzierte ab 1975 Schokolade in der DDR und begann bereits ein Jahr später intensiv Kunst aus der DDR zu sammeln. Er hatte 1949 eine Dissertation zum Menschenbild in Picassos Werk verfasst und in der Bundesrepublik in den sechziger Jahren die Einführung der amerikanischen Pop-Art gefördert, die er sammelte. Werke aus dieser Sammlung hatte Ludwig 1976 der *Nationalgalerie* als Leihgaben für eine Ausstellung angeboten. Der Direktor der *Nationalgalerie* Eberhard Bartke sah in Ludwigs Angebot die Chance, sein Haus wieder mit der westlichen Kunst zu verbinden, eine Verbindung, die 1933 brutal unterbrochen und von Ludwig Justi zwischen 1946 und 1957 vorsichtig erneuert worden war.⁵⁹³

Der Katalog zur Ausstellung wurde um fünf Jahre verzögert und erschien erst nach Beschwerden Ludwigs im Jahr 1982, er war entgegen den Abmachungen mit Ludwig nicht gedruckt worden.⁵⁹⁴

Ludwig stellte seine Erwerbungen von DDR-Kunst erstmals 1979 in Aachen aus und war in den Folgejahren ein wichtiger Akteur der deutsch-deutschen Kunstbeziehungen.

Die Ausstellung in der *Nationalgalerie* und die Präsentation von internationaler Kunst in der DDR animierte auch an anderen Ausstellungsorten, die neuen Möglichkeiten zu nutzen, sich mit internationaler Kunst auseinanderzusetzen und diese in Beziehung mit Kunst aus der DDR zu setzen.

Vor der Ausstellung der Sammlung Ludwig hatte es nur wenige Möglichkeiten in der DDR gegeben, Kunst aus den USA zu sehen. Eine Ausnahme war das Werk des afroamerikanischen Künstlers Charles White, der im März 1974 in Berlin in einer Ausstellung präsentiert worden war.⁵⁹⁵ White war korrespondierendes Mitglied der Akademie der Künste. Als direkter Kontakt zu Künstlern ist der Besuch der Gedenkstätte Ravensbrück mit Theo Balden und Ullrich Kuhirt im gleichen Jahr überliefert⁵⁹⁶. Charles White (1918-1979) war als realistisch malender

⁵⁹¹ Bartke, Eberhard: Die Sammlung Ludwig in der Nationalgalerie Berlin, DDR; in: *Du: die Zeitschrift der Kultur* 39 (1979), H. 1, S. 82–83, S. 82.

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Pofalla, Boris: *Chocolate, Pop and Socialism: Peter Ludwig and the GDR*, S. 85.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 84. März, Roland/Papies, Hans Jürgen: *Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung Ludwig*, Aachen: Nationalgalerie [u.a.; Ausstellungskatalog], Berlin 1982.

⁵⁹⁵ Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.): *Ausstellung der amerikanischen Künstler Anton Refregier, Tecla Selnik, Charles White. Malerei, Grafik, Plastik*; Berlin 1974.

⁵⁹⁶ Saehrendt, Christian: *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation*, S. 139.

„fortschrittlicher“ Künstler und Vertreter der afroamerikanischen im Kapitalismus unterdrückten Minderheit in den USA auch politisch von Interesse. Nach dem Jahr 2000 rückte Charles White wieder in den Blick der internationalen Kunstgeschichte und war 2018 mit einer Retrospektive im New Yorker *MoMA* vertreten.

Die *Galerie Arkade* in Ost-Berlin war in der Zeit von 1973 bis zu Ihrer erzwungenen Schließung 1981 auch ein Ort, an dem nonkonforme Kunstströmungen an einem offiziellen und allgemein zugänglichen Ort gezeigt werden konnten. Als Ausstellungsort der Berliner Genossenschaft Bildender Künstler war die Galerie 1973 eröffnet worden. Die Ausstellungstätigkeit wurde umfassend von der Stasi beobachtet, die vor allem über die liberale Haltung des Programms berichtete.⁵⁹⁷ Der Name verwies auf die Arkaden des Strausberger Platzes in Berlin, an dem sich die Galerie befand. Im Jahr 1975 übernahm der Staatliche Kunsthandel die *Galerie Arkade*, die bereits seit ihrer Gründung von Klaus Werner geleitet wurde. Der Kunsthistoriker und Kurator war in seiner Karriere immer wieder durch Kooperationen mit nicht konformen Künstlern aufgefallen und hatte aufgrund von Kritik an diesem Verhalten mehrmals Arbeitsstellen und Funktionen gewechselt. Werner war interessiert, die Kunst in der DDR in internationale Entwicklungen einzuordnen. Kritisiert wurde er von offizieller Seite aufgrund von Vorträgen über internationale Kunstentwicklungen, vor allem aber wegen von der Galerie unterstützter Pleinairs, die zu Beginn der 80er Jahre aktionistische Momente enthielten. Vorgeworfen wurde Werner, er habe dafür Kameras illegal besorgt. Werner wurde im Jahr 1981 entlassen und die Galerie geschlossen.⁵⁹⁸

In den ersten Jahren der *Galerie Arkade* gab Werner vor allem Künstlern der jungen und mittleren Generation aus Dresden, Leipzig, Karl-Marx-Stadt und Berlin eine Chance.

Werner wählte dabei immer wieder nicht-figürliche Positionen für die *Galerie Arkade* aus, die auch in den 70er Jahren nicht regelmäßig in offiziellen Ausstellungen zu sehen waren. Neben eher bekannteren und Ende der 70er Jahre betagteren Künstlern wie Hermann Glöckner, Willy Wolff oder Carlfriedrich Claus, Harald Metzkes und Robert Rehfeldt wurden aus der DDR auch Künstler wie unter anderen Horst Bartnig, Hans-Hendrik Grimmling, Frieder Heinze, Erhard Monden, Michael Morgner, Gil Schlesinger und Max Uhlig ausgestellt. Ein besonderes Ereignis

⁵⁹⁷ Fiedler, Yvonne: Kunst im Korridor: private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität; Berlin 2013, S. 43ff.

⁵⁹⁸ Werner arbeitete in den folgenden Jahren an einer Monographie über den Künstler Edmund Kesting. Von 1998 bis 2000 war Werner Direktor der *Galerie für Zeitgenössische Kunst* in Leipzig, die er 1991 mitbegründet hatte. Von 2000 bis 2003 war er dort Rektor an der *Hochschule für Grafik und Buchkunst*.

fand in der Galerie am 6. Juli 1979 mit *Das Schwarze Frühstück* von Kozik (Gregor-Torsten Schade) statt, der ersten Performance an einem offiziellen und staatlichen Austragungsort in der DDR. Dies zeigt Werners Offenheit und Kenntnis der Kunstentwicklung über die DDR hinaus. Auch Erhard Monden bekam 1981 für seine Aktion *Zeit-Raum-Bild-Realisationen* mit performativen Elementen eine Bühne in der Galerie.⁵⁹⁹ Insgesamt wurden während ihres Bestehens 67 Ausstellungen gezeigt, die alle von Klaus Werner konzipiert wurden.

Die *Galerie Arkade* war jenseits der Präsentation von Kunst aus der DDR auch ein interessanter Ort für die Präsentation ausländischer Kunst, internationaler Kunsttendenzen und der Versuch Werners, Kunst aus der DDR in internationale Kontexte zu setzen. Unter anderem fand hier 1978 die erste Präsentation von Mail Art in einem offiziellen Kunstraum statt. Mail Art in und aus der DDR war eine Kunstform, die mit Fluxus-Elementen Künstler aufforderte, sich per klassischer Post an Aktionen zu beteiligen. Im Stil war die Mail Art von Neo-Dada und von John Heartfield inspiriert und enthielt oft politisch unterschwellig kritische oder und provokante Botschaften. Aus Gründen der Tarnung wurden in der DDR und in sozialistischen Ländern immer wieder falsche Absender benutzt, der Überwachung internationaler Post durch die Sicherheitsorgane waren sich die Beteiligten bewusst und spielten damit. Um einer Zensur zu entgehen, zeigte Werner zeitgenössische Mail Art aus der DDR als Entwicklungsstufe sozialistischer Kunst, damit dies nicht als Ableger der Fluxus-Bewegung und westlicher Import gedeutet werden konnte.⁶⁰⁰ Neben der überwiegend internationalen zeitgenössischen Kunst wurden zu diesem Zweck auch historische, künstlerisch gestaltete Postkarten, beispielsweise von Erich Heckel oder Max Pechstein integriert, die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts zumeist an Freunde oder Bekannte verschickt worden waren. Der Hauptanteil der Ausstellung waren Arbeiten, welche Künstler auf Anfrage an die Galerie gesendet hatten. Die Liste der beteiligten Künstler aus dem Ausland war beachtlich: Aquinada, Paulo Bruscky, Jochen Gerz, Dick Higgins, Ko de Jonge, Jiří Kolář, Annette Messenger, Maurizio Nannucci, Endre Tót, Ben Vautier. Neben Robert Rehfeldt hatten auch die Brüder Staeck (Bitterfeld und Heidelberg) beim Zusammenstellen dieses Netzwerkes geholfen. Robert Rehfeldt war einer aktivsten Mail Artisten weltweit und hatte Kontakt zu verschiedenen Fluxus-Künstlern. Rehfeldt wählte auch

⁵⁹⁹ Weißbach, Angelika: Frühstück im Freien – Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR: die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963 - 1990; Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät III; Berlin 2009, S. 114ff.

⁶⁰⁰ Werner, Klaus: Arte via Area; in: Berswordt-Wallrabe, Kornelia von (Hg.): Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk [Ausstellungskatalog]; Schwerin 1996, S. 107–112, S. 107ff.

immer wieder bewusst Polen als Partner aus, denn er wollte gerne ein Scharnier zwischen Ost und West sein. Meist gemeinsam mit seiner Frau Ruth Wolf-Rehfeldt war er einer der wenigen Künstler aus der DDR, die in den 70er Jahren in der Performance- und Fluxus-Szene Ostmitteleuropas unterwegs, beziehungsweise durch Mail Art mit vielen Künstlern verbunden waren.⁶⁰¹

In Berlin waren auch Karten von Joseph Beuys zu sehen, der bereits früher an mehreren Mail Art-Projekten, so an dem Projekt *Letterbox* der jugoslawischen Künstlerin Bogdanka Poznanović, teilgenommen hatte. Beuys wurde auch durch diese Ausstellung in der DDR unter Künstlern bekannt, bevor im Jahr 1980 in der Ständigen Vertretung der Bundesrepublik seine erste Ausstellung in der DDR stattfinden konnte.

Eine weitere beachtenswerte Ausstellung unter dem Gesichtspunkt von Internationalität war *Sehen und Sammeln* im Jahr 1980 wieder in der *Galerie Arkade*. Die Schau setzte einen Schwerpunkt auf graphische Blätter und Aquarelle. Bereits die Gliederung der Ausstellung in Kapitel und Schwerpunkte wie zum Beispiel „Poetische und Rationale Abstraktion“ zeigten, wie Klaus Werner auch durch diese Ausstellung gezielt den Kanon des Sozialistischen Realismus erweitern und die Kunst in der DDR in eine mit dem Westen verwobene internationale Kunstgeschichte einordnen wollte. Bereits die ersten Abbildungen des Kataloges zeigten den transnationalen Ansatz von Werner, der mit den Stichen von Manet *Parisienne* und *Olympia* (beide 1874) begann.

Ansatz des Projektes war es, offiziell anerkannte und nonkonforme Künstler aus der DDR gemeinsam mit bekannten Künstlern der westlichen Kunstgeschichtserzählung in Beziehung zu setzen. So werden Joseph Hegenbarth, Gustav Seitz, Harald Metzkes und Curt Querner mit Pablo Picasso, Wladimir A. Faworski und David Sterenberg verglichen, John Heartfield und Bernhard Heisig mit Klaus Staeck und Rafael Canogar aus Spanien, Werner Tübke mit Max Ernst. Hermann Glöckner, Fritz Winter und Robert Rehfeldt bildeten eine Gruppe mit Victor Vasarely, Nicholas Krushenick und Giuseppe Santomaso. Michael Morgner mit Sol LeWitt, Willy Wolff mit Jasper Johns sowie Andy Warhol und der Pop-Art

Das letzte Kapitel „Projekte und Projektionen“ bildeten Carlfriedrich Claus' *Sprachblätter* gemeinsam mit Christos *America House Wrapped* (1969) und Eduardo Paolozzis *B.A.S.H.* (1971) ab. Der Katalog endete mit einem Fokus auf die westdeutsche Szene mit Werken von Joseph

⁶⁰¹ Kemp-Welch, Klara: *Networking the Bloc*, S. 302.

Beuys, Jochen Gerz, Dieter Roth und Sigmar Polke.

Auffällig war, dass nur wenige Künstler aus der Sowjetunion der 20er Jahre, darunter Alexander Archipenko, und mit Jiří Kolář nur ein einziger Künstler aus dem Ostblock vertreten waren. Dies weist auf das geringe Interesse des Kurators hin, die Kunst der DDR Richtung Osten zu verorten und zu vergleichen, sein Blick ging eindeutig nach Westen.

Eine Einordnung in internationale zeitgenössische Kunstströmungen – überwiegend aus dem Westen - war eine Besonderheit in der Ausstellungsgeschichte der DDR, die nach Klaus Werner niemand mehr in dieser Breite gewagt hat. In den DDR-Tageszeitungen finden sich an verschiedenen Stellen nur knappe Hinweise auf die Existenz der Ausstellung *Sehen und Sammeln*, eine ausführliche Besprechung ließ sich aber auch in der *Bildenden Kunst* nicht finden.

Neben der *Galerie Arkade* existierten Ende der 70er Jahre noch einige wenige weitere offizielle Ausstellungsorte, an denen nicht-deutsche Kunst der Klassischen Moderne zu sehen war. Erwähnenswert in diesem Kontext ist die *Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst* (HGB) in Leipzig. Internationale Kunst hatte in der 1979 gegründeten Galerie einen besonderen Stellenwert. Von Grafiken Pablo Picassos (1980) oder El Lissitzkys (1983) über *Amerikanische Pop Art* (1984) bis hin zu Fotoarbeiten von Man Ray (1986) und Henri Cartier-Bresson (1987) zeigte das Programm eine interessante Bandbreite, die durch westdeutsche Positionen wie von Klaus Staeck (1984) und auch Joseph Beuys (1988) ergänzt wurde. Leihgaben für die Ausstellungen stellte immer wieder der Sammler Peter Ludwig aus Aachen bereit. Ludwig war gut bekannt mit Bernhard Heisig, der als Rektor der Leipziger Hochschule verantwortlich für dieses Programm zeichnete. Heisigs wichtige Rolle im Kunstbetrieb der DDR unter anderem als Stellvertreter Sittes im VBK machte es ihm möglich, dieses Programm an offizieller Stelle umzusetzen. Leipzig bewährte sich als Ort einer auch grenzüberschreitenden Kunstrezeption, zumal gegen Widerstand erfolgreich durchgesetzt worden war, dass internationale Kunstzeitschriften dort zugänglich blieben.⁶⁰²

⁶⁰² Heim, Timo/Kaiser, Paul: Effekte(n)kammer. Die HGB-Galerie als Vermittlerin von "Westkunst" und klassischer Moderne im sozialistischen Kunstsystem der DDR.; in: Bismarck, Beatrice von/Rink, Christine (Hgg.): Nur hier?: Die Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1980-2005, Bielefeld 2006, S. 24–36.

5.5. Ansätze zur internationalen Verortung der Kunst in der DDR – zwei Essays aus dem Jahr 1979

Die Präsentation eigener Kunst im Ausland und die Liberalisierung innerhalb der DDR mit der Berücksichtigung von Kunst aus dem Westen im Ausstellungsbetrieb verlief zeitgleich mit einer intensiven internen kunsttheoretischen Auseinandersetzung. Hier stellte man sich die Frage, wie das Verhältnis der Kunst in der DDR zur sozialistischen und westlichen Kunst sei. Dazu gab es verschiedene Ansätze, die in den Sitzungen des VBK diskutiert wurden. Eine in der zweiten Hälfte der 70er Jahre einsetzende Kontextualisierung der DDR-Kunst im Vergleich nicht nur mit der sozialistischen, sondern auch der westlichen Kunstwelt, wurde in zwei Beiträgen im Katalog zur Ausstellung *Weggefährten – Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten* deutlich. Harald Olbrichs „Die sozialistisch-realistische Kunst der DDR in internationalen Zusammenhängen“ und Lothar Langs „Dialog: Aspekte des Verhältnisses zwischen der Kunst der DDR und aktuellen internationalen Kunsttendenzen“ stellten dabei in höchst unterschiedlicher Weise Verbindungen zwischen der DDR und ihrer Einordnung in eine internationale Entwicklung der Bildenden Kunst her.⁶⁰³ Der Katalog war Begleitpublikation einer letztendlich in der im Katalog dargestellten Form nie gezeigten Ausstellung. *Weggefährten- Zeitgenossen* war als ein Höhepunkt der Festivitäten zum 30-jährigen Jubiläum der DDR von Oktober bis Dezember 1979 im Alten Museum in Berlin geplant. Im Jahr zuvor hatte der Kunsthistoriker Günter Feist gemeinsam mit seiner Frau Ursula den Auftrag erhalten, die Ausstellung zu kuratieren. Die Wahl Feists zeugte von der relativen Freiheit im Bereich der bildenden Kunst auch nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns. Feist war nach seinem Artikel „Wir müssen es uns schwerer machen II“ von 1964 heftig angegriffen worden und erst mit dem Beginn der Ära Honecker gelang es ihm, in der DDR wieder Ausstellungen zu organisieren. Feist selbst beschrieb die Aufgabe im Rückblick: „Den Atem verschlug uns die plötzliche Möglichkeit, mittels der Konzipierung einer Ausstellung zum 30. Jahrestag das amtliche Klischee von der DDR-Kunst wenigstens tendenziell zu korrigieren. Eine, wenn auch

⁶⁰³ Olbrich, Harald: Die sozialistisch-realistische Kunst der DDR in internationalen Zusammenhängen und ästhetischen Kämpfen; in: *Weggefährten, Zeitgenossen : bildende Kunst aus drei Jahrzehnten*; Ausstellung zum 30. Jahrestag der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik; Berlin, Altes Museum, 3. Oktober bis 31. Dezember 1979, Ausstellungskatalog, Berlin 1979], S. 371–382; Lang, Lothar: Dialog: Aspekte des Verhältnisses zwischen der Kunst der DDR und aktuellen internationalen Kunsttendenzen.; in: *Weggefährten, Zeitgenossen : bildende Kunst aus drei Jahrzehnten ; Ausstellung zum 30. Jahrestag der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik*; Berlin, Altes Museum, 3. Oktober bis 31. Dezember 1979, [Ausstellungskatalog], Berlin 1979, S. 383–394.

vorsichtige, Rückstufung der Staatskünstler schwebte uns vor.“⁶⁰⁴ In der Jubiläumsausstellung sollten nun endlich Hermann Glöckner, Willy Wolff, Curt Querner und Gerhard Altenbourg als offiziell anerkannte Akteure der DDR-Kunstgeschichte gemeinsam vorgestellt und zudem bisher noch wenig gewürdigte inoffizielle „Altmeister“ wie Edmund Kesting, Horst Strempel sowie Horst de Marées gezeigt werden. Das Vorhaben wurde von offizieller Seite permanent mit großer Skepsis beobachtet und kontrolliert:

„Eineinhalb Jahre haben wir intensiv gearbeitet, Kompromisse noch und noch in Kauf genommen, bis hin zum Abfassen immer neuer Künstler- und Werklisten und bis zur Umredigierung unserer Katalogtexte, von denen manchmal erst die dritte oder vierte Fassung durchging, denn die ‚Gegenspieler‘ schliefen nicht. Sie beäugten argwöhnisch den Fortgang des – durch welchen Fehler auch immer – nun einmal aufs Gleis gesetzten Projektes und legten Minen, wo sie nur konnten.“⁶⁰⁵

Obwohl Günter und Ursula Feist sich auf zahlreiche Kompromisse einließen, wurde die bereits aufgebaute Ausstellung einen Tag vor ihrer Eröffnung von einer vom Kulturministerium bestellten Abbaukolonne wieder eingepackt. Innerhalb von drei Tagen wurde eine nahezu komplett veränderte Ersatzausstellung entwickelt, mit einer monumentalen Arbeit Willi Sittes im Zentrum. Dadurch war sowohl Fests angestrebte Akzentsetzung ‚weg vom Staatskünstler‘ gescheitert, sondern vor allem auch die für alle Akteure der DDR-Kunstszene längst überfällige Vorstellung und Ehrung von bisher nicht offiziell ausgestellten Künstlern.

Erst nach Einsprüchen wurden doch noch einzelne Künstler wie Gerhard Altenbourg in die Ausstellung wieder aufgenommen.⁶⁰⁶ Für das Ausstellungswesen lässt sich festhalten, dass hier im Jahr 1979 die Phase der Weite und Vielfalt endete, in Literatur und Musik hatte das Ende bereits 1976 eingesetzt.

In den Katalog-Beiträgen von Harald Olbrich und Lothar Lang wurde explizit auf die Verbindungen der DDR zur internationalen Kunst eingegangen. Olbrich war in den 70er Jahren als Dozent für Kunstwissenschaften an der *Humboldt-Universität* in Berlin tätig, wurde dort 1977 zum Professor berufen und spielte bei der Neubewertung des Konstruktivismus und der Avantgarde eine wichtige Rolle. In seinem Katalogbeitrag integrierte Olbrich die Avantgarde in einen erweiterten Realismusbegriff, indem er ihn als die „universelle Funktion des ästhetischen Ideals in der realistischen Kunst, die Fähigkeit der Kunst, Zukünftiges zu antizipieren und zu modellieren“⁶⁰⁷ definierte. Bereits Ende der 60er Jahre hatte Olbrich

⁶⁰⁴ Zitiert nach Weißbach, Angelika: Frühstück im Freien - Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963 - 1990, S. 108.

⁶⁰⁵ Brief von Günter Feist an Werner Schmidt; in: Schmidt 1990, S. 39f. Zitiert nach ebd.

⁶⁰⁶ Feist, Günter/Gillen, Eckhart (Hgg.): *Kunstkombinat DDR: Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, S. 116.

⁶⁰⁷ Zitiert nach Goeschen, Ulrike: *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus*, S. 193.

offensiv die Avantgarde als Bundesgenossen der kommunistischen Parteien an und deren Anerkennung gefordert.⁶⁰⁸ Abstrakte Kunst schloss Olbrich zunächst aus der Avantgarde aus, setzte sich aber Anfang der 70er Jahre dennoch für eine Neuinterpretation des Konstruktivismus ein.⁶⁰⁹

In seinem Katalog-Beitrag zu *Weggefährten...* forderte Olbrich nicht nur die Jahre 1949-1979 in der sozialistischen Kunst, sondern im gültigen Kanon auch die „teilweise antagonistischen Welt-Kunstprozesse zumindest dieses Jahrhunderts zu berücksichtigen“.⁶¹⁰

Als Beispiel wählte Olbrich das in der sozialistischen Kunst häufig verarbeitete Motiv des Stahlwerkers und analysierte die internationalen Akzentuierungen in der sozialistischen Kunst. Für die 50er Jahre stellte Olbrich exemplarisch das Wandbild *Historie* des ungarischen Malers Aurél Bernáth vor, der das Motiv „gleicherweise koloristisch subtil, gestalterisch aufwendig und eigentümlich naiv“ behandle.⁶¹¹ Diesem „neuen Spätimpressionismus“ schrieb Olbrich eine große Aktualität für die sozialistische Kunst der 50er Jahre zu. Für die DDR sah er hier Werke von Arno Mohr auf einer vergleichbaren Ebene, die „ohne aufwendiges und problematisches Pathos“ auskämen. Das Bild *Stahlwerker* (1962) des Rumänen Corneliu Baba wurde als Beispiel für eine Veränderung eines konkreteren sozialen Seins des Arbeiters präsentiert, was einer gefestigten Situation des Sozialismus entspreche. Die Gemeinsamkeiten in den verschiedenen sozialistischen Ländern des europäischen Nachkrieges seien durch „ein rasches, bisher kaum erfassbares Kursieren von Bildideen und Gestaltungstendenzen seit Ausgang der 40er Jahre“ entstanden.⁶¹² Für die 70er Jahre wurde neben Willi Neuberts *Stahlwerker II* (1968) das collagenhafte und konstruktivistische Werk *Stahlwerker* (1971) von Eftimie Modilca aus Rumänien vorgestellt. Olbrich sah hier seine These des Zusammenspiels von konstruktivistischen Traditionen und der sozialistischen Kunst bestätigt, Kritik an dem großen Abstrahierungsgrad des Werkes formulierte Olbrich nicht. Das Fundament der verschiedenen Darstellungen der Stahlwerker beschrieb er als „Dialektik zwischen Nationalem und Internationalem“. Olbrich betonte, dass relevante Kunst auch

⁶⁰⁸ Olbrich, Hans: Die Veränderung der Welt – Das Verhältnis von Sozialismus und künstlerischer Avantgarde, in *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 12 (1968), H. 5, S. 759-771.

⁶⁰⁹ Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, S. 195.

⁶¹⁰ Olbrich: Die sozialistisch-realistische Kunst der DDR in internationalen Zusammenhängen und ästhetischen Kämpfen, S. 371.

⁶¹¹ Ebd., S. 372.

⁶¹² Ebd., S. 376.

außerhalb der sozialistischen Volksdemokratien entstanden sei, womit er sich explizit auf die Arbeiterdarstellungen von Fernand Léger bezog.⁶¹³ Abschließend betonte Olbrich die Bedeutung des „proletarischen Internationalismus“ und der „sozialistischen Bröderkünste“ für die Entwicklung der Kunst in der DDR, indem er unter anderen auf internationale Ausstellungsformate wie die *Intergrafik* verwies. Hinweise auf abstrakte oder nicht-figurative Tendenzen in der DDR oder den Nachbarstaaten vermied Olbrich, vielmehr hatte seine Argumentation zum Ziel, das Bild einer zusammenhängenden Kunst im sozialistischen Europa zu zeichnen.

Ganz anders ordnete Lothar Lang in seinem Beitrag im gleichen Band die Kunst aus der DDR ein. Lang, der in den 60er Jahren im *Kunstkabinett* in Berlin-Weißensee Ausstellungen mit figürlicher Abstraktion kuratiert hatte, fasste unter anderem zusammen, „... wie umfangreich und vielgestaltig die ungegenständliche Kunst in der DDR bereits war“ und betonte, dass „ihr Anteil durchaus nicht nebensächlich“ sei.⁶¹⁴

Gleich zu Beginn ging er auf das wachsende Interesse in den bürgerlichen Ländern an der Kunst der DDR ein, im konkreten auf der *documenta 6* und in der Sammlung von Peter Ludwig. Der schon auf der ersten Seite mit der Zeichnung von Gerhard Altenbourg *Aber der Pour le mérite* (1949) aussagekräftig bebilderte Artikel sah für die frühen Jahre der DDR, den italienischen Realismo, den mexikanischen Realismus und Muralismo, die russische und sowjetische Kunst von den „Wanderern“ über Deineka bis Faworski als ebenso wichtig an wie die deutsche proletarisch-revolutionäre Kunst und den Verismus eines Otto Dix, wie die Malerei eines Picasso oder Léger. Es war Lang offensichtlich ein besonderes Anliegen, eine Wirkung von DDR-Künstlern im Ausland festzuschreiben, den er am Beispiel des Werkes von Josef Hegenbarth (1884-1962) belegte, dessen „Aufzeichnungen über seine Illustrationsarbeit“ im Jahr 1964 in der Bundesrepublik verlegt wurden. Bei Hans Theo Richter (Dresden) sah er gar „einen Einfluss bis nach China“, bei Werner Klemke (Berlin) eine internationale Wirkung für die Holzschnittkunst.⁶¹⁵

Als wichtigste Persönlichkeit aus der „alten Generation der Künstler“ nannte Lang John Heartfield, betonte allerdings die noch ausstehende „marxistische Untersuchung“ des in der DDR lange Zeit nicht offiziell gewürdigten Künstlers. Lang verglich die Wirkung Heartfields auf

⁶¹³ Ebd., S. 381.

⁶¹⁴ Ebd., S. 385.

⁶¹⁵ Ebd.

die westeuropäische und nordamerikanische Kunst mit der Wirkung Sergei Eisensteins auf Francis Bacon.⁶¹⁶ Dabei berief sich Lang auf Uwe M. Schneede, Direktor des Hamburger Kunstvereins und Initiator der Ausstellung *Internationaler Realismus 1978* in Hamburg, der den Einfluss Heartfields auf die zeitgenössische realistische Kunst auf einer Ebene mit den Wirkungen von Dix, Magritte, Dali, Johns und Bacon bewertet habe.

Für die Kunst seit den 60er Jahren führte Lang das westliche Interesse an Heisig, Mattheuer, Sitte und Tübke auf und deutete den DDR-Realismus als eine „Potenz der sich international bildenden Kunst, die sich zunehmender Beachtung und Wertschätzung erfreut [...], die an die folgenreiche Präsenz des italienischen Realismo erinnert.“⁶¹⁷ Der DDR-Realismus stelle sich aber als „stilistisch vielschichtiger und thematisch ausgreifender“ dar, was Lang auf einen Dialog mit den realistischen Kunstströmungen in der Welt zurückführte:

„Das kritische Sondieren der aktuellen Tendenzen der Weltkunst führte bei den wichtigsten Kräften zu einer eigenwilligen Reaktion, die sich als ein ‚Abgrenzen‘ vom internationalen Kunstmode-Verschnitt äußert und sich als stilistisch besonderer Beitrag zur Gegenwartskunst darstellt.“⁶¹⁸

Zu Beginn des zweiten Teils des Essays betonte Lang die Eigenständigkeit der Kunst aus der DDR, um ja kein „epigonales Verhältnis“ zu beschreiben. Als Meister des Konstruktivismus erwähnte Lang Hermann Glöckner, dessen Werk er im Vergleich mit dem Op-Art Künstler Victor Vasarely oder dem Spät-Konstruktivisten Richard Paul Lohse als besonders eigenständig und eigenwillig deutete. Glöckner werde in der künftigen Geschichte des Konstruktivismus nicht als Nachfolger, sondern als Mitträger dieses Stils genannt werden müssen. Willy Wolff, von dem in der Ausstellung zwei Werke gezeigt werden sollten, wurde im Katalog hingegen mit sieben Abbildungen gewürdigt. Einst Meisterschüler von Dix habe Wolff auf die Herausforderung der Pop-Art geantwortet, allerdings bereits bevor die Kunst auf dem europäischen Kontinent bekannt geworden sei. Lang fuhr fort: „Eine Geschichte der europäischen PopArt zu schreiben, ist nicht möglich ohne Willy Wolff eigenen Anteils zu denken (man müsste nur an sein Leninbild von 1970) denken.“⁶¹⁹ Kritik an Wolff übte Lang nicht, vielmehr nannte er im Rahmen der Pop-Art noch Jürgen Schieferdecker und Lutz Dammbeck, welche bei der Politisierung der Pop-Art eine entscheidende Rolle spielten.

Als Vertreter eines „phantastischen Realismus“ nach Art der ‚Wiener Schule‘ sah Lang in der DDR Gerhard Altenbourg, Dieter Bock und Horst Sagert. Altenbourg habe einen eigenen

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Ebd, S. 388.

⁶¹⁸ Ebd.

⁶¹⁹ Ebd.

Beitrag zu dieser internationalen Kunstrichtung geleistet. Sein Werk wurde hier als „eine Kunst feinsinniger Meditation“ integrativ in das Ensemble der DDR-Kunst eingeordnet und als Teil dieser verstanden. Für den Weitblick Langs spricht, dass er auch die Mail Art von Robert Rehfeldt in diesen offiziellen Kontext der DDR-Kunst einordnete. Rehfeldt sollte in der Ausstellung nicht vertreten sein, wohl einer der im Vorfeld gemachten Kompromisse. Rehfeldt habe nachweislich Einflüsse in Polen und Frankreich hinterlassen. Lang stellte am Ende seiner Untersuchung des internationalen Dialoges der DDR-Kunst die „widerspenstige“ Kunst von Carlfriedrich Claus vor. Diese liefere Zeichnungen, Offsets und Radierungen, die in ihrer Verbindung von Sprache, Schriftzeichen und Bild eine „weltweite Innovation“ darstellten.

Resümierend kehrte Lang von der Vorstellung der nonkonformen Künstler aber wieder ins Zentrum zurück, indem er den Realismus von Heisig, Mattheuer, Tübke und Sitte in den Mittelpunkt der offiziellen Kunst in der DDR stellte. Er relativierte also gleichsam etwas die ausführliche Vorstellung der nicht-offiziellen Kunst. Dennoch ist es bemerkenswert, wie entschieden Lang das Werk verschiedener DDR-Künstler in die Entwicklung der Kunst in ein globales Kunstgeschehen einzuordnen in der Lage war. Lang, einer der Verantwortlichen für die Präsentation der DDR auf der *documenta 6*, galt sicher als Kenner der international wirksamen DDR-Kunstszene. Im Vergleich zum Beitrag von Olbrich zog Lang keinerlei Vergleiche mit der sozialistischen Kunst zu Rate.

Sieht man die beiden Beiträge im Kontext der westlich orientierten Kunstgeschichte, in der sich am Ende der 70er und zu Anfang der 80er Jahre der Begriff einer Westkunst herauskristallisierte, dann ordnete Lang den DDR-Realismus ganz eindeutig dieser zu. Diese Westkunst interessierte sich allerdings viel weniger für die Kunst im sozialistischen Deutschland, als Lang dies interpretierte. Im Rückblick muss das gerade erst erwachte Interesse an der DDR-Kunst im westlichen Ausland am Ende der 70er Jahre immer noch als marginal beschrieben werden, was im Essay von Lang ganz anders dargestellt wurde. Olbrich dagegen interessierte die Entwicklung westlich der Mauer nur in Bezug auf Léger. Für Olbrich gab es eine sich wechselseitig beeinflussende Kunst im sozialistischen Europa, zum Beispiel zwischen der DDR, Rumänien und Ungarn. Seine Sichtweise deckte sich mit den Wünschen der Politik und er argumentierte mit völlig anderen Künstlernamen für seinen Vergleich. Olbrich sah im Gegensatz zu Lang und dessen Orientierung an einer ‚Westkunst‘ die Kunst in der DDR als eine ‚Ostkunst‘ und kam damit dem zeitgenössischen Bild der DDR-Kunst in Ost und West viel näher als Lang. Das Besondere in dem Artikel Langs war sein Ansatz, die

Kunstgeschichte als eine Entwicklung anzusehen, die nicht an den Grenzen der DDR haltmachte. Das war für ausgehenden 70er Jahre in der DDR eine besonders offene Sichtweise.

5.6. 1977-1982: Nationales Selbstbewusstsein und internationale Verortung

Die Teilnahme an der *Biennale* in São Paulo, an der *documenta* im Jahr 1977 und die folgenden Teilnahmen an der *Biennale* in Venedig bedeuteten eine Zäsur in der Präsentation von DDR-Kunst im Ausland. Vergleicht man die Auswahl der Künstler und den betriebenen Aufwand, so fällt sofort auf, dass die *documenta* – und damit der innerdeutsche Vergleich – als besonders wichtig angesehen wurde. Für die Institutionalisierung der internationalen Verflechtung wurde der Grundstein durch die Gründung des *Zentrums für Kunstausstellungen* und des *Staatlichen Kunsthandels* gelegt. Die Liberalität, mit der diese beiden Einrichtungen vorgingen – und vorgehen konnten – führte dazu, dass international junge Künstler mit Arbeiten ausgestellt wurden, die weit über die auf der *documenta* gezeigte konservative Kunst hinausgingen.

Am Beispiel der Übernahme von Kunstwerken in das *MoMa* oder das *Guggenheim* in New York zeigte sich, dass es die nonkonforme Kunst war, die im Ausland überzeugen konnte. Werner Schmidt in Dresden nutzte eine offizielle Einrichtung für einen Tausch von Werken, der sich an rein künstlerischen und nicht politischen Gesichtspunkten orientierte. Und auch innerhalb der DDR war das *Kupferstich-Kabinett* ein Ort, das mit seiner internationalen Sammlung alle Künstler-Generationen der DDR prägte.

Erst nach der politischen Anerkennung durch die DDR im westlichen Ausland setzte das Selbstverständnis und Selbstbewusstsein einer eigenen und eigenständigen Kunst ein. Die offizielle Anerkennung der ‚problematischen‘ Künstler Glöckner, Claus und Altenbourg auch durch Ausstellungen im Inland war in diesem Kontext zu verstehen. Ebenso wie das Dresdner Informel hatten diese einen spezifischen Stil entwickelt, der zunächst im Ausland und erst danach in der DDR gewürdigt wurde. Als Folge fand in Form von Ausstellungen und kunstwissenschaftlichen eine Diskussion um die Einordnung der DDR-Kunst in eine internationale, auch westliche Kunstgeschichte statt. Erst zum Ende der 70er Jahre konnte diese Diskussion in der DDR geführt werden, die internationalen Präsentationen, Einflüsse und Ausstellungen hatten dies möglich gemacht.

6. 1984-1989

6.1. Ausstellungen in Großbritannien und den USA

6.1.1. *Tradition and Renewal: Contemporary Art in the German Democratic Republic 1984 im Museum of Modern Art, Oxford*

Mitte der 1980er Jahre fand die erste Ausstellung in Großbritannien statt, die einen Überblick über die zeitgenössische Kunstproduktion der DDR gab: *Tradition and Renewal* war 1984 vom *Museum of Modern Art in Oxford* organisiert worden und im Anschluss in Coventry, Sheffield, Newcastle und in der *Barbican Gallery* in London zu sehen.⁶²⁰ David Elliott, Direktor des Museums und Kurator der Ausstellung, war im Jahr 1981 vom Kulturattaché der DDR-Botschaft in London angesprochen worden, ob er eine Ausstellung mit Kunst aus der DDR in Großbritannien durchführen wolle. Elliott hatte bis dahin keine Kenntnisse zu zeitgenössischer Kunst aus der DDR, seine einzige direkte Erfahrung war bis dahin der Besuch einer Willi Sitte-Retrospektive in Moskau gewesen. Sein Interesse an dem Projekt formulierte Elliott nachträglich folgendermaßen:

„The reason I wanted to do this exhibition was the rediscovery of painting at the beginning of the 1980s – and in particular the German Painters Baselitz, Lüpertz, Kiefer. The avantgarde had crashed at the end of the 1970s and we all were presented by a return to painting as a viable medium. It struck me that this new – and not so new – neoExpressionism had mirrored in the DDR where had been much less of a rupture after the war in the traditions of German art. I was also fascinated by the way in which two strongly ideological art histories had been written after the war – one in the West with which we were familiar but never challenged it, and one in the East with which we were almost completely.“⁶²¹

Elliott wurde schließlich offiziell in die DDR eingeladen, wo er Künstler in ihren Ateliers besuchte. Im Anschluss entwickelte er gemeinsam mit dem *Zentrum für Kunstaustellungen* das Konzept für *Tradition and Renewal*.

Dabei hatte der Kurator nicht uneingeschränkt die freie Auswahl der Künstler. Er wollte aus kuratorischen Gründen Willi Sitte nicht in die Ausstellung integrieren, die offizielle Seite der DDR bestand aber auf der Präsenz des VBK-Präsidenten.

David Elliott hatte die Präsentation der beteiligten Künstler nach Generationen gegliedert: erstens die ältere Generation mit Bernhard Heisig, Gerhard Kettner, Willi Sitte und Werner Tübke, zweitens die mittlere mit Gudrun Brüne, Hartwig Ebersbach, Sighard Gille, Volker Stelzmann und Carlfriedrich Claus, Jürgen Schieferdecker, Wolfgang Petrovsky, Frank Voigt

⁶²⁰ *Museum of Modern art*, Oxford: 3. Juni bis 29. Juli 1984; *Herbert Art Gallery*, Coventry: 11. August bis 23. September 1984; *City of Sheffield Art Galleries*: 29. September bis 4. November 1984; *The Hatton Art Gallery*, Newcastle-upon-Tyne: 26. November 1984 bis 19. Januar 1985; *The Barbican Gallery*, London: 13. Februar bis 31. März 1984.

⁶²¹ David Elliott per E-Mail an Christian Saehrendt am 12.2.2007. Zitiert nach Saehrendt, Christian: *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation*, S. 130.

sowie drittens die junge Generation mit Walter Libuda (*1950), Hubertus Giebe (*1953) und Dagmar Stoev (*1957).

Im begleitenden Katalog [Abb. 6.1.] fügte Elliott die in Großbritannien völlig unbekannt Kunst aus der DDR in eine europäische Kunstgeschichte ein:

„East German Art is within the mainstream of European pictorial tradition, which allows reference to the work of Cranach und Rubens as easily and as logically as it does to that of closer precursors like such as Corinth, Dix and Beckmann.“⁶²²

Dabei vermied er es, diese als sozialistische Kunst angelehnt an den Sozialistischen Realismus zu begreifen, ohne die gesellschaftliche Funktion von Kunst im Sozialismus zu unterschlagen:

„Human values rather than the clichés of an idealized socialist realism. Much of the work is made within a recognizably German tradition and observes a line of development stretching from the Renaissance through the upheavals of Romanticism, Expressionism and Neue Sachlichkeit to the present day.“⁶²³

Elliott zog eine Linie aus der deutschen Tradition in die DDR. Diese starken Einflüsse der Kunsttradition sah er bereits in den Akademien verankert:

„The admission to these art schools is carefully controlled. Generally teaching in these school trends to be rather conservative more conservative than in this country with an emphasis upon life studies.“⁶²⁴

Eine Besonderheit für den britischen Ausstellungsmacher war die überschaubare Anzahl von Künstlern in der DDR, was er an den geringen Studierendenzahlen der Akademien festmachte. In seinem Katalog-Beitrag „Reflector and Dynamo“ beschrieb Elliott den seiner Ansicht nach größten Unterschied der Kunst aus der DDR zu ihrem Gegenüber im Westen in einer Funktion – und zwar mit der Metapher, diese sei Reflektor und Dynamo gleichzeitig: „As both reflector and dynamo their responsibility is to mirror and inspire the development of society and the needs of the people.“ Aus diesem Grund müsse die Kunst vor allem verständlich sein. Mit dem Ausstellungstitel *Tradition and Renewal* wollte Elliott zeigen, wie künstlerische und kulturelle Traditionen mit dem Drang nach Innovation zusammengefügt werden können.⁶²⁵[Abb. 6.2.] – Die Arbeiten von Sitte, Heisig und Tübke galten Elliot als die Überwindung eines sozialistischen Idealismus, vielmehr hätten sie das Modell eines zeitgenössischen Sozialistischen Realismus auf die DDR übertragen. Hierbei griffen die drei Maler auf Picasso und Léger zurück. Am Beispiel von Werner Tübkes *Owner with Puppets (Sizilianischer Großgrundbesitzer mit Marionetten; 1972)* wies er auf die Bedeutung von Allegorie und Metapher hin: „The use of

⁶²² Elliott, David: Reflector and Dynamo; in: Elliott, David/Wittrin, Gabriele (Hgg.): Tradition and Renewal: Contemporary Art in the German Democratic Republic; Oxford 1984, S. 7–16, S. 8.

⁶²³ Einband des Kataloges, Rückseite. Elliott, David/Wittrin, Gabriele (Hgg.): Tradition and Renewal: Contemporary Art in the German Democratic Republic..

⁶²⁴ Elliott, David: Reflector and Dynamo, S. 8.

⁶²⁵ Ebd.

allegory and montage is widespread amongst artists in the GDR and is related aesthetically to the notion of pictorial dialectic.”⁶²⁶ [Abb. 6.3.]

Die Werke aus dem Bereich Graphik, unter ihnen vor allem Jürgen Schieferdecker [Abb. 6.4.] mit seinem auf die politischen Ereignisse in Chile eingehenden Werk, galten ihm dabei als Belege für den Einfluss der politischen Kunst der Montage John Heartfields in der DDR:

„This is the synthetic use of different or opposed images and materials within one work to make a greater whole. It is particularly clear in the work of Jürgen Schieferdecker, which models together components from many different sources [...] In their strength and immediacy these works transcend any specific political viewpoint to make a statement about universal human values – the ecological horror of industrial pollution, the insanity of nuclear escalation and the legacy of the holocaust issues to which they constantly return. In this they are the present heirs to the tradition of committed photomontage handed down from the 1920s and '30s in the work of John Heartfield.”⁶²⁷

Schieferdeckers in Oxford ausgestellte Arbeit war bereits auf der Biennale 1981 in São Paulo ausgestellt worden. (Siehe Kap. 5.1.1.)

Weiterhin betonte Elliott die große Bedeutung des Wandbildes in der Kunst in der DDR, beeindruckt von einem Besuch der Arbeiten an Werner Tübkes Monumentalpanorama in Bad Frankenhausen, das erst 1989 fertiggestellt werden sollte. Beispiele für die Entwicklung der Wandbildkunst der DDR waren aber in der Ausstellung und im Katalog nicht zu finden.

Das wachsende kommerzielle Interesse an Kunst aus der DDR im kapitalistischen Westen – den der *Staatliche Kunsthandel* bewusst förderte - beschrieb Elliott als produktive Ironie, von der in der DDR sowohl der Staat als auch die Künstler profitieren würden. Interessant ist, wie Elliott am Beispiel der Arbeiten von Hubertus Giebe und Walter Libuda zeigen wollte, dass sich die junge Künstler-Generation auch am Westen orientierte. Die Werke der beiden jungen Maler sah er zumindest in Teilen als eine Reaktion auf den Neo-Expressionismus, der aktuell im Westen für Furore sorgte. Er wies zudem auf eine Ausstellung von Henry Moore in der DDR hin, um den Eindruck einer isolierten Kunstnation zu vermeiden.⁶²⁸

Die Reaktionen der Presse auf die Ausstellung waren positiv. Begeistert berichtete beispielsweise das Burlington Magazin: „Nothing like it has been seen in Britain before.“ Beeindruckt war der Rezensent von der düsteren Stimmung, die aus dem Land vermittelt werde: „... an atmosphere of gloom and pessimism. Apparently there is little fun in the land of tight lipped bureaucrats and five-year plans“ Überrascht war der Autor über die künstlerische Freiheit in der Motivwahl, da auch eine Darstellung der innerdeutschen Grenze

⁶²⁶ Ebd., S. 9.

⁶²⁷ Ebd.

⁶²⁸ Ebd., S. 14.

in der Ausstellung im Bild Sighard Gilles *Berlin Studio Window (Berliner Atelierfenster)*(1976) zu sehen war.⁶²⁹

Überhaupt überraschte die Kunstkritiker das Fehlen von Propaganda in den Bildern und die Hervorhebung des Leidens im sozialistischen Deutschland. Mehrfach wurde auf die besonderen technischen Fertigkeiten der Maler aus der DDR hingewiesen. Im *Daily Telegraph* führte dies sogar zu einem Verweis auf die Christus-Darstellungen in Grünewalds Isenheimer Altar, also auch hier weit zurück in die deutsche Maltradition.⁶³⁰

Nach dem Erfolg der Ausstellung wurden weitere Kooperationen mit Großbritannien geplant, zu denen es aber nicht mehr kam. Die Ausstellung in Oxford war ein großer Erfolg der auswärtigen Kulturpolitik der DDR, denn die Initiative war von der DDR ausgegangen und hatte im Ausland Interesse wecken können. Zudem blieb sie nicht ohne Folge, denn das Projekt wurde in der westlichen Kunstwelt wahrgenommen und animierte auch die Kuratoren der weiter unten beschriebenen Ausstellungen im Busch-Reisinger-Museum in Harvard, ein Projekt mit zeitgenössischer Kunst aus der DDR in Angriff zu nehmen.

Der Ausstellung in Oxford folgte ein Jahr später ein großes Projekt an der *Royal Academy* in London, das sich mit deutscher Kunst beschäftigte: *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905–1985, gezeigt* vom 11. Oktober – 22. Dezember 1985. Diese Ausstellung wurde von einem wissenschaftlichen Kongress „The Divided Heritage – Themes and Problems in German Modernism“ begleitet, dessen Dokumentation Anliegen und Problematik der Kunstaussstellung verdeutlichte. Diskutiert wurde vor allem über die Diskrepanz zwischen Moderne und Tradition in der deutschen Kunst. Hier kamen die (west-)deutschen Kunsthistoriker Klaus Herding und Walter Grasskamp sowie auch David Elliott auf die Kunst in der DDR zu sprechen. Kunst aus der DDR wurde in der Ausstellung in der Royal Academy nicht berücksichtigt, was Elliott in seinem Beitrag „Absent Guests“ heftig kritisierte. In diesem Text wird Elliots Ansatz bei der Ausstellung *Tradition and Renewal* noch anschaulicher. Elliot hielt es für „incredible that that work by this latter category of artists [SBZ und DDR] is completely excluded“.⁶³¹ Elliot beklagte besonders die Abwesenheit von Karl Hofer, Otto Nagel und Hans Grundig. Am Beispiel von Etappen der DDR-Kunstgeschichte wies Elliott auf die Vielfalt der

⁶²⁹ Whitford, Frank: Modern Art from East Germany; in: *The Burlington Magazine* 8/1984, Nr. 126, S. 516–519. Zitiert nach Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 130.

⁶³⁰ Mullaly, Terence in: *Daily Telegraph* vom 2. März 1985. Zitiert nach ebd., S. 131.

⁶³¹ Elliott, David: Absent Guests – Art, Truth and Paradox in the Art of the German Democratic Republic; in: Rogoff, Irit (Hg.): *The Divided Heritage: Themes and Problems in German Modernism*; Cambridge [England], New York 1991, S. 24–49, S. 24.

dortigen Kunst hin. Am Beispiel von Willi Sitte zeigte er, wie in der DDR die internationale Avantgarde rezipiert wurde. Das Werk *Hochwasserkatastrophe am Po* (1953) sei von Léger und vor allem Picasso beeinflusst. Bei Sittes Triptychon *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (1973) stellte er Einwirkungen von Siqueiros und des mexikanischen Muralismo fest. Die barocke Dynamisierung in Sittes Werk seit den 1960er Jahren begründete er mit Anleihen bei Corinth und Rubens. Werner Tübke beschrieb Elliott als einen Historienmaler der „combining different styles with impunity for both their inscribed references and sense of contemporary dislocation as well as for their strange enigmatic grace.“ Neben Heisig geht Elliot auf Walter Libuda und Hartwig Ebersbach ein und betont „for the most part these artists are able to work untrammelled by political directives“. Elliot empfand den Ausschluss der DDR-Kunst aufgrund ihrer Beschaffenheit einer „Kunst als Waffe“ als Paradoxon, da man durch das Ignorieren gleichzeitig eine Kunst gegenüber der anderen in Konfrontation setze.⁶³² Er forderte, mehr „humane“ als politische Werte geltend zu machen und das Misstrauen zwischen Ost und West zu vermindern. Die Chance, in der Ausstellung Ost und West zusammenzubringen, sah er als tragisch verpasst an:

„On an art historical level the inclusion of art from the GDR, where the tradition of teaching technical skills remain unbroken in art schools, could have made a valuable contribution to the debate on the status of tradition and figuration within postmodernist art in western Europe. The bases of postmodernism – syntheticism, revivalism and eclecticism – contemporary and fashionable issues in the West – have also, we have seen, been the common currency of painting in the GDR since the 1960ies.“⁶³³

Elliott schloss mit der Aussage, dass die Ausstellung eine falsche Wahrheit zeige und auf ihre Art und Weise ebenso manipulativ sei, wie die Ausstellungen des sozialistischen Realismus. Er sah eine große Chance vertan, die *Royal Academy* als vitales internationales kulturelles Forum zu etablieren und meinte abschließend, dass hier wie in der Individualpsychologie Verdrängungsmechanismen wirkten.⁶³⁴ Man muss den Organisatoren der Ausstellung zugutehalten, dass es noch einige Jahrzehnte dauern sollte, bis Kunst aus der DDR und der Bundesrepublik gemeinsam und auf Augenhöhe ausgestellt wurde. Dies war in den 80er Jahren auch politisch noch eine heikle Angelegenheit. Die erste „gemeinsame“ Ausstellung war dann 2009/2010 *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-1989* im *Los Angeles County Museum of Art* (LACMA) und im *Deutschen Historischen Museum* in Berlin.

Der Verzicht auf die DDR-Kunst in der Ausstellung in der *Royal Academy of Art* zeigte allerdings,

⁶³² Ebd. S. 46.

⁶³³ Ebd.

⁶³⁴ Ebd., S. 48.

wie skeptisch diese Kunst von vielen Kunstwissenschaftlern und Kuratoren in den 80er Jahren noch gesehen wurde. Erst gegen Ende des Jahrzehnts änderte sich diese Sichtweise langsam, was zu einer Ausstellung 1989 in den USA führte.

6.1.2. *Twelve Artists from the GDR – Ausstellungen in den USA 1989*

Die Ausstellungen in Museen in Harvard, Los Angeles, Ann Arbor und Albuquerque zwischen September 1989 und Juni 1990 waren die ersten repräsentativen Präsentationen von Kunst aus der DDR in den Vereinigten Staaten von Amerika.⁶³⁵ [Abb .,6.5. und 6.6.]

Erste Station der Ausstellung war das Busch-Reisinger Museum an der Harvard University in Cambridge, Massachusetts, das einen Fokus auf deutsche Kunst hatte. Der Kurator des Museums, Peter Nisbet, der aufgrund der Förderung des Museums durch den bundesrepublikanischen Autobauers den Titel „Daimler-Benz Curator“ führte war durch die Ausstellung *Tradition and Renewal: Contemporary Art in the German Democratic Republic* in London im Jahr 1984 auf Kunst aus der DDR aufmerksam geworden. Nisbet verfolgte daraufhin den Plan einer Ausstellung von Kunst aus der DDR und reiste 1988 selbst dorthin, um Künstler auszuwählen und die *X. Kunstausstellung der DDR* in Dresden zu besuchen. Nisbet und die zwei anderen Kuratoren, Peter Selz (Berkeley) und Doré Asthon (New York), wählten insgesamt siebenzig Werke von zwölf Künstlern aus. Finanziert wurde die Ausstellung vom *National Endowment for the Art* und dem europäischen Freundeskreis des *Busch-Reisinger Museums*, das *Zentrum für Kunstausstellungen* der DDR unterstützte das Projekt organisatorisch, das DDR-Außenministerium hatte keine finanzielle Unterstützung bereitgestellt.⁶³⁶

Im Vorwort des Kataloges hob Peter Nisbet die immer wichtiger werdende Rolle der DDR auf internationaler Ebene hervor, selbstverständlich noch nichts vom nahenden Ende dieser ahnend. Er erwähnte aber auch die Verwunderung der Kollegen, eine umfassende Beschäftigung mit Kunst aus der DDR zu beginnen: „Our project has evoked some surprise, skepticism and above all much curiosity among our American colleagues“.⁶³⁷ Nisbet

⁶³⁵ Die Stationen der Ausstellungstournee: Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, vom 16. September bis 5. November 1989; Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, California, vom 5. Dezember 1989 bis 21. Januar 1990; University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, Michigan, vom 9. Februar bis 25. März 1990; The Albuquerque Museum, Albuquerque, New Mexico, 8. April 1990 bis 17. Juni 1990.

⁶³⁶ Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 142.

⁶³⁷ Nisbet, Peter (Hg.): *Twelve Artists from the German Democratic Republic*, S. 11.

argumentierte, für sein Museum mit dem Fokus auf das deutschsprachige Europa sei es „especially foolish“, die Beschäftigung mit der Kunst aus der DDR zu verweigern und sich nur auf ‚Westkunst‘ zu fokussieren. Die drei Kuratoren hätten bei der Auswahl freie Hand gehabt, nicht zwischen offiziellen und nicht-offiziellen Künstlern unterschieden und ebenso seien bewusst Künstler ausgewählt worden, die im Jahr 1989 noch in der DDR lebten, als „the diversity of concerns, both thematic and stylistic in the art of the GDR“.⁶³⁸ Nisbet hob besonders die Diversität in dem relativ kleinen, homogenen Land hervor, dessen gesamtes Staatsgebiet kleiner sei als das des Staates Ohio.⁶³⁹ Für ihn war die künstlerische Diversität der DDR nur durch ein bewusstes Widersetzen gegen die vereinigenden und zentralisierenden Impulse des Staates zu erklären. Nisbet betonte, es seien nur Künstler ausgewählt worden, die auf einer internationalen Bühne bestehen könnten, aus verschiedenen Generationen und alle männlich. Die meisten waren erst in den 80er Jahren zu etablierten Künstlern geworden. Für die Ausstellung ausgewählt wurden Gerhard Altenbourg, Carlfriedrich Claus, Sighard Gille, Bernhard Heisig, Walter Libuda, Michael Morgner, Theodor Rosenhauer, Willi Sitte, Wolfgang Smy, Heinrich Tessmer, Max Uhlig und Thomas Ziegler.

Peter Nisbet zeigte vor allem mit der Wahl von Altenbourg (*1926) und Claus (*1930), beide gehörten einer älteren Generation von Künstlern an, wie relevant er deren nonkonforme Positionen für die Kunst in der DDR hielt. Von Altenbourg waren Arbeiten aus den 70er und 80er Jahren zu sehen, die in dem für Altenbourg typischen zeichnerischen Stil die Konturen von Portraits verhalten nachzeichnen, um dann wie in *Wald und Wiesen=Schleicher* (1987) in angedeutete Flächen und organisch anmutende Fäden überzugehen. Altenbourg hatte in der DDR erst in deren Endphase, also etwa nach 1985 an offiziellen Orten ausstellen können. Carlfriedrich Claus war mit sechs Lithographien vertreten war. Willi Sitte und Bernhard Heisig wurden sicherlich auch aus strategischen Gründen ausgewählt, verkörperten zudem den Umbruch der Kunst in der DDR in den 60er Jahren mit der Integration von expressionistischen Tendenzen in die Kunst der DDR. Libuda, Gille und Ziegler standen für Weiterentwicklungen dieser offiziellen Staatskunst, Uhlig, Morgner und Smy bewegten sich in den 80er Jahren zwischen nonkonformer und offizieller Kunst, ohne mit großen Ausstellungsverböten konfrontiert gewesen zu sein zu sein, die noch in den 70er Jahren viele Künstler beschäftigt hatten. Zum ersten Mal wurde im Ausland ein breiter Überblick über die Tendenzen der

⁶³⁸ Ebd., S. 12.

⁶³⁹ Ebd.

Malerei und Graphik in der DDR gegeben, ohne jedoch die in der Zwischenzeit dort sehr präsenten Happenings und Performances zu berücksichtigen.

Die Co-Kuratorin Dore Ashton von der *Cooper Union for the Advancement of Science and Art*, New York, wies in ihrem Beitrag im Katalog am Beispiel von Thomas Zieglers *Sowjetische[n] Soldaten*, einer Serie mit vier Gemälden, auf die Doppel- und Mehrdeutigkeit hin, welche in den 80er Jahren typisch für die Kunst aus der DDR geworden war. Ashton gefiel deren expressive Kraft und hob diese auf ein Niveau mit dem in New York zur gleichen Zeit präsentierten Neo-Expressionismus.⁶⁴⁰ Die Besonderheit der Kunst aus der DDR führte Ashton auf profunde Kenntnisse der Künstler über die Werke und Arbeitsprozesse der sowjetischen Avantgarde zurück. In der Kunst von Carlfriedrich Claus sah sie deutliche Bezüge zu Theorien der Künstler-Dichter Welimir Chlebnikow oder Alexei Krutschonjch.⁶⁴¹ Auf der Basis dieses Wissen kämen hier noch Einflüsse von Mallarmé oder Apollinaire sowie des tschechischen Künstler-Dichters Jiří Kolář hinzu. Ebenso zutreffend war die Analyse des Werks von Max Uhlig, ein Künstler, der aus den der informellen Kunst nahestehenden Dresdener Zirkeln kam. Ashton erkannte in Uhligs Porträts neben einer Verankerung in der lokalen Tradition Ähnlichkeiten zu den künstlerischen Vorgehensweisen von Alberto Giacometti. Uhlig gehe aber mit seinen psychologischen und emotionalen Charakterisierungen letztendlich weiter als der Schweizer Künstler, was ihn in die Nähe der frühen expressiven Zeichnungen Kokoschkas rücke. Damit sei Uhlig auch als ein Erbe der Künstlergruppe *Brücke* in einer modernen Variante zu verstehen.

Der Kunsthistoriker Peter Selz, der in den 50er Jahren zum deutschen Expressionismus promoviert hatte, hob in seinem Beitrag „Revival and survival of expressionist trends in the art of the GDR“ vor allem die expressionistischen Aspekte in der ausgewählten Kunst hervor. Das Verhältnis der Künstler zum Expressionismus sah Selz nicht als eine „post-modernes Vorgehen“, als „replication, appropriation, or simulation“ an. Vielmehr hätten diese im Expressionismus ein Mittel gefunden, ihre Weltsicht künstlerisch auszudrücken. Selz sah die DDR-Kunst also nicht als Teil der Postmoderne der westlichen Kunstwelt.⁶⁴²

Mit dem Verweis auf Herwarth Waldens *Sturm*, die Geschichte des deutschen

⁶⁴⁰ Ashton, Dore: Impressions of a Cultural Tourist in the GDR; in: Nisbet, Peter (Hg.): Twelve Artists from the German Democratic Republic, S. 15–23, S. 16.

⁶⁴¹ Ebd., S. 19.

⁶⁴² Selz, Peter: Revival and Survival of Expressionist Trends in the Art of the GDR; in: Nisbet, Peter (Hg.): Twelve Artists from German Democratic Republic, S. 24–40, S. 24ff.

Expressionismus und seiner kunsttheoretischen Rezeption, stellte Selz die Anerkennung und Integration des Expressionismus in der Kunst der DDR seit Mitte der 60er Jahre als eine Renaissance des deutschen Expressionismus dar. Dessen Tradition war laut Selz für alle beteiligten Künstler prägend. Besonders im Werk Gerhard Altenbourgs machte er Einflüsse von Feininger, Schmidt-Rottluff oder Corinth aus und verwies auf die große Bedeutung von Otto Dix' Triptychon *Der Krieg* von 1932. Auch Altenbourgs Arbeit mit Text und Poesie sah er für den Expressionismus in lyrischer Form als Vorbild und wies in diesem Zusammenhang auf die expressionistischen Dichter Jakob van Hoddis, August Stramm und Gottfried Benn hin. Selz stellte Altenbourg zudem noch in eine deutsche romantische Tradition bis hin zu Caspar David Friedrich und Albrecht Altdorfer. Zusammenfassend urteilte Selz, der auf alle Künstler gesondert einging, dass in der ausgestellten Kunst die typisch deutschen Traditionen von Expressionismus und Romantik in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts weitergeführt und modernisiert würden. Traditionen des Sozialistischen Realismus oder der italienischen Figurativen hob Selz nicht hervor.

Der Beitrag des DDR-Kunstwissenschaftlers Hermann Raum, damals Honorarprofessor an der Kunsthochschule Weißensee, wies auf Gemeinsamkeiten in den Werken der unterschiedlichen Künstler hin.⁶⁴³ Zunächst hob Raum die Auswahl durch die drei nicht-deutschen Kunstkritiker hervor. Raum wies dann auf die besonderen Bedingungen der Kunstproduktion und ihrer Wirkungen in der DDR hin und forderte, die Werke nach dem „reinen“ Status ihrer Kunst zu bewerten. Die Kuratoren seien in der gleichen Kunstwelt verwurzelt wie ihre Besucher, er selbst gehöre einem ganz anderen Kontext an. Für die Arbeiten von Altenbourg, Claus, Morgner, Uhlig und Tessmer wies Raum auf mögliche Vergleiche zu Werken eines „late modernism“ im us-amerikanischen Kontext hin, was dem Publikum den Zugang erleichtern könnte.⁶⁴⁴ Der DDR-Autor legte Wert darauf, dass die Stilbezeichnungen Informel, Abstract Expressionism oder action painting für die Werke dieser Künstler nicht angemessen seien. Den Unterschied zwischen us-amerikanischer und Kunst aus der DDR machte Raum als „a basic thematicism (Inhaltlichkeit)“ fest, den die künstlerischen Ansätze der fünf Künstler auszeichneten.⁶⁴⁵ Ganz gelang Raum die Abgrenzung von der amerikanischen Kunst jedoch nicht, denn er zitierte Heinrich Tessmer mit seinem Interessen

⁶⁴³ Raum, Hermann: Concordia Discors: Common Elements among Incomparable Temperaments; in: Nisbet, Peter (Hg.): Twelve Artists from German Democratic Republic, S. 41–50, S. 41ff.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 42.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 43.

an den amerikanischen Abstrakten: „My interest in certain American artists has grown stronger, for people like Jackson Pollock, Willem de Kooning, Sam Francis and Mark Rothko.“⁶⁴⁶ Beispielhaft für die Kunstkritik in der DDR lehnte Raum diese Zuordnung ab und verwies auf vermeintlich altmeisterliche Traditionen im Werk des überwiegend abstrakt arbeitenden Tessmer. Raum sah in den dessen Arbeiten Verweise auf Tizian und Hans von Marées, nicht ohne den Sozialistischen Realismus der 50er und 60er Jahren im Ostblock am Beispiel des populären rumänischen Malers Corneliu Baba zu nennen.

Den Maler Max Uhlig ordnete Raum – wie schon Dore Ashton in ihrem Beitrag - hingegen in die Dresdener Traditionen der „Brücke“ ein, die sich mit dem abstrakten Expressionismus eines Pollock, Tobey oder Kline verbinde, allerdings nie das Objekt und die Figuration vernachlässige.

Für die Serie *Sowjetische Soldaten* von Thomas Ziegler merkte Raum an, dieser bearbeite die Frage der „real reality“ und betonte damit den Bezug auf die Realität und gesellschaftliche Wirklichkeit. Die vier Porträts der Soldaten zeigten die jungen Männer mit Klarheit und Unmittelbarkeit, mit Materialismus und psychologischer Präzision. [Abb. 6.7.] Raum betonte die Popularität der Bilder auf der *X. Kunstausstellung* in Dresden, wo diese Bilder etwa eine Million Besucher verstört und begeistert hätten. Dabei verschwieg Raum den Konflikt, den es um diese Bilder gegeben hatte. In der Serie verbindet Ziegler den Ansatz eines reformierten Sozialistischen Realismus mit einer Entmythologisierung des sowjetischen Soldaten als Held und Befreier. Die vier jungen Soldaten stellte er jeweils zusammengekauert und schüchtern auf einem rot gefärbten Holzbrett sitzend dar. Der Hintergrund ist aus dem Rot der sowjetischen Fahne gestaltet und die blau gefärbten Rahmen sorgen für einen abziehbildhaften Charakter der Werke.

Die Arbeit, denen man in ihrem Fokus auf die jungen Männer auch einen homoerotischen Charakter zusprechen könnte, war direkt aus der Ausstellung in Dresden von der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft angekauft worden. Ziel war es offensichtlich, diese kritischen Bilder aus der öffentlichen Wahrnehmung zu bringen, was innerhalb der DDR auch gelang. Die Kuratoren der Ausstellung in Harvard hatten die Bilder jedoch gesehen und Peter Nisbet wollte diese unbedingt in den USA zeigen. Zunächst wollten Reform- und Gorbatschow-Gegner die Übernahme der Bilder in die Ausstellung verhindern, doch Kurator Nisbet bestand

⁶⁴⁶ Ebd.

auf der Präsentation und drohte, das gesamte Projekt abzusagen, sollte Ziegler nicht ausgestellt werden können.⁶⁴⁷ Letztendlich konnten die Bilder in den USA gezeigt werden, gerieten danach in Vergessenheit und sind heute im Kunstarchiv in Beeskow eingelagert.

Bei der Eröffnung am 16. September 1989 im Busch-Reisinger-Museum spielte die aktuelle politische Situation in der DDR keine Rolle, wie sich Gabriele Wittrin erinnerte, die das Projekt vonseiten des *Zentrums für Kunstausstellungen* koordiniert hatte.⁶⁴⁸ Die Ausstellungstournee wurde trotz der politischen Ereignisse in der DDR fortgesetzt, im Februar 1990 fand an der Universität Michigan im Rahmen der Ausstellung ein kunsthistorisches Kolloquium mit dem in der Ausstellung vertretenen Max Uhlig statt.

Die Titel der Vorträge, die im Rahmenprogramm der Ausstellung gehalten wurden, wiesen aber bereits auf die aktuelle Situation in der DDR hin. Der Herausgeber des GDR Bulletin, Thomas C. Fox, sprach im April 1990 über „Art and Politics in East Germany“, Charles E. McClelland, Historiker an der Universität von New Mexico, entwickelte im folgenden Monat den für die DDR-Kunst so passenden Begriff der „Kunst einer künstlichen Nation“ („Art of an artificial Nation“).⁶⁴⁹

Es waren also zunächst die Universitätsmuseen in Großbritannien und den USA, die sich mit der bedeutungsschwangeren Kunst der DDR beschäftigen, die *Royal Academy* wollte diese nicht neben der Kunst aus dem westlichen Teil Deutschlands zeigen. Die Kuratoren beschäftigte hauptsächlich das Verhältnis der Kunst in der DDR zum Neo-Expressionismus und die Bezüge zu den deutschen Kunsttraditionen des 20. Jahrhunderts.

Die Ausstellung *Twelve Artists...* war von außerordentlicher Bedeutung, weil – wenig überraschend – eine Kooperation im Bereich Kunst und Ausstellungswesen zwischen den USA und der DDR lange Zeit als unmöglich galt. Auf dem Kunstmarkt aber hatten sich in den 80er Jahren schon Kooperationen entwickelt. So hatte beispielsweise die Galeristin Eva-Maria Worthman aus Chicago erfolglos versucht, Ende der 1980er Jahre Bernhard Heisig auf dem amerikanischen Markt unterzubringen. „The historical connotations were not understood. Sales, however, were sparse. Bernhard Heisig seemed to be an enigma to the American Art collection public. However, several hundred people visited his show.“⁶⁵⁰ Das Interesse an der

⁶⁴⁷ Saehrendt, Christian: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation, S. 143.

⁶⁴⁸ ebd., S. 144.

⁶⁴⁹ Zitiert nach ebd.

⁶⁵⁰ Eva-Maria Worthmann, Laudation B. Heisig, in: Gesten in dieser Zeit. B. Heisig zum 80. Geburtstag, Leipzig 2005, S. 239. Zitiert nach ebd., S. 142.

Kunst aus der DDR auf dem internationalen Kunstmarkt war jedoch geweckt, das zeigte der in Folge untersuchte Bericht aus Ost-Berlin in der Zeitschrift *Art in America* aus dem Jahre 1989.

6.2.1 Reportage aus Ost-Berlin Kunstszene in der *Art in America*: The Global Issue

Ein weiterer Hinweis auf das international zunehmende Interesse an der Kunst aus der DDR war eine Reportage in der Juli-Ausgabe 1989 des weit verbreiteten Magazins *Art in America*, eine monatlich erscheinende, illustrierte, internationale Zeitschrift, die sich primär auf die Welt der zeitgenössischen Kunst in den Vereinigten Staaten konzentrierte. Sie richtete sich neben Sammlern, Künstlern, Kunstfachleuten vor allem an Kunsthändler und Akteure des Kunstmarkts.

Das Thema des Heftes „The global issue“ deutete auf eine Neuausrichtung der Kunstwelt hin. Der Blick wurde vom Fokus auf die USA und Westeuropa geöffnet und im Kontext der Diskussionen um das postkoloniale Zeitalter auf eine globale Perspektive erweitert. Damit wurde auch die globale Peripherie interessant. Auf dem Titelbild wird dies insofern dargestellt, als hier ein während der Apollo17-Mission entstandenes Photo der Erde zu sehen ist. Um das Bild herum sind Namen von Orten und Ländern ohne erkennbare Ordnung verteilt. Es sind Orte, aus denen im Heft berichtet wird: Spain, Paris, East-Berlin, China, USSR, Tokyo, Manila, Tahiti, Australia, South Africa, Israel, Haiti. [Abb.6.8.] Ein mehrseitiger Beitrag in dem Heft war der Kunst in der DDR gewidmet, in dieser Dimension eine Premiere in der *Art in America*. Zum Titel dieser Ausgabe ist Hans Belting in einem Artikel auf die Ausgabe der *Art in America* eingegangen und deutet diese als Reaktion auf ein Bedürfnis in der Kunstwelt Ende der 80er Jahre, die noch recht neue Wortschöpfung „Global“ zu erläutern und kunsttheoretisch einzuordnen.⁶⁵¹

Im Heft waren sechs Stellungnahmen zum Thema „Global“ zu finden, Texte von Martha Rosler, James Clifford, Boris Groys, Robert Storr, Michele Wallace und Craig Owens. Letzterer, Herausgeber der *Art in America* und Kunstkritiker, fasste das Vorhaben des Heftes folgendermaßen zusammen: „Perhaps it is in this project of learning how to represent ourselves – how to speak to, rather than for or about, others – that the possibility of a global culture resides.“

⁶⁵¹ Belting, Hans: From World Art to Global Art: View on a New Panorama; in: Belting, Hans/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hgg.): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*., Karlsruhe 2013, S. 178–185, S. 178.

In derselben Ausgabe erschien ein Rückblick auf die Ausstellung *Magiciens de la terre* unter der Überschrift „The Whole Earth Show“. Die 1989 von Jean-Hubert Martin im Pariser Centre Pompidou kuratierte Ausstellung gilt heute als Meilenstein in der Globalisierung von Kunst und als Startpunkt eines postkolonialen Diskurses in der zeitgenössischen Kunstwelt.

Das Heft enthielt zwei umfangreiche Reportagen über eine aus Haiti und eine aus Ost-Berlin. Ein Merkmal der neuen Auseinandersetzung in der Kunst war die Beschäftigungen mit den Peripherien in der Kunst– „East-Berlin“ und die Kunst aus der DDR gehörte offensichtlich jetzt zu dieser:

Der Autor einer zehneitigen und reich bebilderten Reportage aus Ost-Berlin war David Galloway, Autor, Kurator und damals Professor für Amerika-Studien an der Ruhr-Universität Bochum. Der Bericht beginnt mit den Schikanen bei der Einreise in die DDR, der Absurdität und Grausamkeit der Berliner Mauer und Informationen von Amnesty International über die Situation von politischen Opponenten in der DDR.⁶⁵²[Abb. 6.9.] Galloway nahm bewusst nicht den offiziellen Weg zu den Künstlern über den VBK, sondern hatte im Vorfeld bereits Kontakt mit Christoph Tannert aufgenommen, der ihm von ins Westexil gegangenen Künstlern als der beste Kenner der nicht-offiziellen Szene in der DDR genannt wurde. Von Tannert ließ sich Galloway einige Tage durch Ost-Berlin führen. Er beschreibt detailliert die Situation der Überwachung durch die Staatssicherheit und die Methoden, die sich Tannert und seine Kollegen angeeignet hatten, um damit umzugehen. Besondere Bedeutung hatten für Galloway die Liberalisierungs- und Öffnungstendenzen der DDR in den 70er Jahren. Dabei hebt er auf die Einrichtung des *Staatlichen Kunsthandels* als wichtig für die Entwicklung der Kunst hervor. Eine insgesamt „absurde Situation“ macht Galloway am Umgang mit der Publikation von Lothar Lang „Malerei und Graphik der DDR“ von 1978 fest. Da diese non-konforme Tendenzen mit aufgenommen hatte, wurde sie in der DDR vom Markt genommen, für den Export wurde sie jedoch weiterverwandt.⁶⁵³ Ebenso unverständlich stellte sich für den US-Amerikaner die Situation dar, dass nur Künstler, die Mitglied im VBK sind, Zugang zu künstlerischen Arbeitsmaterial, ja sogar zur Krankenversicherung haben.

Am Beispiel von Tannerts Ausstellungs- und Publikationstätigkeiten erläutert Galloway, wie sich Experimente mit Medien, die Verschränkung von Poesie und Kunst und ein breiter

⁶⁵² Galloway, David: Report from East Berlin – East Side/West Side; in: *Art in America* 1989, July, S. 45–62.

⁶⁵³ Galloway bezieht sich auf die erste Auflage von 1978. Eine zweite, revidierte Version für die DDR war 1983 erschienen: Lang, Lothar: *Malerei und Graphik in der DDR*.

werdendes Interesse an Performance-Kunst in Ost-Berlin zeigten. Detailliert beschreibt er einen Auftritt von Dresdener Auto-Perforationsartisten in der Friedrichshainer Samariterkirche und hebt besonders hervor, dass diese Art der nonkonformen Kunst in einer Kirche öffentlich aufgeführt werde. Als fundamental beschreibt Galloway den Austausch und den Einfluss mit und aus Bundesrepublik und West-Berlin, die er als einzige Bezugspunkte außerhalb der DDR nennt. Insbesondere weist er auf die Bedeutung der Ständigen Vertretung in Ost-Berlin und des dortigen Kulturreferenten Georg Girardet hin. Nach 1980 habe dieser unter anderem mit der Unterstützung von Ausstellungen zu Joseph Beuys und der Präsentation von Filmen von Werner Herzog für wichtige Impulse in der DDR gesorgt. Den Exodus der DDR-Künstler in den Westen beschreibt Galloway am Beispiel von Cornelia Schleime, Wolfram Scheffler und Volker Stelzmann, die seit ihrer Flucht unter ganz unterschiedlichen Voraussetzungen mit dem westlichen Kunstsystem und vor allem dem Kunstmarkt haderten. Es gäbe aber auch Gemeinsamkeiten: für Wolfgang Scheffler sei der Umzug von Prenzlauer Berg nach Kreuzberg vor allem „a change of adress“ gewesen, so sehr würden sich die beiden Viertel in Ost und West ähneln. Dies funktioniere allerdings nur unter dem Vorbehalt, dass Scheffler ein „hard-core dissident“ gewesen sei, was den anarchisch lebenden und arbeitenden Künstler in Kreuzberg offensichtlich problemlos ein neues Zuhause finden ließ.

Als Künstler, die für die aktuelle Kunstproduktion in der DDR stünden, stellt er Klaus Killisch und Gerd Sonntag vor. Gemeinsam sei Beiden,

„a kind of brut expressionism“ and „they share a near obsessive attitude toward art-making and their passion seems to blind them of the obstacles of which many other artists complain. Killisch world is dark, tormented, threatening, while that of Gerd Sonntag erupts with spontaneous flashes of colour – topic lush, communicative, celebratory.“⁶⁵⁴

Killisch, der erst zwei Jahre zuvor sein Studium beendet hatte, habe trotz seines sozialkritischen Ansatzes auch von dem offenen künstlerischen Klima profitiert. „*Sorry wrong number* (1988) is the title of a typical work in others frustrated communication leads to shrieks of animal rage on the part of the expressionistically rendered protagonists.“⁶⁵⁵ Killisch war von Christoph Tannert für die Ausstellung *Der eigene Blick* ausgewählt worden, die im November/Dezember 1988 im Ephraim-Palais stattgefunden hatte und zu der Ost-Berliner

⁶⁵⁴ Galloway, David: Report from East Berlin – East Side/West Side, S. 59.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 60.

Kunstkritiker jeweils einen Künstler vorschlagen konnten.⁶⁵⁶ Nach Galloway war dies die erste Ausstellung in der DDR, bei der es vorher offizielle Garantien gab, dass die Partei nicht bei der Auswahl und folgenden Präsentation intervenieren würde.⁶⁵⁷ Die Ausstellung war eines der Ergebnisse der weiter unten beschriebenen heftigen Diskussionen und Lockerungen des VBK im Sommer 1988.

Ebenso überrascht sei der Besucher von Gerd Sonntags Kunst, da sie völlig ungeeignet sei, den „Neuen Menschen“ im Sozialismus darzustellen. Wichtig war es Galloway zu erwähnen, dass Sonntag die Mitgliedschaft im Künstlerverband, Auslandsreisen, Ausfuhrgenehmigungen und Ausstellungen selbst im eigenen Land verwehrt wurden. Unterstützt wurde er von Freunden, zum Beispiel mit Materialien für seine Kunst. Unerwartet sei Sonntag aber doch noch kürzlich Mitglied im VBK geworden und er bereite nun eine „retrospective“ für das Nationalmuseum in Havanna vor, womit wohl seine Teilnahme an der Ausstellung *Junge Künstler der DDR und Kubas* gemeint war, auf die ich weiter unten noch eingehen werde.

Galloway warnte nach der Vorstellung der beiden Künstler und ihrer Kunst vor Verallgemeinerungen über den Kunstbetrieb in der DDR. Veränderte Bedingungen für die Künstler könnten jederzeit und über Nacht eintreten. Obwohl Besucher aus dem Ausland in den vergangenen Jahren eine stetige Verbesserung der Situation der Künstler in Ost-Deutschland festgestellt hätten, sei die von ihm vorgetroffene Situation in der nicht-offiziellen Szene instabil und könnte sich jederzeit zu Ungunsten der Künstler verändern.

Die Reportage lässt sich aus heutiger Perspektive so lesen, als habe es keinen großen Unterschied in den Ost-Berliner Altbauvierteln zwischen dem Ende der 80er und dem Anfang der 90er Jahre gegeben – also nach der Wende. Galloway beschrieb Szenen einer umtriebigen Sub- und Offkultur, die sich so auch nach der Wiedervereinigung hätten zutragen können. Bemerkenswert ist, dass die Welt, die Galloway beschrieb vom internationalen Kunstbetrieb und den dortigen Trends abgeschlossen zu sein schien. Er nannte keine Kontakte, Gäste oder andere Beziehungen der nonkonformen Künstler ins Ausland. Er wies nur auf Beuys und die Bundesrepublik hin. Trotz der künstlerischen Liberalisierung funktionierte diese Szene wohl vor allem mit dem Bezug auf sich selbst. Diejenigen, denen das zu wenig war - und die mit der

⁶⁵⁶ Wachtel, Donat Hg.): Der eigene Blick. Berliner Kritiker zeigen Kunst ihrer Wahl. Katalog zur Ausstellung im Ephraim-Palais, November/Dezember 1988; mit Beiträgen von Barbara Barsch, Matthias Flügge, Inga Kondeyne, Peter Michel, Gabriele Muschter, Helmut Netzker, Peter Pachnicke, Hermann Peters, Christoph Tannert, Klaus Weidner; Berlin 1988.

⁶⁵⁷ Galloway, David: Report from East Berlin - East Side/West Side, S. 59.

überall kontrollierenden Staatsmacht in Konflikt geraten waren – verließen die DDR in den Westen.

Eine kunsttheoretische Einordnung der Reportage in das Anliegen des Heftes, die globale Frage in der aktuellen Kunst zu diskutieren, bleibt aus. Die Kunst aus der DDR – vor allem diejenige der sperrigen und experimentell arbeitenden Künstler in den Altbauvierteln Ost-Berlins – muss dem Leser erst einmal nahegebracht werden. Der Text liest sich mehr als eine spannende Reportage aus einem unzugänglichen Land, als der Versuch einer Wertung im internationalen Vergleich. Ein Zeichen wurde jedoch gesetzt: die nun in der neunen erkannten globalen Peripherie wahrgenommene Kunst in der DDR gewann durch die Frage nach einer globalen Kunst an Aufmerksamkeit und wurde nun in einem erweiterten Kanon als neue, exotische und unbekannte Kunst vorgestellt.

6.2.2. Die Zeitschrift *DU* über die Kunst in der DDR 1989

Die wachsende Aufmerksamkeit für Kunst aus der DDR hatte bereits das Septemberheft 1987 der Schweizer Kulturzeitschrift *DU* registriert, in welchem ein ganz anderer Außenblick auf die DDR präsentiert wurde.⁶⁵⁸

Unter dem Titel „Vier Künstler aus der DDR“ ließ schon das Vorwort den Ansatz des Autors und Chefredakteurs Wolfhart Draeger erkennen, der das Heft als „unvollständiges Protokoll und persönliches Notizbuch“ verstanden haben wollte, den Lesern „... Bekanntschaft mit vier hervorragenden Malern zu vermitteln, deren künstlerisches Schaffen im Westen nicht den Bekanntheitsgrad hat, den es verdient...“ außerhalb von Westdeutschland sei „der Kontinent dieser Kunst, allmählich erst mit seiner Spitze erkennbar. Kein Zweifel, dass er in den nächsten Jahren zur Gänze auftaucht“. ⁶⁵⁹ „Hochinteressant“ sei die DDR-Kunst, „über die wir im Westen“ mehr und mehr nachzudenken hätten. Die „eigene“ Kunst, also aus der Schweizer Perspektive die aus Westeuropa, sei in einer Krise, da sie „traditionsscheu, neuerungssüchtig, publikumsfeindlich, bloß noch dekorativ und um jeden Preis kommerziell“ sei.⁶⁶⁰

Draeger fuhr mit seinem begeisterten Lob der Kunst in der DDR fort, die heute relativ frei sei, nachdem sie jahrelang behindert worden und von der Moderne abgeschnitten gewesen sei. Dadurch sei sie zum Gegenpol der „sogenannten Westkunst“ geworden. Die Kunst in der DDR

⁶⁵⁸ Du: die Zeitschrift der Kultur 1987, H. 9.

⁶⁵⁹ Draeger, Wolfgang: Vier Künstler aus der DDR; in: *Du: die Zeitschrift der Kultur* 1987, H. 9, S. 14–59, S. 2.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 15.

erstrebe „handwerkliche Meisterschaft“, frage nach der „Sinnhaftigkeit der Form“ und wolle eine „Kunst fürs Volk“ sein, in deren Mittelpunkt der Mensch stehe. Zur gleichen Zeit beharre sie auf der Tradition des Realismus und des politischen Kampfes, wie ihn der deutsche Expressionismus geführt habe, und könne stolz darauf sein, keine kommerziellen Moden zu kennen.⁶⁶¹ Kunst in der DDR operiere immer noch mit dem Begriff des Sozialistischen Realismus, habe diesen weiterentwickelt und bei Heisig, Mattheuer, Sitte und Tübke rückten Bezüge zum Realismus Courbets und der Neuen Sachlichkeit eines Otto Dix und George Grosz ins Zentrum. Seine Euphorie abschwächend stellte Draeger eine Verkrampftheit fest, die durch das politisch gewollte Streben nach Volksnähe entstehe, beispielsweise in offiziell organisierten Gesprächen zwischen Künstlern und Arbeitern.

Draeger bemängelte, dass in den Museen zeitgenössische Kunst so „konventionell gezeigt wird wie eh und je“ und dass hier viel mittelmäßige Kunst zu sehen sei.⁶⁶²

„Alle formalen Experimente, die die auch junge Leute anziehen könnten, werden kurzgehalten (obwohl sich das bei der diesjährigen Dresdener Ausstellung ändern soll) und Kunstarten wie Mixed Media, Video oder Performance fehlen ganz“⁶⁶³

Hier wird dem Leser ein etwas oberflächlicher Blick vermittelt. Der Autor sah die von ihm aus der Vielzahl der Künstler getroffene rückwärtsgewandte Auswahl „der großen Vier“ vornehmlich dadurch gerechtfertigt, dass Heisig, Mattheuer, Tübke und Sitte als großes Verdienst die Öffnung des Sozialistischen Realismus zukäme. Auf neuere Kunst- und nonkonforme Tendenzen, die 1987 auch aus Schweizer Perspektive nicht mehr zu übersehen waren, ging der Draeger nicht ein.

Viel Raum mit zahlreichen Abbildungen gab der Artikel dem zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollständig fertiggestellten Bauernkriegspanorama von Werner Tübke in Bad Frankenhausen. Draeger beschreibt Tübke als einen in West und im Ost bekannten Künstler, der durch die Werke *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* und *Sizilianischer Großgrundbesitzer mit Marionetten* das westliche Publikum überrascht habe. Kennzeichnend für Tübke sei dessen „umfassende Kenntnis der europäischen Kunstgeschichte, deren Bildmetaphern und Motive er souverän“ benutze, „um darin neue und überraschende Inhalte auszudrücken. Tübke sei ein „marxistischer Manierist“. In einem Text erläuterte der Maler persönlich seinen Ansatz, „... die ‚Moderne‘ seit Cézanne hat mich nie interessiert“.⁶⁶⁴

⁶⁶¹ Ebd., S. 17.

⁶⁶² Ebd., S. 59.

⁶⁶³ Ebd.

⁶⁶⁴ Ebd., S. 56.

Auch Willi Sitte war mit einem eigenen Text vertreten und betonte die „unbegrenzten Möglichkeiten des Realismus“. Für sein eigenes Werk betonte er die Bedeutung seines Aufenthalts in Italien nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und verwies auf das Werk Tintoretto in der Scuola Grande di San Rocco in Venedig, in welchem er alle Elemente der modernen Kunst zu sehen glaubte.

Sitte selbst beschrieb sich als verantwortlich für die Abschaffung der Stilvorstellung des Sozialistischen Realismus der 50er und 60er Jahre, der „mit Dialektik und historischem Materialismus überhaupt nichts zu tun hatte.“ Er habe diese Vorstellung aus dem 19. Jahrhundert gemeinsam mit Heisig und Tübke in teilweise schweren persönlichen Kämpfen abgeschafft. Sitte kritisierte in Folge die zeitgenössische Kunst im Westen, die er als „sogenannte Avantgarde im Westen“ bezeichnete. Schon den Begriff der Avantgarde selbst sah er als Missbrauch einer Tradition der künstlerischen Avantgarde seit der französischen Revolution an. Im Westen sei diese nur ein Symbol der Naivität und nicht wie es korrekt sei, eine Verbindung des öffentlichen und politischen Auftretens. Sitte schloss mit einem Hinweis auf den „monumentalen Dilettantismus“, den er auf den Kunstmärkten in Basel und Köln sowie auf der letzten *Documenta* gesehen habe, und der „einfach furchtbar“ und von einer „Kunstmafia“ gemanagt sei.

Überraschend war, dass Willi Sitte so viel Platz für seine Ende der 80er Jahre größtenteils aus der Zeit gefallene Argumentation in einer international renommierten Kulturzeitschrift erhielt. So wurde in der derselben Ausgabe intensiv über die *documenta 8* mit Werken von Joseph Beuys und Antony Gormley berichtet, und eine Ausstellung von Francis Bacon in der *Galerie Beyeler* in Basel vorgestellt. Im Jahr 1987 ist dieser Bericht über die Situation der DDR-Kunst ein eher rares Beispiel für eine Berichterstattung im Ausland, die letztendlich den Vorgaben des VBK und ihres Präsidenten folgte. Auffällig ist, wie Willi Sitte in der Beschreibung des eigenen Werkes bemüht war, seine italienischen Bezüge hervorzuheben. Sitte glaubte dadurch, den Wert seiner Kunst zu steigern, ohne wahrzunehmen, dass er von Vorgängen sprach, die teilweise über 30 Jahre zurücklagen. Die Situation und Kunstkritik in der DDR in der zweiten Hälfte der 80er Jahre sah jedenfalls völlig anders aus, als in der *Du* berichtet. Das zeigte deutlich der wesentlich differenzierte Bericht in der *Art in America*.

6.3. „Die Künste der DDR im Kontext kultureller Internationalisierung“ – Eine Studie im Auftrag der SED im Jahr 1989

„Unser Exemplar ist einem Rohrbruch im Archiv unseres Berliner Standortes zum Opfer gefallen. Es lag mehrere Wochen im Wasser, d.h. es war nicht mehr zu retten. Ich gehe davon aus, dass es das einzige Exemplar war.“⁶⁶⁵

Das Zitat stammt aus der Antwort einer Archivarin des *Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften*, in welchem sich die Studie „Die Künste der DDR im Kontext kultureller Internationalisierung – Eine Studie zu ausgewählten Problemen“ aus dem Jahr 1989 befinden sollte.⁶⁶⁶ Die Recherche zur Frage eines Effekts der Internationalisierung für die innerhalb der DDR hatte einen Hinweis auf diese Studie ergeben, die ein Expertengremium im Jahr 1989 zur Vorbereitung des XII. Parteitages der SED angefertigt hatte. Leider ist der Text also verloren gegangen. Erhalten blieb nur eine kürzere Zusammenfassung, die nicht dem maroden Berliner Leitungssystem zum Opfer gefallen ist.⁶⁶⁷ Die Verfasser der Studie waren mit Peter H. Feist, Michael Dasche, Michael Franz, Isabella Sladek und Gerhard Wagner keine Unbekannten in der Kunstwissenschaft der DDR. Der einflussreichste und bekannteste Autor war Peter H. Feist, seit 1982 Direktor des *Instituts für Ästhetik und Kunstwissenschaften der Akademie der Wissenschaften der DDR*, das auch als Herausgeber der Studie gekennzeichnet ist. Die gesamte Studie hatte einen Umfang von 42 Seiten und war im Laufe des Jahres 1989 katalogisiert worden.

Hier wurde der Versuch formuliert, die Kunst der DDR an eine neue internationale Dimension anzupassen, die hier als „Globalisierung“ erkannt und in der Studie auch so genannt wurde. Als Reaktion auf eine „rasante Internationalisierung“, eine zunehmende Bedeutung von Informationstechnologien und Medien und vor allem eine neue Dimension von politischen und wirtschaftlichen globalen Verflechtungen mit einer Ablösung der zwei Systeme durch eine multipolare Welt, wurde hier ein Modell entwickelt, dass der Kunst in der DDR ermöglichen sollte international mitzuhalten. Selbst aus dem kurzen überlieferten ‚Abstract‘ ist ersichtlich, dass hier ein Paradigmenwechsel gefordert wurde, sowohl in Bezug auf den „ästhetischen

⁶⁶⁵ Die Antwort per E-Mail auf die Anfrage des Verfassers am 23. Juni 2014 an das Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften, Servicestelle Osteuropa Berlin.

⁶⁶⁶ Feist, Peter H. [u.a.]: Die Künste der DDR im Kontext kultureller Internationalisierung – Eine Studie zu ausgewählten Problemen; [Berlin] 1989. URL: Quelle: <http://sowiport.gesis.org/search/id/iz-solis-90198565#> (7.7.2019).

⁶⁶⁷ Das Publikationsverzeichnis im Jahrbuch der DDR-Akademie gibt es keinen Hinweis auf den Text. Es handelt sich also wohl um eine interne und nicht veröffentlichte Studie, von der nur ein Exemplar archiviert wurde.

Charakter“ als auch das Wertesystem, in dem Subjektanspruch und das Bekenntnis zu Spontaneität und Emotionalität eine größere Rolle spielen sollten. Mit letzteren beiden Begriffen könnte die Aktionskunst/Performancekunst gemeint sein, auf die weiter unten im offiziellen Kunstkontext der DDR genauer eingegangen wird, da diese Kunstform erst 1989 zu einer offiziell sanktionierten Kunstform wurde. Die Studie ging allerdings nicht so weit, dass Sie eine neue Hegemonie vorhersah oder gar forderte, hob aber die Bedeutung einer Kohärenz einer europäischen Kultur hervor. Eine Abgrenzung sollte vornehmlich gegenüber den USA und Japan erfolgen – die Auflösung der bipolaren Welt wurde hier noch nicht vorweggenommen. Allerdings ist es doch bemerkenswert, dass die kulturelle Internationalisierung in der Kunst genau zu dem Zeitpunkt in der DDR diskutiert wurde, in welchem mit verschiedenen Großausstellungen eine Globalisierung der Kunst eingeleitet wurde, zum Beispiel mit Projekten wie *Magiciens de la Terre* 1989 in Paris.⁶⁶⁸

Die Studie ist ein Resultat einer Internationalisierung von Kunst und Kultur in der DDR. Die SED ging davon aus, dass eine Globalisierung auch Folgen für die Kunst in der DDR haben würde. Aufgrund des Verlustes der Studie bleibt das Ergebnis leider vage und was das Expertengremium konkret vorschlug, wird nicht ersichtlich. Sicher ist, dass die Studie in einer Zeit des hohen Drucks einer Erneuerung auf das Kunstsystem der DDR von innen entstand.

Im Laufe der 80er Jahre war in der DDR eine erweiterte Rezeption der klassischen Moderne und ansatzweise auch von Westkunst möglich geworden, als Teil des Prozesses, der mit dem Grundlagenvertrag mit der Bundesrepublik im Jahr 1972 begonnen hatte. Expressionismus, Futurismus und Avantgarde in Literatur, Musik, Bildender Kunst und Fotografie wurden regelmäßig mit Ausstellungen in Berlin, Dresden, Altenburg und anderswo vorgestellt und boten Spektren an Positionen, die in den Jahrzehnten zuvor in der DDR in dieser Form nicht zu sehen waren. Internationale Kunst und Leihgaben aus dem Ausland waren regelmäßig präsent. Die Kunst aus der Bundesrepublik stellte nach wie vor den wichtigsten Bezugspunkt dar. So zeigte die Ausstellung *Positionen. Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland* (1986) im *Alten Museum* in Berlin und im Anschluss im *Albertinum* in Dresden Klassiker wie Ernst Wilhelm Nay, Willi Baumeister und Emil Schumacher und zeitgenössische Künstler wie Günther Uecker, Gotthard Graubner, Gerhard Richter, Konrad Klapheck, Sigmar Polke sowie Anselm Kiefer. Diese Künstler waren bis dahin größtenteils in der DDR noch nicht zu sehen

⁶⁶⁸ Belting, Hans: *From World Art to Global Art: View on a New Panorama*, S. 178ff.

gewesen.

Deutlich wurde auch im Bereich der zeitgenössischen Kunst, dass durch die sich vergrößernde nonkonforme, nicht-offizielle Szene ein Druck entstanden war, dem sich die offizielle Politik nicht mehr entgegenstemmen konnte, obwohl sie inhaltlich und personell immer noch die Linie eines konservativen Sozialistischen Realismus vertrat.

Spätestens im Jahr 1988 war der offiziellen und Verbandsseite deutlich geworden, dass sich das Kunstsystem der DDR durch Druck von innen verändern müsse. Solche Forderungen nach Veränderung wurden auf dem X. Kongress des VBK vorgetragen. Eine Gruppe von Kunstwissenschaftlern um Barbara Barsch, Klaus Werner und Christoph Tannert hatte im Vorfeld vehement eine Reformierung des Verbandes gefordert. Werner und Tannert wurde der Zugang zum Kongress verwehrt und die Akten der Staatssicherheit, welche die Versuche der beiden, die Kongresshalle in Leipzig zu betreten im Detail aufzuführen, belegen den Fokus, den das MfS in den 80er Jahren auf die Akteure der Kunstszene gesetzt hatte.

Am Ende konnten tatsächlich neue Akteure für den Verband Bildender Künstler der DDR gewählt und Reformen eingeleitet werden.⁶⁶⁹

6.3.1 Performance in der DDR als offizielle Kunst – Teil einer internationalen Bewegung?

Auf dem X. Kongress des VBK fand insofern eine Zäsur statt, als die Formel einer „Kunst im Sozialismus“ die immer noch offiziell bestehende Doktrin des Sozialistischen Realismus ablöste. Daraus ergab sich, dass das Spektrum zugelassener Kunstformen erweitert werden konnte, vor allem die Aktions- also Performancekunst anerkannt wurde. Damit begann die Auflösung des bestehenden Kunstsystems der DDR:

„Schließlich stellte die Aktionskunst den Übergang zur Auflösung des Kunstsystems der DDR dar ... als künstlerisches, nicht funktionalisiertes Handeln im sozialen Raum leitete sie über zur politischen kritischen Aktion, wie sie durch die Perestrojka möglich wurde. Die Institutionen des Künstlerverbandes wurden dabei zu Foren der offenen Diskussion. Mit dem X. Kongress war der sozialistische Realismus an sein Ende gelangt, die Eroberung der künstlerischen Freiheit war der politischen Freiheit vorangegangen ...“⁶⁷⁰

Die Aktionskunst brachte das Konzept des funktionalen Realismus an seine Grenzen. Die Partei versuchte zunächst das Medium für Parteifeiern zu nutzen, in der Hoffnung das Credo von Joseph Beuys sozialer Plastik ließe sich im realen Sozialismus umsetzen. Da es den Künstlern

⁶⁶⁹ Barsch, Barbara: Anmerkungen zum X. Kongress des Verbandes Bildender Künstler der DDR 1988; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien; Köln 1996, S. 770–784.

⁶⁷⁰ Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, S. 228.

aber vor allem darum ging, unabhängige Räume für die Gesellschaft zu erschließen, zeugte dies nur von dem „grotesken Unverständnis des Kunstgeschehens“ durch die Politik der DDR.⁶⁷¹

Auch die Kunstform „Performance“, die seit den 60er und 70er Jahren international viel Aufmerksamkeit gewonnen hatte, lehnte der VKB bis dato ab. „Inoffiziell“ fand performative Kunst mit einem DDR-spezifischen Charakter bereits seit Ende der 70er Jahre statt, trat aber erst im Schicksalsjahr 1989 als offiziell akzeptierte Kunstform in den Vordergrund.

Als erste Performance in der DDR kann eine Aktion von Gregor-Torsten Schade (auch G.-T. Kozik; *1948) im Jahr 1979 in der bereits in Kapitel 5 erwähnten *Galerie Arkade* gelten. Unter dem Titel *Das schwarze Frühstück* trat der Künstler in einem schwarzen Fensterausschnitt vor schwarzem Grund auf. Der anwesende Eugen Blume, später Leiter des *Hamburger Bahnhofs – Museum für Gegenwartskunst*, notierte rückblickend auf dieses Ereignis:

„Tief beeindruckt vernahm ich, wie nach der nur wenige Minuten dauernden Veranstaltung der gewichtige Kunstexperte Lothar Lang Klaus Werner zur ersten Performance in der DDR-Kunstgeschichte gratulierte. Ich war offenbar Zeuge eines historischen Ereignisses geworden.“⁶⁷²

Die Künstlergruppe „Clara Mosch“ in Karl-Marx-Stadt mit Carlfriedrich Claus, Thomas Ranft, Dagmar Ranft-Schinke, Michael Morgner und Gregor-Torsten Schade zählte im Jahr 1979 tatsächlich zu den Pionieren performativer Kunst in der DDR. Dies geschah vor allem im Rahmen von so genannten Pleinairs, die allerdings nicht in der kunsthistorischen Tradition der Landschaftsmalerei standen, sondern in Form von Aktionen und künstlerischen Diskussionen in der Natur stattfanden, dadurch Ähnlichkeiten mit der „Land Art“ zeigten vor allem aber immer wieder das in der DDR von der Politik unerwünschte Thema der Zerstörung der Natur zum Inhalt hatten.⁶⁷³ Eugen Blume bewertete diese Aktionsform folgendermaßen:

„Die von den Mosch-Künstlern in die DDR-Kunst eingeführten aktionistischen Momente, die sich im Wesentlichen innerhalb der Pleinairs abspielten, waren importierte Kunstformen, die keinerlei geistige Voraussetzungen in der DDR-Gesellschaft hatten, und die sich trotz der kunsthistorischen Versuche, eine gewisse Entwicklungslinie aufzuzeigen, nirgends anlehnen konnten.“⁶⁷⁴

Der Werkkomplex von „Clara Mosch“ beinhaltete abstrakte, halbabstrakte und auch gestische Arbeiten. Neben Bezügen zur klassischen Moderne und zu den Surrealisten war es vor allem die Kunst des Gruppenmitglieds Carlfriedrich Claus, die hier prägend wirkte.

⁶⁷¹ Ebd., S. 227.

⁶⁷² Blume, Eugen: Die Künstlergruppe Clara Mosch und ihre Pleinairs; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien; Köln 1996, S. 728–741, S.735

⁶⁷³ Ebd.

⁶⁷⁴ Ebd.

Der oben erwähnte Import in Bezug auf die rückwirkend so bezeichneten Performances beschränkte sich auf eine an Joseph Beuys angelehnte Fluxus-Bewegung und deren westdeutschen Kontext. Verbindungen nach Osteuropa lassen sich bei „Clara Mosch“ nicht feststellen.

Der Bezug zu Beuys zeigte sich auch bei der bekanntesten Performance-Gruppe der DDR, den „Autoperforationsartisten“.

Mit der Hommage *Beuys Beine machen*, die zum ersten Todestag von Joseph Beuys im Rahmen der Hochschulausstellung *Ode Terrazzo* im Januar 1987 in Dresden stattfand, traten Micha Brendel, Else Gabriel und Volker (Via) Lewandowsky erstmals unter dem Namen „Autoperforationsartisten“ auf. Typisch für die Gruppe war eine collagenartige Vernetzung von Sprache, Gestik, Geräusch, Musik und Installation. Durs Grünbein bezeichnete die Performances 1990 als „protestantische Rituale“, die 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“ waren.⁶⁷⁵ Im Zentrum der Aktionen stand hier immer der Körper, der bis zur eigenen Erschöpfung bearbeitet wurde. Tierische Substanzen ersetzen hier meist die Selbstverstümmelung. Die Aufführungen wurden auch blutig, so zog beispielsweise Else Gabriel ihr langes Haar aus einem mit Blut gefüllten Eimer. Weit entfernt von den Floskeln in der Kunst des Sozialismus von Humanismus und Realismus, setzte die Gruppe den Körper als das einzige verfügbare Reale ins Zentrum ihrer Kunst.

Wenige Monate vor dem unerwarteten Ende der DDR, wurde somit eine Künstlergruppe Teil eines offiziellen Kunstbetriebes, die den Glauben an die Utopie einer besseren DDR, eines besseren Sozialismus in ihrer Kunst offensichtlich nicht förderte. Die Artisten erzeugten keine Hoffnung, es gab keinen Trost und vor allem keine Alternative.⁶⁷⁶

In einem politischen System der Überwachung und Kontrolle bedeutete die Einführung der Performance Art, eine zweite Kultur zu begründen, die zwar in Opposition zur staatlich sanktionierten Kultur stand, jedoch nie unabhängig von dem existierte, was offiziell verordnet wurde.⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Grünbein, Durs: Protestantische Rituale. Zur Arbeit der Autoperforationsartisten; in: Gillen, Eckhart/Haarmann, Rainer (Hgg.): Kunst in der DDR; Köln 1990, S. 309–318, S. 315.

⁶⁷⁶ Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder?, S. 443.

⁶⁷⁷ Marlin, Constanze von: Hyänen mit Kojoten vergleichen. Überlegungen zur Auto-Perforations-Artistik; in: Marlin, Constanze von (Hg.): Ordnung durch Störung: Auto-Perforations-Artistik; Nürnberg 2006, S. 35–43, S. 36.

Christoph Tannert vergleicht die Kunst der „Autoperforationsartisten“ mit Gruppen wie *Die Tödliche Doris* und *endart* sowie dem *Discount-Kaufhaus für Kunst* in West-Berlin. Wolfgang Max Faust hatte für diese in der westdeutschen Zeitschrift *Kunstforum International*⁶⁷⁸ bereits 1985 den Begriff der „Cross Culture“ geprägt, der nach Tannert allerdings nur bedingt für die ostdeutsche Szene zu verwenden ist. Angebracht sei hier vielmehr der Begriff des „Querdurch“, das sich immer wieder neue Fluchtlinien zwischen Medien, Verhaltensformen und Öffentlichkeiten schafft, und das Nebeneinander der Extreme vorstellt.“⁶⁷⁹ Erneut zeigte sich hier der extreme Bezugspunkt auch der unangepassten Kunst in der DDR zur Bundesrepublik und nach West-Berlin. Nur die Begrifflichkeiten wurden lieber in deutscher Sprache verhandelt.

Aufgrund der Ästhetik und Thematik der Aktionen der „Autoperforationsartisten“, der Fixierung auf ihre Körper, der Verwendung von Blut und Organen sowie der Erzeugung von Ekel könnte man eine Nähe zum Wiener Aktionismus annehmen. Diese ist nur in Bezug auf das Material, aber nicht den Sinn der Aktionen zutreffend.⁶⁸⁰ Auch die Performance-Chronistin und -Analystin Elisabeth Jappe betonte eine Eigenständigkeit der „Autoperforationsartisten“, den von ihren westlichen Kollegen vorgeworfen wurde, sie hätten sich das alles nur von Hermann Nitsch, Arnulf Rainer oder auch von Beuys abgeguckt. „Das sind vordergründige Vorwürfe; auch wenn diese Arbeiten zwanzig Jahre später eine ähnliche Ästhetik zeigen, so liegen doch dahinter ganz andere künstlerische Beweggründe.“⁶⁸¹ Zwar schreibt Jappe im Jahr 1993 rückblickend „... die Künstler konnten in der Zeit, als sie diese Arbeiten machten auch kaum Kenntnisse ihrer angeblichen Vorbilder haben“, was aber sehr zugespitzt und vereinfacht formuliert ist. Dennoch hat Jappe recht, wenn sie von einer Unabhängigkeit der künstlerischen Entwicklung spricht, die sich aber vielmehr auf die innere Starre als Lebensgefühl einer jungen Künstlergeneration in den 80er Jahren der DDR bezog, als auf das Kopieren-Wollen von Vorbildern aus dem nicht-sozialistischen Ausland. Der Import des Beuysschen Kunstverständnisses gab Impulse, kann aber nicht als alleiniges Vorbild

⁶⁷⁸ Faust, Wolfgang Max: Cross Culture – eine neue Tendenz in : *Kunstforum International*, Bd. 77/78, Köln 1985, S. 172.

⁶⁷⁹ Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.): Ordnung durch Störung: Auto-Perforations-Artistik; Nürnberg 2006, S. 14.

⁶⁸⁰ Grundmann, Uta: Dossier: Autonome Kunst in der DDR – Die „Autoperforationsartisten“; [o.O.] 2012. URL: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55816/autoperforationsartistik> (08.02.2019).

⁶⁸¹ Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa; München [u.a.] 1993, S. 61.

verstanden werden. Eckhart Gillen geht hier noch einen Schritt weiter und definiert die Aktionen der Künstler als „Schocktechniken“ gegenüber einer Elterngeneration, die immer geschwiegen und Harmonie gesucht habe, also als ein dezidiertes Phänomen aus der Entwicklung der DDR heraus. Auch Gillen sieht keine Beziehung zu den katholisch geprägten Ritualen des Abreagierens der Wiener Aktionisten: „Metaphysik, Mystik und ‚ästhetische Lebensliturgie‘ (nach Hermann Nitsch) liegen jenseits ihres Horizontes.“⁶⁸²

In der 1987 eröffneten *Galerie Weißer Elefant*, in der Altmstadtstraße in Berlin-Mitte, und somit zum ersten Mal in einer staatlich finanzierten Einrichtung fand im Juni 1989 die *Permanente Kunstkonferenz* als Teil der Bezirkskunstausstellung statt, deren Hauptteil im Ausstellungszentrum am Fuße des Fernsehturmes am Alexanderplatz zu sehen war. Installationen und an den Abenden Aktionen verschiedenster Art erwarteten dort unter dem Titel *31 Tage Permanente Kunstkonferenz* die Besucher.⁶⁸³ Diesem bemerkenswerten Akt der Anerkennung von performativer Kunst durch die Funktionäre des VBK war ein über 10 Jahre dauernder Konflikt um die Erweiterung des Kunstbegriffes vorausgegangen. Eugen Blume, damals wissenschaftlicher Mitarbeiter im Ostberliner *Kupferstichkabinett* und wichtiger Akteur in der Fluxus angelehnten Kunst in der DDR, und Christoph Tannert, dem noch im November 1988 auf dem X. Kongress des VBK der Zugang verweigert worden war,⁶⁸⁴ wurden ganz offiziell beauftragt, ein Programm mit der Installations- und Aktionskunst nahen Formaten umzusetzen. Die *Galerie Weißer Elefant* bestand seit 1987 gewissermaßen als Ventil für diejenigen Kunstformen, die sich der „offiziellen Gestalt- und Funktionsbestimmung von bildender Kunst in der DDR entzogen“ hatten.⁶⁸⁵

Schon die Eröffnungsaktion des Festivals *Fotografieren verboten!* zeigte, wie sehr die Kunst der *Permanente Kunstkonferenz* an die Grenzen des in der DDR möglichen ging. Der Fotograf Kurt Buchwald installierte auf dem Alexanderplatz Piktogramme mit einer durchgestrichenen Kamera und forderte Passanten sowie Touristen auf, das Fotografieren zu unterlassen. Zunächst wurde er dabei von Volkspolizisten unterstützt, die an eine von übergeordneter Stelle gegebene Weisung glaubten. Schließlich wurde jedoch diese Aktion unterbunden und

⁶⁸² Gillen, Eckhart: *Feindliche Brüder?*, S. 442.

⁶⁸³ Netzker, Helmut: *Lebensgefühl und Befindlichkeit*. Berliner Kunstausstellung '89 am Fernsehturm; in: *Berliner Zeitung* vom 01.06.1989.

⁶⁸⁴ Barsch, Barbara: *Anmerkungen zum X. Kongreß des Verbandes*. Bildender Künstler der DDR 1988, S. 779.

⁶⁸⁵ Grundmann, Uta: *Dossier: Autonome Kunst in der DDR – Die „Permanente Kunstkonferenz“ und die Galerie Weißer Elefant*; [o.O.] 2012. URL: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55811/galerie-weisser-elefant> (02.02.2019).

die Behörden verboten weitere Aktionen im öffentlichen Raum im Rahmen der *Kunstkonferenz*. Im selben Jahr platzierte Kurt Buchwald seine Piktogramme noch in den großen Demonstrationen auf dem Alexanderplatz und im November 1989 auch auf der anderen Seite der Mauer in West-Berlin. Seine Aktion ging auf die Zunahme von Bildern im öffentlichen Raum und die visuelle Berichterstattung ein und besaß auch einen politischen Charakter, bedenkt man die Dichte von beobachtenden und fotografierenden Mitarbeitern des MfS. Im öffentlichen und urbanen Raum hatten bis in das Jahr 1989 selten künstlerische Aktionen in der DDR stattgefunden, zumeist beschränkten diese sich auf den privaten oder ländlichen Raum und waren vor allem noch vom VBK genehmigt oder organisiert.

Die *Permanente Kunstkonferenz* wurde also mit einem Happening eröffnet, das schließlich zur Verhaftung von Kurt Buchwald führte – eine kalkulierte künstlerische Aktion, die noch wenige Jahre zuvor in der DDR undenkbar gewesen wäre.

Im Rahmen der *Konferenz* fanden im Juni 1989 etwa 20 Veranstaltungen in der *Galerie Weißer Elefant* statt, die durch acht weitere im Atelier des Künstlers Erhard Monden im so genannten *Aktionsraum Sredzkistraße 64* ergänzt wurden.

Im Programm vertreten war auch eine Präsentation des Meisters der Mail Art, Robert Rehfeldt, der ein Mail Art-Büro mit Kunst aus allen Kontinenten und damit sein Werk aus den vergangenen Jahren vorstellte.

Politisch wurde es in einer Gesprächsrunde, in welcher die sich beiden Künstler Erhard Monden und Via Lewandowsky mit den Organisatoren und Kuratoren der *Konferenz*, Eugen Blume und Christoph Tannert, über die kurz vorher stattgefundenene Niederschlagung der Proteste auf dem Platz des Himmlischen Friedens in Peking unterhielten.⁶⁸⁶ Via Lewandowsky bestritt einen bedeutenden Teil der Gesprächsrunde solo mit der visuell gut dokumentierten [Abb. 6. 10.] und dadurch legendär gewordenen Operation *Trichinen auf Kreuzfahrt*, die durch die Inszenierung und Bearbeitung von Organen in Sperrmülldekorationen dem Zustand des Künstlerseins im Endstadium der DDR ein Denkmal setzte – ohne von diesem zu wissen.

Gemeinsam mit dem Dichter Durs Grünbein fand die Performance-Lesung *Deutsche Gründlichkeit* statt. [Abb. 6.11.] Lewandowsky hängte sich mittels Unterdrucks leere Magenbitterflaschen an die Gesichtshaut als Anspielung auf das Trinkverhalten von Parteifunktionären. Um die eigene Heuchelei zu ertragen, blieb ihnen oft nur der Alkoholismus.

⁶⁸⁶ Blume, Eugen/Bartholomäus, Ralf: Permanente Kunstkonferenz: Installation - Performance - Performance Art; 30.5. - 30.6. 1989; Dokumentation; Berlin 1990.

Die fest angesaugten Fläschchen wurden Lewandowsky von Grünbein wieder aus dem Gesicht gepflückt, wobei ein lautes Schmatzen entstand, und dann auf ein Trockengestell für Reagenzgläser gesteckt. Zur gleichen Zeit wurde auf dem Boden eine Taube, das Friedenssymbol schlechthin, in einer Petrischale hin und hergeschoben. Grünbein schrieb später über diese Aktion: „Die eigene Erfahrung von Geschichte als Mythos und Faktum zugleich treibt die Aktion in eine immer dichtere Sprachlosigkeit“⁶⁸⁷, eine andere Interpretin, Jessica Ullrich meinte: „Melancholie, Ironie und Pathos waren Mittel, um auf die trostlose und groteske politische Situation anzuspieren“.⁶⁸⁸

Aber wie war nun die Verbindung der Künstler, die auf der *Permanenten Kunstkonferenz* auftraten zu ihren in der nicht-offiziellen Szene wirkenden KollegInnen? Im westlichen Diskurs wurde Performance definiert als eine Kunstform, die in der Regel ein soziales, gesellschaftliches oder politisches Anliegen hat. Dies führte zu völlig anderen Grundvoraussetzungen für die Entwicklung der Performancekunst in der West- und Ostkunst: Eingeschränkte Bewegungsfreiheit, allgegenwärtige Kontrolle durch den Staat, die Mangelwirtschaft und die beschränkte Reisefreiheit waren spezifische Erfahrungen, die sich grundlegend von den Bedingungen für Künstler in den kapitalistischen Ländern und deren Überfluggesellschaften unterschieden.⁶⁸⁹

Eine entscheidende Abweichung von den Performances im Westen – und von den allermeisten in Polen und anderen Ostblockstaaten, die den Weg in die westliche Kunst gefunden hatten – war, dass in der DDR nie eine authentische, tatsächliche Selbstverstümmelung stattfand. Deshalb war auch der Begriff „Artist“ gewählt worden, es ging um Aufführung und Unterhaltung, die nur scheinbar gefährlich und schmerzhaft für die Performenden war.

Diese Einschätzung bestätigte Else Gabriel, die heute Bildhauerei an der Kunsthochschule Weißensee lehrt. Die Künstlerin bestätigte in der Rückschau, dass der Gruppe die westliche Tradition der Performancekunst nicht gänzlich unbekannt war. Der Begriff Auto-Perforation und nicht Performanz sei bewusst gewählt worden, um nicht auf einem Feld zu konkurrieren,

⁶⁸⁷ Böthig, Peter: *Grammatik einer Landschaft: Literatur aus der DDR in den 80er Jahren*; o. O. 1997, S. 118.

⁶⁸⁸ Ullrich, Jessica: *Spiegelgefechte des Ichs gegen das Selbst: Künstlerego und Publikum am Beispiel Via Lewandowskys*; in: Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.): *Ordnung durch Störung: Auto-Perforations-Artistik*; Nürnberg 2006, S. 71–82, S. 76.

⁶⁸⁹ Marlin, Constanze von: *Hyänen mit Kojoten vergleichen. Überlegungen zur Auto-Perforations-Artistik*; in: Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.): *Ordnung durch Störung: Auto-Perforations-Artistik*; Nürnberg 2006, S. 35–43, S. 36.

„auf dem wir uns gar nicht auskennen konnten“. Informationen über Performances waren in Westzeitschriften zwar immer wieder zugänglich, aber live konnten diese eben nicht erlebt werden. Ganz deutlich bestätigte Gabriel die Fixierung auf das innerdeutsche Verhältnis. Zwar wusste man von polnischen Kollegen, war sich aber auch bewusst: „... die waren viel internationaler unterwegs als wir – und die Polen waren besser, das muss man einfach mal einräumen“.⁶⁹⁰ [Abb. 6.12.]

Auch Christoph Tannert stellte in Bezug auf Internationalität ein permanentes Blicken nach Westdeutschland als wichtigste Prägung fest, wenig geschah hier also außerhalb des muttersprachlichen Rahmens. Kunst in der DDR entwickelte sich weitgehend parallel zu dem, was sich im Westen, und zwar vor allem im Westen Deutschlands entwickelte, die US-amerikanischen Entwicklungen seit den 60er Jahren spielten in der DDR überhaupt keine Rolle. Die Herausforderung habe in erster Linie beim deutschen Expressionismus, oder wenn überhaupt bei Joseph Beuys und Fluxus gelegen. Die Diskurse und künstlerischen Prozesse um die Verarbeitung einer Postmoderne seien in der DDR ausgeblendet beziehungsweise nicht wahrgenommen worden.⁶⁹¹ Tannert machte deutlich, dass in den 80er Jahren nur sehr wenige Künstler und Kuratoren Kontakte nach Polen und Ungarn hatten und selten dorthin reisten. Den DDR-Künstlern war das Ausland in vielen Fällen schon zu weit und das Reisen zu mühsam. Die Szene in der DDR schien für die Beteiligten spannend genug gewesen zu sein und die Künstler vertraten oftmals die Meinung, sie müssten zu allererst alles aus sich selbst schöpfen. Äußerliche Anregungen wurden nahezu negativ gedeutet und offizielle Angebote bezogen sich meist auf Pleinairs und Aufenthalte in Künstlerhäusern im Ausland.

Der Hinweis auf die polnische Performance-Kunst ist insofern wichtig, als diese sich in der Bundesrepublik und auch in der westlichen Kunst zum Beispiel mit dem Duo KwieKulik und anderen bereits vor 1989 einen Namen gemacht hatte. Wesentlich früher als in der DDR, und zwar schon bald nach der Entstehung der Performance als Kunstform, hatte in anderen sozialistischen Staaten eine diesbezügliche Auseinandersetzung stattgefunden, neben Polen vor allem in Ungarn, der Tschechoslowakei und Rumänien.

⁶⁹⁰ Bundeszentrale für politische Bildung. Mediathek. Else Gabriel im Gespräch mit Claus Löser. „Der Versuch, sich die größtmöglichen Freiräume zu schaffen.“ [o. O.] 2009. URL: <https://www.bpb.de/mediathek/154810/der-versuch-sich-die-groesstmoeglichen-freiraeume-zu-schaffen> (02.02.2019)

⁶⁹¹ Bundeszentrale für politische Bildung. Mediathek. Christoph Tannert im Gespräch mit Claus Löser. „Ohne Angst gegen die Angst“. [o.O.] 2009. URL: <https://www.bpb.de/mediathek/152944/ohne-angst-gegen-die-angst> (09.02.2019).

Es waren allerdings andere Themen sowie eine andere Aktionskunst, die sich aufgrund der unterschiedlichen gesellschaftlichen und politischen Situationen in den totalitären osteuropäischen Staaten entwickelten.

In Bezug auf das Werk der „Autoperforationsartisten“ lassen sich nach Piotr Piotrowski einige Parallelen zu einem spezifischen Kontext in Ostmitteleuropa finden, der Körper spielte dabei eine besondere Rolle. Piotrowski verweist vor allem auf Alina Szapocznikow, Marina Abramović, Sanja Iveković, die allerdings sehr auf den weiblichen Körper fixiert sind, was in der DDR eher selten der Fall war. Eine konzeptuelle Parallele sieht Piotrowski auch zum Werk des ungarischen Performers Tibor Hajas, der Photographien als Medium benutzte, um teilweise äußerst brutale und selbstverletzende Handlungen zu dokumentieren. Mit Bezug auf Jacques Lacans Theorie des „Spiegelstadiums“ sieht Piotrowski hier „eine symbolische Darstellungsebene, in der die Erfahrung des Körpers, dessen Grenzen der ‚Ausdauer‘ nicht in der Sphäre des Realen, sondern im Repräsentierten getestet werden.“⁶⁹² In diesem Punkt gibt es Parallelen zu den ostdeutschen „Autoperforationsartisten“, die der Repräsentation, der Inszenierung auf der Bühne und der medialen Erweiterung – durch Kostüm, Gedicht, Bild – eine höhere Bedeutung einräumten als der schmerzenden Arbeit am eigenen Körper während der Aktionen.

Schon der Name der Gruppe deutet, so Piotrowski, auf eine künstlerische Strategie hin, die vielmehr eine klare psychologische Motivation und Bedingung (condition) betraf als eine physische Erfahrung. Es ging hier um eine Überprüfung des Erfahrungsraumes der Zuschauer und nicht um die Grenzerfahrung von Schmerz, Gefahr und Risiko.⁶⁹³ Grenzerfahrungen in der Rezeption von Kunst sind genauso wichtig wie die kontrollierten physischen Grenzerfahrungen der Künstler. Auch Piotrowski betont, dass er – mit dem Verweis auf Durs Grünbeins Begriff der ‚Protestantischen Rituale‘ – keine Ähnlichkeiten, ja einen Widerspruch zum katholisch geprägten Wiener Aktionismus sieht.

Für die DDR sieht Piotrowski spezifisch die Kombination von physischer und psychischer Erfahrung, die er auf einen emotionalen Rückstau zurückführt, den bereits Eckart Gillen mit „Gefühlsstau“ in Folge der Verdrängung der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts, also der Verdrängung der Verbrechen des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts, interpretiert hatte. In der DDR habe dies zu einer besonderen Form von emotionaler Blockade geführt, die

⁶⁹² Piotrowski, Piotr: In the shadow of Yalta, S. 367.

⁶⁹³ Ebd.

durch das Auto-Selbst-Perforieren aufgebrochen werden sollte. Piotrowski bestätigt die von den Künstlern und von Christoph Tannert geäußerte These, dass die Performer der DDR – trotz der inhaltlichen Bezüge bei den „Autoperforationsartisten“ - keine direkte Beziehung zu Künstlern in anderen Ostblockstaaten hatten.

6.3.1. Ausstellung *América Latina – Lateinamerika in der bildenden Kunst der DDR*

Mittel- und Südamerika bildeten seit den 60er Jahren einen kontinuierlichen Bezugspunkt in der Außen- und Kulturpolitik der DDR. Im Folgenden wird die Ausstellung *América Latina – Lateinamerika in der Kunst der DDR* aus dem Jahr 1988 dokumentiert und bezüglich der Verflechtung der DDR-Kunst mit Mittel- und Südamerika befragt. Die Ausstellung wurde kuratiert von Gerhard Haupt, der in den 80er Jahren als freier Kurator tätig war, nachdem er an der Universität Rostock im Jahr 1978 eine Dissertation zur Entstehung der mexikanischen Wandmalereibewegung verfasst hatte und im Anschluss bis zum Jahr 1982 in der Abteilung Kunstwissenschaft beim Zentralvorstand des VBK in Berlin tätig gewesen war.

Die Ausstellung *América Latina* fand vom 7. bis 28. September 1988 im Ausstellungszentrum am Fernsehturm statt und war in ihrer Dimension beeindruckend. Etwa 120 KünstlerInnen – alle aus der DDR – präsentierten etwa 400 Kunstwerke, die der Katalog einteilte in 1) Malerei, Graphik, Zeichnungen, Objekte, 2) Plastik, 3) Plakate, 4) Karikatur. Die Zusammenstellung war stilistisch breit und ein Beispiel dafür, wie die unterschiedlichen Ansätze von Kunst in der DDR in den letzten Jahren ihres Bestehens zusammengeführt wurden. Neben Tübke, Sitte, Mattheuer, Womacka, waren auch Werke von Carlfriedrich Claus, Michael Morgner oder Gregor-Torsten Kozik zu sehen.

Was führte diese heterogene Kunst in einer Ausstellung zusammen? Haupt begann in seinem Einführungstext im Katalog auch gleich mit einer Verteidigung gegen den Vorwurf, das Thema der Ausstellung sei „an den Haaren herbeigezogen“.⁶⁹⁴

Er räumte ein, dass er während der Vorbereitungen zunächst auf spontane Zustimmung, dann aber auch auf Skepsis gestoßen wäre. Die Ausstellung wolle „anregen und bestätigen“ und bewusst machen, „... in welchem Maße sich der Blick von Künstlern in der DDR auch auf die Geschichte, Kultur, Geographie oder das gegenwärtige, soziale Geschehen in Lateinamerika

⁶⁹⁴ Haupt, Gerhard: *América Latina – Lateinamerika in der Bildenden Kunst der DDR*; in: Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.): *América Latina – Lateinamerika in der Bildenden Kunst der DDR*; Katalog zur Ausstellung im Ausstellungszentrum am Fernsehturm 7.9. - 28.9.1988; Berlin 1988, S. 9–14, S. 9.

erstreckt.“⁶⁹⁵ Die häufigen Bezugnahmen seien ein „bemerkenswertes Phänomen“ in der DDR-Kunstgeschichte, das er in dieser Ausstellung aufzeigen wolle.

Der Kurator Haupt räumte im weiteren Verlauf des Einführungstextes ein, die Auswahl nur nach thematischen und nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten getroffen zu haben. Er wies daraufhin, dass die Künstler gelegentliche Erfahrungen durch Aufenthalte in Lateinamerika gemacht hätten, diese seien aber meist zu kurz gewesen, um ein umfassendes und tiefgreifendes Verständnis der Situation vor Ort zu bekommen. Auf die Rolle und das Selbstverständnis der Künstler ging Haupt folgendermaßen ein:

„Aus unseren vielbewunderten Traditionen schöpfen wir nicht nur Kraft, sie sind uns in mancherlei Hinsicht auch zur Last geworden. Wir haben durch sie einen eurozentristischen Kulturbegriff mitbekommen, der den vorbehaltlosen, über den oberflächlichen Hang zur Exotik hinausgehenden Umgang mit Denkweisen und Lebensformen in anderen Teilen der Welt erschwert“.⁶⁹⁶

Der Autor ging hier auf eine der wichtigsten Erkenntnisse der postkolonialen Theorie ein, nämlich die des Eurozentrismus. Dazu zitierte er aus der Nobelpreisrede von Gabriel García Márquez, der 1982 vorgetragen hatte, dass „... die ihre eigene Kultur verzückt betrachtenden rationalen Begabungen auf dieser Seite der Welt noch immer keine gültige Methode haben, um uns (die Lateinamerikaner) zu deuten.“⁶⁹⁷ Haupt wollte mit diesem Zitat darauf hinweisen, dass es von europäischer Seite nicht immer gelänge, die Kulturen Amerikas zu verstehen und auch die Künstler in der DDR von „derartiger Selbstgefälligkeit“ nicht frei sein.

Interessant ist es, wie Haupt die Auswahl der Werke begründete. Es sei nicht vordergründig um die Widerspiegelung der lateinamerikanischen Realität gegangen, sondern vielmehr darum, „Haltungen gegenüber Lateinamerika“ aufzunehmen, nicht nur inhaltliche oder formale Bezüge.“⁶⁹⁸

In einem kurzen Rückblick in die Kunstgeschichte der DDR stellte Haupt im Folgenden ein sprunghaftes Ansteigen der Beschäftigung mit Lateinamerika in den 70er Jahren fest. Nach einer Vielzahl von Auseinandersetzungen mit dem sich der Militärputsch in Chile „für uns in eine Art mystisches Kontinuum verwandelt“ habe, „in ein Symbol des weltgeschichtlichen Fortschritts und der Rückschläge, der Hoffnung und Klage zugleich“.⁶⁹⁹ In den 80er Jahren habe sich dann ein differenzierterer Blick entwickelt. Merkwürdig, aber typisch für die Suche nach Traditionslinien in der DDR ist, dass Haupt die deutsche Wertschätzung der kulturellen

⁶⁹⁵ Ebd., S. 10.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 9.

⁶⁹⁷ Ebd.

⁶⁹⁸ Ebd., S. 10.

⁶⁹⁹ Ebd.

Leistungen Lateinamerikas im Jahre 1520 mit dem Interesse Dürers für die Gastgeschenke Moctezumas an Cortés beginnen lässt und über die wissenschaftlichen Erkundungen vor allem Alexander von Humboldts bis zu den populären Reportagen Alfons Goldschmidts in den 20er Jahren fortführt.

Für die Kunst in der DDR stellte Haupt eine Vielzahl von Begegnungen mit der Kunst Lateinamerikas fest. Er wies auf die in der Kunstwissenschaft in der DDR immer wieder erwähnte und damals vielbeachtete Ausstellung mexikanischer Malerei und Graphik von 1955 und den damit in Verbindung stehenden Besuch von Diego Rivera im darauffolgenden Jahr hin. Weitere Höhepunkte waren laut Haupt 1970 der Besuch von David Alfaro Siqueiros und 1975 die große Ausstellung *Kunstschätze aus Mexiko* im Bode-Museum. Als wichtigen Faktor erwähnte Haupt auch die Publikation des Verlages der Kunst in Dresden über die mexikanische Wandmalerei.

Konzeptionell war die Ausstellung *América Latina* in vier Komplexe gegliedert. Den ersten Komplex bestimmten Arbeiten mit Bezugnahme auf die vorspanischen Hochkulturen oder eine Volkskunst, „die auch heute noch aus dem Alltagsleben entsteht, ohne nostalgische Beschwörung verlorener Paradiese.“⁷⁰⁰ In dieser Abteilung der Ausstellung war zum Beispiel die Offset-Lithographie *Inkazeit* von Dieter Goltzsche aus dem Jahr 1987 zu sehen. Goltzsche (*1934) beschäftigte sich in der in matten Farben gehaltenen Arbeit mit mystischen Formen, darunter ein Auge, das zentral im Bild steht. Zusammen mit architektonischen Elementen entsteht eine von Haupt so titulierte „romantische Versunkenheit in der Mystik geheimnisumwobener Epochen“⁷⁰¹.

Der zweite Ausstellungsteil war komplexer und politischer, denn er wurde „... durch das Bemühen der Künstler bestimmt, Sinnbilder für eine Situation krassester sozialer Widersprüche zu finden.“ Beispiel hierfür war das *Lateinamerikanische Requiem (Nikaragua gewidmet)* von Ronald Paris aus dem Jahr 1984. Das für diesen Künstler typische sehr farbige Aquarell zeigte vor allem Schrecken und Gewalt. Neben Figuren mit Hüten und Gewehren, einige davon liegend, einige unter Leichentüchern, andere kopfüber hängend ist ein Totenkopf in der oberen Bildmitte zentral positioniert, der das Geschehen überblickt. Paris selbst wies in einem Interview daraufhin, dass seine Beschäftigung mit Lateinamerika verschiedene Gesichtspunkt habe, primär aber auf den Putsch in Chile gegen die Allende-

⁷⁰⁰ Ebd., S. 13.

⁷⁰¹ Ebd., S. 14.

Regierung und dessen brutale Niederschlagung zurückgehe. Antrieb für das Werk sei die Solidarität zwischen der DDR und Chile gewesen. Paris verwies auch auf seine Reisen, vor allem nach Kuba. Künstlerisch seien diese Erfahrungen äußerst wichtig gesehen, auch um über kulturelle und politische Fragen nachzudenken. Wichtig war es für Paris zu betonen, dass die Erfahrung der Reisen – vor allem nach Kuba – „mechanisch“ verstanden würden und er vor allem dem „Farbrausch des Exotischen“ erlegen sei.⁷⁰² Damit deutete Paris an, dass die Reisen seine Arbeiten zwar formal, aber nicht grundlegend konzeptuell beeinflusst hätten.

Der dritte Komplex in der großen Überblicksausstellung ging auf die Zeitgeschichte ein. Jüngste Ereignisse und Zustände in einigen Ländern wie Chile, Nicaragua und El Salvador wurden hier thematisiert. Ein in seiner Präsentationsform sehr interessantes Werk von Hartwig Ebersbach war *Widmung an Chile – nach einem Foto erschossener Pariser Kommunarden* (1974), Öl auf Hartfaser, bestehend aus zwölf Tafeln. [Abb. 6.13.] Gezeigt wurde jeweils eine erschossene Person, meist mit sichtbarer Wunde, in dem für Ebersbach typischen figurativen und expressionistischen Stil. Auch die Präsentation der in zwei Reihen an die Wand gestellten „Bildinstallation“⁷⁰³ verwies auf die historischen Photographien, auf denen die in Särgen aufgestellten Leichen der Pariser Aufständischen zu sehen waren. Die Konturen der Dargestellten sind gut erkennbar, genaue Gesichtszüge allerdings nicht, immer wieder ist Blut großflächig aufgetragen. Der Leipziger Maler zog inhaltlich eine Parallele zwischen dem Aufstand der Pariser Kommunarden und dem Widerstandskampf in Chile gegen die Diktatur Pinochets. Ebersbach fand eine ganz eigene Interpretation, einen formalen Umgang und eine räumliche Ansprache des Betrachters. Nach Martin Damus hatte sich die fachliche Kritik in den 70er Jahren zurückhaltend, aber auch verhalten positiv geäußert.⁷⁰⁴ Das Werk war bereits in den 80er Jahren Teil der Sammlung Ludwig, im Jahr 1988 somit als Leihgabe aus Westdeutschland in die Ausstellung gelangt.

Ein weiteres Bild aus dem Jahr 1974 beschäftigte sich ebenfalls mit den Vorgängen 1973 in Chile, das Werk *Chilenisches Requiem* von Werner Tübke. Der Kultur- und Kunstwissenschaftler Marcus Kenzler sieht in diesem Werk einen

„...Höhepunkt von Tübkes Historienmalerei, das in Anlehnung an die christliche Pietà und die Passion Christi entstand und in Form einer Helden- und Märtyrerdarstellung die Opfer des Putsches beklagt, das Regime Pinochet anprangert und von Zuversicht, Glauben und neuer Hoffnung kündigt. Vor der Silhouette der kargen

⁷⁰² Paris, Ronald: Auszüge aus einem Interview mit Gerhard Haupt am 21.2.1988; in: Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.): *América Latina – Lateinamerika in der Bildenden Kunst der DDR*; Berlin 1988, S. 33.

⁷⁰³ Kenzler, Marcus: *Der Blick in die andere Welt*, S. 632.

⁷⁰⁴ Damus, Martin: *Malerei der DDR*, S. 288.

und rauhen Andengipfel betrauert eine Frau ihren getöteten Mann, der lediglich mit einem Tuch um die Lenden bekleidet ist und neben einer abgerissenen, verschmutzten chilenischen Staatsfahne auf der steinigen Erde liegt“.⁷⁰⁵

An diesem Beispiel wird deutlich, dass das einzige Merkmal für die Aufnahme in die Ausstellung der thematische Bezug im Titel war. Tübkes Werk zeigt keinerlei Einflüsse von Kunst aus Chile, es ist in seinem typischen historisierenden altmeisterlichen Stil gemalt.

Den vierten und letzten Komplex in der Ausstellung bildeten Werke, in denen „das unmittelbare Erlebnis Lateinamerikas durch die Möglichkeit einer eigenen Reise mit großer Direktheit vermittelt wird.“⁷⁰⁶ Das spanischsprachige Amerika und vor allem Kuba waren beliebte Reiseziele unter den Künstlern, denen das System Reisen gönnte. Ein Werk, das eine Reise nach Kuba festgehalten hatte, war Dieter Bocks Fotographik *Der Engel von Matanzas* aus dem Jahr 1984. [Abb. 6.13.] Aus Photographien kombiniert mit akribischen Bleistiftzeichnungen hatte Bock „... Wirklichkeit und Phantasie, Gegenwart und Vergangenheit montiert. Ereignisse zwischen Mythos und Geschichte werden transparent, eine absolute Subjektivität wird auf den Montagen entwickelt“.⁷⁰⁷ Der Name Matanzas bezog sich auf einen Ort an der kubanischen Nordküste, in dem in den 80er Jahren ein wichtiges Kraftwerk lokalisiert war. Dieter Bock zeigte ein industrielles und düsteres Szenario, in dem die sozialistische Technikleistung in Schieflage geraten ist. Der Engel, den man von hinten sieht, stützt den Kopf in die Hände und eine Stromleitung kreuzt das Bild diagonal im Hintergrund. Dargestellt wird hier weniger eine sozialistische Utopie, sondern vielmehr ein Kommentar zu einer möglichen Apokalypse.

Die Aufzählung von für die Kunst in der DDR beispielhaften Werken ließe sich noch lange weiterführen. So reihten sich etwa Robert Rehfeldts *Bild für einen lateinamerikanischen Sänger* aus dem Jahr 1983 oder Jürgen Schieferdeckers *Estadio Chile* (1974) sich in die illustre Zusammenstellung ein. Vertreten war wie eingangs erwähnt von den „Offiziellen“ bis zu den gerade noch oder ganz frisch Akzeptieren ein breiter Querschnitt durch die Kunst der DDR. Selbst ein 1961 auf einer Studienreise nach Kuba entstandenes Werk von Lea Grundig war in der Ausstellung zu sehen, das an die Arbeiter und Proletarierporträts der Assoziation

⁷⁰⁵ Kenzler, Marcus: Der Blick in die andere Welt, S. 320.

⁷⁰⁶ Haupt, Gerhard: América Latina - Lateinamerika in der Bildenden Kunst der DDR, S. 13.

⁷⁰⁷ Muschter, Gabriele: Erlebnis und Vision; in: Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.): América Latina - Lateinamerika in der Bildenden Kunst der DDR; Katalog zur Ausstellung im Ausstellungszentrum am Fernsehturm 7.9. - 28.9.1988; Berlin 1988, S. 14–18, S. 17.

revolutionärer bildender Künstler (ASSO) aus den 20er Jahren erinnerte.⁷⁰⁸

Auch die wenigen aus Lateinamerika in die DDR eingewanderten Künstler waren vertreten, vor allem durch die „Exilchilenen“ Guillermo Deisler, César Olhagaray und Hernando León.⁷⁰⁹

Die Werke zeigten deren völlige Integriertheit in das DDR-Kunstgeschehen, ihre Arbeiten wiesen keine stilistisch Besonderheiten auf, die auf eine Erfahrung außerhalb der DDR hindeuten konnten.

Dieses Zusammenführen von sehr unterschiedlichen Werken unter dem Label „Bildende Kunst der DDR“ ist also keine Nachwende-Erfindung der westlichen Kunstrezeption, sondern fand schon ganz am Ende der DDR-Zeit dort selbst statt. Allerdings mit dem Unterschied, dass hier das Thema Lateinamerika die Klammer für die ausgestellte Kunst und Graphik war.

Aber lässt sich tatsächlich ein Einfluss Lateinamerikas auf die Kunst in der DDR im Sinne eines Transfers von Konzept oder Stil herleiten? Marcus Kenzler hat diese Frage gründlich untersucht und kam zu folgendem Schluss: „Es kann von einem lateinamerikanischen Aspekt in der DDR-Kunst gesprochen werden sowohl thematisch als auch in der stilistischen Ausformung.“⁷¹⁰

Kenzler hat eine permanente Auswirkung des lateinamerikanischen Aspekts auf Kunst und Kultur der DDR ausgemacht. Er sieht einen literarischen Einfluss bereits bei Alexander und Wilhelm von Humboldt, Karl May, B. Traven und zu DDR-Zeiten bei Anna Seghers, Bodo Uhse oder Ludwig Renn. Formalästhetisch sei es dann zunächst vor allem der Muralismo gewesen, der in der DDR eine große Bedeutung gehabt habe. Zudem

„... offenbarte sich Lateinamerika für zahlreiche Künstler unter anderem als elementarer offener Schauplatz der Konfrontation zwischen Kapitalismus und Sozialismus beziehungsweise als Kulminationspunkt von imperialistischer, kolonialistischer und faschistischer Gewalt und sozialistisch-revolutionärer Revolutionsutopie.“⁷¹¹

Eine nicht unbedeutende Rolle spielten demnach auch lateinamerikanische Symbolfiguren. Politische Ikonen wie Ernesto „Che“ Guevara, Fidel Castro oder Salvador Allende, auch Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur wie Pablo Neruda, Victor Jara, Ernesto Cardenal, Gabriel García Márquez, David Alfaro Siqueiros oder Diego Rivera wurden tatsächlich von ganz verschiedenen Künstlern in der DDR zu Vorbildern für Individuum und Gesellschaft stilisiert.

⁷⁰⁸ In der Ausstellung befand sich das Werk von von Lea Grundig: *Einfahrt in den Hafen von Havanna*, 1961, Tusche/Pinsel 39x56 cm).

⁷⁰⁹ Kenzler, Marcus: *Der Blick in die andere Welt*, S. 271.

⁷¹⁰ Ebd., S. 2.

⁷¹¹ Ebd., S. 192.

Dafür ist auch Theo Balden mit seinem Werk zu Victor Jara ein Beispiel.⁷¹²

Kenzler stellt fest, dass die Beschäftigung mit den lateinamerikanischen Revolutionen und gesellschaftlichen Konflikten für die Künstler in der DDR eine Art Ersatzfunktion gehabt habe.⁷¹³

Verschiedene DDR-Künstler, darunter Michael Morgner, Wieland Förster und Frieder Heinze haben in Gesprächen mit Marcus Kenzler bezweifelt, dass es eine unmittelbare Beeinflussung der Kunst in der DDR durch lateinamerikanische Positionen gegeben habe.⁷¹⁴ Und tatsächlich ist es nahezu unmöglich formale, stilistische Bezüge nachzuweisen.

Kenzler – und damit ähnelt sein Vorgehen dem von Gerhard Haupt in der Ausstellung *America Latina* 1988 – vermeidet die Kunst aus der DDR direkt mit Kunst aus Südamerika zu vergleichen. Dieser Vergleich würde vor allem in den 80er Jahren solche gravierenden Unterschiede hervorbringen, dass das Argument einer Einflussnahme schwer zu aufrecht zu erhalten wäre. Ein Beleg für einen Austausch mit einem lateinamerikanischen Land Ende der 80er war die Ausstellung *Junge Künstler der DDR und Kubas*, die am 30. August 1989 in der Neuen Berliner Galerie des *Alten Museums* eröffnet wurde. Die politische Verbindung der DDR zum kommunistischen Kuba führte zu einem regelmäßigen kulturellen Austausch zwischen Berlin und Havanna. So wurde die Ausstellung *Junge Künstler aus der DDR und Kuba* im letzten Jahr der DDR zunächst im Nationalmuseum der kubanischen Hauptstadt und im Anschluss im spätsommerlichen Ost-Berlin präsentiert. Gezeigt wurden etwa 80 Arbeiten von jeweils nur fünf Künstlern aus der DDR und Kuba. Neben Malerei, Zeichnungen und Objekten werden auch Installationen als Kunstform aufgeführt.⁷¹⁵ Hier zeigte sich bereits, dass – wie seit 1988 in offiziellen Präsentationen – auch im *Alten Museum* der Kunstbegriff erweitert interpretiert wurde. Die DDR war durch Werke von Klaus Killisch, Gerd Sonntag, Michael Kunert, Wolfgang Smy und dem damals 29-jährigen Neo Rauch vertreten. Die kubanischen Künstler waren Ricardo Rodríguez Brey, Ciro Quintana Guterrez, Joel Jovert Llenderosos, Tomas Esson Reid und – als einzige weibliche Beteiligte – Zaida del Rio.

In einer Ausstellungskritik der *Berliner Zeitung* wurden den deutschen Teilnehmenden „bei aller jeweiligen künstlerischen Eigenständigkeit Affinitäten zum deutschen Expressionismus ,

⁷¹² Vgl. Kap. 4.2.1.

⁷¹³ Ebd., S. 197.

⁷¹⁴ Ebd., S. 569.

⁷¹⁵ N. N.: Junge Künstler aus der DDR und Kuba. Gemeinsame Ausstellung im Alten Museum; in: *Berliner Zeitung* vom 31.08.1989, S. 7.

vor allem zu Max Beckmann zugeschrieben⁷¹⁶. Die jungen Kubaner seien im Vergleich weniger in der Tradition verfangen, sie gingen „... unbekümmerter, nahezu spielerisch-ironisch, mit der Tradition um, indem sie sich den Teufel um diese scheren und sie allenfalls formal zitieren, zugleich jedoch mit gänzlich neuen Inhalten versehen.“ Als Gemeinsamkeit wurde „... eine ausgeprägte Individualität und die Bevorzugung betont expressiver Ausdrucksformen sowie von Signalwirkungen der Farbe“ festgestellt. Es wird also hier gar nicht erst versucht, Gemeinsamkeiten in der Tradition des Realismus zu finden. Die Werke von Klaus Killisch wurden als „aggressiv-suggestive Ausbrüche“, die Kunst von Kunert als „ganz auf Farbenwirkung setzendes Psychogramm“, die Werke Smys als „unverwechselbare Piktogramme“ interpretiert. Neo Rauchs Werk trüge „hintergründige Sujets“ in sich, eine Vorahnung dessen, was den Künstler im Laufe der 90er Jahre zu einem der meist gefragtesten Maler der Welt machen wird.

6.4. 1984-1989: Neubewertung durch postkoloniale Ansätze

In der zweiten Hälfte der 80er Jahre zeigte sich, dass die kritische Reflektion und Öffnung des kunsthistorischen Narrativs in der westlichen Kunstwelt zu einem verstärkten Interesse an der Kunst aus der DDR führte. Das Interesse aus Harvard 1989 und wenig Jahre zuvor 1984 aus Oxford zeigen, dass nunmehr international ein Interesse geweckt war, die Kunst aus der DDR als einen relevanten Beitrag zur figürlichen Kunst zu betrachten und sie mit der aktuellen Strömung des Neo-Expressionismus zu vergleichen.

Im Kontext einer Neubewertung von Kunst, die nicht dem westlichen Kanon zugehörig war, wurde der historisierende Stil der DDR im Laufe der 1980er Jahre aus westlicher Sicht jetzt als eine Variante des „Exotischen“, des „Anderen“ wahrgenommen und somit im westlichen Kontext interessant.⁷¹⁷

Der Unterschied machte sich vor allem darin fest, dass die Kunst aus der DDR im Westen nicht als eine Variante der Postmoderne galt.⁷¹⁸ Diese wurde vielmehr als eine Fortführung der deutschen figurativen Avantgarden der 1920er Jahre betrachtet, als eine Weiterführung moderne figurativer Kunst unter anderen Voraussetzungen als in der Bundesrepublik und im

⁷¹⁶ Ebd.

⁷¹⁷ Hock, Beáta: Introduction – Globalizing East European Art Histories: The Legacy of Piotr Piotrowski and a Conference, S. 1;

⁷¹⁸ “Their [painters in the GDR] attitude toward the usable past not post-modern in the sense of replication, appropriation, or simulation”. Selz, Peter: Revival and Survival of Expressionist Trends in the Art of the GDR; in: Nisbet, Peter (Hg.): Twelve Artists from German Democratic Republic, S. 24–40, S. 24.

Westen. In den 80er Jahren wird die Kunst in der DDR im Westen zu einem „close Other“, einem Bild, das für die Kunst aus Mitteleuropa in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Piotr Piotrowski in Bezug auf Bojana Pejic entwickelt wurde.⁷¹⁹ Die Analyse nach den Kriterien der zeitgenössischen Kunst der 80er Jahre fand im Westen statt, es bleiben aber grundlegende Unterschiede bestehen. Der einsetzende Diskurs um Postkolonialismus und Globalisierung hatte auch das Interesse an der bisher kaum bekannten Kunst aus der DDR geweckt. Im Gegensatz zum Bild des „real Other“ –ein Bild für außereuropäische Kunst des globalen Südens – bei dem westliche Bewertungskategorien nicht mehr anwendbar sind, lässt sich die Kunst des „close Other“ nach den Maßstäben des westlichen Kunstdiskurses analysieren und im Kunstsystem abbilden.

Die Studie zur internationalen Kontextualisierung der Künste zeigte, dass sich auch innerhalb der DDR die Frage nach der internationalen Verortung und die Tendenzen zu Globalisierung bemerkbar machten. Diese Fragestellung führte auch Ausstellung „América Latina – Lateinamerika in der Kunst der DDR“, welche versuchte der Kunst in der DDR eine internationale Note zu geben und damit auch im Land eine neue übernationale Vergleichsebene herzustellen.

Die Aufnahme der Performance-Kunst in den offiziellen Kunstbetrieb des VBK bedeutete die späte Abkehr vom Sozialistischen Realismus im Jahr 1989. Der Austausch mit dieser Bewegung in anderen sozialistischen Staaten war marginal und nur wenige Künstler aus der DDR waren Teil von übergeordneten Netzwerken beziehungsweise nahmen an Ausstellungen in Polen oder Ungarn teil. Transfers aus dem Ausland drangen in den 80er Jahren kaum mehr in die Kunst der DDR ein. Zum gleichen Zeitpunkt erfährt diese Kunst zum ersten Mal eine Aufmerksamkeit von Kuratoren und Kunstkritikern in den USA und Großbritannien. Ein Widerspruch, den das Ende der DDR 1989 auflöste.

⁷¹⁹ Piotr Piotrowski führte den Ansatz der „nahen Anderen (“close others”) von Bojana Pejic weiter aus , die sich auf Boris Groys Konzept der “fremde Nähe”(„strange closeness“) bezog und verband es mit dem “Anderen” (“Other”) der postkolonialen Theorie. Vgl. Piotrowski, Piotr, East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory, <https://nonsite.org/article/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory> (30.12.2019);Pejic, Bojana: The Dialectics of Normality” Elliott, David/Pejic, Bojana (hgg.): After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Stockholm 1999,S. 116-128, S. 120.

7. Resumée

Der in dieser Untersuchung gewählte Ansatz, Ausstellungen, Rezensionen und die Werke von Künstlern in den Vordergrund zu heben, hat Ereignisse und Prozesse dokumentiert, die bisher im Kontext einer Kunstgeschichtsschreibung der DDR nicht unter der Fragestellung internationaler Vernetzung berücksichtigt wurden. Resümierend lässt sich kaum eine lineare Entwicklung von 1949 bis 1989 feststellen, da die Ausrichtung der Kulturpolitik und damit die Möglichkeiten für den Austausch sich ständig veränderte. Stattdessen manifestierte sich die Existenz von verschiedenen zeitlich begrenzten Phasen, in denen Kunstaustellungen einen internationalen Einfluss indizierten. Hinzu kommen Ausstellungen im Ausland, die immer auch einen Effekt auf die Situation und das Selbstverständnis innerhalb der DDR hatten.

Ausstellungen

Die umfangreichen Ausstellungsaktivitäten inner- und außerhalb der DDR zeigen, dass die These vom abgekoppelten Kunstraum DDR auch für die offizielle Kunst in Zukunft sehr viel differenzierter als bisher diskutiert werden muss. Als Indikator für internationale Verflechtung eignen sich Ausstellungen in der DDR, denn sie bedeuten einerseits einen kulturpolitischen Moment internationaler Kooperation und die Analyse des Prozesses von der Vorbereitung bis zur Wirkung auf die Besucher liefert Erkenntnisse über Akteure und Netzwerke jenseits der bekannten politischen Verbindungen. In allen Kapiteln konnten Ausstellungen mit Wirkungen auf den Diskurs in der DDR dokumentiert werden. Die Ausstellung französischer Kunst noch zu Zeiten der SBZ 1947 im Berliner Schloss, die Präsentation von Gabriele Mucchi in der *Akademie der Künste* 1955, die *Intergrafik* in Berlin 1965, die Präsentation US-amerikanischer Pop-Art aus der Sammlung Ludwig 1977 in der *Nationalgalerie* waren Ausstellungen, die Zeugnisse dafür sind, wie vielfältig die ausgestellte Kunst aus dem Ausland in der DDR letztendlich trotz aller Beschränkungen war. Internationale Ausstellungsformate wie die *Ostsee-Biennale* ab 1965 machten immer wieder die Unterschiede innerhalb des sozialistischen Blocks deutlich. Ob die große Ausstellung in Moskau 1958 oder die diversen Ausstellungen polnischer Kunst in der DDR: Erst die Ausstellungsprojekte zwischen den „Bruderstaaten“ ließen diese Heterogenität sichtbar werden und stimulierten Diskussionen über Kunst innerhalb des sozialistischen Blocks.

Auch für die Künstler in der DDR und deren Ausstellungen im eigenen Land kann ein Zusammenhang zu internationaler Verflechtung festgestellt werden. Theo Baldens erste Ausstellung 1965 und Hermann Glöckners Präsentation im Studio der *Nationalgalerie* 1977

finden gleichzeitig mit Anerkennung von Strömungen der internationalen Avantgarden in der DDR statt. Es gab demnach immer auch eine Innenwirkung von kulturpolitischen Öffnungen auf die Künstler in der DDR, die in der Regel das sowjetische Vorbild ablehnten und sich meist an einer internationalen figurativen Moderne orientierten. So hatte auch Willi Sitte in den 50er Jahren eine Phase, in der er auf Pablo Picasso und Fernand Léger zurückgriff, die in diesen Jahren auch in Ausstellungen in der DDR präsentiert wurden.

Rezeption im Ausland

Die ersten großen Erfolge für die Kunst in der DDR zeigten sich Ende der 50er Jahre am Beispiel der Teilnahme an der *1. Internationalen Kunstausstellung der Sozialistischen Länder* 1958 in Moskau. Hier konnte die Untersuchung nachzeichnen, wie sich die Diskussion um die Weiterentwicklung des Sozialistischen Realismus als Austauschprozess zwischen Sowjetunion und DDR gestaltete. Der Mauerbau 1961 bedeutete nicht ausschließlich eine Abgrenzung, sondern bot auch Chancen, neue Netzwerke aufzubauen und zu nutzen. So war Kunst aus der DDR auch nach dem Mauerbau in Westeuropa präsent, beispielsweise auf der Ausstellung *Arte é Resistenza* 1965 in Italien. Stand hier der politische Anspruch der Kunst im Vordergrund, die ein Jubiläum des italienischen Widerstandes feierte, so wurde 1968 auf der *Grafik-Biennale* in Krakau ein Künstler aus der DDR mit einem Preis geehrt, der seine nonkonforme Kunst in der DDR nicht hätte ausstellen können. Der Universalitätsanspruch der großen konkurrierenden Kunstsysteme der Nachkriegszeit (abstrakt/kapitalistisch vs. figurativ/sozialistisch), der enge Kooperationen zwischen Ost und West verhinderte, wurde im Kontext der offiziellen Kunst aus DDR erst ab etwa 1977 durchbrochen. Dies hatte nicht zuletzt die Teilnahmen an den großen Ausstellungen der westlichen Nachkriegsmoderne in São Paulo, Venedig und Kassel seit 1977 als Konsequenz, die mit einer Anerkennung der nicht-offiziellen Kunst – wie der von Hermann Glöckner – in der DDR einherging, die international westlich der Mauer bereits bekannt und in verschiedene Sammlungen eingegangen war. Diese Kunst fand wie die anderer nonkonformer Künstler auf Initiative des Direktors des Dresdener *Kupferstich-Kabinetts*, Werner Schmidt, Ende der 70er Jahre durch Tausch sogar Eingang in die Sammlung des *MoMA* in New York. Im Gegenzug wurde abstrakte Kunst aus den USA in die von Künstlern häufig genutzte Dresdener Sammlung eingegliedert – eines der Beispiele dafür, wie der Kontakt zum Ausland in der Regel immer auch eine Wirkung auf die Situation in der DDR hatte. Auch hier zeigt sich, dass die Rezeption im Ausland ein Prozess von Verflechtung und Zirkulation mit positiven Resultaten für beide Seiten war.

Die offiziellen internationalen Verbindungen waren, wie weite Teile des politischen und gesellschaftlichen Systems, vor allem durch männliche Akteure geprägt, Künstlerinnen spielten kaum eine Rolle und wurden in der offiziellen Rezeption im Ausland kaum berücksichtigt. 1984 in Oxford waren zwei von fünfzehn Künstlern weiblich, 1989 in Harvard stellten nur männliche Künstler aus. Für die Teilnahmen an den Biennalen ergab sich ein ähnliches Bild.

Transfers

Im Vergleich mit den anderen sozialistischen europäischen Staaten ist die große Besonderheit im Kunstsystem der DDR, dass bereits seit der Staatsgründung der überwiegende Teil der aktiven Künstler die politische Ideologie des Regimes teilte. Den Realismus erkannten die meisten als Kunstform an, lehnten jedoch nahezu komplett die Kunst der Sowjetunion als sozialistisches Vorbild ab, was zu Konflikten zwischen der immer wieder restriktiven Kulturpolitik und einer Künstlerschaft führte, die sich in großen Teilen an der politisch engagierten figurativen Kunst der Avantgarden und deren Fortführung in der Nachkrieg orientierte. Die Kulturpolitik der DDR verhinderte regelmäßig die Integration von künstlerischen Transfers in die Entwicklung der Kunst in der DDR und den Diskurs darüber. Ob Remigranten wie Max Lingner, ob der Wunsch, die innovative Perspektive der Muralisten aus Mexiko in die Wandbilder in der DDR zu verarbeiten oder die abstrakte Kunst – mit Transfers tat sich die offizielle Seite bis in die 80er Jahre hinein schwer. Und auch viele Künstler gingen sehr unterschiedlich mit Einflüssen aus dem Ausland um. Hier lässt sich ein Trend zu einer nationalen Engführung feststellen, der in den 40 Jahren der DDR-Existenz stärker wurde und am Ende einen zunehmenden Bezug auf sich selbst und die Kunst der Bundesrepublik zeigte. In den 40er, 50er und 60er Jahren blickten die Künstler noch mehr auf internationale Entwicklungen.

Kunstgeschichte in der DDR muss in internationale Kontexte gesetzt werden, um sie zu begreifen. Für den Realismus als internationaler Stil, Konstruktivismus und Informel konnte gezeigt werden, dass diese Gattungen in der DDR nicht als Kopie eines Vorbildes aus dem Westen entstanden. Auch wenn sich die Stilrichtungen teilweise zeitlich versetzt entwickelten – wie das DDR-Informell im Verhältnis zum US-amerikanischen *Abstract Expressionism* – bauten sie in der Regel primär auf den künstlerischen Avantgarden der 20er Jahre in Deutschland auf und entwickelten diese lokal weiter. Transfers wirkten dabei als Katalysator, waren aber jeweils nicht der Ausgangspunkt. Neben dem Informel trifft das auch auf die Kunst

von Hermann Glöckner, Carlfriedrich Claus und vielen weiteren zu. Für die Skulptur der DDR verhält es sich etwas anders, da hier tatsächlich verschiedene Transfers stattfanden, die Einflüsse Giacomettis und Moores nicht nur bei den in dieser Untersuchung fokussierten Fritz Cremer und Theo Balden zeigten.

In den letzten Jahren der DDR erreichte die Innen- und Außensicht ein Stadium von Paradoxie. Während in Harvard, genauer am renommierten Busch-Reisinger-Museum, ein ernsthaftes Interesse an der Auseinandersetzung mit der inzwischen als exotisch angesehenen Kunst aus dem sozialistischen Deutschland gewachsen war – das Museum of Modern Art in Oxford hatte dieses Interesse bereits 1984 mit einer Ausstellung belegt – bezog sich jetzt selbst die jüngere Generation von Künstlern in der DDR zunehmend auf sich selbst, den Kunstraum DDR und auf die Kunst aus der Bundesrepublik. Künstlerische Transfers schienen nur noch in geringem Maße den Kunstraum der DDR beeinflusst zu haben.

Auch die unangepasste und dynamische Szene, welche die Performance-Künste einführte, war nicht Teil der in den 80er Jahren blühenden Netzwerke im sozialistischen Block. Dies hatte künstlerische Gründe, lag auch an einer Attitüde, war aber auch durch den Staat gelenkt, der bis zum Ende der DDR auch die Kunstszene komplett überwachte.

Internationale Verflechtung

Die internationalen Verflechtungen waren permanent, durchdrangen Ausstellungsprogramme, Kunstkritiken, Lehre und Kunstproduktion in hohem Maße. Die Kunst der DDR in ihrer Gesamtheit war Teil von bisher nicht ausreichend untersuchten internationalen Netzwerken einer alternativen Nachkriegsmoderne. In Architektur und im Design fallen die Vergleiche zwischen Ost und West leichter, dazu trug auch eine Kontinuität aus dem Bauhaus bis in die späte DDR bei. Diese Arbeit hat an verschiedenen Stellen gezeigt, dass die Bildende Kunst in der DDR einen übernationalen Bewertungs- und Diskursrahmen benötigt. Das Kunstsystem der DDR war in seinen Kontakten und Möglichkeiten politisch reguliert, es war jedoch niemals hermetisch abgeschlossen oder von dem Wissen um das Geschehen in einer internationalen Kunstwelt abgekoppelt. Künstler, Kuratoren und Kunstwissenschaftler in der DDR agierten immer in einem Kunstraum, der durch einen internationalen Austausch beeinflusst wurde. Die Entwicklung Ende der 80er Jahre weist auf einen Wechsel der Wahrnehmung hin, die Zeit der internationalen Verflechtung geht hier in den einer globalisierten Kunstwelt über.

8. Literaturverzeichnis

- 150 Jahre soziale Strömungen in der bildenden Kunst (Veranstalter Freier Deutscher Gewerkschaftsbund), Ausstellungskatalog; o. O. 1947.
- Abadžić-Hodžić, Aida: Selman Selmanagić und das Bauhaus; Berlin 2018.
- Allerstorfer, Julia/Leisch-Kiesl, Monika: Global Art History: Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft; Bielefeld 2017.
- Arndt, Agnes/Häberlen, Joachim C./Reinecke, Christiane: Vergleichen, verflechten, verwirren?: Europäische Geschichtsschreibung zwischen Theorie und Praxis; Göttingen 2011.
- Arnoux, Mathilde: To Each Their Own Reality: The Art of the FRG and the GDR at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1981; in: Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989); Budapest, New York 2016, S. 393–404.
- Arte e resistenza in Europa: Bologna, Museo Civico, 26 aprile - 30 maggio; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 8 giugno - 18 luglio 1965; Bologna 1965.
- Ashton, Dore: Impressions of a Cultural Tourist in the GDR; in: Nisbet, Peter (Hg.): Twelve Artists from the German Democratic Republic; Cambridge, Mass. [u.a.] 1989, S. 15–23.
- Aust, Martin/Ruchniewicz, Krzysztof/Troebst, Stefan (Hgg.): Verflochtene Erinnerungen: Polen und seine Nachbarn im 19. und 20. Jahrhundert; Köln [u.a.] 2009 (Visuelle Geschichtskultur 3).
- Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hgg.): Kunst und Kalter Krieg: deutsche Positionen 1945-89; [Köln] 2009.
- Barsch, Barbara: Anmerkungen zum X. Kongress des Verbandes Bildender Künstler der DDR 1988; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990: Aufsätze, Berichte, Materialien; Köln 1996, S. 770–784.
- Bartke, Eberhard: Die Sammlung Ludwig in der Nationalgalerie Berlin, DDR; in: *Du: die Zeitschrift der Kultur* 39 (1979), H. 1, S. 82–83.
- Baudin, Antoine: "Why is Soviet Painting Hidden from Us?" Zhdanov Art and its International Relations and Fallout 1947–53; in: Lahusen, Thomas/Dobrenko, Evgeny (Hgg.): Socialist Realism without Shores; Durham, London 1997, S. 227–257.
- Bazin, Jérôme: Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux; in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2011, H. 1, S. 72–87.
- : Réalisme et égalité: contribution à une histoire sociale de la peinture et des arts graphiques en République Démocratique Allemande (1949-1990); Genève 2012. URL: <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:21621>.
- : Realism and Internationalism: On Neuererdiskussion by Willi Neubert (1969); in: Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989); Budapest, New York 2016, S. 179–190.
- Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr: Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989); Budapest, New York 2016.
- Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr: Introduction: Geography of Internationalism; in: Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): Art beyond borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989); Budapest,

- New York 2016, S. 1–28.
- Beaucamp, Eduard: Die Bilder lügen nicht. Streit um die Kunst in der Nationalgalerie; in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 07.05.1994.
- : Neue Kunst-Szene DDR. Leipziger Eindrücke: Eine veränderte Wirklichkeit in den Bildern einer jungen Künstlergeneration; in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 25.03.1972.
- Beilage zur IV. Deutschen Kunstausstellung; in: *Bildende Kunst* 1958, H. 11, S. 7.
- Belting, Hans: Die Deutschen und ihre Kunst: ein schwieriges Erbe; München 1992.
- : From World Art to Global Art: View on a New Panorama; in: Belting, Hans/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hgg.): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*; Karlsruhe 2013, S. 178–185.
- Bergen, Gerhard: Ein reiches Erbe und neue Impulse: Wesenszüge der sowjetischen Gegenwartskunst; in: *bildende kunst* 3 (1949), H. 8, S. 234–245.
- Berger, John: Renato Guttuso; Dresden 1957.
- Betts, Paul: Bauhaus in der DDR - zwischen Formalismus und Pragmatismus; in: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (Hgg.): *Bauhaus*; Köln 1999, S. 42–50.
- Beyer, Ingrid: Einheit und Vielfalt auf der Internationalen Kunstausstellung der sozialistischen Länder in Moskau; in: *Bildende Kunst* 1959, H. 5, S. 291–293.
- Blume, Eugen: Die Künstlergruppe Clara Mosch und ihre Pleinairs; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 728–741.
- Blume, Eugen/Bartholomäus, Ralf: Permanente Kunstkonferenz: Installation – Performance – Performance Art; 30.5. - 30.6. 1989; Dokumentation; Berlin 1990.
- Böthig, Peter: Grammatik einer Landschaft: Literatur aus der DDR in den 80er Jahren; Berlin 1997.
- Borchmeyer, Dieter: Vorwort; in: Präsident und Direktorium der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (Hgg.): *Kunst in Ost und West seit 1989: Rückblicke und Ausblicke*; Göttingen 2010 (Kleine Bibliothek der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 4), S. 7–16.
- Bown, Matthew Cullerne: *Socialist Realist Painting*; New Haven 1998.
- Brihuegas, Jaime/Ballester, Jorge: *Josep Renau 1907 - 1982, compromiso y cultura* [Ausstellungskatalog]; [Valencia] ³2008.
- Brüne, Gerd: *Pathos und Sozialismus: Studien zum plastischen Werk Fritz Cremers (1906 - 1993)*; Weimar 2005.
- Bundeszentrale für politische Bildung. Mediathek. Else Gabriel im Gespräch mit Claus Löser. „Der Versuch, sich die größtmöglichen Freiräume zu schaffen.“ [o. O.] 2009. URL: <https://www.bpb.de/mediathek/154810/der-versuch-sich-die-groesstmoeeglichen-freiraeume-zu-schaffen> (02.02.2019)
- Bundeszentrale für politische Bildung. Mediathek. Christoph Tannert im Gespräch mit Claus Löser. „Ohne Angst gegen die Angst“. [o.O.] 2009. URL: <https://www.bpb.de/mediathek/152944/ohne-angst-gegen-die-angst> (09.02.2019)
- Cassou, Jean: *La Peinture française: Chateau Impérial Berlin – Moderne französische Malerei*; 22. octobre - 6. novembre 1946; Berlin 1946.
- Crowley, David: Paris or Moscow? Warsaw Architects and the Image of the Modern City in the 1950s; in: Péteri, György (Hg.): *Imagining the West in Eastern Europe and the Soviet Union*; Pittsburgh, Pa. 2010, S. 121–123.
- Curley, John J.: *Global Art and the Cold War*; London 2018.
- Dalbajewa, Birgit: Von der Kritik des Hässlichen zum Proletkult. Das Erbe der „proletarisch-revolutionären“ Kunst in der DDR und der Fall Curt Querner; in: Rehberg, Karl-

- Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Köln 2012, S. 125–132.
- Damus, Martin: Malerei der DDR: Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus; Reinbek bei Hamburg 1991.
- Decker, Gunnar: 1965: Der kurze Sommer der DDR; München 2015.
- Dengler, Steffen: Die Kunst der Freiheit? Die westdeutsche Malerei im Kalten Krieg und im wiedervereinigten Deutschland; München 2010.
- Diederichs, Joachim: Documenta 6: Internationale Ausstellung, Kassel – Bd. 1: Einführung. Malerei, Plastik, Environment, Performance; Kassel 1977.
- Dietrich, Gerd: Politik und Kultur in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands (SBZ) 1945 - 1949: mit einem Dokumentenanhang; Bern 1993.
- Dittert, Franziska: Mail Art in der DDR: eine intermediale Subkultur im Kontext der Avantgarde; Berlin 2010.
- Draeger, Wolfgang: Vier Künstler aus der DDR; in: *Du : die Zeitschrift der Kultur* 1987, H. 9, S. 14–59.
- Drosos, Nikolas: Reluctantly Global: „Fifty Years of Modern Art“ at the 1958 Brussels Expo; in: *post - MoMA: notes on modern & contemporary art around the globe* vom 15.11.2017. URL: https://post.at.moma.org/content_items/1072-reluctantly-global-fifty-years-of-modern-art-at-the-1958-brussels-expo
- Drosos, Nikolas/Golan, Romy: Realismus als internationaler Stil; in: Enwezor, Okwui/Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich (Hgg.): Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik 1945-1965, München 2016, S. 442–447.
- Droste, Magdalena: Bauhaus 1919-1933; Köln 1990.
- Du: die Zeitschrift der Kultur; 1987, H. 9.
- Duhm, Burghard: Walter Dötsch und die Brigade Mamai – der Bitterfelder Weg in Bitterfeld, Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien; Köln 1996, S. 564–574.
- Durth, Werner/Düwel, Jörn/Gutschow, Niels: Architektur und Städtebau der DDR – Die frühen Jahre; Berlin 2007.
- E. L.: Erste Begegnung mit der polnischen Malerei; in: *Neues Deutschland* vom 29.06.1949.
- Ebert, Hiltrud: Von der „Kunstschule des Nordens“ zur sozialistischen Hochschule. Das erste Jahrzehnt der Kunsthochschule Berlin-Weißensee; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien; Köln 1996, S. 160–190.
- Elkins, James: Is Art History Global?; New York, London 2007.
- Elliott, David: Absent Guests - Art, Truth and Paradox in the Art of the German Democratic Republic; in: Rogoff, Irit (Hg.): The Divided Heritage: Themes and Problems in German Modernism; Cambridge [England], New York 1991, S. 24–49.
- : Reflector and Dynamo; in: Elliott, David/Wittrin, Gabriele (Hgg.): Tradition and Renewal: Contemporary Art in the German Democratic Republic; Oxford 1984, S. 7–16.
- Elliott, David/Wittrin, Gabriele: Tradition and Renewal: Contemporary Art in the German Democratic Republic; Oxford 1984.
- Enwezor, Okwui: Zur Beurteilung von Kunst: Postwar und künstlerische Weltlichkeit; in: Enwezor, Okwui/Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich (Hgg.): Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik 1945-1965; München 2016, S. 20–39.
- Erjavec, Aleš (Hg.): Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism; Berkeley [u.a.] 2003.
- Erpenbeck, John (Hg.): Hermann Glöckner, ein Patriarch der Moderne; Berlin 1983.

- Eschen, Friederike: Positionen zur Moderne in der DDR am Beispiel der Zeitschrift *Bildende Kunst*; in: Bisanz, Elize/Heidel, Marlene (Hgg.): *Bildgespenster: Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*; Bielefeld 2014, S. 327–366.
- Faulenbach, Bernd: Nur eine „Fußnote der Weltgeschichte“?; in: Eppelmann, Rainer u. a. (Hgg.): *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung: Hermann Weber zum 75. Geburtstag*; Paderborn 2003, S. 1–26.
- Faust, Wolfgang Max: Cross Culture – eine neue Tendenz in: *Kunstforum International 77/78*, Köln 1985, S. 172.
- Feist, Günter: Vom Menschenbild unserer Zeit; in: *Bildende Kunst* 1959, H. 4, S. 219.
 —: Wir müssen es uns schwerer machen; in: *Bildende Kunst* 1963, H. 12, S. 619–624.
 —: Wir müssen uns es schwerer machen. Fortsetzung des Artikels von Heft 12/63; in: *bildende kunst* 1991, H. 3, S. 65–67.
 —: Allmacht und Ohnmacht. Historische Aspekte der Führungsrolle der SED; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 42–61.
- Feist, Günter/Gillen, Eckhart: *Kunstkombinat DDR: Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*; Berlin 1990.
- Feist, Peter H.: *Arte e resistenza in Europa. Die Internationale Kunstausstellung in Bologna und Turin*; in: *Bildende Kunst* 1965, H. 8, S. 402–407.
 —: Elemente einer zeitgenössischen Bildsprache; in: *Bildende Kunst* 1965, H. 10, S. 451–453.
 —: Giacometti oder die Schwierigkeiten des Sehens; in: *Bildende Kunst* 1978, H. 6, S. 273–276.
- Feist, Peter H. [u.a.]: *Die Künste der DDR im Kontext kultureller Internationalisierung – Eine Studie zu ausgewählten Problemen*; [Berlin] 1989. URL: Quelle: <http://sowiport.gesis.org/search/id/iz-solis-90198565#> (7.7.2019).
- Feist, Ursula: *Theo Balden*; Dresden 1983.
- Fiedler, Yvonne: *Kunst im Korridor: private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität*; Berlin 2013.
- Fischer, Ralf Michael: ...einem Cowboy vergleichbar, der sein Lasso wirbelt; in: Hofer, Sigrid (Hg.): *Gegenwelten – die informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden*; Frankfurt am Main 2006, S. 86–98.
- Fitzpatrick, Sheila: *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*; Ithaca, London 1992.
- Flierl, Bruno: *Politische Wandbilder und Denkmäler im Stadtraum*; in: Monika Flacke (Hg.), *Auf der Suche nach dem verlorenen Staat : die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR*; Berlin 1994, S. 47–61.
 —: Der zentrale Ort in Berlin – Zur räumlichen Inszenierung sozialistischer Zentralität; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 320–357.
 —: Hermann Henselmann – Bauen mit Bildern und Worten; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 386–412.
- Flierl, Thomas: *Von der Pariser Festdekoration zum Gründungsbild der DDR. Bildtransfer und Bildverlust bei Max Lingner*; in: Flierl, Thomas (Hg.): *Max Lingner: das Spätwerk 1949 - 1959*; Berlin 2013, S. 52–97.
- Flügge, Matthias: *Die Beiträge der DDR zur Biennale Venedig*; in: Zeller, Ursula (Hg.): *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895 - 2007*; Köln 2007, S. 137–145.
- Förster, Andreas: *Am Ende der kurzen Schneeschmelze – Das Jahr 1976 in der DDR*; in:

- Tannert, Christoph (Hg.): Ende vom Lied Berlin 2016, S. 20–22.
- Fofanov, Sergey: Picasso: Hard to be a God; in: Enwezor, Okwui/Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich (Hgg.): Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik 1945-1965; München 2016, S. 442–447.
- Gärtner-Scholle, H[elle] C[arola]: Max Lingner in Deutschland; in: *Neues Deutschland* vom 15.04.1949, S. 3.
- Galerie Brusberg (Hg.): Gerhard Altenbourg und Bernhard Heisig; Berlin 2017.
- Galloway, David: Report from East Berlin – East Side/West Side; in: *Art in America* 1989, July, S. 45–62.
- Gesellschaft für Kulturelle Verbindungen mit dem Ausland [u.a.] (Hg.): Junge Generation: polnische Kunstausstellung: Malerei, Bildhauerei, Plastik : Internationales Ausstellungszentrum, Berlin 1956, Grassi-Kunstgewerbemuseum, Leipzig 1956; Berlin 1956.
- Gillen, Eckhart: Das Kunstkombinat DDR: Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik; Köln 2005.
- : Feindliche Brüder?: der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945 - 1990; Bonn 2009.
 - : Alfred Kurella, der Bitterfelder Weg 1959 und die sowjetische Kulturevolution; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen; Köln 2012, S. 175–184.
 - : Maler ohne Eigenschaften. Gerhard Richters Weg aus der sozialistischen Gesellschaft in das westliche Kunstsystem 1956-1966; in: *Schriftenreihe des Arbeitskreises Kunst in der DDR* 1 (2012), S. 41–57.
 - : „Unser Ziel mag eine Utopie sein, aber was wäre das Leben ohne Utopie“. Kunst und Leben in der DDR zwischen Utopieerwartung und Utopieermüdung; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen; Köln 2012, S. 51–60.
 - : Max Lingner und Die Logik der Geschichte. Anmerkungen zu dem Zyklus „Die revolutionäre Geschichte des deutschen Volkes“; in: Flierl, Thomas (Hg.): Max Lingner: das Spätwerk 1949 – 1959; Berlin 2013, S. 98–123.
 - : Pictures of Pain; in: Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): Facing the Future: Art in Europe 1945-1968; Tietl 2016, S. 104–127.
 - : The Cold War of the Arts I – Monument to the Unknown Political Prisoner and Memorial to the Buchenwald Concentration Camp; in: Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): Facing the Future: Art in Europe 1945-1968; Tietl 2016, S. 236–249.
 - : The Cold War of the Arts II – Realismo versus Socialist Realism; in: Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): Facing the Future: Art in Europe 1945-1968; Tietl 2016, S. 250–269.
- Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien; Köln 1996.
- Gillen, Eckhart/Haarmann, Rainer: Kunst in der DDR; Köln 1990.
- Glöckner, Hermann: Meine Arbeit ist mein Leben; in: Erpenbeck, John (Hg.): Hermann Glöckner: ein Patriarch der Moderne; Berlin 1983, S. 37–88.
- Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus: die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR; Berlin 2001.
- : Ein großes Vorbild im Westen. Zur Rezeption französischer Kunst in der SBZ/DDR bis 1960; in: Schieder, Martin/Ewig, Isabelle (Hgg.): In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945; Berlin 2006, S. 255–280.
 - : Kunstmodell und Normdiktat. Die Etablierung des Sozialistischen Realismus zwischen 1945 und 1953; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.):

- Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen; Köln 2012; S. 125–132.
- : Das Schöne ist das Leben. Zur Rezeption des Werks von Alberto Giacometti in der Kunst der DDR; in: *Schriftenreihe des Arbeitskreises Kunst in der DDR* 1 (2012), S. 71–81.
- Gorsuch, Anne E./Koenker, Diane P.: Introduction: The Socialist 1960s in Global Perspective; in: Gorsuch, Anne E./Koenker, Diane P. (Hgg.): *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*; Bloomington 2013, S. 1–24.
- Graetz, Rene: Was ich in Italien lernte; in: *Bildende Kunst* 1957, H. 3, S.195.
- Graetz, René/Mohr, Arno/Strempel, Horst: Ein Mittel zur Entfaltung der wahren Persönlichkeit. Das „Berliner Kollektiv“ über künstlerische Kollektivarbeit – Ein Beitrag zur Wandbilderdiskussion; in: *Neues Deutschland* vom 11.11.1949, S. 3.
- Grass, Günter: Sich ein Bild machen; in: Kunstverein Hamburg (Hg.): *Zeitvergleich: Malerei und Grafik aus der DDR*; Hamburg 1983, S. 12.
- Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian: Zukunft und Erinnerung. Sechzig Jahre deutsche Kunst auf der Biennale São Paulo; in: Institut für Auslandsbeziehungen/Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian (Hgg.): *German Art in São Paulo: Deutsche Kunst auf der Biennale 1951-2012*; Ostfildern 2013, S. 63–84.
- Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*; München [u.a.] 1996.
- : *A Style and a Half: Socialist Realism between Modernism and Postmodernism*; in: Lahusen, Thomas/Dobrenko, Evgeny (Hgg.): *Socialist Realism without Shores*; Durham, London 1997, S. 76–90.
- Grünbein, Durs: Protestantische Rituale. Zur Arbeit der Autoperforationsartisten; in: Gillen, Eckhart/Haarmann, Rainer (Hgg.): *Kunst in der DDR*; Köln 1990, S. 309–318.
- Grundmann, Uta: Dossier: Autonome Kunst in der DDR – Die „Autoperforationsartisten“; [o.O.] 2012. URL: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55816/autoperforationsartistik> (08.02.2019).
- : Dossier: Autonome Kunst in der DDR – Die „Permanente Kunstkonferenz“ und die Galerie Weißer Elefant; [o.O.] 2012. URL: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55811/galerie-weisser-elefant> (02.02.2019).
- : Dossier: Autonome Kunst in der DDR – Selbstbestimmte Kunst in offiziellen Ausstellungsinstitutionen 1970-1990; [o.O.] 2012. URL: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55788/selbstbestimmte-kunst-in-offiziellen-ausstellungsinstitutionen-1970-1990> (09.02.2019).
- Grzimek, Waldemar: Bericht von einer Italienreise; in: *Bildende Kunst* 1954, H. 2, S.50–57.
- Guidali, Fabio: Gabriele Mucchi's Path in Italy, Czechoslovakia and the GDR; in: Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*; Budapest, New York 2016, S. 91–100.
- Gute, Herbert: Die Wirklichkeit und das Wandbild; in: *Neues Deutschland* vom 23.11.1949, S. 3.
- Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*; München 1954.
- : *Von den Inhalten der modernen Kunst (1959): Rede anlässlich der Eröffnung der documenta II am 11. 05.1959*; in: Haftmann, Evelyn (Hg.): *Werner Haftmann. Das antwortende Gegenbild: Ausgewählte Texte 1947 - 1990*; München 2012, S. 41–58.
- Hain, Simone: ABC und DDR. Drei Versuche Avantgarde mit Sozialismus in Deutschland zu verbinden; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln

- 1996, S. 430–477.
- Halbrehder, Corinna: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung/Kunstaustellung der DDR 1-VIII: mit 920 Kurzbiographien und einer umfassenden Bibliographie; Frankfurt am Main, New York 1995.
- Hamm, Bernd: Internationale Verflechtung und Globalisierung; in: Schäfers, Bernhard/Zapf, Wolfgang (Hgg.): Handwörterbuch zur Gesellschaft Deutschlands; Opladen 2001, S. 349–360.
- Harten, Jürgen: Siqueiros/Pollock – Pollock/Siqueiros: Essays, Dokumentation; Düsseldorf 1995.
- Haupt, Gerhard: América Latina – Lateinamerika in der Bildenden Kunst der DDR; in: Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.): América Latina – Lateinamerika in der Bildenden Kunst der DDR; Katalog zur Ausstellung im Ausstellungszentrum am Fernsehturm 7.9. - 28.9.1988; Berlin 1988, S. 9–14.
- Hebecker, Susanne: Theo Balden – Leben und Werk; in: Hebecker, Susanne (Hg.): Theo Balden: 1904 -1995. Skulpturen; Erfurt 2004, S. 9–61.
- Heim, Timo/Kaiser, Paul: Effekte(n)kammer. Die HGB-Galerie als Vermittlerin von "Westkunst" und klassischer Moderne im sozialistischen Kunstsystem der DDR; in: Bismarck, Beatrice von/Rink, Christine (Hgg.): Nur hier?: Die Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1980-2005; Bielefeld 2006, S. 24–36.
- Herzogenrath, Wulf: Hermann Glöckners Tafelwerk – Einzelgänger im Kontext; in: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): Hermann Glöckner: 1889 - 1987 [Ausstellungskatalog]; Berlin 1992, S. 7–10.
- Heymann, Stefan: Kosmopolitismus und Formalismus. Zur Situation der deutschen bildenden Kunst; in: *Neues Deutschland* vom 01.12.1949, S. 3.
- Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.): Ordnung durch Störung: Auto-Perforations-Artistik; Nürnberg 2006.
- Hock, Beáta: Introduction – Globalizing East European Art Histories: The Legacy of Piotr Piotrowski and a Conference; in: Hock, Beáta/Alas, Anu (Hgg.): Globalizing East European Art Histories: Past and Present; New York 2018, S. 1–22.
- : Managing Trans/Nationality: Cultural Actors within Imperial Structures; in: Hock, Beáta/Alas, Anu (Hgg.): Globalizing East European Art Histories: Past and Present, New York 2018, S. 39–52.
- Hofer, Karl: Kunst und Politik; in: *bildende kunst* 2 (1948), H. 10, S. 23–25.
- Hofer, Sigrid: Wider die Kunstdoktrin – Dresdens Beitrag zur informellen Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg; in: Hofer, Sigrid (Hg.): Gegenwelten – die informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden; Frankfurt am Main 2006, S. 9–37.
- : 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.
- : Ein sozialistisches Bauhaus? – Die staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Kunst in Weimar zwischen 1946 und 1951 als Laboratorium der Moderne; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen; Köln 2012, S. 89–97.
- : Pop Art in der DDR. Willy Wolffs Dialog mit dem Westen; in: *Schriftenreihe des Arbeitskreises Kunst in der DDR* 1 (2012), S. 82–93.
- Hofer, Sigrid (Hg.): Gegenwelten – Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden; Frankfurt am Main 2006.
- Hofmann, Werner: Wie deutsch ist die deutsche Kunst?: Eine Streitschrift; Leipzig ¹1999.

- Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul: Ernste Spiele – Hermann Glöckner als abstrakter Künstler in der DDR und seine Werkgruppe der »Modelli«; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen; Köln 2012, S. 155–161.
- Hütt, Wolfgang: Realismus und Modernität. Impulsive Gedanken über ein notwendiges Thema; in: *Bildende Kunst* 1956, H. 10, S. 565–566.
- : Modern ist, was Aussicht auf Zukunft hat; in: *Bildende Kunst* 1957, H. 7, S. 488–491.
- : Intergrafik 1965. Eindrücke und Reflexionen von einer Ausstellung; in: *Neues Deutschland* vom 26.05.1965.
- Initiativgruppe Renau/Flierl, Petra (Hgg.): „Mit den Augen messen“. Samstags bei Renau; Berlin 2014.
- Institut für Auslandsbeziehungen/Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian (Hgg.): German Art in São Paulo: Deutsche Kunst auf der Biennale 1951-2012; Ostfildern 2013.
- Jackes, Anja: The Murals by Spanish Exile Josep Renau in Halle-Neustadt, a Socialist Town Built for Chemical Workers in the GDR; in: Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989); Budapest, New York 2016, S. 101–112.
- Jacobi, Fritz: Die Nationalgalerie und die Kunst in der DDR; in: Bisanz, Elize/Heidel, Marlene (Hgg.): Bildgespenster: künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute; Bielefeld 2014 (Image 61), S. 161–177.
- Jäger, Manfred: Kultur und Politik in der DDR: 1945 - 1990; [Neuausg.] Köln 1994 (Edition Deutschland-Archiv).
- Jähner, Horst: Picasso oder die Desillusionierung der Kunst; in: *Bildende Kunst* 1956, H. 7, S. 403.
- James, Sarah E.: Hermann Glöckner: Waste as a Figure of Thought?; in: *New German Critique* 44 (2017), H. 1 (130), S. 169–203.
- Janda, Annegret: Einführungstext; in: Janda, Annegret (Hg.): Hermann Glöckner: Dächer, Giebel, Dreiecke. Formwandlungen von 1927 – 1977; Berlin 1977 (Das Studio).
- Jansen, Elmar: Früchte in einer dunklen Landschaft. Malerei und Graphik aus Mexiko in der Akademie der Künste; in: *Neue Zeit* vom 24.09.1955.
- Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa; München [u.a.] 1993.
- Joch, Peter: Die Ära der Retrospektiven 1948-1962; in: Zeller, Ursula/Reich, Katia (Hgg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007; Köln 2007, S. 89–108.
- Jogannson, Boris: Über Naturalisten und Naturalismus; in: *bildende kunst* 1 (1947), H. 4, S. 42.
- Jolly, Jennifer: 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. 129–151.
- Kaiser, Paul: Bekenntniszwang und Melancholiegebot. Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen; Köln 2012, S. 61–74.
- Kaufmann, Thomas DaCosta: Toward a geography of art; Chicago 2004.
- : Reflections on World Art History; in: Kaufmann, Thomas DaCosta/Dossin, Catherine/Joyeux-Prunel, Béatrice (Hgg.): Circulations in the Global History of Art, Farnham [u.a.] 2015 (Studies in Art Historiography), S. 23–45.
- Kaufmann, Thomas DaCosta/Dossin, Catherine/Joyeux-Prunel, Béatrice (Hgg.): Circulations in

- the Global History of Art; Farnham [u. a.] 2015 (Studies in Art Historiography).
- Kemp-Welch, Klara: *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe, 1965-1981*; Cambridge 2018.
- Kenzler, Marcus: *Der Blick in die andere Welt: Einflüsse Lateinamerikas auf die Bildende Kunst der DDR*; Berlin 2012.
- Kerckhoff, Susanne: *Den Ausweg gilt es zu suchen*; in: *Berliner Zeitung* vom 10.09.1949.
- Kießling, Wolfgang: *Brücken nach Mexiko: Traditionen einer Freundschaft*; Berlin 1989.
- Kossel, Elmar: *Oscar Niemeyer und Deutschland. Die Rezeption in der DDR / Oscar Niemeyer and Germany. Responses in East Germany*; in: Andreas, Paul/Flagge, Ingeborg (Hgg.): *Oscar Niemeyer: Eine Legende der Moderne / A Legend of Modernism*; Basel 2013, S. 59–68.
- : *Hermann Henselmann und die Moderne: eine Studie zur Modernerezeption in der Architektur der DDR*; Königstein im Taunus 2013.
- Krampitz, Karsten: *1976: die DDR in der Krise*; Berlin ¹2016.
- Kuhirt, Ulrich: *Echte künstlerische Experimente*; in: *Bildende Kunst* 1958, H. 11, S. 756–757.
- Kuhirt, Ullrich/Hoffmeister, Christine: *Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik: Plastik, Malerei, Grafik, 1949 - 1959*; Dresden 1959.
- Kulturbund zur Demokratischen Erneuerung Deutschlands (Hg.): *Ausstellung von 40 Werken des aus Paris zurückgekehrten Malers Prof. Max Lingner im Haus des Deutschen Volksrats anlässlich der Tagung des Deutschen Volksrats am 22. Juli 1949 in Berlin*; o. O. 1949.
- Kupferstichkabinett der Staatl. Museen zu Berlin mit Unterstützung der Gesellschaft für Kulturelle Verbindungen mit dem Ausland (Hgg.): *Pablo Picasso: das graphische Werk*; Berlin 1957.
- Lang, Lothar: *Zur DDR-Malerei der siebziger Jahre*; in: *documenta* (Hg.): *documenta 6*; Kassel 1977, S. 47–56.
- : *Dialog: Aspekte des Verhältnisses zwischen der Kunst der DDR und aktuellen internationalen Kunsttendenzen*; in: *Weggefährten, Zeitgenossen: bildende Kunst aus drei Jahrzehnten*; Ausstellung zum 30. Jahrestag der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik; Berlin, Altes Museum, 3. Oktober bis 31. Dezember 1979, [Ausstellungskatalog]; Berlin 1979, S. 383–394.
- : *Malerei und Graphik in der DDR*; Leipzig ¹1983 (Reclams Universal-Bibliothek 955).
- Lau, Maria: *Die Picasso-Rezeption in der DDR. Offizielle Wahrnehmung und künstlerischer Dialog*; Frankfurt am Main [u. a.] 2011.
- Lauter, Hans: *Kampf gegen den Formalismus in der Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur*; Dresden 1951.
- Lehmann-Haupt, Hellmut: *Art under a Dictatorship*; New York 1954.
- Lemberg, Inessa: *Die deutsche Kunst hat im Sowjetvolk neue Freunde gefunden*; in: *Bildende Kunst* 1959, H. 8, S. 567-568.
- Leuteritz, Gustav: *Französische Plastik in Berlin*; in: *bildende kunst* 1 (1947), H. 4/5, S. 16–19.
- Lex-Nerlinger, Alice: *Das Wandbild als Forderung unserer Zeit*; in: *bildende kunst* 3 (1949), H. 3, S. 92–93.
- Lichtenstern, Christa: *„Es wird eine Formlehre geben müssen“*. Theo Balden im Gespräch mit Henry Moore; in: Hebecker, Susanne (Hg.): *Theo Balden: 1904 - 1995. Skulpturen*; Erfurt 2004, S. 83–92.
- Lindner, Bernd: *Kunstrezeption in der DDR*; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 62–93.

- Löffler, Fritz: Zur Eröffnung der Zweiten Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1949; in: *Zeitschrift für Kunst* 3 (1949), S. 216.
- Löffler, Fritz/Voss, Elly (Bearb.): Zweite Deutsche Kunstausstellung: Dresden 1949 [Katalog]; Dresden 1949.
- Lüdecke, Heinz: „Es geht um den Neuen Realismus“ – Ein kritischer Rundgang durch die Ausstellung „mensch und arbeit“; in: *Neues Deutschland* vom 16.06.1949, S. 3.
- März, Roland/Papies, Hans Jürgen: Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung Ludwig, Aachen: Nationalgalerie [u. a.; Ausstellungskatalog]; Berlin 1982.
- Marlin, Constanze von: Hyänen mit Kojoten vergleichen. Überlegungen zur Auto-Perforations-Artistik“; in: Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.): Ordnung durch Störung: Auto-Perforations-Artistik; Nürnberg 2006, S. 35–43.
- Marschall-Reiser, Johanna/Klimaczewski Anja (Bearb.): Zentrum für Kunstausstellungen der DDR (DR 123) DR 123 (1959-1973) 1973-1990; o. O. u. J. URL: <http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/DR-123-57061/index.htm> (05.07.2019).
- McCloskey, Barbara: Dialektik im Stillstand – Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära; in: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hgg.): Kunst und Kalter Krieg: Deutsche Positionen 1945-89; Köln 2009, S. 104–117.
- Melchert, Monika: Heimkehr in ein kaltes Land: Anna Seghers in Berlin 1947 bis 1952; Berlin ¹2011.
- Moos, Stanislaus von: Die Monumentalität der Streichholzschachtel; in: Köhler, Thomas/Müller, Ursula (Hgg.): Radikal Modern: Planen und Bauen im Berlin der 1960er-Jahre; Tübingen 2015, S. 28–43.
- Moulin, Raoul-Jean: Hermann Glöckner – patriarche de l’art moderne; in: *l’Humanité* vom 21.01.1976.
- Müller, Hermann: Horst Stempel; in: *bildende kunst* 1 (1947), H. 4/5, S. 30–32.
—: Noch ein Diskussionsbeitrag über die Dresdner Wandbilder; in: *Neues Deutschland* vom 19.10.1949, S. 3.
- Murawska-Muthesius, Katarzyna: How the West Corroborated Socialist Realism in the East: Fougerson, Taslitzky and Picasso in Warsaw; in: *Biuletyn Historii Sztuki* 65 (2003), H. 2, S. 303–329.
- Muschter, Gabriele: Erlebnis und Vision; in: Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.): América Latina – Lateinamerika in der Bildenden Kunst der DDR; Katalog zur Ausstellung im Ausstellungszentrum am Fernsehturm 7.9. - 28.9.1988; Berlin 1988, S. 14–18.
- N.N.: Sowjetische Malerei im Haus der Kultur der Sowjetunion; in: *Neues Deutschland* vom 14.06.1947, S. 3.
- N.N.: Unsere Neue Wirklichkeit; in: *bildende kunst* 3 (1949), H. 1, S. 1.
- N.N.: Die Preisträger des Wettbewerbs „Unsere Neue Wirklichkeit“; in: *bildende kunst* 3 (1949), H. 6, S. 172.
- N.N.: [ohne Titel]; in: *Neues Deutschland* vom 22.05.1949, S. 3.
- N.N.: „Hier hing Menzels Tafelrunde.“ Gang durch die Nationalgalerie mit Geh. Rat Justi; in: *Neue Zeit* vom 16.11.1949.
- N.N.: Deutsche Bildhauer in Moskau und Leningrad. Eindrücke und Erlebnisse eines Delegationsmitgliedes; in: *Neues Deutschland* vom 17.08.1952, S. 6.
- N.N.: Kampf bis aufs Messer; in: *Berliner Zeitung* vom 29. August 1956, S. 3.
- N. N.: Abstrakte Tendenzen in der polnischen Gegenwartskunst der 60er Jahre. Der Künstler Lenica als Impulsgeber; in: *Bildende Kunst* 1964, H. 4, S. 212.
- N.N.: Biennale der Ostseeländer. Internationale Kunstausstellung in Rostock eröffnet; in:

- Neues Deutschland* vom 07.05.1965.
- N. N.: Junge Künstler aus der DDR und Kuba. Gemeinsame Ausstellung im Alten Museum; in: *Berliner Zeitung* vom 31.08.1989, S. 7.
- N.N.: Die Künste der DDR im Kontext kultureller Internationalisierung – eine Studie zu ausgewählten Problemen. URL: <http://sowiport.gesis.org/search/id/iz-solis-90198565#>.
- Nadolni, Florentine (Hg.): *Alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR*; Weimar 2019.
- Nedoshivin, German: Der Kampf zwischen Realismus und Formalismus; in: Verband Bildender Künstler Deutschlands (Hg.): *Sozialistische Kunst und Wirklichkeit. Aus der Diskussion der theoretischen Konferenz anlässlich der I. Internationalen Kunstausstellung sozialistischer Länder in Moskau*; Berlin 1959, S. 80–89.
- Nerdinger, Winfried: Modernisierung – Bauhaus – Nationalsozialismus; in: Nerdinger, Winfried/Brüning, Ute (Hgg.): *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus: zwischen Anbiederung und Verfolgung*; München 1993, S. 9–23.
- Nerlinger, Oskar: Was will die Bildende Kunst?; in: *bildende kunst* 1 (1947), H. 1, o. S.
- Netzker, Helmut: Lebensgefühl und Befindlichkeit. Berliner Kunstausstellung '89 am Fernsehturm; in: *Berliner Zeitung* vom 01.06.1989.
- Neumann, Elke: Die Biennale der Ostseeländer in Rostock 1965-1969. Eine Rekonstruktion mit politischen Dimensionen [Magisterarbeit TU Berlin, unveröffentlicht]; o. O. 2007.
- : Kunst am Meer des Friedens – Die Biennale der Ostseeländer, eine Ausstellung mit internationaler Beteiligung in der DDR und ihr Einfluss auf die Kunsthalle Rostock; in: Neumann, Elke (Hg.): *1965/2015 – Die Biennale der Ostseeländer. Der Ursprung der Kunsthalle Rostock*; Rostock 2015, S. 8–31.
- Neumann, Elke (Hg.): *1965/2015 – Die Biennale der Ostseeländer. Der Ursprung der Kunsthalle Rostock*; Rostock 2015.
- Nisbet, Peter: Editors Introduction; in: Nisbet, Peter (Hg.): *Twelve Artists from the German Democratic Republic*; Cambridge, Mass. [u. a.] 1989, S. 11–14.
- Nisbet, Peter (Hg.): *Twelve Artists from the German Democratic Republic*; Cambridge, Mass. [u. a.] 1989.
- Offner, Hannelore: Überwachung, Kontrolle, Manipulation. Bildende Künstler im Visier des Staatssicherheitsdienstes; in: Schroeder, Klaus/Offner, Hannelore (Hgg.): *Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*; Berlin 2000, S. 165–309.
- Olbrich, Harald: Die Veränderung der Welt – Das Verhältnis von Sozialismus und künstlerischer Avantgarde; in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 12 (1968), H. 5, S. 759–771.
- : Die sozialistisch-realistische Kunst der DDR in internationalen Zusammenhängen und ästhetischen Kämpfen; in: *Weggefährten, Zeitgenossen: bildende Kunst aus drei Jahrzehnten. Ausstellung zum 30. Jahrestag der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik*; Berlin, Altes Museum, 3. Oktober bis 31. Dezember 1979 [Ausstellungskatalog]; Berlin 1979, S. 371–382.
- Olschowsky, Heinrich (Hg.): *Julian Przyboś*; Berlin 1979 (Poesiealbum 147).
- Orlow, N.: Wege und Irrwege der modernen Kunst [Zuerst veröffentlicht in *Tägliche Rundschau* vom 21. und 23. Januar 1951]; in: N.N.: *Kampf gegen den Formalismus in der Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur*; Dresden 1951, S. 3–19.
- Otterbeck, Christoph: *Europa verlassen: Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts*;

- Köln [u.a.] 2007.
- Paris, Ronald: Auszüge aus einem Interview mit Gerhard Haupt am 21.2.1988; in: Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.): *América Latina – Lateinamerika in der Bildenden Kunst der DDR*; Berlin 1988, S. 33.
- Pätzke, Hartmut: Der Staatliche Kunsthandel der DDR; in: Gillen, Eckhart/Haarmann, Rainer (Hgg.): *Kunst in der DDR*; Köln 1990, S. 57–62.
- Paulsson, D.: Unsere Waffen dürfen nicht rosten; in: *Neues Deutschland* vom 06.03.1965.
—: Pariser Vielfalt. Französische zeitgenössische Grafik im Kupferstichkabinett; in: *Berliner Zeitung* vom 21.09.1965.
- Pejic, Bojana: The Dialectics of Normality; in Elliott, David/Pejic, Bojana (Hgg.): *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Stockholm 1999, S. 116-128.
- Péteri, György: Nylon Curtain: Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe; Trondheim 2006.
- Piotrowski, Piotr: On the Spatial Turn, or Horizontal Art History; in: *Umeni / Art* 56 (2008), H. 5, S. 378–383.
—: East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory, 2014. URL: <https://nonsite.org/article/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory>, (30.12.2019).
—: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945 - 1989*; London 2009.
—: *Art and Democracy in Post-communist Europa*; London 2012.
- Pofalla, Boris: Chocolate, Pop and Socialism: Peter Ludwig and the GDR; in: Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*; Budapest, New York 2016, S. 81–91.
- Pommeranz-Liedtke, Gerhard: *Mexikanische Malerei und Graphik*; Berlin 1955.
- Pommeranz-Liedtke, Gerhard (Redaktion und Gestaltung): *Gabriele Mucchi: Ausstellung Berlin 9.7. - 14.8.1955*; Berlin 1955.
- Pommeranz-Liedtke, Gerhard (Bearb.): *Intergrafik 65. Internationale Grafik-Ausstellung in der Deutschen Demokratischen Republik*; Berlin 1965.
- Popp, Sigrid: Die künstlerische Avantgarde Dresdens im Blickfeld der Staatssicherheit; in: Hofer, Sigrid (Hg.): *Gegenwelten – Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden*; Frankfurt am Main 2006, S. 65–84.
- Raum, Hermann: *Zu den ideologischen Voraussetzungen und Auswirkungen der Vorherrschaft der abstrakten Kunst in der Bundesrepublik*; Rostock 1963.
—: *Die bildende Kunst der BRD und Westberlins*; Leipzig ¹1977.
—: *Concordia discors: Common Elements among Incomparable Temperaments*; in: Nisbet, Peter (Hg.): *Twelve Artists from German Democratic Republic*; Cambridge, Mass. [u. a.] 1989, S. 41–50.
- Rauterberg, Hanno: *Berliner Nationalgalerie: Alles sehr nackt*; in: *Die Zeit* vom 17.11.2011. URL: <https://www.zeit.de/2011/47/Nationalgalerie> (02.02.2020).
- Rehberg, Karl-Siegbert: Von der „Unmöglichkeit“ einer Ausstellung; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen*; Köln 2012, S. 14–28.
- Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen*; Köln 2012
- Rehberg, Karl-Siegbert/Kaiser, Paul: *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch – die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*; Berlin 2013.

- Reid, Susan E.: The Exhibition "Art of Socialist Countries", Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting; in: Reid, Susan E./Crowley, David (Hgg.): *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*; Oxford, New York 2000, S. 101–132.
- : Modernising Socialist Realism in the Khrushchev Thaw. The Struggle for a 'Contemporary Style' in Soviet Art; in: Jones, Polly (Hg.): *The Dilemmas of De-Stalinization. A Social and Cultural History of Reform in the Khrushchev Era.*, New York 2006, S. 209–230.
- : (Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw; in: Bazin, Jérôme/Dubourg Glatigny, Pascal/Piotrowski, Piotr (Hgg.): *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*; Budapest, New York 2016, S. 267–296.
- Renau, José: Zwischen Euklid und Prometheus. Gedanken zur Kunst von David Alfaro Siqueiros; in: *Bildende Kunst* 1965, H. 6, S. 296–304.
- Renau, Josep [u. a.]: *Tristes armas: Josep Renau y Martha Rosler ante la guerra*; Institut Valencià d'Art Modern, 5 febrero - 5 julio, 2015; Valencia 2015.
- Röhrl, Boris: *Realismus in der bildenden Kunst: Europa und Nordamerika 1830 bis 2000*; Berlin 2013.
- Roters, Eberhard: Wechselnde Perspektiven; in: Radlach, Siegfried (Hg.): *Aufbruch – Ankunft – Ausbruch: 30 Jahre DDR – Kunst und Literatur*; Berlin 1981, S. 4–9.
- Roth, Lynette: Art in Germany, 1943-55; in: Roth, Lynette (Hg.): *Inventur: Art in Germany, 1943-55*; Cambridge, Mass. 2018, S. 25–76.
- Roth, Lynette (Hg.): *Inventur: Art in Germany, 1943-55*; Cambridge, Mass. 2018.
- Rottenberg, Anda: Negotiating Freedom – Polish Art 1944-1970; in: Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968*; Tietl 2016, S. 162–166.
- Rüger, Maria (Hg.): *Fritz Cremer. Nur Wortgefechte?: Aus Schriften, Reden, Briefen, Interviews 1949 - 1989*; Potsdam 2004.
- Saehrendt, Christian: *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation: Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*; Stuttgart 2009.
- Sager, Peter: *Neue Formen des Realismus: Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*; Köln 1973
- Sandberg, Herbert: Die junge Generation; in: *Bildende Kunst* 1956, H. 9, S. 506.
- : Die realistischen Maler auf der XXVIII. Biennale; in: *Bildende Kunst* 1956, H. 11/12, S. 586–593.
- Schätzke, Andreas: *Zwischen Bauhaus und Stalinallee: Architekturdiskussion im östlichen Deutschland 1945 - 1955*; Braunschweig 1991.
- : Rückkehr aus dem Exil. Zur Remigration bildender Künstler in die SBZ/DDR; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 96–119.
- : *Rückkehr aus dem Exil*; Berlin 1999.
- Schirmer, Gisela: *DDR und documenta: Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch*; Berlin 2005.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Vor dem Vorhang – Das geistige Berlin 1945-1948*; Frankfurt am Main 1997.
- Schmidt, Diether: Erinnerungen aus der fünften Zone; in: Gillen, Eckhart (Hg.): *Zone 5: Kunst in der Viersektorenstadt 1945 – 1951*; Berlin 1989, S. 15–30.
- Schmidt, Jutta: Lernen bei Henry Moore; in: *Bildende Kunst* 1965, H. 11, S. 563–566.
- Schmidt, Karl: Die Situation der Bildenden Kunst in der DDR; in: *Tägliche Rundschau* vom 05.01.1951.

- Schmidt, Werner: Das Werden des Werkes; in: Herzogenrath, Wulf (Hg.): Hermann Glöckner: 1889 - 1987; Ausstellungskatalog der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 22. Mai - 2. August 1992; Berlin 1992, S. 11–15.
- : Hermann Glöckner – Seine Orte zwischen Cotta und Loschwitz; in: Leonhardi-Museum (Hg.): Hermann Glöckner für Dresden – Ausstellungskatalog; Dresden 2003, S. 9–14.
- Schmidt, Werner/Hofer, Sigrid: Das Kupferstich-Kabinett in Dresden und seine Sammlungen zur Moderne. Aufzeichnung eines Gespräches von Sigrid Hofer mit Werner Schmidt vom 31.8.2005; in: Hofer, Sigrid (Hg.): Gegenwelten – Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden; Frankfurt am Main 2006, S. 37-54.
- Schmidt, Werner (Hg.): Ausgebürgert: Künstler aus der DDR und aus dem Sowjetischen Sektor Berlins 1949 - 1989; Berlin 1990
- (Hg.): Hermann Glöckner zum 80. Geburtstag. Zeichnungen, Gemälde und Tafeln aus den Jahren 1911 bis 1945; Dresden 1969.
- Schnittke, Anatol: Dreißig Jahre sowjetische Malerei; in: *bildende kunst* 1 (1947), H. 1, S. 4–7.
- Scholze, Jana: Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin; Bielefeld 2004.
- Schöne, Dorothea: Kollektives Erbe oder Kosmopolitismus. Remigration und internationale Moderne nach 1945; in: Schöne, Dorothea (Hg.): Neue/alte Heimat: R/emigration von Künstlerinnen und Künstlern nach 1945; Berlin 2017 (Schriftenreihe des Kunsthaus Dahlem), S. 58–93.
- Schönfeld, Martin: Das „Dilemma der festen Wandmalerei“. Die Folgen der Formalismusdebatte in der SBZ/DDR 1945 - 1955; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien; Köln 1996, S. 444–465.
- Secker, Hans Friedrich: Diego Rivera; Dresden 1957.
- Selz, Peter: Revival and Survival of Expressionist Trends in the Art of the GDR; in: Nisbet, Peter (Hg.): Twelve Artists from the German Democratic Republic, Cambridge, Mass. [u. a.] 1989, S. 24–40.
- Sitte, Willi: Gedanken nach einer Italienreise; in: *Bildende Kunst* 1957, H. 1, S. 53.
- Söneland, K.: Ku-Klux-Klan in Weimar?; in: *Nationalzeitung* vom 04.12.1949.
- Steinkamp, Maike: Das unerwünschte Erbe: die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR; Berlin 2008.
- : Ein neues Kronprinzenpalais? Die Pläne für eine »Galerie des 20. Jahrhunderts« in (Ost-)Berlin und ihr Scheitern; in: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hgg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“: Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem zweiten Weltkrieg; Berlin [u.a.] 2013, S. 214–222.
- Strauss, Gerhard: Sie schreiten mit frohem Gesicht über die Erde; in: *Deutschlands Stimme. Wochenblatt der Volksbewegung für Einheit und gerechten Frieden* vom 29.07.1949, S. 14.
- Sukrow, Oliver: Lea Grundig: sozialistische Künstlerin und Präsidentin des Verbandes Bildender Künstler in der DDR (1964-1970); Oxford 2011.
- : Ein Rivera der DDR – Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen „Muralismo“ in die DDR; in: Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen; Köln 2012, S. 217–226.
- : Arbeit, Wohnen, Computer: zur Utopie in der bildenden Kunst und Architektur der DDR in den 1960er Jahren; Heidelberg 2018.
- Tannert, Christoph: Warmer Regen aus allen Himmelsrichtungen – Anmerkungen zum

- Thema Auftragskunst und Kunstförderung; in: Kunstfonds des Freistaates Sachsen/Kaiser, Paul (Hgg.): Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR; Hamburg 1999, S. 211–222.
- : Ende vom Lied; Berlin 2016.
- Thomas, Karin: Die Malerei in der DDR: 1949 - 1979; Köln 1980 (DuMont-Taschenbücher 97).
- : Zweimal deutsche Kunst nach 1945: 40 Jahre Nähe und Ferne; Köln 1985 (DuMont-Dokumente).
- : Kunst in Deutschland seit 1945; Köln 2002.
- : Die Rezeption der Kunst aus der DDR in der Bundesrepublik bis 1989; in: *Deutschland Archiv* 42 (2009), H. 4, S. 684–695.
- Thomas, Rüdiger: Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer „sozialistischen deutschen Nationalkultur“; in: Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 16–41.
- Tippach-Schneider, Simone: Junge Kunst in Polen 1949 - 1959: Porträts aus der Sammlung „Krağ Arsenalu 1955“; Beeskow 2010.
- Tulpanow, S[ergei] I[wanowitsch]: Vom schweren Anfang; in: *Weimarer Beiträge* 1967, H. 5, 528–550.
- Ullrich, Jessica: Spiegelgefechte des Ichs gegen das Selbst: Künstlerego und Publikum am Beispiel Via Lewandowskys; in: Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.): *Ordnung durch Störung: Auto-Perforations-Artistik*; Nürnberg 2006, S. 71–82.
- Utley, Gertje R.: Picasso: The Communist Years; New Haven, London 2000.
- Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.): *Ausstellung der amerikanischen Künstler Anton Refregier, Tecla Selnik, Charles White. Malerei, Grafik, Plastik*; Berlin 1974.
- Verband Bildender Künstler Deutschlands (Hg.): *Sozialistische Kunst und Wirklichkeit. Aus der Diskussion der Theoretischen Konferenz anlässlich der I. Internationalen Kunstausstellung sozialistischer Länder in Moskau*; Berlin 1959.
- Volkov, Vadim: The Concept of kul'turnost': Notes on the Stalinist Civilizing Process; in: Fitzpatrick, Sheila (Hg.): *Stalinism: New Directions*; London [u. a.] 2000, S. 210–230.
- Wachtel, Donat (Hg.): *Der eigene Blick. Berliner Kritiker zeigen Kunst ihrer Wahl. Katalog zur Ausstellung im Ephraim-Palais, November/Dezember 1988*; mit Beiträgen von Barbara Barsch, Matthias Flügge, Inga Kondeyne, Peter Michel, Gabriele Muschter, Helmut Netzker, Peter Pachnicke, Hermann Peters, Christoph Tannert, Klaus Weidner; Berlin 1988.
- Wagenfeld, Wilhelm: *Wesen und Gestalt der Dinge um uns*; Potsdam 1948.
- Warnke, Martin: Gibt es den DDR-Künstler? Anmerkungen zu einem Künstlertypus; in: Flacke, Monika (Hg.): *Auf der Suche nach dem verlorenen Staat: Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR*; Berlin 1994, S. 40–47.
- Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): *Facing the future: Art in Europe 1945-1968*, Tiel 2016.
- Weigert, Dieter: Präludium auf dem Schlossplatz. Kontroversen und Ausstellungen 1946-1948; in: *Berlinische Monatsschrift* 2000, H. 12, S. 148–158.
- Weißbach, Angelika: *Frühstück im Freien – Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963 - 1990*; Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät III; o. O. 2009.
- : Ein Grand Prix in Zeitungspapier. Künstler*innen aus der DDR auf der Internationalen Biennale der Grafik in Krakau; in: *kunsttexte.de/ostblick* 2018, H. 4. [8 Seiten] URL: <http://edoc.hu-berlin.de/18452/20458> (10.10.2019).
- Welich, Dirk: *Hermann Glöckner: ein Beitrag zum Konstruktivismus in Sachsen*; Dissertation,

- TU Dresden; o.O. 2005. URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:swb:14-1153401124994-83798> (10.10.2019).
- Wenkel, Christian: Auf der Suche nach einem „anderen Deutschland“: Das Verhältnis Frankreichs zur DDR im Spannungsfeld von Perzeption und Diplomatie; Berlin, New York 2014 (Studien zur Zeitgeschichte 86).
- Weninger, Regina/Wienert, Annika: Verflechtung und Abgrenzung. Polnisch-deutsche Perspektiven in der Kunstgeschichte seit 1945 – Einführung; in: *kunsttexte.de/ostblick* 2018., H. 4 [9 Seiten] URL: <http://edoc.hu-berlin.de/18452/20459> (10.10.2019).
- Werner, Klaus: Motivation und Schichtung von Käufergruppen; in: Funktionen und Wirkungsweisen der Kunst im Sozialismus: 3. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Binz 27. März-30. März 1978 ; bearbeitetes Protokoll; Berlin 1978, S. 184.
- : Arte via Area; in: Berswordt-Wallrabe, Kornelia von (Hg.): Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk; Schwerin 1996, S. 107–112.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen; in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 607–636.
- Westermann, Waltraut: Intergrafik 1965; in: *Bildende Kunst* 1965, H. 10, S. 395–397.
- Wilson, Sarah: Writing the Disaster – Trauma and Reconstruction in Post-war France; in: Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): Facing the Future: Art in Europe 1945-1968; Tiel 2016, S. 88–103.
- Womacka, Walter: Farbe bekennen; Berlin 2007.
- Wünsch, Christel: Hans Christoph (1901-1992): zur Ausstellung im Stadtmuseum Dresden vom 20. Januar bis 13. Mai 2001; Dresden 2001.
- Zeller, Ursula/Reich, Katia (Hgg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895 - 2007; Köln 2007.
- Zervosen, Tobias: Architekten in der DDR: Realität und Selbstverständnis einer Profession; Bielefeld 2016.

9. Abbildungen

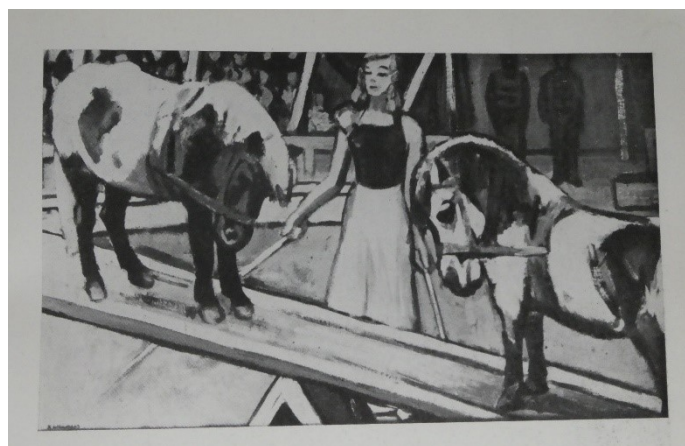
2. 1945-1951

2.1.



Klaus Wittkugel, Plakat der Ausstellung *mensch und arbeit*“, Berlin (1949)

2.2.



Fritz Winkler, *Ponydressur* (1948)

2.3.



Wilhelm Lachnitt, *Der Tod von Dresden*, (1945)

2.4.



Andrzej Wroblewski, *Rozstrzelanie V (Erschießung V)* (1949)

2.5.



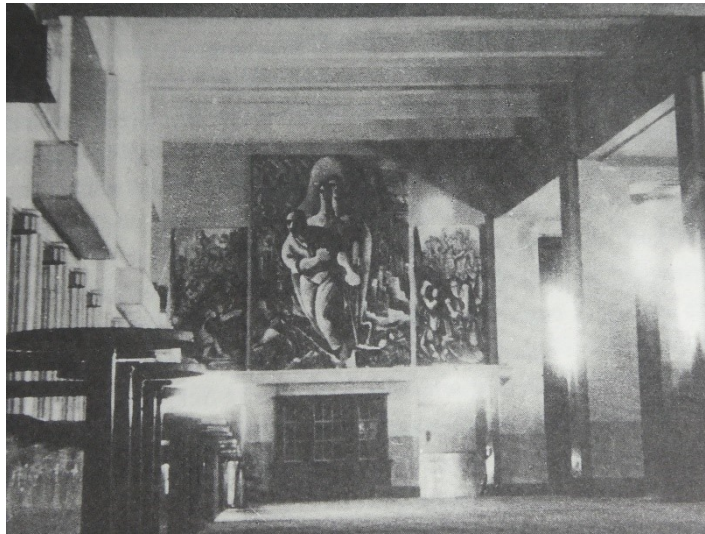
Gerhard Altenbourg, *Ecce homo 1 (Sterbender Krieger)* (1949)

2.6.



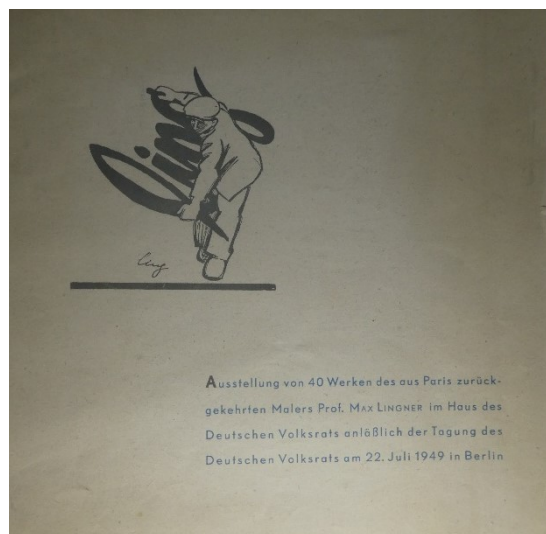
René Graetz, Arno Mohr und Horst Stempel *Metallurgie Hennigsdorf*, Wandbildentwurf für das Stahlwerk Hennigsdorf (1949)

2.7.



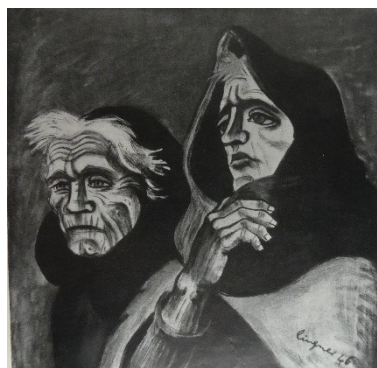
Schalterhalle des Bahnhofs Friedrichstrasse mit dem Wandbild von Horst Strepel *Trümmer weg – baut auf* (1948)

2.8.



Katalog Deckblatt Max Lingner Ausstellung (1949)

2.9.



Max Lingner, *Zwei Kriege, zwei Witwen* (1946)

2.10.



Andre Fougeron, *La Femme au coq* (Woman with Rooster) (1946)

2.11.



Curt Querner, *Mein Stuhl im Gefangenenlager De la Tubize* (bei Le Grand-Quévilly, ar. Rouen) (1946)

2.12.



Curt Querner, *Bildnis der Eltern* (1947)

2.13.



Max Lingner Festdecoration am Lustgarten, Blick zum Alten Museum (1950)

2.14.



Max Lingner *Aufbau der Republik*, Auszüge des ersten Entwurf (1950)

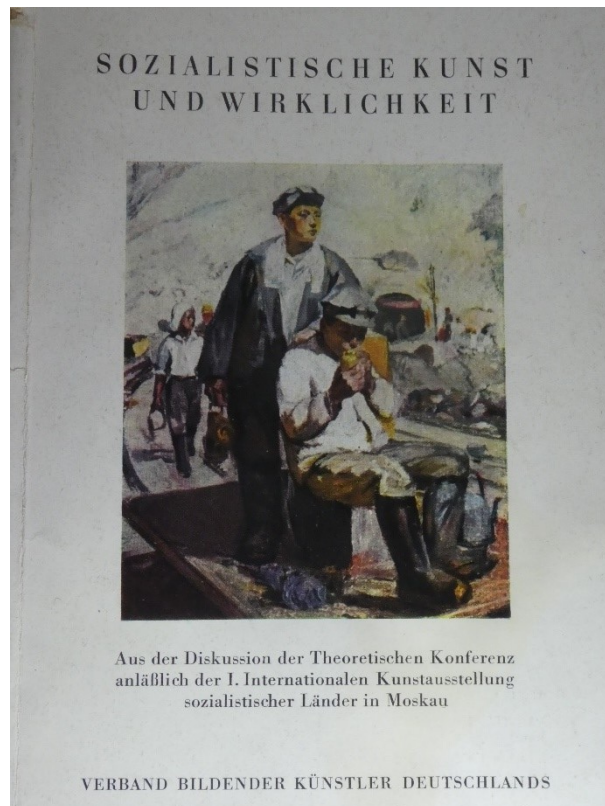
2.15.



Max Lingner, *Aufbau der Republik* , realisierter, mehrfach überarbeiteter Entwurf (1951)

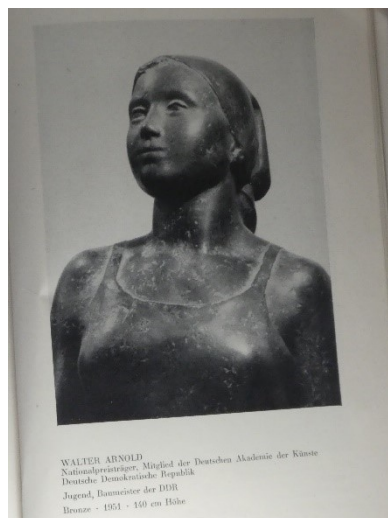
3. 1955-1959

3.1.



Sozialistische Kunst und Wirklichkeit, Aus der Diskussion der Theoretischen Konferenz
anlässlich der 1. Internationalen Kunstausstellung sozialistischer Länder in Moskau, Berlin
(1959)

3.2.



Walter Arnold, *Jugend* (1951); aus dem Sozialistische Kunst und Wirklichkeit (1958), sie
Abb.3.1., ohne Seitenangabe

3.3.



Walter Womacka, *Rast bei der Ernte (Bulgarisches Stilleben)* (1958)

3.4.



Fritz Cremer, *Der Stürzende*, (1954)

3.5.



Nikolai Andronow, *Hydroelektrisches Kraftwerk Kuibyschew* (1957)

3.6.



Renato Guttuso, *Occupazione delle terre incolte* (1949/50)

3.7.



Gabriele Mucchi, *Das Bombardement von Gorla* (1951)

3.8.



Harald Metzkes, *Die tote Taube* (1956)

3.9.



Willi Sitte, *Arbeitspause* (1959)

3.10.



Fritz Cremer, *Erster Entwurf zum Buchenwald-Denkmal* (1952)

3.11.



Fritz Cremer, Buchenwalddenkmal, (realisiert 1958)

4. 1961-1968

4.1.



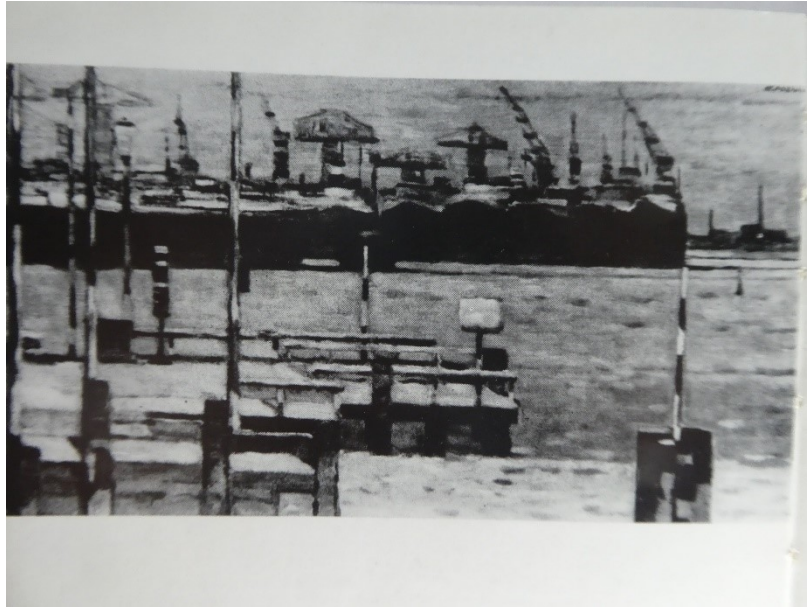
Katalog der *I. Internationalen Biennale der Grafik*, Krakau (1966)

4. 2.



Juliusz Krajewski, *Fabrik „Azoty“ in Pulawe – Baumechaniker*(o.J. .),

4.3.



Stanislaw Poznanski, *Hafen in Rostock*, (o.J.)

4.4.



Viktor Brockdorff, *Kinder und Mutter* (1962)

4.5.



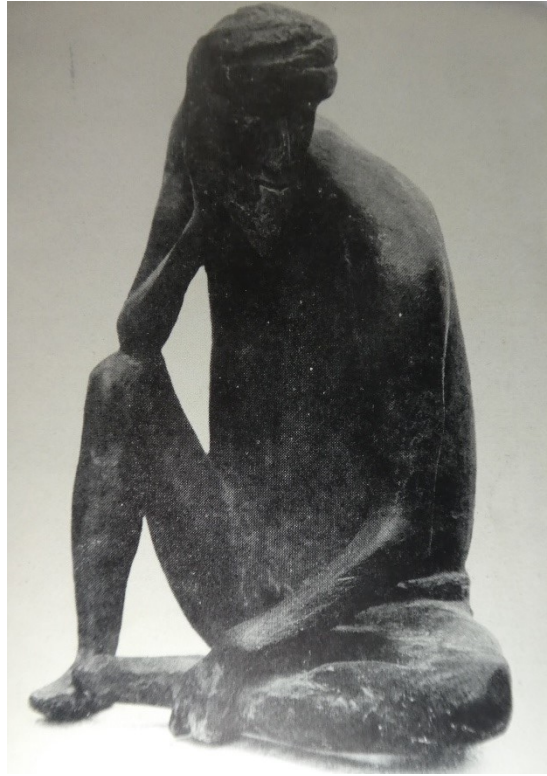
Lauri Ahlgrén, *Schwarze Linien I* (1959)

4.6.



Curt Stoermer, *Lektüre* (1955)

4.7



Jo Jastram, *Kauernder Usebeke* (1962)

4.8.



Horst Zickelbeins *Karpatenhirte aus Rumänien* (1964)

4.9.



Paul Michaelis, *Glückliches Leben* (1962)

4.10.



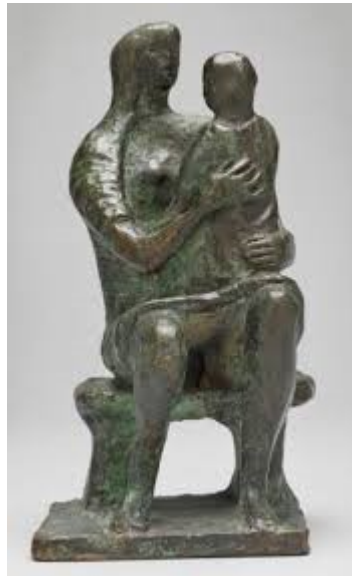
A.R. Penck, *Der Übergang* (1963)

4.11



Theo Balden, *Mutter mit Kind* (1946)

4.12.



Henry Moore, *Madonna and Child* (1943/44)

4.13.



Theo Balden, *Geschlagender Jude* (1943)

4.14.



Theo Balden, *Der Zeitungsleser* (1967)

4.15.



Max Uhlig, *Großes Frauenbildnis mit Schatten* (1977)

4.16.



Haus des Lehrers Aufnahme von 1964

4.17.

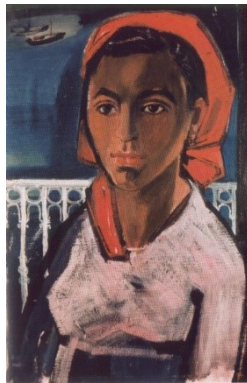


4.18.



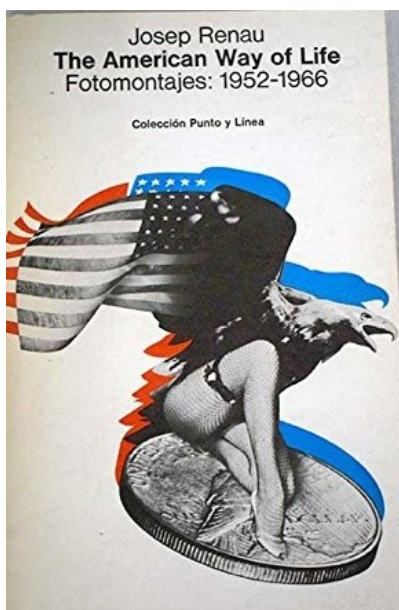
Walter Womacka, *Unser Leben* (1962-1964)

4.19



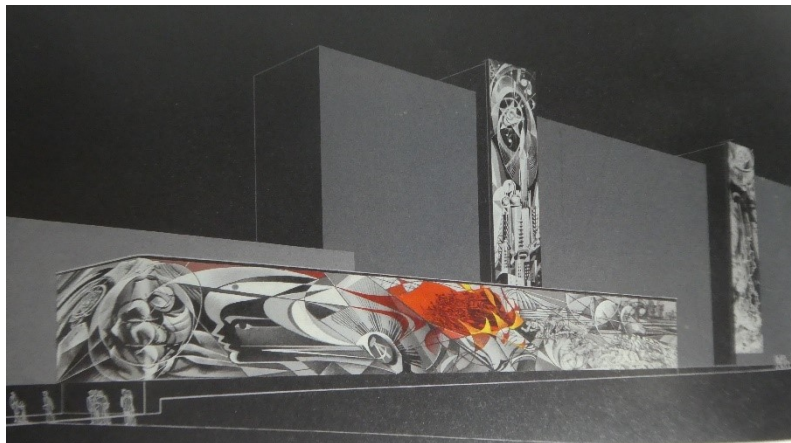
Walter Womacka, *Mädchen aus Baltischick* (1956)

4.20. und 4.21



Josep Renau *American Way of Life* (Ausgabe von 1977)

4.22.



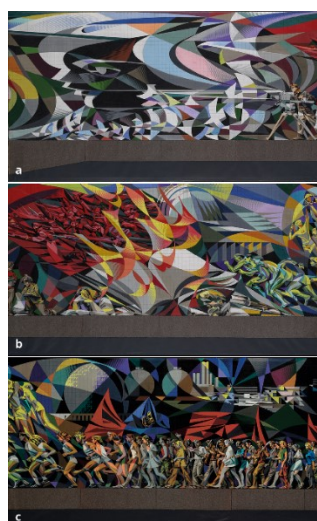
Josep Renau, *Wandbilder für das Bildungszentrum Halle-Neustadt, Gesamtansicht des Wohnheims und der Klubmensa* (1968)

4.23.



Josep Renau, *Gesamtansicht Bildungszentrum Halle-Neustadt*, (Aufnahme nach 1974)

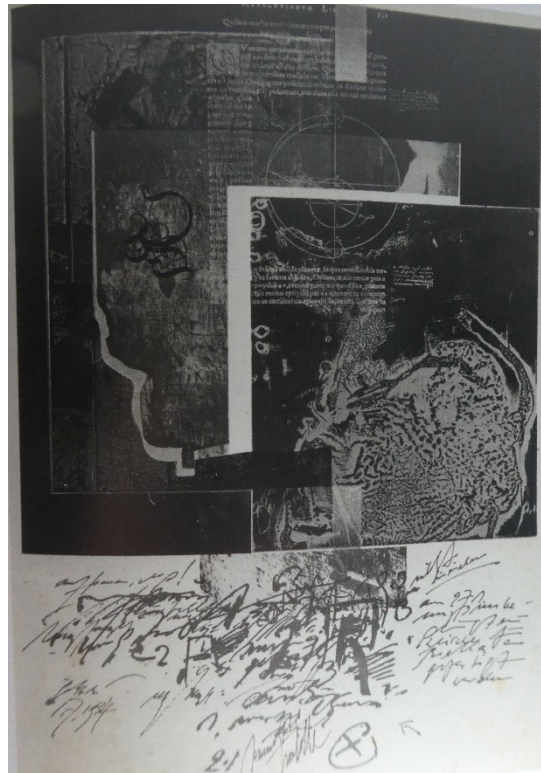
4.24.



Josep Renau. Entwurf für das Wandbild *Der Marsch der Jugend in die Zukunft*. 3-teiliger finaler Boceto (19

5. 1977-1982

5.1.



Peter Sylvester, *Delta*, 1977

5.2.



Sonderausstellung Mail Art mit Werken von Anthroart, Joseph W. Huber, Hernando Leon, Robert Rehfeldt, Ruth Wolf Rehfeldt Rolf Staeck (1977), Sao Paulo Biennale

5.3.



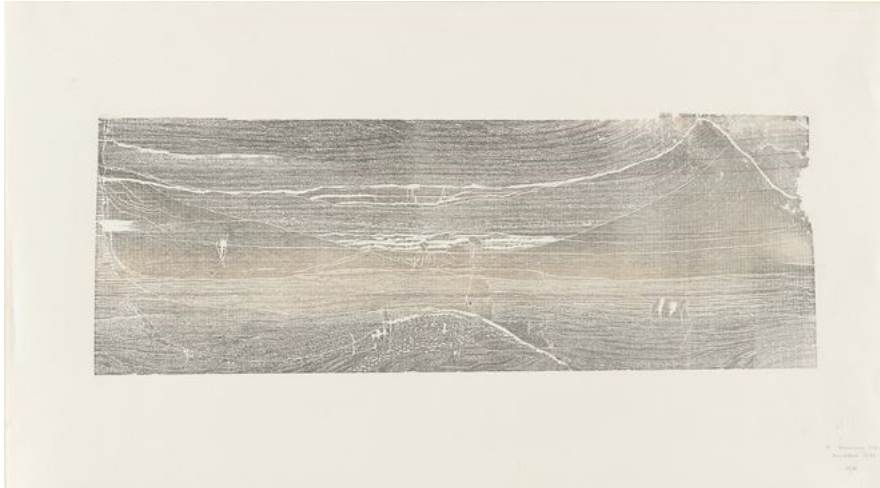
Uwe Pfeiffer, *Feierabend*, 1977

5.4. und Titel, bzw. Deckblatt



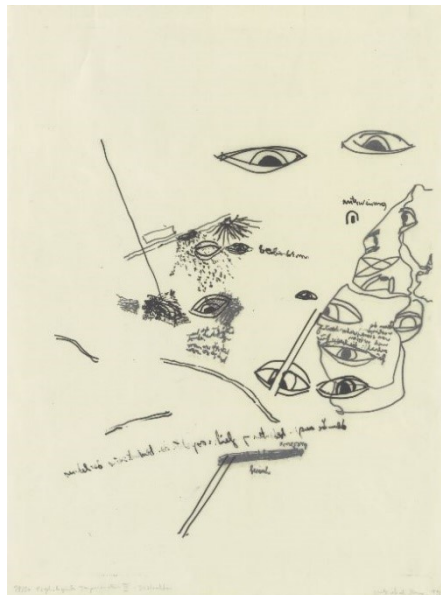
Hermann Glöckner: *Three-Sided Elevation (Dreieckige Erhebungen auf Rot)* (1960-1971)

5.5.



Gerhard Altenbourg, *Noble Distance (Erleuchtende Weite)* (1977)

5.6.



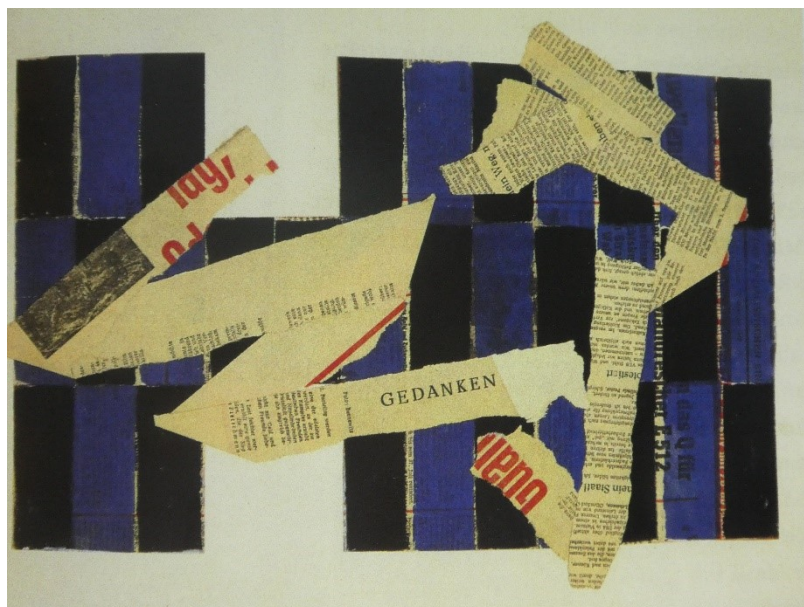
Carlfriedrich Claus, *Psychological Improvisation III – Instruction* (1972)

5.7.



Hermann Glöckner: „Dächer-Giebel-Dreiecke“ mit Werken Hermann Glöckners im Studioraum der Nationalgalerie in Ost-Berlin (1977)

5.8.



Hermann Glöckner *Gerissene Zeitung auf blauschwarzen Streifen*(1967)

5.9.



Hermann Glöckner, *Symetrischer Aufbau* (1977) Montage aus Arzneimittelschachteln, Marke »Panlanat«, bezeichnet »19.11.77«, jedes Quadrat mit einer Zahl versehen

5.10.



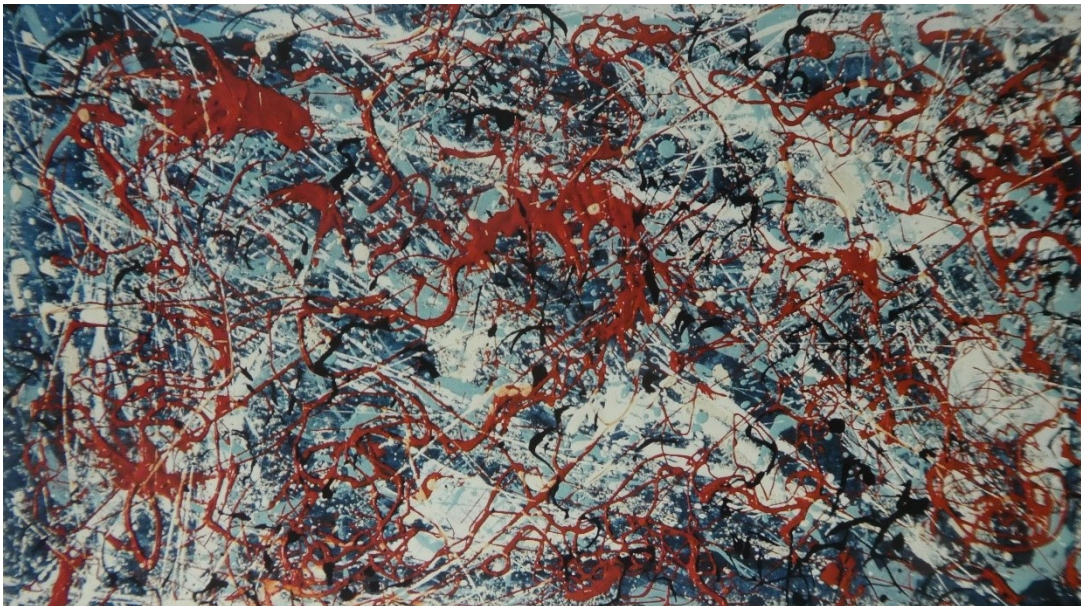
Hermann Glöckner, Mast mit zwei Faltungszonen (1984), TU Dresden

5.11.



Wilhelm Müller, *Rotes Gitter über grüner Fläche* (1963)

5.12.



Hans Christoph, *Ohne Titel* (1969)

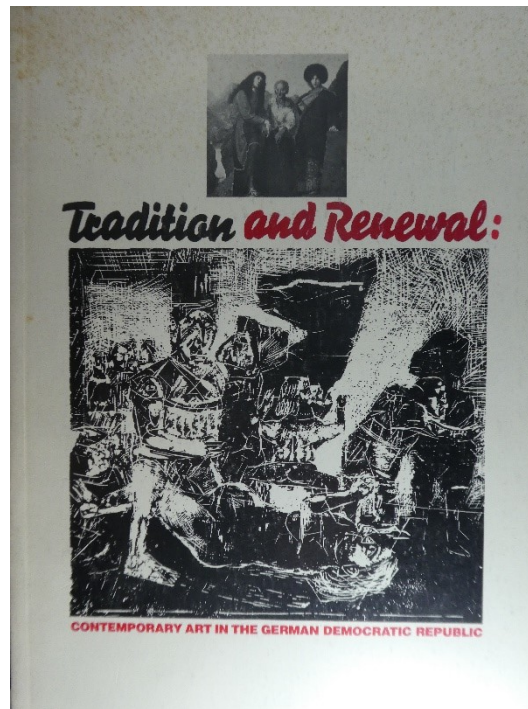
5.13.



Hans Christoph, *Ohne Titel* (1972)

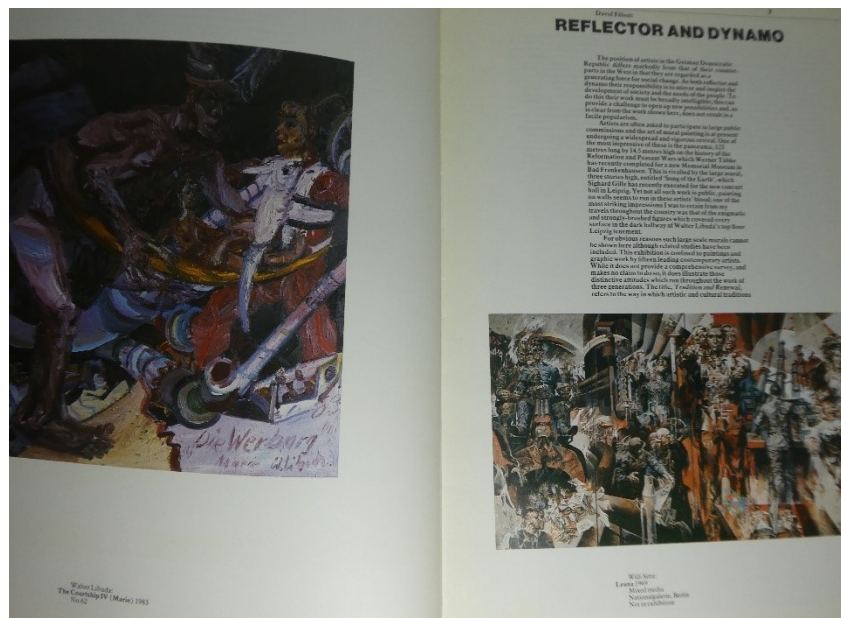
6. 1984-1989

6.1.



Titel von *Tradition and Renewal: contemporary art in the German Democratic Republic.*; Oxford (1984)

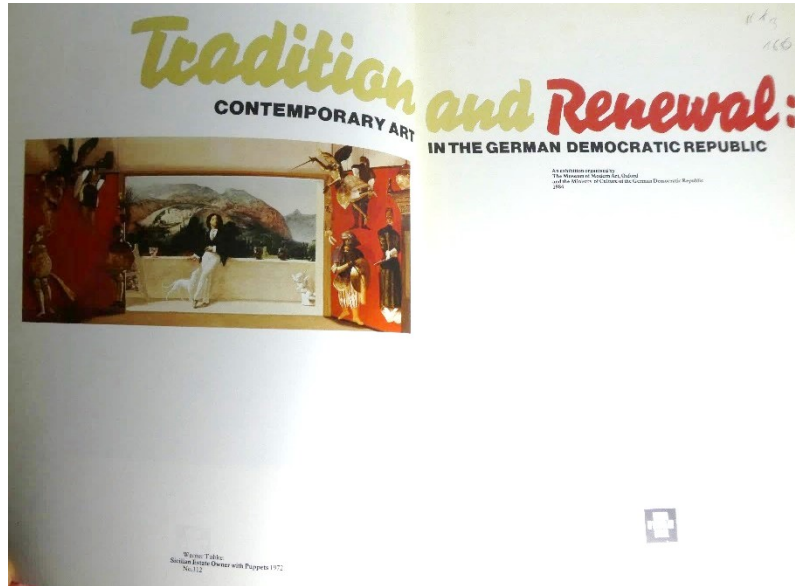
6.3.



David Elliott: *Reflector and Dynamo*; in: Elliott, David/Wittrin, Gabriele (Hgg.): *Tradition and Renewal: contemporary art in the German Democratic Republic.*, Oxford (1984), S. 6

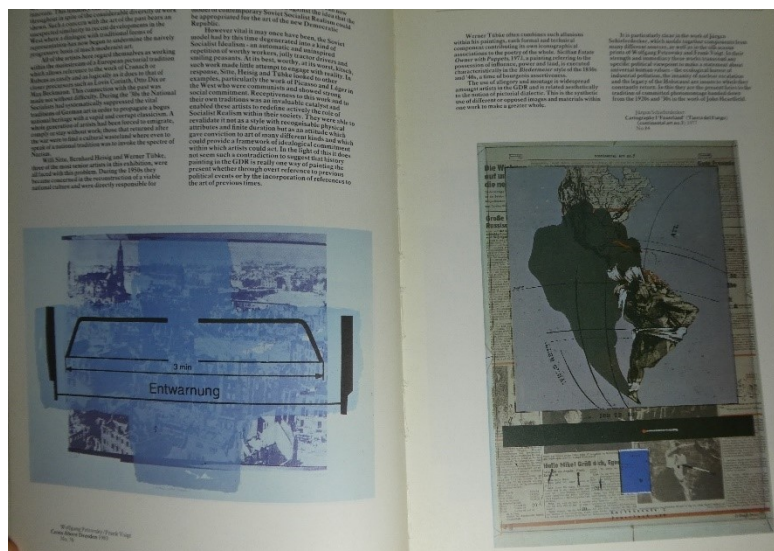
und 7

6.2.



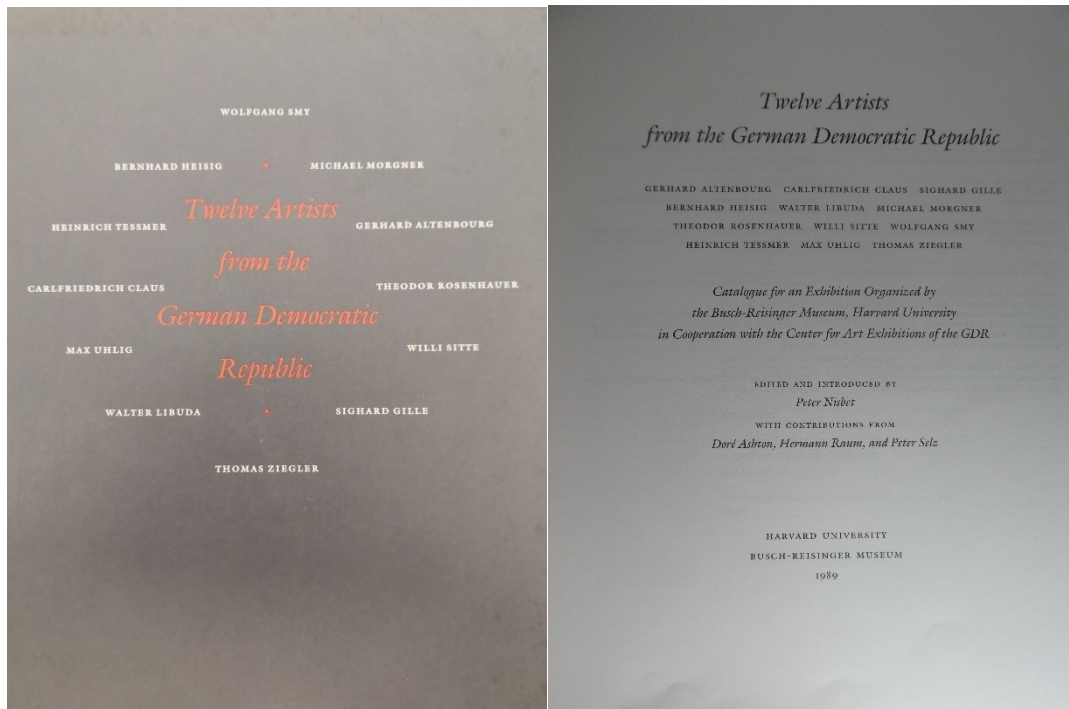
Werner Tübke: *Owner with Puppets (Sizilianischer Großgrundbesitzer mit Marionetten; 1972)* in *Tradition and Renewal: contemporary art in the German Democratic Republic*, Oxford (1984)

6.4.



Wolfgang Petrovsky/Frank Voigt, *Cross above Dresden (1983)* und Jürgen Schieferdecker, *Cartography I „Feuerland“ (Tierra del Fuego) (1977)* in *Tradition and Renewal*. S. 8 und 9

6.5.,6.6.



Contents

Preface	7
EDGAR PETERS BOWRON	
Lenders to the Exhibition	9
Editor's Introduction	11
PETER NISBET	
Impressions of a Cultural Tourist in the GDR	15
DORE ASHTON	
Revival and Survival of Expressionist Trends in the Art of the GDR	24
PETER SELZ	
<i>Concordia Discors: Common Elements Among Incomparable Temperaments</i>	41
HERMANN RAUM	
The Artists	51
Summary Chronology of Developments in the Fine Arts in the GDR from 1945 to 1988	143
Selected Literature on the Art of the GDR	166

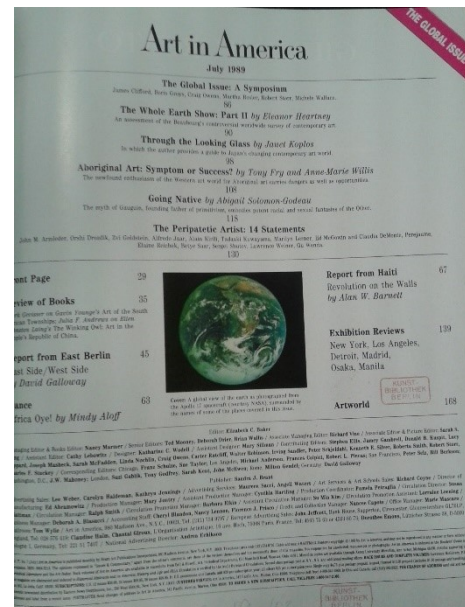
Twelve artists from the German Democratic Republic, Cambridge, Mass (1989)

6.7.



Thomas Ziegler, Sowjetische Soldaten (1987)

6.8.



Art in America(July 1989) The Global Issue, Titel und Inhaltsverzeichnis

6.9.



David Galloway: Report from East Berlin, in Art in America (July 1989), The Global Issue, hier S. 45

6.10.



Via Lewandowsky, *Trichinen auf Kreuzfahrt*, Performance und anonyme Perzeption, (3. Juni 1989)

6.11.



Durs Grünbein und Via Lewandowsky, *Deutsche Gründlichkeit*“ aus der Galerie Weißer Elefant (1989)

6.12.



Autoperforationsartisten (Via Lewandowsky, Micha Brendel, Else Gabriel) *Performance Herz Horn Haut Schrein* als Teil der Diplomverteidigung (3. Juli 1987)

6.13.



Hartwig Ebersbach, *Widmung an Chile*, (1974)

6.14.



Dieter Bock, *Engel von Matanzas* (1985)

Abbildungsnachweis

2.1. Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 68; 2.2. aus dem Katalog zur 2. Deutschen Kunstausstellung, Dresden 1949, o.S.; 2.3. Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen*; Köln 2012, S. 261; 2.4. Omilanowska, Malgorzata (Hg.): *Tür an Tür. Polen-Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, Berlin, Köln 2011, S. 651; 2.5. Gillen, Eckhart: *Feindliche Brüder?*, Bonn 2009, S. 58; 2.6. aus dem Katalog zur 2. Deutschen Kunstausstellung, Dresden 1949, o.S.; 2.7. Gillen, Eckhart/Feist, Günter/Vierneisel, Beatrice (Hgg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*; Köln 1996, S. 450; 2.8. Katalog zur Ausstellung von 40 des aus Paris zurückgekehrten Malers Prof. Max Lingner im Haus des Deutschen Volksrats, Berlin 1949; 2.9. ebd. o.S.; 2.10. Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968*; Tietl 2016, S. 90; 2.11. Roth, Lynette (Hg.): *Inventur: Art in Germany, 1943-55*; Cambridge, Mass. 2018, S. 27; 2.12. Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen*; Köln 2012, S. 141; 2.13. Flierl, Thomas (Hg.): *Max Lingner: das Spätwerk 1949 - 1959*; Berlin 2013, S. 64; 2.14. ebd.; S. 80-81; 2.15. ebd. S. 80-81; 3.1. Verband Bildender Künstler Deutschlands (Hg.): *Sozialistische Kunst und Wirklichkeit. Aus der Diskussion der Theoretischen Konferenz anlässlich der I. Internationalen Kunstausstellung sozialistischer Länder in Moskau*; Berlin 1959; 3.2. ebd., Abb. 3.1.; o.S.; 3.3. Neue Nationalgalerie Berlin; 3.4. Galerie am Gendarmenmarkt Berlin; 3.5. SPUTNIK 1959; 3.6. Weibel, Peter/Gillen, Eckhart (Hgg.): *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968*; Tietl 2016, S. 251; 3.7. Kunststiftung Poll Berlin; 3.8. Gillen, Eckhart: *Feindliche Brüder?*, Bonn 2009, S. 159; 3.9. Enwezor, Okwui/Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich (Hgg.): *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik 1945-1965*; München 2016, S. 442–447. S. 177; 3.10. Gillen, Eckhart: *Feindliche Brüder?*, Bonn 2009, S. 139; 3.11. ebd. 142; 4.1. Katalog der *I. Internationalen Biennale der Grafik*, Krakau 1966; 4.2. Katalog der Biennale der Ostseeländer 1965, o.S.; 4.3. ebd., o.S.; 4.4. ebd., o.S.; 4.5. ebd. o.S.; 4.6. ebd. o.S.; 4.7. ebd. o.S.; 4.8. ebd. o.S.; 4.9. Bildatlas DDR, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; 4.10. Gillen, Eckhart: *Feindliche Brüder?*, Bonn 2009, S. 196; 4.11. Theo Balden/www; 4.12. ebd.; 4.13. ebd.; 4.14. ebd.; 4.15. Bilderatlas DDR, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; 4.16. Postkarte 1964; 4.17. Photo des Autors 2016; 4.18. ebd.; 4.19. Freundeskreis Walter Womacka; 4.20. *American Way of Life* 1977; 4.22. Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen*; Köln 2012, S. 200; 4.23. ebd., S. 222; 4.24. ebd. S. 223-224; 5.1. Institut für Auslandsbeziehungen/Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian (Hgg.): *German Art in São Paulo: Deutsche Kunst auf der Biennale 1951-2012*; Ostfildern 2013, S. 193; 5.2. ebd. 199; 5.3. Nationalgalerie Berlin; 5.4. und TITEL MoMA New York; 5.5. MoMA; 5.6. MoMA; 5.7. Katalog *Dächer-Giebel-Dreiecke*, Berlin 1977; 5.8. Gillen, Eckhart: *Feindliche Brüder?*, Bonn 2009, S. 227; 5.9. Rehberg, Karl-Siegbert/Holler, Wolfgang/Kaiser, Paul (Hgg.): *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen*; Köln 2012, S. 161; 5.10. TU Dresden; 5.11. Hofer, Sigrid (Hg.): *Gegenwelten – die informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden*; Frankfurt am Main 2006, S. 17; 5.13. Galerie Döbele; 5.14. ebd.; 6.1. *Tradition and Renewal: contemporary art in the German Democratic Republic*. Oxford 1984; 6.2. ebd.; S. 6-7; 6.3. ebd; 6.4. ebd. S. 8 und 9; 6.5. *Twelve artists from the German Democratic Republic*, Cambridge, Mass 1989; 6.6. ebd. 6.7. ebd. S. 138; 6.8. *Art in America* July 1989; 6.9. ebd. S. 45; 6.10. bdp.de; 6.11. ebd.; 6.12. ebd.; 6.13. Bilderatlas DDR, Ludwig Forum für Internationale Kunst 6.14. Werkdatenbank Bildende Kunst Sachsen Datensatz wdb_00000451;

Dank

Die Anregung, mich mit den internationalen Verflechtungen in der Nachkriegszeit zu beschäftigen, geht auf meine Zeit als Projektleiter der Ausstellung „Tür an Tür – Polen und Deutschland – 1000 Jahre Kunst und Geschichte“ am Berliner Martin-Gropius-Bau von 2009 bis 2012 zurück. Ausgehend von der intensiven Beschäftigung mit polnischer und deutscher Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert stellten sich mir hier viele neue Fragen zum Verhältnis der deutschen zur internationalen Kunst nach 1945. Das Forschungsfeld der Internationalität der Kunst in der DDR drängte sich dann im Prozess der Entstehung dieser Arbeit durch ihre zahllosen Widersprüche und unbeantworteten Fragen nahezu auf.

Insbesondere bedanke ich mich bei meinem Betreuer Prof. Dr. Christoph Asendorf, der mir über die Entstehungszeit mit Hinweisen und Gesprächen beratend und motivierend zur Seite stand. Vor allem bekam ich das Vertrauen, mich von meinen eigenen Fragen leiten zu lassen. Die Zeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Kunst und Kunsttheorie an der Europa-Universität Viadrina war für mich eine besonders wertvolle Zeit und ich danke besonders den Studierenden für die anregenden Diskussionen und Beiträgen in meinen Seminaren zur Kunstgeschichte des Realismus und der Kunst in der DDR. An der Viadrina war zudem Marita Miekeley im Sekretariat von Anfang bis Ende eine verlässliche und angenehme Kollegin. Auch Herrn Prof. Dr. Paul Zalewski bin ich für die Bereitschaft, ein Zweitgutachten zu erstellen, sehr dankbar.

Am Kunstarchiv Beeskow konnte ich den Jahren 2014 und 2015 eine Sommerschule umsetzen. Für diese Erfahrung bin ich der damaligen Leiterin Dr. Ilona Weser und der Mitarbeiterin Kristina Geisler sehr dankbar. Auch den teilnehmenden Studierenden von der Viadrina und vor allem der Europäischen Humanistischen Universität Vilnius danke ich für die engagierte Teilnahme. Constance Krüger bin ich für die Herstellung des Kontaktes zur Professur für Kunstgeschichte Osteuropas an der Humboldt-Universität Berlin verbunden, wo ich im Promotionskolloquium bei Dr. Katja Bernhard die ersten Entwürfe dieser Arbeit vorstellen und diskutieren konnte. Für die Betreuung in der ersten Phase der Arbeit habe ich zudem Prof. Dr. Sergiusz Michalski vom Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen zu danken.

Ein Höhepunkt war die Möglichkeit der Teilnahme und der Präsentation bei der Konferenz im Haus der Kunst in München im Mai 2014, die dort zur Vorbereitung der Ausstellung *POSTWAR* diente. Atreyee Gupta, Okwui Enwezor und dem Team des Hauses danke ich für die Einladung und die vielen Anregungen, welche die Diskussionen auf dieser bedeutenden Konferenz für

mich und meine Arbeit bewirkt haben.

Impulse gingen zudem von den Diskussionen mit der polnischen Kuratorin Anda Rottenberg aus, die niemals vermied zu betonen, dass die Kunst aus der DDR für die Kunstentwicklung in der Volksrepublik Polen keinerlei Einfluss gehabt habe. Bei Dr. Eckhart Gillen konnte ich in einem Gespräch in seiner Berliner Bibliothekswohnung Einsicht in seltene Kataloge aus der DDR erhalten und das Konzept meiner Arbeit mit ihm besprechen. In Frankfurt an der Oder danke ich Dr. Jan Musekamp und seiner Frau Violetta, die immer für anregende Diskussionen zur Verfügung standen und bei denen ich zudem mehrmals übernachten durfte. Gerhard Weiduschat spreche ich meinen Dank für die gründliche Durchsicht des Manuskriptes aus.

Äußerst wertvoll waren die zahlreichen Gespräche in Vilnius, Warschau und Berlin mit Dr. Felix Ackermann, dem ich als Freund und Berater in allen Fragen der Wissenschaft und des Lebens besonders dankbar für die Motivation bin, das Projekt zu beginnen und auch zu Ende zu bringen.

Vor allem meine Familie hat mir dabei geholfen, das Vorhaben der Dissertation zu beginnen und auch nach langen Pausen wieder aufzunehmen und zu Ende zu bringen. Besonders danke ich meinen Eltern, Irmgard und Prof. Dr. Edgar Lersch, die mir auch in diesem Projekt bedingungslos zusprachen.

Ohne das Verständnis und vor allem die permanente Unterstützung und Motivation meiner Partnerin Sara Di Pede wäre diese Promotion nicht möglich gewesen. Dafür bin ich ihr zutiefst verbunden. Meine Töchter Nora und Maya wurden während der Entstehungszeit dieser Arbeit geboren. Ihre Präsenz und vor allem ihre Fröhlichkeit haben mir die Kraft gegeben, das Projekt zu Ende zu bringen. Ihnen beiden ist die Dissertation gewidmet.

Gregor H. Lersch, Berlin im Januar 2021