



universität
wien

Masterarbeit

Titel der Masterarbeit

SBZ/DDR 1945-1990

„Analysen zur Auftragskunst im öffentlichen Raum“

Verfasser

Jens Horn

Angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Kunstgeschichte UG2002

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

Inhalt

Einleitung	3
I. Fragestellungen und Zielsetzungen.....	4
II. Forschungsstand	5
 1. Theoretische Ausgangsposition	8
1.1. Das kulturelle Selbstverständnis der DDR	8
1.2. Anspruch der Kunstdoktrin	9
1.2.1. Ideologische Gestaltungsprinzipien.....	12
1.2.2. Ästhetische Gestaltungsprinzipien	14
1.3. Inhalts- und Formverständnis	15
 2. Die politische Vereinnahmung der Kunst in der SBZ/DDR 1945-1953	20
2.1. Stunde null.....	20
2.2. Zeitbezogene Kunstwerke und die unterschiedliche Reaktion der Kunstpolitik.....	22
2.3. Die politische Neuordnung in der SBZ 1945-1948	24
2.3.1. Von der scheinbaren Demokratisierung zur politischen Alleinherrschaft der SED	24
2.3.2. Die beginnende politische Strukturierung der Kunst	26
2.4. Die Propagierung des sowjetischen sozialistischen Realismus	27
2.5. Die abweichenden künstlerischen Arbeiten in Theorie und Praxis	28
2.6. Die Gründungsjahre der DDR und die Durchsetzung des sozialistischen Realismus.....	30
2.7. Lockerung der Vorgaben des sozialistischen Realismus.....	31
 3. Typus des DDR-Künstlers	32
3.1. Existierte dieser?	32
 4. Typus Wandgemälde	37
4.1 Ein kulturpolitisches Konzept der Massenkommunikation.....	37
4.2. Der Weg zum Wandbild, Wandbildaktion	40
 5. Vier Beispiele - Max Lingner, Walter Womacka, Gerhard Bondzin und Werner Tübke	42
5.1. Das erste große Außenwandbild der DDR	42
5.1.3. Ikonographische Anmerkungen zu Lingners Wandbild	50
5.2. Das zweite große Außenwandbild - Aktion am Alexanderplatz	51

5.2.1 Die ersten Werke von Womacka	51
5.2.2. <i>Unser Leben</i> ein Geschenk zum 15. Jahrestag der DDR.....	53
5.2.3. Womackas Werk - Wirkung, Funktion und Stil.....	56
5.4.1. Das Bauernkriegspanorama - ikonographische, ästhetische Anmerkungen.....	67
5.4.2 Öffentlich Wirkung	68
5.4.3. Tübke - Stil und das Ende einer Ideologie	69
 6. Schlussbetrachtung	 70
 III. Abkürzungsverzeichnis	 73
IV. Kurzbiografie	73
V. Literaturverzeichnis.....	76
VI. Abbildungsverzeichnis.....	83
VII. Abstract.....	107
VIII. Lebenslauf	108

Einleitung

Das Interesse an Kunst und Kultur war nach dem 2. Weltkrieg 1945 sehr groß. Die Menschen sehnten sich nach der stetigen umfassenden Unterdrückung im 3. Reich, nach den vielen Zerstörungen in allen Bereichen des Lebens, nach einer neuen geistigen Freiheit. Dieser künstlerische Entfaltungswille spiegelte sich in zahlreichen Konzerten, Theateraufführungen und Kunstausstellungen in kriegsverschonten Sälen oder Kirchen wider. Künstler die im 3. Reich mit Arbeits- und Ausstellungsverböten belegt waren, bekamen nun die Möglichkeit, ihre Werke der Öffentlichkeit zu präsentieren. Die meist aus dem Exil zurückkehrenden Künstler kamen mit der Hoffnung nach Deutschland, die neuauflebende Szene nach ihren Vorstellungen aufzubauen und vor allem jetzt selbst mitgestalten zu können. Diese nach dem Krieg wiedergewonnene Freiheit stand im starken Kontrast zu der bestehenden Not der Bevölkerung.

Mit der Besetzung Deutschlands kam auch die Teilung des Landes in zwei Systeme. Die Grundstruktur im Westteil Deutschlands war der Kapitalismus. Im Osten wurde eine Kommunistische Grundordnung nach sowjetischem Vorbild errichtet. Was diese politische Ideologie konkret für den Osten Deutschlands bedeutete, war um 1945 nur schemenhaft zu erkennen. Die Ansätze der Utopie klangen für viele Menschen nach dem Krieg interessant und verheißungsvoll. Ein Streben nach einer gemeinschaftlichen Gesellschaft, deren Ziel nicht der Reichtum Einzelner ist sondern der Wohlstand aller Menschen dieser Gesellschaft. In der gemeinsam ein friedliches Leben und Arbeiten möglich ist, egal ob Arzt, Ingenieur oder Arbeiter. Diese Utopie gewann noch an Stärke, wenn man sich die Vergangenheit von Deutschland vor 1945 vergegenwärtigt. Schon während der letzten Kriegsjahre des 1. Weltkriegs leiden einige Teile der Bevölkerung Hunger, mit dem Untergang des Kaiserreichs und der Gründung der Weimarer Republik 1919. Es wurden die unterschiedlichsten Strömungen in der Gesellschaft deutlich, die sich zeitweilig in fast bürgerkriegsähnlichen Szenarien zeigten. Zum Ende der Weimarer Republik herrschte Massenarbeitslosigkeit und Armut in Deutschland. Eine Wahl folgte der Anderen. Schließlich gelang es der NSDAP in einer freien Wahl Adolf Hitler als Reichskanzler zu stellen. Was folgte waren ideologische Verblendungen, Massenmord an Juden und politischen Gegnern. Mehrere Kriegsjahre folgten mit vielen toten Soldaten und der Zerstörung der Deutschen Städte mit vielen zivilen Opfern. Dies war das Endergebnis der Regierung Hitler und gleichzeitig das Erbe Deutschlands nach 1945.

Hinter diesem Hintergrund sehnten sich alle Menschen in Deutschland nach Frieden und einer Existenzgrundlage in einer nicht durch Extreme gezeichneten Gesellschaft. Die Utopie im Osten überzeugte viele Menschen, darunter auch viele Künstler, die teilhaben wollten an dieser Entwicklung. Mit den Jahren wurde die politische Ideologie im neu gegründeten Staat DDR präziser. Das bewog einige Künstler auszuwandern. Andere Künstler waren von der Grundidee immer noch gefesselt, stellten sich jedoch andere Zielvorgaben vor. Dieses Spannungsverhältnis führte allgemein zu einem Weg der künstlerischen Ausprägung. Diese verdient Beachtung. Die Wurzeln der ersten Künstlergeneration der DDR lagen in der Weimarer Republik und früher. Die zweite Generation begann mit deren Ausbildung im neuen Staat. Begeistert waren alle Individuen, die mehr oder weniger, für die neue Ideologie der DDR stimmten. Diesen Vorgaben blind zu folgen, entschied jeder Künstler für sich. Der Eine folgte aus Überzeugung, der Andere folgte aus politischem und beruflichen Kalkül. Auch in einer Diktatur, wie der DDR, in der das Individuum unter die gesellschaftlichen Ideen gedrückt wurde, bleiben dennoch immer individuelle Aspekte des Künstlers übrig und zeigen diese zum Teil auch auf der Auftragskunst des Staates.

I. Fragestellungen und Zielsetzungen

Die vorliegende Arbeit untersucht die gesellschaftliche Einbindung von Wandgemälden im öffentlichen Raum und in öffentlichen Einrichtungen wie etwa Kulturhäuser und Museen von 1945-1990. Dabei wird die Kultur- und Kunstpolitik der SBZ/DDR dokumentiert, um die Frage beantworten zu können, welche Konfliktfelder zwischen den Künstlern und den offiziellen Auftraggebern bestanden. Für diese Untersuchung stehen vier DDR-Künstler exemplarisch zeitlich folgend im Fokus, beginnend mit Max Lingner, Walther Womacka, Gerhard Bondzin und Werner Tübke.¹ Neben diesen werden im Kontext weitere Künstler erwähnt und stark reduziert erläutert. Bei der Betrachtung der einzelnen Künstler werden deren Spielräume im System der DDR untersucht. Welche Kreativräume konnten sie sich erkämpfen, ohne den Auftrag zu gefährden. Gab es Einflussnahmen von Künstlern in der Geschichte der Auftraggeber der DDR? Gibt es den Typus des DDR-Künstlers überhaupt und wie verändert sich dieser in der Geschichte des Staates. Um diese künstlerische Eigenständigkeit wissenschaftlich herausstellen zu können, benötigt man eine Erläuterung der DDR-Geschichte. Welche gesellschaftlichen Prinzipien hatte die SED-Ideologie und was für

¹ Siehe dazu Kurzbiografie im Anhang.

Kunstströmungen waren damit verbunden. Nur diese können die zuwiderlaufenden Interessenpositionen verdeutlichen.

In diesem Sinne gliedert sich die Untersuchung folgendermaßen, beginnend wird der aktuelle Forschungsstand beschrieben. Auffällig dabei ist, dass sich die neueste Literatur im Wesentlichen bis 1995 erstreckt und bis heute ein gewisses Publikationsdefizit zu beobachten ist. Anschließend folgt die theoretische Ausgangsposition. Diese gliedert sich in mehrere Unterpunkte auf. Der theoretische Teil nimmt einen großen Raum der Untersuchung ein. Er ist jedoch im Zusammenhang mit den weiteren Untersuchungen unerlässlich. Um diese jedoch auch plastischer darstellen zu können, folgt anschließend ein Auszug aus der Kunstgeschichte der SBZ/DDR von 1945-1953. Diese Zeitspanne ist geprägt durch häufige wechselseitige Spannungen zwischen Künstlern und Staat. Sie sollen an Beispielen deutlich zeigen, welche zuwiderlaufenden Interessenpositionen sich in der Praxis zeigten. Für die Beispiele wurden hier bewusst auch Tafelbilder gewählt. Leider konnte an dieser Stelle der Zeitraum nicht mehr erweitert werden, weil der Umfang zu groß würde. Bevor es folgend zu spezifischen Analysen zu ausgewählten Wandbildern kommt, folgt ein kleiner Exkurs zu der Frage: Existiert der Typus des DDR-Künstlers überhaupt? Die einzelnen Aspekte dieser Frage werden einen differenzierten Blick auf die noch folgenden Künstler ermöglichen. Anschließend steht das Wandbild als Typus im Mittelpunkt. Diese Gattung wird auch als Monumentalkunst bezeichnet. Es werden hierzu unterschiedliche Fragestellungen mit einbezogen. Welche Funktion und Wirkung hat diese Gattung bezogen auf den öffentlichen Raum. In welchem Rahmen werden die Aufträge vergeben und wie stark wird der Entstehungsprozess des Kunstwerkes von den Auftraggebern gelenkt? Zeichnet sich ein individueller Stil des Künstlers ab oder nicht? Verändert sich mit der Ausweitung der Kunstideologie auch die Kunst am Wandbild? Diese Fragen werden an vier Beispielen der bereits erwähnten Künstler gestellt und beantwortet. Sie stellen über die unterschiedlichen Entstehungsjahrzehnte in der DDR ein Beispielnetz dar.

II. Forschungsstand

Einige Fragen dieser Arbeit untersuchten bereits zeitgenössische Autoren der DDR. Diese waren jedoch in den meisten Fällen mit der aktuellen Ideologie konform. Die Aufgabe bestand mehr darin der Staatsmacht zu dienen, die Selbstdarstellung und Selbstbestätigung des Systems zu unterstützen. Eine Ausnahme bildet hierbei der Leipziger Kunsthistoriker Karl

Max Kober, der seit Ende den 70er Jahren bemüht war, eine Würdigung der Nachkriegskunst zu erreichen.²

Der überwiegende Grundtenor der Autoren neigte dazu, unliebsame historische Vorgänge und Zusammenhänge wegzulassen oder zu verfälschen. Eine ganze Reihe von kulturpolitischen Darstellungen deren wissenschaftlicher Charakter in Frage gestellt werden kann, lassen sich dafür nennen.³ Zu diesen Veröffentlichungen kamen in den 80er Jahren weitere kunsthistorische Überblicksdarstellungen hinzu.⁴ Die Verwendung dieser Beiträge muss gerade in der historischen Tatsächlichkeit kritisch betrachtet werden. Die Heranziehung dieser Werke für die vorliegenden Untersuchungen hat zeitgenössischen Quellencharakter. Gerade die gleichermaßen als Literatur und Quelle vorhandenen Abhandlungen über die Verschmelzung von Kunst und Architektur und Beispiele der Ausstellung über die *Wandbildaktion* zur II. Deutschen Kunstausstellung im Jahre 1949, werden betrachtet.⁵

Mitte der 70er Jahre entstand in der BRD eine kritische Betrachtung der DDR Kunstentwicklung, die das kultur- und kunstpolitische Zusammenwirken untersuchte.⁶ Dabei entstanden unterschiedlichste Schwerpunkte, wie etwa die Entwicklungsgeschichte der Kunst in West und Ost und deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den getrennten deutschen Staaten.⁷ Ein zweiter großer Schwerpunkt jener Arbeiten nahm die Darstellung der Arbeiter ein, die eine besondere Stellung in der DDR-Kunst inne hatte.⁸

Ab 1990 und dem Untergang der DDR kam zunächst die Frage nach der Bewertung und dem Umgang mit der offiziellen Kunst auf. Diese zog sich doch erstaunlich lange hin. Deren Gründe liegen in einem gewissen Abstandnehmen aufgrund der gewaltigen, vielschichtigen Ereignisse um die Wiedervereinigung. Im Dez. 1993 kommt es zu einer Podiumsdiskussion im Zeughaus in Berlin mit der Unterstützung der Treuhandanstalt. Mit dem einfachen und klaren Titel: *Wohin mit der Kunst?* Auf der Veranstaltung tagten unterschiedlichste Historiker und Kunsthistoriker.⁹

Aus diesen setzte sich der Forschungsansatz durch, dass die Kunst

„[...] weder allein als Dokument noch als autonomes Kunstwerk zu betrachten sei. Eine reine kunsthistorische Bewertung der „offiziellen“ DDR-Kunst [...] würde die Eigenheiten der

² Vgl.: Bonnke 2007, S. 13; Allg.: Kober 1979, S.25-36.

³ Allg.: Lange 1966; Mehnert 1977; Koch 1983.

⁴ Allg.: Kuhirt 1982; Lang 1983.

⁵ Allg.: Caden 8/1949; Müller 10/1949.

⁶ Vgl.: Bonnke 2007, S. 15.

⁷ Allg.: Thomas 1985.

⁸ Allg.: Damus 1981.

⁹ Publikation der Beiträge, Flacke 1994.

Werke verfälschen und sie immer negativ belasten, da die Kunstpolitiker der DDR bestrebt waren, deren Gestaltungsspielräume [...] einzugrenzen“.¹⁰

Ein Kunstwerk sei daher über einen Bildinhalt hinaus zu sehen. Erst der Kontext mit den gesellschaftlichen Strukturen gibt Auskunft über ihren Auftraggeber und deren Interessen. Diese stehen im Widerstreit mit den Vorstellungen des Künstlers und seiner Anstrengungen, die Vorgaben einzuhalten, Kompromisse anzubieten oder gar diese durch eigene Vorstellungen zu unterlaufen.¹¹

Die offizielle DDR-Kunst könne nicht wie in einer freien Gesellschaft als unabhängige Kunst behandelt werden. Dieses wäre eine Enthistorisierung, die einer Geschichtsfälschung gleich käme.¹²

Diese Werke jedoch als reines Dokument aufzufassen, beinhaltet die große Gefahr, ihren eigenen Kunstcharakter zu leugnen. Auch als reines Dokument der Geschichte dient das Kunstwerk nur bedingt, da es nicht dokumentiere sondern dazu neige, zu verfälschen, ja schön zu färben.¹³

Mit dem Untergang der DDR ist ein guter Zugang zu den Akten des SED-Regimes möglich geworden. Dies setzte eine Fülle von Untersuchungen frei, deren Qualität und wissenschaftliche Anspruch jedoch stark schwankt. Die meisten Untersuchungen sind regional und zeitlich eingeschränkt. Das Wechselverhältnis zwischen Politik und Kunst spielt meist eine untergeordnete Rolle. Eine Ausnahme bildet dabei exemplarisch die Arbeit von Peter Guth, der sich intensiv mit der architekturgebundenen Kunst befasst.¹⁴

Umfangreiche Forschungsergebnisse liegen zur Kunst- und Kulturpolitik vor. In denen Institutionen, kulturpolitische Maßnahmen, Ausstellungswesen und deren kulturpolitische Konzepte sowie Strategien analysiert werden.¹⁵ Mit der Auseinandersetzung der klassischen Moderne in Ostdeutschland ist die Autorin Ulrike Goeschens zu nennen, die sich der Analyse zur Rezeption der Moderne widmet.¹⁶

Die institutionengeschichtlichen Studien betrachten künstlerische Organisationen wie der *Verband Bildender Künstler* und der *Kulturbund* sowie das *Ministerium für Staatssicherheit*, hinsichtlich ihrer Kontrolle, Anleitung usw. auf dem Gebiet der bildenden Kunst.¹⁷ Bei der

¹⁰ Bonnke 2001, S. 17.

¹¹ Vgl.: Dokumentationszentrum 1999, S. 11.

¹² Vgl.: Göschel 1999, S. 61.

¹³ Vgl.: Warnke 1994², S. 161.

¹⁴ Allg.: Guth 1995.

¹⁵ Allg.: Jäger 1995².

¹⁶ Allg.: Goeschen 2001.

¹⁷ Allg.: Feist 1996.

Untersuchung der Kunstförderung zu Kulturfonds und Massenorganisationen stand die Auftragskunst im Zentrum. Aufschlussreich sind dabei besonders die Sammelbände des DHM sowie der Museumspädagogische Dienst Berlin und der Kulturfonds des Freistaates Sachsen.¹⁸

1. Theoretische Ausgangsposition

1.1. Das kulturelle Selbstverständnis der DDR

Die marxistische-leninistische Ideologie war die Basis der DDR. Aus dieser Ideologie erfolgten handlungsorientierende Tätigkeiten. Sie erfassten alle Bereiche des Staates, mithin auch den kulturellen Bereich, in denen es zur Festschreibung des Kunstdogmas *Sozialistischer Realismus* kam.¹⁹ Die materialistische Geschichtsauffassung sah eine gesetzmäßige historische Entwicklung zum Kommunismus, als die höchste Gesellschaftsstufe an. Dieser Prozess wurde in der DDR als *Sozialistische Kulturrevolution* betitelt. Deren Ziel darin bestand, dass die Arbeiterklasse eine Gesellschaft aufbaut, in der Einzelne nicht auf Kosten fremden Unglücks leben, wie es im kapitalistischen System üblich wäre. Mit dieser Grundvoraussetzung würden sich schrittweise brüderliche Beziehungen der werktätigen Menschen herausbilden. Die gemeinsam in der Lage sind, eine neue Gesellschaftsordnung aufzubauen. In der Gesellschaft bilden Interessen des Individuums und gesellschaftliche Interessen eine dialektische Einheit. Folglich entsteht eine neue weltanschauliche Haltung, die neue Möglichkeiten und hohe qualitative Ziele für die kulturelle Entwicklung bietet. Immer mehr Werktätige entwickeln ein Interesse und Verständnis, das weit über persönliche Probleme hinausreicht. Ein Verständnis und Interesse für das Ganze, wie etwa den Betrieb, die volkseigene Wirtschaft und die Gesellschaft. Mit der Entwicklung sozialistischer Persönlichkeiten verändert sich auch die Zusammensetzung der sozialen Intelligenz grundlegend. Sie ist nun durch Grundinteressen sehr eng mit der Arbeiterklasse verbunden, dies gilt auch für die künstlerische Intelligenz.²⁰

Da der Erfolg der Kulturrevolution von der *Arbeiterklasse* abhängt, war das wichtigste Ziel der Kulturpolitik, eine Beschwörung des sozialistischen Bewusstseins herzustellen. Laut Bonnke diene sie mehr dazu eine homogene Gemeinschaft zu schaffen, die eine Kontrolle

¹⁸ Allg.: Flacke 1994 und 1995; Feist 1996; Kaiser 1999.

¹⁹ Vgl.: Bonnke 2007, S. 32.

²⁰ Vgl.: John 1973, S. 9 f.

und Leitung der Bevölkerung erleichterte. Das Individuelle habe sich einzuordnen in eine gesellschaftliche, politische Ideologie.²¹

Für die Erziehung der Werktätigen waren die Betriebe von zentraler Bedeutung. In denen wurden Arbeiterkollektive gebildet. In der die vorherrschende Wertorientierung kommuniziert wurde. Für die Persönlichkeitsbildung war nicht nur die Form der Beanspruchung im Produktionsprozess von prägender Bedeutung, sondern auch die ästhetische Gestaltung der räumlichen Bedingungen der Produktion.²²

Für den Sozialismus projizierter *Kulturfortschritt* wurde der *Kulturverfall* gegenübergestellt. Unter dem *Kulturverfall* verstand man eine Auflösung der Kultur in einer Gesellschaft. In der die kulturellen Interessen der Arbeiter unterdrückt werden. Dieses Gegenüberstellung bedeute einfach, dass im Sozialismus der *Kulturfortschritt* existierte und im Kapitalismus der *Kulturverfall*. Diese Freund-Feind-Polarisierung diene zur Trennung der jeweiligen Gesellschaftsverhältnisse und dem Legitimationsanspruch der SBZ/DDR. Das führte zu einer Selektion des kulturellen Erbes nach reinen ideologischen Prämissen. Diese galt es umsetzen zu können und diese Anforderungen an die Künste zu übertragen.²³

Von der politisch-ökonomischen Anforderung der SBZ/DDR wurde die Kulturpolitik abgeleitet. Die Kunst bekam eine feste Funktion übertragen. Sie sollte im Sinne der angestrebten Ideologie eine wertevermittelnde Funktion einnehmen, die die *Werktätigen* bewusstseinsbildend leitet. Die Künstler haben sich dabei an einen *Sozialistischen Realismus* definiertes Konstrukt und Kunstdogma zu orientieren.

1.2. Anspruch der Kunstdoktrin

Die Kunstdogmatiker bedienten sich einer Verfälschung der Grundideen von Marx und Lenin, in der sie sich auf die marxistisch-leninistische Ästhetik beriefen, eine Ästhetik die es als solche überhaupt nicht gab. Auch die Marx'sche Vorstellung, einer freien Kunst die nicht von oben geleitet wird, entsprachen nicht den Machtvorstellungen der SED. Das von der SED auf Lenin zurückgeführte Primat der *Parteilichkeit* meinte nicht allgemein die Künste, sondern die Parteiliteratur.

Der *Sozialistische Realismus* wurde begrifflich erst unter Stalin in seinen ideologischen sowie ästhetischen Gestaltungskriterien festgeschrieben. Ohne Rücksicht auf Eigenheiten der deutschen Kunstentwicklung wurde dieser auf die SBZ/DDR übertragen. Der Chefideologe

²¹ Vgl.: Bonnke 2007, S. 33.

²² Vgl.: Parade 4/1976.

²³ Vgl.: Bonnke 2007, S. 34.

unter Stalin, Andrej Shdanow verordnete im Jahr 1935 auf dem *1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller* den *Sozialistischen Realismus* zur Kunstdoktrin. Diese beinhaltet die verpflichtenden Grundprinzipien *Parteilichkeit*, *Volksverbundenheit* sowie *Optimismus* und *Gegenwartsnähe*. Politik und Kunst wurden als funktionale Einheit verstanden, in der kein Platz war für Spontanität und Subjektivität im künstlerischen Prozess. Die Kunst wurde ihrem autonomen Bereich entzogen und mutierte zu einem Machtinstrument, die die bewusstseinsbildende Funktion der *Werkstätigen* inhaltlich und formal unterstützt. Daher war „[...] der *Sozialistische Realismus* als eine Produktions- und Rezeptionsästhetik zu verstehen.“²⁴ Der über der künstlerischen Darstellung hinaus nicht als Stilrichtung definiert wurde, sondern als künstlerische Methode. Dieser Methodenbegriff war nicht ausschließlich für den *Sozialistischen Realismus* bestimmt. Er diente für die Theoretiker als gesamte kunsthistorische Entwicklung, die von gegeneinander und nebeneinander existierenden Strömungen beeinflusst war. Diese Vielfalt von verschiedenen Kunstströmungen widersprach einem totalitären Staat. Deshalb kam es zur ideologisch bedingte Einordnung von Kultur in *kulturhemmend* und *Kulturfortschritt*. Das wurde übertragen auf die Methode. Die realistische Methode würde als *Kulturfortschritt* eingestuft und galt als Vorstufe zum angestrebten *Sozialistischen Realismus*. Der laut Kunstdogmatiker ausschließlich für die Aufnahme und Weiterentwicklung konstatierten Errungenschaften vorbehalten war. Die avantgardistische Kunst wurde als *Kulturverfall* eingeordnet und als *formalistisch* diffamiert. Dieser Kunstströmung bediene sich einer Ergänzung der Realität und schaffe damit eine neue künstlerische Welt. Ein Zustand den es zu vermeiden galt, da dieser laut Parteiideologen eine Trennung von Kunst und Wirklichkeit bedeutete.

Das künstlerische Schaffen habe sich den gesellschaftlichen Zielsetzungen unterzuordnen, den ästhetischen Prinzipien, ideologischen Grundsätzen und historischen sozialen Gegebenheiten. Mit diesem gebildeten Werturteil war dem Künstler, laut der vorherrschenden Theorie, eine Art Werkzeug zur Verfügung gestellt, dass ihn dazu befähigte, für die bildhafte Gestaltung ein bestimmtes Verfahren zu entwickeln. Damit war der Stil ein Resultat der künstlerischen Methode. Die Auffassung, dass der *Sozialistische Realismus* eine Methode sei, deren Inhalt von der historischen gesellschaftlichen Zielsetzung der Kunst abgeleitet wurde, ermöglichte eine thematische Festschreibung auf tagespolitischen Anforderungen. Das ermöglichte auch Mitte der 60er Jahre die Erweiterung des formalästhetischen Realismus in der DDR. Der führte zunehmend zur Aushöhlung des Begriffs *Sozialistischer Realismus*, vor allem in den letzten 20 Jahren des Bestehens der DDR.

²⁴ Ebd.: S. 35.

„Primäre Komponente der künstlerischen Methode war der weltanschauliche Standpunkt des Künstlers, von dem die Auswahl des künstlerischen Gegenstandes sowie die Art und Weise seiner geistigen Durchdringung und bildhaften Widerspiegelung abhing.“²⁵

Der künstlerische Prozess musste sich bestimmten Bewertungskriterien unterordnen, um deren zustimmenden Charakter des entstehenden Kunstwerkes zu sichern. Die ästhetische Wertung ist ein wichtiger Bestandteil des Kunstwerkes und deren künstlerische Aussage, die auf die Verneinung oder der Bejahung von Erscheinungen der Wirklichkeit abzielt. Die ästhetische Wertung sollten das zielgerichtete Verhalten der *Werkstätigen* bestimmen, wie die Faktoren Interessen, Neigungen und Bedürfnisse. Die Unterschiedlichkeiten dieser Faktoren mussten aufgrund der angestrebten Übereinstimmungen der Wertmaßstäbe beseitigt werden. Der Künstler durfte nur im Rahmen des *sozialistischen Gemeinschaftswillen* individual handeln. Er war in seiner Position als Repräsentant der Gesellschaft verpflichtet, in der er aktiv mitzugestalten habe. Damit ist die Methode des *Sozialistischen Realismus* nicht nur ein Gestaltungsprinzip sondern auch ein Verhaltensprinzip.

Bis zur Mitte der 60er Jahre galten gesellschaftlich kritisierende Darstellungen und künstlerische Äußerungen, die interpretierbar oder inhaltlich verschlüsselt waren, nicht im Sinne des Sozialistischen Realismus. Sie wurden aber in den 70er und 80er Jahren geduldet jedoch nie gänzlich anerkannt. Künstler, die sich für Abstraktionen oder Sinnbilder entschieden, folgten damit nicht der vorgegeben Symbolsprache der DDR und standen immer im Verdacht, den geforderten Funktionen der Kunst, eine gesellschaftliche erzieherische Wirkung zu entfalten, nicht Folge zu leisten.

Die Kunstdogmatiker definierten neben Bewertungskriterien auch grundlegende Bewertungskategorien. Als hässlich galten Darstellungen die individuelles, parteikonträres Verhalten ästhetisch verneinten, schön war alles ästhetisch bejahende, die gemeinschaftliches Handeln im Sinne der Ideologie folgte. Die wesentliche Funktion der ästhetischen Wertung lag im Hervorheben der sozialistischen Gesellschaft. Es ging weniger um eine Darstellung der objektiven Realität als um das Ziel, Züge der gesellschaftlichen Praxis mit bestimmten historischen Zusammenhängen zu verbinden. Die Darstellungen haben systemstabilisierenden Charakter inne, da sie ideologiebildende und handlungsorientierend sowie aktivierend auf dem Betrachter wirken sollen.

²⁵ Ebd.: S. 37.

Für die Gestaltungsprinzipien des *Sozialistischen Realismus* lassen sich, während der gesamten Zeitspanne der DDR, vier inhalts- und formbestimmende Fundamente benennen: *Volksverbundenheit*, *Parteilichkeit*, *Zukunftsperspektive* und *Typisierung*. Dabei unterscheiden sich die *Volksverbundenheit* und *Parteilichkeit*, die ideologisch und keine kunstspezifischen Prinzipien sind, nicht von den inhaltlich ästhetischen Prinzipien: *Zukunftsperspektive* und *Typisierung*.²⁶

1.2.1. Ideologische Gestaltungsprinzipien

Die *Parteilichkeit* der Kunst galt als das wichtigste ideologische Prinzip. Die ästhetischen Kategorien haben das Kunstwerk zu durchdringen und dessen sozialistischen Gehalt zu zeigen. Die Entstehung einer parteilichen Position im Kunstwerk galt als ein schöpferischer Vorgang des Künstlers. Der nicht nur vorgegebene Parteistandpunkte mechanisch umsetzte, sondern diese gestalterisch im Sinne des Parteiwillens darstellte.

Die *Parteilichkeit* durchdrang alle ästhetischen Elemente des Kunstwerkes, z.B. die Materialwahl, das Thema sowie die Einheit von Inhalt und Form.²⁷ Damit war die *Parteilichkeit* ein elementarer Bestandteil der Qualitätsmerkmale der Kunst. Diese geforderte Haltung verweigerte dem Künstler die prinzipiell kritische Haltung gegen die Aufgaben und Methoden der SED-Partei. Diese dominierende Rolle der *Parteilichkeit* als Bewertungsmaßstab der bildenden Kunst, sahen viele Künstler der DDR immer wieder über die Jahrzehnte kritisch und machten diese als Grund von Qualitätsminderungen geltend. Die Kulturpolitiker berührte diese Kritik nie, für sie lag der Grund der qualitativen schlechten Arbeiten nicht in der Rolle des *Parteilichkeits*Prinzips. Sie sahen eine ungenügende Qualifikation der Künstler, die nicht in der Lage waren, dieses Prinzip angemessen umzusetzen.²⁸

Der Künstler musste nicht nur die Parteihoheit anerkennen, sondern auch die vermeintlichen Interessen der Werktätigen. Die Parteilichkeit, mit dem Attribut sozialistisch, stand somit in der Wechselbeziehung mit der *Volkverbundenheit*. Diese *Volkverbundenheit* war eher ideologischer Natur, sie wurde jedoch auch als ästhetische Kategorie definiert. Sie stehe als das Verhältnis der Kunst zum Bewusstsein und Sein des Volkes. Diese beinhaltet einerseits die Darstellungen von Bedürfnissen, Stimmungen, Interessen der Arbeiter und andererseits wie Kunst das Volk erreicht, es von ihm verstanden wird und wie es das ästhetische Bedürfnis

²⁶ Vgl.: ebd., S. 39.

²⁷ Vgl.: Kulturpolitisches W. 1978², S. 546.

²⁸ Heinz Kneip

der Werktätigen zu stimulieren vermag.²⁹ Mit diesen Werken werden Vorbilder und Ebenbilder geschaffen, die die Werktätigen im Kunstwerk zeigen und diese in ihrer *Volksverbundenheit* zum Allgemeingut erhoben wird. Damit kommt es zur Aufhebung des elitären Charakterzuges der Kunst, hin zur einer vollkommenen Integration in die sozialistischen Lebensprozesse.³⁰ Die Kunst müsse eine Massenwirkung erzielen und die zukünftigen Künstler werden aus der breiten sozialistischen Gesellschaft rekrutiert.³¹ An der Lesbarkeit und Deutung des Werkes, die im Ideal immer für jedermann zugänglich war, war immer ein Erziehungsprozess gekoppelt.³² Daher war die leichte Verständlichkeit eines Kunstwerkes ein Element der *Volksverbundenheit* und gleichzeitig markant für die sozialistische Kunst. Mit der Verständlichkeit war aber nicht nur die Anpassung auf ein bestehendes Niveau gemeint, sondern auch eine aktive Einflussnahme auf eine Steigerung dieses Niveaus.³³ Mit dem kulturellen Fortschritt im Sozialismus steigt laut propagierter Ideologie, dass künstlerische Verständnis der Arbeiter. Damit kommt es zur festen Bindung auf höchstem Niveau zwischen Künstler und Werktätigen. Der Begriff *Volkstümlichkeit* wird nicht mehr negativ verwendet wie in der avantgardistischen Kunst, sondern ist in das Prinzip der *Volksverbundenheit* positiv integriert.

Auf Bezug kunsthistorischer Vergangenheit konnte und durfte verständliche Kunst nicht immer gleichgesetzt werden mit volkstümlicher Kunst. Da leicht lesbare Werke nicht immer im Interesse des Volkes standen. Die NS-Kunst stand laut der Auffassung der Parteiideologen als reaktionäres Beispiel für eine nicht dem Volk dienenden Kunst. Nur der *Sozialistische Realismus* ist der wahre Vertreter der volkstümlichen Kunst. Der volkstümliche Charakter der Kunst im Sozialismus und das Heranführen und Wiederfinden an diesen, führt das gesamte Volk zu einer höheren Kunst. Die sich klar abgrenzt zur bürgerlich westlichen Gesellschaft in der eine Verdummung der Massen stattfindet, neben elitärer Pseudokunst minderwertiger, kitschiger Kunstqualität.³⁴

In der Kulturpolitik der DDR hielten Funktionäre bis zur Auflösung der DDR an den ideologischen Kampfbegriffen *Parteilichkeit* und *Volksverbundenheit* fest, die sie zur Abgrenzung gegenüber dem Westen benötigten. Die in den 70er und 80er Jahren erkämpften größeren Spielräume der DDR-Künstler änderten daran wenig.³⁵

²⁹ Vgl.: Kulturpolitisches W. 1978², S. 747.

³⁰ Vgl.: Pracht 1975, S. 350.

³¹ Vgl.: Kulturpolitisches W. 1978², S. 748.

³² Vgl.: Pracht 1975, S. 356.

³³ Vgl.: Kulturpolitisches W. 1978², S. 747.

³⁴ Vgl.: ebd., S. 743.

³⁵ Vgl.: Bonnke 2007, S. 42.

1.2.2. Ästhetische Gestaltungsprinzipien

Als ästhetisches Gestaltungsprinzip, tragen die *Typisierung* von Zukunftsperspektiven kunstspezifischen Charakter. Die jedoch nicht nur auf die Abbildung von hier und heute gerichtet waren, sondern einen Standpunkt der Realität der Werktätigen zeige, im Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwicklung.³⁶ Mit der Einordnung des gesellschaftlichen Handelns in *reaktionär* und *progressiv*, fand eine Bewertung der Ästhetik statt. Die sozialistische Wirklichkeit habe sich innovativ, dynamisch und fortschrittlich zu zeigen. Alle statischen und stagnierenden Darstellungen galten als hässlich und waren Überreste der zu ablehnenden kapitalistischen Gesellschaft. Diese verklärte Auffassung von Realität, galt als einzige künstlerische Wahrheit. Sie gab den Kunstpolitikern die Möglichkeit, Künstlern qualitative Mängel vorzuwerfen, die sich kritisch mit der Gegenwart beschäftigten. Diese erfolgte gerade häufig in den frühen Jahren der SBZ bzw. der DDR mit der Diffamierung als *Formalist*. Es galt klar dieser Grundsatz laut kulturpolitischem Wörterbuch der DDR.

„Ohne Parteilichkeit kann es keine Wahrheit, ohne Wahrheit keine Parteilichkeit sozialistischer Kunst geben“.³⁷

Die *Typisierung* galt als wesentliches Ausdrucksmittel von Wahrheit in der Kunst. Der Künstler habe verborgene historische Entwicklungen zu entdecken und in ihrer Bedeutung zu erheben. Kleine winzige Vorkommnisse, die wichtig für den Sozialismus waren, müssen stärker beachtet werden.³⁸ Diese sei eine schön umschriebene Verdichtung der Geschichte zu künstlerischen Abbildern. Das bedeutet aber die Realität zu verfälschen, im Sinne von ideologischen Kriterien. Dabei entstehen Handlungsbilder zur Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft. Diese *Typisierung* war nicht nur bloße Illustration einer Idee. Das *ästhetische Ideal* sollte die historische Berufung und die Interessen der Arbeiter ausdrücken, die ein wissenschaftlich gestütztes Zukunftsbild zeigen.³⁹ Das ideale Menschenbild im Sozialismus war abhängig von den politischen Anforderungen und der Stellung des Menschen in der Gemeinschaft. In der Nachkriegszeit stand als Idealbild, der *Held der Arbeit*. Dieser zeigte sich als junger kraftstrotzender Mann, der sich mit vollem Körpereinsatz dem Wiederaufbau widmet. Ab der Mitte der 60er Jahre veränderte sich das Idealbild. Die Wissenschaft und

³⁶ Vgl.: Kulturpolitisches W. 1978², S. 753 f. und 763 f.

³⁷ Ebd.: S. 593.

³⁸ Vgl.: ebd., S. 688.

³⁹ Vgl.: ebd., S. 283.

Technisierung gewannen an Bedeutung. Der Wiederaufbau rückt als scheinbar abgeschlossenes Kapitel in den Hintergrund. Die körperliche Anstrengung weicht der Intelligenz der Arbeiter, die die neuen technischen Errungenschaften beherrschen. Die Arbeiter sind nun Ingenieure und Wissenschaftler, die den modernen Fortschritt des Sozialismus zeigen.

Durch Verknüpfung von Gegenwart und Zukunft, die nicht utopisch erscheinen sollten, setzte sich die *Typisierung* klar von der Schönfärberei und Idealisierung ohne direkten Gegenwartsbezug ab. Die *Typisierung* musste sich zur Lobpreisung des Fortschritts auf Abbildungen von wünschenswertem beschränken und ihnen einen repräsentativen Charakter verleihen.⁴⁰ Diese künstlerische Verallgemeinerung stellt ein weiteres ästhetisches Gestaltungsprinzip dar, nämlich die Anwendung des Entwicklungsgedankens. In diesen werden positive gesellschaftliche Istzustände als sozialistische Erfolge und Errungenschaften gewertet. Negative gegenwärtige historische Defizite werden bagatellisiert und als zeitweilig, überwindbar gedeutet. Das Herausfiltern zukunftsweisender Werte aus dem gesellschaftlichen Istzuständen, diente vorrangig dazu, eine Verbreitung von Optimismus in der Bevölkerung zu erzielen und sie für den politischen Weg zu begeistern.

1.3. Inhalts- und Formverständnis

Die Künstler der DDR haben sich den jeweils geltenden ästhetischen Normen, Themen und Formenkanon einzuordnen und sich deutlich von der klassischen Moderne und dem Kritischen Realismus abzugrenzen. Jede künstlerische Abweichung von diesen Normen, die sich auf den Sozialistischen Realismus beziehen, wird von den Kunstdogmatikern in ihrem Inhalts- und Formverständnis als Formalistische Kunst diffamiert.

Dieses Verständnis wurde jedoch mit der Zeit modifiziert. Die staatliche Legitimation der DDR erweiterte ständig seinen Erbenspruch, mit diesen ging eine Veränderung der Modernenrezeption einher. Stilistische Erscheinungen die lange Zeit *formalistisch* eingeordnet wurden, sind nun im *Sozialistischen Realismus* integriert. Dabei blieb es für den *Sozialistischen Realismus* jedoch immer ausgeschlossen, Inhalt von der Form und Form von Inhalt zu isolieren.⁴¹ Dabei durfte jedoch kein Widerspruch zwischen Form und Inhalt bestehen. Besonders in den 40er und 50er Jahren waren die Parteiideologen häufig mit dem Inhalt oder dem formalen Ausdruck der Werke nicht einverstanden und kritisierten die

⁴⁰ Vgl.: Bonnke 2007, S. 45.

⁴¹ Vgl.: Kulturpolitisches W. 1978², S. 299.

Künstler massiv. Sie zeigen aber auch die deutliche Diskrepanz zwischen Künstlern und Parteiideologen.

Die Kunstdogmatiker konnten jedoch nicht immer an dem Argument festhalten, dass die unterschiedliche Bedeutung eines Kunstwerkes an der noch bestehenden Kluft zwischen dem Künstler und dem Volk liege, dies würde einer Aberkennung des angestrebten *kulturellen Fortschrittes* entsprechen. In den 70er und 80er Jahren kam es zu Ergänzungen von stilistischer Vielfältigkeit und individueller Symbolik, die eine eindeutige Lesung und Deutung des Kunstwerkes nur schwer oder gar nicht ermöglichte. Diese Vieldeutigkeit war es aber gerade, die für eine Anerkennung eines kritischen Werkes stand, sie musste nur gleichzeitig eine bejahende politische Aussage beinhalten.

Für die Kunstdogmatiker war der Inhalt eines Werkes das stimulierende Element und bildet die Basis für Inhalt Form und Dialektik.⁴² Ausgehend von diesem Vorrang des Inhaltes kam die klassische Moderne in den frühen Jahren der SBZ/DDR in Misskredit. Während der *Formalismus*-Diskussion wurde ihr jeglicher revolutionäre Anspruch abgesprochen. Die Neuansätze waren rein formaler Art und nicht inhaltlich überzeugend. Erst zum Ende der 50er Jahre kommt es zu zaghaften Versuchen, auf Initiative einiger sowjetischen Kunstwissenschaftler, vom Vorrang des Inhaltes abzurücken. Allzu deutlich zeigte sich durch die ideologische Überbetonung in den Werken ein Schematismus, der den Anlass gab, mehr über den ästhetischen Charakter der Kunst hinzuweisen. Als Schlüsselwerk dieser neuen Ansicht gilt das Werk: *Das ästhetische Wesen der Kunst*. Diese Abhandlung von Alexandr Ivanovic Burow wurde übersetzt vom Kunsthistoriker und Leiter der Zeitschrift Bildende Kunst, Ullrich Kuhirt und erschien im Jahre 1958 in der DDR. Burow argumentierte:

Sind, [...] Inhalt der Kunst und [...] Inhalt der Wissenschaft ein und der selbe, wozu so [...], der Dichter, der Maler, dann Wissenschaft dublieren? [...] Solche Fragen können entweder zu der Folgerung führen, daß die Form einen Eigenwert besitzt oder aber dazu, daß sich der Künstler mit der Rolle eines Illustrators wissenschaftlicher [...] und andere Wahrheiten abfindet, was gleichermaßen eine Erkenntnis der Kunst ausschließt.“⁴³

Die Individualität der künstlerischen Werke nahm darauf hinzu und zeigte seit der Mitte der 60er Jahre teilweise zugestandene Konflikte der sozialistischen Gesellschaft. Bei diesem politischen Tauwetter stand aber die richtige und wahre ideologische Grundeinstellung des jeweiligen Künstlers nie zur Debatte.⁴⁴

⁴² Vgl.: ebd., S. 299 f.

⁴³ Burow 1958, S. 49.

⁴⁴ Vgl.: Bonnke 2007, S. 49.

Ein bestimmtes Menschenbild und deren Darstellungsweise wurden zum bedeutenden Kriterium für die Auslese des kunsthistorischen Erbes im Sinne des *Sozialistischen Realismus*. Die Kunst der Renaissance wurde gerne herangezogen. Sie stand für die Überwindung der kirchlichen Dogmen, die sich durch Beschränktheit und Erlösungsbedürftigkeit der Bevölkerung auszeichnete. Darüber hinaus bildet sich in der Renaissance die Selbstverantwortung des Menschen und das Bekenntnis zur Freiheit heraus.⁴⁵ Die Kunst der Klassik wird ebenso positiv gedeutet. Sie stellt einen bedeutenden qualitativen Fortschritt dar, in der ein neu inspiriertes humanistisches Menschenbild gestaltet wurde und als Ausarbeitung der Prinzipien der Volksverbundenheit stand.⁴⁶ Die Romantik hingegen galt als traditionsunwürdig, nur Zukunftsträume mit der Hoffnung von Glück und Harmonie zwischen den Menschen wurde in der DDR geschätzt. Sie verdeutlichen die Harmonie zwischen Individuen und der Gesellschaft. Alles Romantische, Weltabgewandte und Mystische dürfe nicht mit dem *Sozialistischen Realismus* in Verbindung stehen.⁴⁷ Der *Kritische Realismus* fand Ablehnung wegen seiner kritischen Gestaltung der aktuellen Gegenwart. Sie verzichte dabei auf eine Idealisierung und Harmonisierung.⁴⁸

Als zweiter Grund der Negation des *Kritischen Realismus* wurde der thematische Verzicht auf die Konzentration der Werktätigen kritisiert, der diese als soziale Triebkraft unterschätze.⁴⁹ Bis zum Ende der 50er Jahre wurde der *Kritische Realismus* gänzlich abgelehnt. In den *Formalismus* Debatten wurden gesellschaftlich engagierte Künstler oft diskreditiert, dass sie eine Kunst des Hässlichen betrieben. Die pessimistisch und düster charakterisierten, dargestellten Menschen sind graue, passive dahinvegetierende Massen. In denen keine starke Kraft des lebensbejahenden Gefühls des Widerstandes zu erahnen waren. Seit Ende der 50er Jahre wurde die generelle Diffamierung des Kritischen Realismus differenziert. Der Kunsthistoriker Wolfgang Hütt vertrat die Ansicht, dass in sozialkritischen Werken auch proletarische Elemente enthalten sein könnten.⁵⁰ Daher entwarf er nach ideologischen Gesichtspunkten eine Entwicklungslinie, die vom *bürgerlichen Realismus* hin zum *Sozialistischen Realismus* führte. Dabei basiert sein Grundverständnis darauf, dass proletarische Kunst schon unter kapitalistischen Bedingungen existierte und entstehen könnte.⁵¹ Dieser neue Ansatz ermöglichte es im Sinne des *Sozialistischen Realismus* eine Tradition der deutschen Kunst vom ausgehenden 19. Jh. bis zur ersten Hälfte des 20. Jh.

⁴⁵ Vgl.: Kulturpolitisches W. 1978², S. 589.

⁴⁶ Vgl.: ebd., S. 590.

⁴⁷ Vgl.: Bonnke 2007, S. 52.

⁴⁸ Vgl.: Pracht 1987, S. 477.

⁴⁹ Vgl.: ebd., S. 116.

⁵⁰ Vgl.: allg. Hütt 11/1958.

⁵¹ Vgl.: Goeschen 2001, S.70.

nachzuweisen. Damit wurde es seit den 60er Jahren für die Künstler möglich, in die Gegenwartskunst auch kritische Elemente neben rein affirmativen Elementen aufnehmen zu können.⁵² In Folge dieser Entwicklung kommt es zur Neubewertung des Expressionismus, der vorher als abnorm, pornographisch und absurd betrachtet wurde. Da in dieser Kunstrichtung das humanistische Menschenbild zerstört würde und eine ästhetische Verklärung von der Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins stattfindet.⁵³ Mit der neuen Differenzierung des Expressionismus kam es zum Herausfiltern von *positivem* Ideengehalt. Dieser stand nun für Befreiung von Konventionen, Überwindung der gefühlten gesellschaftlichen Zwänge und der sozialen Vision von der Brüderlichkeit aller Menschen.⁵⁴

Trotz der differenzierten Beurteilung der Kunst kam der Begriff *Formalismus* in den 60er Jahren weiterhin zur Verwendung. Er diente zur Regulierung bestimmter kunsthistorischer Tendenzen, die Kunstelemente aus dem sozialistischem Erbe vereinnahmt oder ausgegrenzt. Das *Formalismus*-Gesetz war gleichzeitig ein ideologisches Kampfinstrument, dass für innerstaatliche Repressionselemente fungierte und nach außen gegen den Westen diente. Mit der Projektion des *Formalismus*-Begriffs auf die kapitalistische Gesellschaft und dessen Kunstrichtung wurde eine inhalts- und formalästhetische Ablehnung aufgezeigt. Die westliche Gesellschaft sei *dekadent*., Das wurde als ein Gefühl von Entleerung, Langeweile und Sinnlosigkeit verstanden. Mit dieser Haltung ging eine Ablehnung der *spätbürgerlichen* Kunst einher, die auch als *Verfallskunst* bezeichnet wurde.⁵⁵

Für den kulturellen Schlagabtausch fungierte der Begriff *Subjektivismus*. Dieser stand für eine völlig inhaltsleere Kunst, die nicht gesellschaftlich bedeutend war. Diese subjektive Weltsicht stand während der Formalismus-Debatten für einen Verzicht jeglicher Wahrnehmung und Wiedergabe von der objektiven Realität.⁵⁶ Den Künstlern wird vorgeworfen, die Realität beliebig zu verfärben, eigene Vorstellungen von Wirklichkeit darzustellen und sich selbst zum wichtigsten Gegenstand der Kunst zu erheben. Damit verfehlt der Künstler die Prinzipien des Realismus klar, die eine Typisierung und Selektion des Charakteristischen ausmacht.⁵⁷

Der *Subjektivismus* diente nicht nur der Diffamierung des Avantgardismus, sondern auch konträr zum Naturalismus, eine Kunstrichtung die naturgetreue Darstellungen anstrebte. In dieser werde jedoch keine Idealisierung und Heroisierung der Wirklichkeit gezeigt. Sie zeige nur Zufälligkeiten des Alltäglichen. Durch das bloße Kopieren der Wirklichkeit würde die

⁵² Vgl.: ebd., S.70.

⁵³ Vgl.: Kulturpolitisches W. 1978², S. 289.

⁵⁴ Vgl.: Bonnke 2007, S. 54.

⁵⁵ Vgl.: Der Kampf gegen. 3/1951, S.180.

⁵⁶ Vgl.: Dymshitz 11/1948, S. 99.

⁵⁷ Vgl.: ebd., S. 99.

Kunst vom Aufdecken sozialer Zusammenhänge abweichen und die Aufgabe verfehlen: künstlerische und geistige Durchdringung des Lebens anzustreben.⁵⁸ Der Vorwurf einer Realitätsfälschung durch individuelle, emotionsgesteuerte Sichtweise auf die Welt oder die neutrale Abbildung des zu Sehenden, hatte den gleichen Grund, den Künstler zu reduzieren auf ein Aufgabe als Propagandisten der SED-Politik und deren Ideologie.⁵⁹

In den 70er Jahren erfuhr der Konstruktivismus eine Aufwertung im Sinne einer komplexen Umweltgestaltung. Durch die Neubauprojekte benötigen die Menschen ein abgestimmtes und ausgewogenes Verhältnis von Architektur, Design und bildender Kunst. Für die jeweiligen Bedürfnisse wurde der Funktionalismus zum Wesenskriterium erklärt, der wiederum ein Charakteristikum des Konstruktivismus ist. Damit löst sich zugleich der Konstruktivismus vom der *Formalismus* Diffamierung und wird zur *progressiven* Kunst erklärt. Die Gründe liegen im Zeitpunkt seiner Entstehung in der Revolutionsphase und der Zielsetzung seiner Anhänger, den gesamten Bereich der Kunst zu erfassen, um intensiv in das Leben der Werktätigen hineinwirken zu können. Für besonders positiv galt die Orientierung auf Grundprozesse der Gesellschaft, vorzugsweise auf den arbeitenden Menschen. Der Konstruktivismus wurde weniger als Stil verstanden, er stand mehr für ein Programm einer Methode, in der „[...] die Entfremdung von Kunst und Leben, von Künstlern und Volk zu durchbrechen[galt].“⁶⁰ Konstruktivistische Elemente flossen besonders in modernes Bauen, Gebrauchsgrafik und Produktionsgestaltung ein.

Mit der komplexen Umweltgestaltung bekam die abstrakte Kunst in den 70er Jahren ebenfalls eine eigene Ästhetik zugesprochen. Sie sei in der Lage, elementare menschliche Sinnlichkeiten zu erwecken.⁶¹ Gänzlich anerkannt wurde die abstrakte Kunst in der DDR nie. Für die Parteiideologen war sie keine Ausdrucksform der sozialistischen Kunst, sondern geduldetes dekoratives Schmuckwerk. Diese Ausdrucksform vermittelt nur einen beschränkten Ideengehalt, ihr Funktionsgehalt ist damit folglich begrenzt, da ihr die breite Rezipierbarkeit fehle.⁶²

Mit den ständigen Erweiterungen bestand die Gefahr einer Aushöhlung des Begriffs des Realismus., Um dies zu vermeiden, galt seit den 70er Jahren der *Sozialistische Realismus* nur noch als ein wesentlicher Teil innerhalb eines Spektrums der DDR-Kunst. Die Erweiterung der Formvielfalt wurde begründet damit, „[...]daß eine realgeschichtliche Entwicklung eine

⁵⁸ Vgl.: Kulturpolitisches W. 1978², S. 527 f.

⁵⁹ Vgl.: Bonnke 2007, S. 56.

⁶⁰ Ebd.: S. 59.

⁶¹ Vgl.: Peters 1988, S. 151.

⁶² Vgl.: ebd., S. 151.

dynamische Entwicklung der Kunst einschlieÙe.“⁶³ Die Kunst habe daher keine ewige Normen oder Vorbilder der Gestaltung. Sie müsste der ständigen veränderten Realität angepasst oder gar neu entwickelt werden.⁶⁴ Die veränderte Wirklichkeit führt zu neuen Problemen, die eine neue vorher nicht bekannte Darstellungsart erfordere, um diese überhaupt aufzeigen zu können.⁶⁵

Trotz der zugestanden Formenvielfalt waren die parteitreuen Kunstdogmatiker bis zur Auflösung der DDR bemüht, an tradierten Formen festzuhalten. Sie begründeten dies mit dem bisherigen Sehgewohnheiten, würden diese zu sehr verändert, erschwerte dies die Rezipierbarkeit der Kunst. Damit würde der Funktionalisierung von Kunst widersprochen.⁶⁶

2. Die politische Vereinnahmung der Kunst in der SBZ/DDR 1945-1953

2.1. Stunde null

In den ersten Jahren nach dem 2. Weltkrieg herrschte im östlichen Teil Deutschlands eine überraschend liberale Kunstpolitik. Die Vielfalt der ausgestellten Werke in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) unterschied sich kaum von den Präsentationen in der amerikanischen, englischen und französischen Zone.⁶⁷

Mit Berlin und Dresden, fielen zwei wesentliche Kunstzentren der modernen Kunst, in den Bereich der SBZ. Diese zwei Zentren hatten eine tragende Rolle in der Malerei zu Beginn des 20. Jh. bis zur der nationalsozialistischen Machtübernahme 1933.⁶⁸ Als einer der bedeutendsten Künstlergruppen galt in Dresden *die Brücke*. Dessen wichtigste Gründungsmitglieder 1905 waren, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff. Ein Jahr später schlossen sich Max Pechstein und Emil Nolde dieser Künstlergemeinschaft an.

Ein Jahr nach dem 2. Weltkrieg wurde in Berlin und Dresden eine Bestandsaufnahme aller Kunstrichtungen der deutschen Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts ausgestellt. Die erste Ausstellung war im Berliner Zeughaus von Mai bis Juni 1946 unter dem Titel: *1. Deutschen Kunstausstellung der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen*

⁶³ Bonnke 2007, S. 60.

⁶⁴ Vgl.: Pracht 1974, S. 152.

⁶⁵ Vgl.: ebd., S. 152.

⁶⁶ Vgl.: Bonnke 2007, S. 61.

⁶⁷ Vgl.: Damus 1991, S. 41.

⁶⁸ Vgl.: Thomas 1980, S. 10.

Besatzungszone zu sehen. Nach kurzer Zeit, von August bis Oktober 1946, folgte die Dresdner Ausstellung unter dem Titel: *1. Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung*.

Gerade die Dresdner-Ausstellung sollte eine überragende Bedeutung für die kommende Kunstpolitik in der SBZ/DDR haben. Die Veranstalter waren die Landesverwaltung Sachsen, der *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*. Die Kunstjury wurde unter anderem aus Vertretern des *Kulturbundes*, der Landesverwaltung Sachsen und der *deutschen Zentralverwaltung der SBZ für Volksbildung* zusammengesetzt. Weitere Mitglieder waren Künstler, wie Carl Hofer und Max Pechstein.

Organisiert wurde die Ausstellung von Will Grohmann und Hans Grundig. Gerade Grohmann, der wenige Jahre später in den Westen ging, hatte sich schon vor 1933 als Befürworter der modernen Kunst hervorgetan. Auf sein Drängen hin war die Moderne Kunst relativ stark vertreten.⁶⁹

In der Ausstellung wurden Künstler: wie Paul Klee, Ludwig Kirchner und Schmidt-Rottluff ausgestellt, deren Werke von den Nationalsozialisten als entartet eingestuft wurden.⁷⁰ Ein weiterer Schwerpunkt der Ausstellung lag auf deutschen Beiträgen, welche zwischen dem 1. und 2. Weltkrieg internationale Anerkennung gefunden hatten.⁷¹ Unter den 600 präsentierten Exponaten fanden sich Impressionisten, Expressionisten, Bauhäusler, Neuen-Sachlichen und die Künstler der Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ASSO). Herausragende Künstler dabei waren, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Erich Henkel, Oskar Kokoschka, Max Pechstein, Otto Dix, Georg Grosz, Max Beckmann, Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Willie Baumeister, Werner Gilles, Karl Rössing sowie das kommunistische ASSO-Künstler Ehepaar Lea und Hans Grundig.

Zu dieser Bestandsaufnahme kamen die Nachkriegswerke hinzu. Überraschenderweise waren die beherrschenden Themen der Zeit: wie Krieg, Nationalsozialismus, die schlechte Lebenssituation der Deutschen nur Randmotive. Die meisten Werke waren von metaphorischen Sinnbildern geprägt, welche die Zeit und die vorwärtsgewandte Befindlichkeit der Künstler aufzeigten. Ein Werk mit einem blühenden Obstzweig in der Frühlingssonne, erschien als Bild der Hoffnung und ein sich abziehendes Gewitter, als ein Ende von Bedrohung und Krieg. In der Dresdner Ausstellung überwog die gegenständliche Kunst. Die traditionellen Genres wie Bildnis, Landschaft, Interieur, Figurenkomposition und das Stilleben sind vorrangig zu finden. Die Gestaltungsweisen der Nachkriegswerke

⁶⁹ Vgl.: Damus 1991, S. 43.

⁷⁰ Vgl.: ebd., S. 42.

⁷¹ Vgl.: Thomas 1980, S. 11.

entsprachen unterschiedlichster Richtungen der Moderne. Es flossen z.B. Interpretationen von spätimpressionistischen Ausdrucksweisen und Rückgriffe auf Picasso und Braque ein. Trotz einer hohen malerischen Qualität, neigten viele Nachkriegswerke zu dekorativen und harmonisierenden Motiven. Eine neue malerische Leichtigkeit der Künstler, spiegelte sich zaghaft in den Werken wieder, die sich nach den nationalsozialistischen Beschränkungen und Eingriffen zu befreien bemühte.

Insbesondere der von den Nationalsozialisten propagierte Detail-Realismus befreite sich in die Richtung der Moderne. Die abstrakte oder surrealistische Kunst dominierte hierbei weniger. Vielmehr wurde eine formale Vereinfachung und Verallgemeinerung unter der Vermeidung von konkreten Wirklichkeitsbezügen angestrebt. Gesellschaftliche Motive wurden oft metaphorisch umschrieben, da die Künstler mit allem Mittel eine denkbare Assoziation zu nationalsozialistischen Inhalten und gegenstandsbezogener Malerei vermeiden wollten. Durch dieses Vorgehen beraubten sich viele Künstler, jedoch einer gegenständlichen Reflexion dieser Zeit. Daraus resultierend, enthalten die wenigen zeitbezogene Kunstwerke nur eine freiwillige Selbstbeschränkung im Ausdruck, welcher nur dekorative Trümmerbilder und Elendsschilderungen zuließ.⁷²

2.2. Zeitbezogene Kunstwerke und die unterschiedliche Reaktion der Kunstpolitik

Auch wenn die Anzahl der zeitbezogenen Kunstwerke bei der *1. Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung*, gemessen an der Gesamtausstellung einen geringen Platz einnahmen, sind es gerade jene Werke, die eine wechselseitige Beachtung und Anerkennung innerhalb der DDR Kunst einnahmen.

Exemplarisch für diese Zeit stehen: die Werk von Wilhelm Lachnit *der Tod von Dresden* 1945 (Abb. 1) und das Werk von Oscar Nerlinger *der letzte Soldat* 1947 (Abb. 2). Diese zwei Werke teilten wenige Jahre nach ihrer Veröffentlichung das gleiche Schicksal, den Weg in die Versenkung. Dies lag daran, dass die Kunstpolitik in der SBZ zunächst von allgemeinmenschlichen Dramen und der linksgerichteten Kunst im Stile der ASSO Bewegung nichts wissen wollte. Beide Künstler waren Mitglied der Kommunistischen Partei Deutschland (KPD). Sie entschieden sich in den Nachkriegsjahren gegen ein harmonisierendes Motiv und wollten die Schrecken des 2. Weltkrieges in ihren Werken verarbeiten. Beide sind überzeugte Anhänger der linken Politik, stießen jedoch dabei an der von der Sowjetunion neu vorgegebenen Kunstdoktrin des *Sozialistische Realismus* an. Der

⁷² Vgl.: Damus 1991, S. 44.

ohne Rücksicht auf Eigenheiten der deutschen Kunstentwicklung, auf die SBZ übertragen wurde. Ihre Darstellungen entsprachen in ihrem expressiv anklingenden Stil nicht den erwünschten Vorgaben. Auch wenn sie diesen gerade aus der deutschen Kunstentwicklung bewusst einsetzten, um sich klar gegen den von Nationalsozialisten propagierten Detail-Realismus zu distanzieren.

Das sakral wirkende Bild von Wilhelm Lachnit mit dem glutroten, splittrigen Hintergrund, in Form und Farbe, stellt zentral eine Frau dar. Die deutlich vom Schicksal des Krieges gezeichnet ist. Ihr Kind, mehr Tod als lebendig, scheint schon in jungen Jahren dem Tode nahe. Lachnit stellt im Hintergrund den Tod nicht triumphierend dar. Er scheint unfassbar von dem Geschehen des Krieges berührt, trauert und leidet mit.⁷³ Im Werk von Oskar Nerlinger spiegelt sich ebenfalls das Leid des Krieges in einem expressionistischen Ausdruck wider. Die leidvolle Anklage von der Zerstörung der Welt, von Ruinen der Stadt, von verbrannter Erde und den letzten lebendigen grünen Flecken, geleitet der Tod den letzten Soldaten durch dieses Werk. Beide Werke verfehlen damit die Vorgaben von Parteilichkeit und Optimismus und zeigen deutlich eine Diskrepanz zwischen der ideologisch vorgegebenen Kunstdoktrin und der entstehenden Kunst, selbst wenn diese Künstler politisch links orientiert waren. Durch die rücksichtslose Übernahme der neuen Kunstdoktrin war der Umgang mit der vergangen linksorientierten Kunst schwierig. So erinnert die Kunst von Nerlinger und Lachnit in ihrer Ausführung zum Teil an die der Künstlergruppe ASSO, welche sich in einem proletarisch revolutionären Ausdruck präsentierte. Sie war toleriert, passte jedoch zunehmend nicht mehr in das politische Kunstbild der SBZ. Dieses tolerieren schwang ins ignorieren um. Erst in den 60ziger bzw. 70ziger Jahren kam es zu einer Wiederentdeckung jener Werke in der DDR.

Dieses zwischenzeitliche Schweigen wurde von der DDR Kunstwissenschaft stark verzerrt dargestellt. Ziel dieser manipulierten Geschichtsdarstellung war es, einen natürlichen Weg der Kunst hin zum Sozialistischen Realismus aufzuzeigen.⁷⁴ In diesem Sinne arbeitete der Autor Lothar Lang⁷⁵. Er eliminierte in seiner Kunstgeschichtsschreibung, alles was nicht in das erwünschte Bild der Kunstgeschichte passte. So spielten für ihn die Werke mit den Themen Krieg, Faschismus und deren Folgen jetzt eine zentrale Rolle in der unmittelbaren Nachkriegskunst, die es nicht gab. Als unbedeutend wurden die politischen freien Werke in unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksweisen zugeordnet. Die zunächst in den 40er und 50er Jahren störende expressionistische Formsprache wurde zur sozialistischen Kunst umgewertet.

⁷³ Vgl.: ebd., S. 23.

⁷⁴ Vgl.: ebd., S. 38-41

⁷⁵ Vgl.: dazu allg.: Lang 1983.

2.3. Die politische Neuordnung in der SBZ 1945-1948

Die künstlerische Freiheit mit einer Vielfalt moderner Künste, prägte die ersten Ausstellung nach den 2. Weltkrieg. Diese Freiheit entsprach der damaligen Politik der SBZ. Die Ziele bestanden zunächst nicht darin den Sozialismus nach sowjetischem System einzuführen, sondern eine vom Antifaschismus geprägte Politik zu betreiben und eine scheinbare Demokratisierung, in der die bürgerlichen Freiheitsrechte bewahrt seien, voranzutreiben. So stand die Kunst der Nachkriegszeit, mit den kaum vorkommenden klassenkämpferischen Bildern und dem Auslassen von Vergangenheits- und Gegenwartsmotiven und ihren politischen Nicht-Aussagen, zunächst im Einvernehmen mit der Politik der SBZ.

2.3.1. Von der scheinbaren Demokratisierung zur politischen Alleinherrschaft der SED

Diese Politik in der SBZ konnten jedoch viele KPD-Mitglieder nicht nachvollziehen. Für diese standen die bürgerlichen Freiheitsrechte für einen überholten Kapitalismus und nicht für den politisch angestrebten Kommunismus.

Die politisch links orientierten Künstler, viele KPD Mitglieder, sollten sich nicht wie vor 1933, in der ASSO-Gruppe organisieren. Die Künstler hatten sich im Rahmen einer allgemeinen, zentralen Künstlerorganisation mit allen politischen Kräften zusammen zuschließen, gegen den Faschismus. Der Zusammenschluss von reinen kommunistischen Künstlerorganisationen und die damit verbunden kommunistische Kunst war nicht im Sinne der sowjetischen Militäradministration (SMAD).⁷⁶

Die scheinbare Demokratisierung mit ihren freiheitlichen Bürgerrechten spiegelte sich auch in dem Gründungsauftrag der KPD 1945 wider. In denen sich ein bürgerliches Programm befindet, welches jedoch von der Kommunistische Partei der Sowjetunion (KPdSU) verordnet wurde.⁷⁷ In diesem Programm sprach sich die KPD für freien Handel auf der Grundlage von privaten Unternehmerinitiativen aus, Grundlagen des Privateigentums.

Der Sozialismus spielte keine Rolle. Die SMAD verfolgte mit ihrer Politik, dass die KPD als demokratische Partei erscheinen sollte, welche möglichst schnell und so demokratisch wie möglich, ohne größeres Aufsehen, alle politisch entscheidenden Positionen zu besetzen habe. Dabei wurde zunächst auf Klassenkampfpapieren und revolutionären Zielvorstellungen verzichtet. Die Spitzenfunktionäre der KPD wurden in Moskau, teilweise schon während des

⁷⁶ Vgl.: Goeschen 2001, S. 10.

⁷⁷ Kommunistische Partei der Sowjetunion (KPdSU)

2. Weltkrieges, darauf vorbereitet, in den SBZ schnellstmöglich eine deutsche Verwaltung auf allen Ebenen aufzubauen, die demokratisch erschien, aber fest als verlängerter Arm der Besetzungsmacht diente. Die SMAD ließ für die scheinbare Demokratisierung bereits 1945 bürgerliche Parteien zu. So gründeten sich die CDU, LDP und die SPD, die sich aktiv am Aufbau der Verwaltung beteiligen konnten.⁷⁸ Jedoch waren alle Verwaltungen, Massenorganisationen und Verbände so strukturiert, dass fast alle entscheidenden Positionen durch die KPD besetzt wurden. Dabei kam der Partei zugute, dass sie schon vor der Zulassung der anderen Parteien zielstrebig agieren konnte. Um den Eindruck dennoch zu wahren, dass es demokratisch in der SBZ zugeht, wurden einige Posten bewusst von der KPD nicht besetzt. Andere Parteiangehörige und parteilose Fachmänner konnten so die Positionen von Bürgermeisterstellen oder Rektorenstellen einnehmen. Viele politisch engagierte Menschen des bürgerlichen Lagers störten sich auch nicht an der Zusammenarbeit mit der KPD, wie sie es vielleicht in der Weimarer Zeit getan hätten. Für viele Menschen stand der Wiederaufbau und die Wiederherstellung der Lebensgrundlage im Fokus. Dabei gerieten viele Menschen, ohne dass sie es wissen konnten, in eine Art Handlanger Position der KPD, den demokratischen Anschein zu wahren.

Dass der demokratische Schein nicht von Dauer sein sollte, zeichnete sich schon Ende 1945 ab. Die KPD-Spitzenfunktionäre erhöhten den Druck auf die SPD sich mit ihr zu vereinigen. Obwohl viele Mitglieder und Funktionäre beider Parteien strikt gegen einen Zusammenschluss waren, kam es schon im April 1946 in der SBZ zur Vereinigung beider Parteien unter dem Namen: Sozialistische Einheitspartei Deutschland (SED). Möglich wurde diese Vereinigung nur durch den ausgeübten Druck der SMAD. So brachte diese die SPD-Funktionäre, welche gegen eine Vereinigung waren, durch Redeverbote und Verhaftungen zum Schweigen. Mit der Vereinigung und der großen indirekten Unterstützung der SMAD strebte die SED im Oktober 1946 bei der Kreis- und Landtagswahl die absolute Mehrheit an. Dieses Ziel wurde nur knapp mit 50 Prozent erreicht, dies gelang nur mit Hilfe der Einbeziehung von Stimmen der Massenorganisationen. Diese Wahlen sollten dann auch die ersten und letzten freien Wahlen gewesen sein. Damit war auch der scheinbare Demokratisierungsprozess nach dem 2. Weltkrieg in der SBZ nach nur ca. 18 Monaten beendet. Resultierend übernahm die SED damit de facto die alleinige politische Verantwortung in der SBZ.

⁷⁸ Christlich Demokratische Union Deutschlands (CDU), Liberal Demokratische Partei Deutschlands (LDP), Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD).

2.3.2. Die beginnende politische Strukturierung der Kunst

Die liberale kunstpolitische Praxis änderte sich von 1945-1948 kaum, sie wurde jedoch zunehmend staatlicher organisiert. Von Beginn an, gab es zentrale Kulturverwaltungen und Kulturorganisationen, in deren festgelegten Rahmen zunächst eine vielfältige liberale Kunst möglich war. Private und gesellschaftliche Initiativen wurden dennoch möglichst schnell eingegliedert. Wollten sich diese Initiativen nicht eingliedern lassen, war es mit der Liberalität ab 1945 schnell vorbei - sie wurden unterdrückt und ausgeschaltet. Dabei verstößt die KPD eindeutig gegen ihr eigenes bürgerliches Grundsatzprogramm noch vor der Vereinigung mit der SPD zur SED.

Am 6. Juni 1945 kam es bereits zur Gründung der *Kammer der Kuntschaffenden*, deren Präsident der KPD Funktionär Paul Wandel war. Diese ging dann bereits nach wenigen Monaten im Jahr 1946 in die *Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung* auf, an deren Spitze sich wiederum Paul Wandel befand. Die Schriftsteller und Künstler mussten sich als Kulturschaffende im *Freien Deutschen Gewerkschaftsbund* (FDGB) organisieren.⁷⁹ Damit waren diese als Gewerkschaft *Kunst und Schrifttum* innerhalb des *Schutzverbandes Bildender Künstler* zentral erfasst. Dieser Behördenaufwand diente dazu, eigenständige Künstlerorganisationen nicht entstehen zu lassen oder einzugliedern. Dabei wurde auch die Gruppe kommunistischer Künstler *Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Künstler*, die sich 1945 gründet hatte, 1947 in den Schutzverband eingegliedert.

Zur kontrollierten Organisation des zunächst vielfältigen Kulturlebens in der SBZ diente auch der im Juli 1945 gegründete *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* (Kulturbund). Dieser war wie die anderen genannten Organisationen an der Spitze mit KPD Anhängern besetzt. Als Präsident wurde Johannes R. Becher eingesetzt, hinzu kamen noch weitere Spitzenfunktionäre der KPD wie Anton Ackermann, Hans Mahle und Otto Winzer die alle samt im UdSSR-Exil gewesen waren. Die Struktur des *Kulturbundes* war zentralistisch organisiert, von oben nach unten. Deren Ebenen waren die Zentral, Landes- und Ortsebene. Die unterste Ebene wurde nicht mit KPD Mitgliedern besetzt, dafür überzeugte man bekannte Persönlichkeiten wie etwa in Chemnitz Karl Schmidt-Rottluff. Damit bewahrte die KPD den Eindruck einer demokratischen Struktur in der SBZ.

Damit erzeugte auch die KPD den Eindruck, dass sie nicht wie vor 1933 dazu neigen würde, das sowjetische Modell kopieren zu wollen. Die Freiheit der Kunst schien im Rahmen der neuen Organisation gewahrt zu sein, in der sich Menschen politisch und künstlerisch

⁷⁹ Vgl.: Goeschen 2001, S. 34.

engagieren konnten. Diese Freiheit unterstand aber zunehmend dem Machtkalkül der KPD bzw. später der SED.

2.4. Die Propagierung des sowjetischen sozialistischen Realismus

Schon auf dem sächsischen Künstlerkongress, der von 26. bis 30. Oktober 1946 stattfand, empfahl der sowjetische Oberst Tulpanow, die junge demokratische deutsche Kunst solle sich die Sowjetkunst als Vorbild nehmen.⁸⁰ Wenn man diese Aussage wörtlich nimmt, bedeutet dies nichts anderes, als die systematische Bekämpfung der Moderne und mit ihr die künstlerisch-individuelle Vielfalt, wie sie bereits seit den Beginn der 30er Jahre in der Sowjetunion üblich war.⁸¹

Bei dieser einzelnen Empfehlung, welche Richtung die Kunst in der Zukunft nehmen sollte, blieb es nicht. Schon ein Jahr später befand sich in der SED Zeitung *Neues Deutschland* ein Artikel mit der Überschrift *Kunst im Sozialismus*, in welchem die Künstler erfuhren, wie sie sich zu verhalten hätten. Man zeigte ihnen das zu erstrebende Ziel, den Sozialismus, und erklärte damit den Künstlern nichts anderes als die Kunst.⁸² Offen wird jetzt durch die SED das neue Ziel des Sozialismus propagiert und damit die Sowjetunion zum direkten Vorbild erhoben. Resultierend rückt die Demokratisierung zunehmend in den Hintergrund. Neue Einrichtungen für die Präsentation sowjetischer Kunst entstanden, wie Anfang 1947 z. B. in Berlin das *Haus der Kultur der Sowjetunion* und die *Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion*. Diese Entwicklung wurde durch weitere Veröffentlichungen, wie etwa in der Zeitschrift *bildende kunst* weiter propagiert. In der Ausgabe Nr. 7 von 1947 wird in dem Artikel *dreißig Jahre sowjetische Malerei* die neue Richtung vorgestellt. Mit dem Werk von Tarras Gaponenko mit dem Titel *Kollektivbäuerinnen auf dem Wege zur Arbeit* (Abb. 3), wurde ein im vorgegebenen Sinne gelungenes Werk vorgestellt. In diesem Bild spiegeln sich folgende Vorstellungen des sozialistischen Realismus wieder: Die Kunst habe sich im Zeichen einer ständigen Teilnahme und Fürsorge zum Sowjetvolk zu orientieren. Dabei sind verschiedene formalistische Tendenzen wie Expressionismus, Kubismus, die aus Westeuropa stammen und nicht dem sowjetischen Volk entsprechen, zu vermeiden. Die formalistische Kunst entspreche einer Kunst, die aus dem Bürgertum und der alten Intelligenz vor der Revolution entstamme. Damit können die Anhänger dieser Kunst die Aufgaben der vollzogenen Revolution nicht verstehen und auch nicht im Sinne der Massen des Sowjetvolks

⁸⁰ Vgl.: Damus 1991, S. 51.

⁸¹ Vgl.: ebd., S. 48.

⁸² Vgl.: ebd., S. 51.

entsprechen.⁸³ Dabei wurde immer betont, dass die Kunst in der Sowjetunion nicht gleichgeschaltet sei und nicht zur reinen realistischen Abbildung verpflichtet. Sie habe sich von der Starre der Akademie der Künste loszusagen, um dem Volke zu dienen und die Kunst in das Volk hineinzutragen. Die Kunst diene nicht mehr dem Selbstzweck, sie habe sich der Hauptgefahr, des Formalismus, im entschiedenen Kampf zustellen.

2.5. Die abweichenden künstlerischen Arbeiten in Theorie und Praxis

Zu Beginn der 50er Jahre wurde auch in der DDR die spezifische künstlerische Ausformung des Sozialistischen Realismus als - die Kunst des Staates - festgeschrieben. Dieses Vorgehen war wie in anderen Bereichen des Staates üblich, eng in Übereinstimmung oder besser gesagt in Anordnung, konform mit der Sowjetunion getroffen wurden.⁸⁴ Schon vor den 50zigern, kam es wie erwähnt, zu einer reichlichen Unterstützung von Staatswegen zu diesen Kunstvorstellungen. Hinzu kam die Gründung der Hochschule in Berlin-Weißensee im sowjetischen Sektor, die diese Bedingungen bedingungslos folgte.⁸⁵

In den ersten Jahren nach dem 2. Weltkrieg wurden diese Kunstvorstellungen zunächst nur als Vorschlag für eine neue Kunst unterbreitet. Dies lag an mehreren Gründen, mit der Ausgrenzung der modernen Kunst von Beginn an, wären viele Künstler Intellektuelle, um deren Einbindung man sehr bemüht war, abgeschreckt worden. Dieses vorzeitige Eingreifen hätte als eine Fortsetzung der nationalsozialistischen Kunstpolitik missverstanden werden können. Viele Künstler fühlten trotzdem eine Nähe zwischen der Kunst aus der Sowjetunion und die des Nationalsozialismus. Sie werden beide durch die oberflächenhafte Volkstümlichkeit und Idealisierung der jeweils gegebenen oder proklamierten Gesellschafts- und Herrschaftsverhältnisse geprägt.

Die KPD/SED schien vorerst auch der Meinung zu sein, dass die Menschen von der sowjetischen Kunst überzeugt werden müssten. Habe man erst mal den gesellschaftlichen Bereich in die Richtung des Sozialismus überzeugend eingeschlagen, so müsste sich auch das Bewusstsein der Künstler verändern.

Diese Entwicklungsüberzeugung der Künstler fand jedoch nicht aus eigenem Antrieb statt. Schon Carl Hofer und Oscar Nerlinger, beide Herausgeber der Zeitschrift *bildende kunst*, mussten gezwungen werden Artikel über die sowjetische Malerei und deren Lobpreisungen zu

⁸³ Vgl.: Schnittke 7/1947, S. 4.

⁸⁴ Vgl.: Damus 1991, S. 9.

veröffentlichen.⁸⁶ Mit Aktionen: Künstler zu den Werktätigen in die Betriebe auszusenden, wollte die SED Führung erreichen, dass die Künstler sich bewusst mit den Werktätigen zusammengehörig fühlen. Damit sie selbst die Entwicklung hin zum Sozialismus spüren und künstlerisch realistisch wiedergeben können. Diesem Aufruf folgten einige vereinzelte Künstlergruppen, in Dresden war es die Gruppe *das Ufer* und in Halle/Saale *die Fähre*. Diese Künstler waren auch gewillt, den neuen Parteidirektiven zu folgen, jedoch kam es in der künstlerischen Ausführung immer wieder zur Anlehnung an die Moderne Kunst.⁸⁷ Durch diese Entwicklung sah sich die SED gezwungen, den Druck auf die Künstler immer mehr zu erhöhen. Es kam zunehmend zur einer Abgrenzung von der bürgerlich formalistischen Kunst und zu einer gesteuerten Hinwendung der volksverbundenen Kunst, wie sie in der Sowjetunion üblich war. Auf der *ersten Zentrale Kulturtagung* der SED im Mai 1948 wurden diese Ziele deutlich angemahnt. Das Ziel bis 1950 müsse es sein, dass die Kunst die herausbildenden neuen sozialistischen Menschen darzustellen habe. Dabei soll die Masse zur einer optimistischen lebensbejahenden Einstellung erzogen werden. Die Künstler müssten sich der tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderung bewusst sein, damit sie die Umformung des Menschen deutlich in ihrer Kunst darstellen können.

Trotz all dieser Bemühungen der SED war von dieser propagierten Kunst auf der 2. *Deutschen Kunstaussstellung* in Dresden 1949 nicht viel zu sehen. Sie unterschied sich kaum von der ersten Ausstellung 1946, in der reichlich moderne bürgerliche Kunst zu sehen war.⁸⁸ Dementsprechend stellte Rudolf Engel bei der offiziellen Eröffnungsfeier fest, dass die bildende Kunst weit hinter der gesellschaftlichen Entwicklung zurückgeblieben sei. Es sei nicht gelungen, die Kluft zwischen dem Volk und den Künstlern zu schließen. Nur wenige Werke bezogen sich auf das Thema Arbeit, wie im Bild von Richard Birnstegel *beim Kartoffellesen* 1949 (Abb. 4) zu sehen. Jedoch ist bei diesem Arbeiterbild, die neue beschworene gesellschaftliche Aufbruchsstimmung nicht vorhanden. Keine fröhliche, entschlossene Menschen die hoffnungsvoll in die Zukunft schauen sind zu sehen. Keinerlei politische Botschaft überträgt dieses Werk. Es ist in seiner dekorativen Malweise einfach nur kraftlos und blass. Am Werk von Birnstegel wird deutlich, wie ein Künstler das neue Arbeiterthema bewusst aufgreift, aber dennoch die eigentliche Aufgabenstellung der propagierten Kunstvorstellung der SED völlig verfehlt.

⁸⁶ Vgl.: ebd., S. 51.

⁸⁷ Vgl.: ebd., S. 53.

⁸⁸ Vgl.: Goeschen 2001, S. 49.

2.6. Die Gründungsjahre der DDR und die Durchsetzung des sozialistischen Realismus

Nach der Gründung der DDR 1949 änderte sich die Kunstpolitik zunächst nicht. Dies verwundert kaum, die Teilung Deutschlands war längst vollzogen, alle grundlegenden Kunstvorstellungen und Zielsetzungen bereits verkündet.

An deren Umsetzung gab es jedoch noch erhebliche Zweifel. Die meisten Künstler lehnten eine Kunst am sozialistischen Realismus mit sowjetischer Prägung ab, obwohl sie KPD/SED-Mitglieder waren.⁸⁹ Der Versuch die neuen Kunstvorstellungen mithilfe sanften Drucks bei den Künstlern durchzusetzen, scheiterte bis 1950 weitestgehend.

Aus diesem Grund entschied sich die SED ihre Politik zu ändern. Wie auch in anderen Lebensbereichen ging die SED dazu über, die Kunst noch stärker in einer zentralistischen Organisationsstruktur zu führen, deren Umsetzung sich wesentlich stringenter zeigte als sie es beim *Kulturbund* war.⁹⁰ 1950 kam es zur Gründung der *Deutschen Akademie der Künste*. Die in diese Akademie berufenen Künstler sollten diese Berufung als Ehre empfinden. Durch Vergünstigungen und Privilegien, auch für Nicht-Parteimitglieder, sollte das Ziel vorangetrieben werden, dass sich angesehene Künstler dem Staat loyal verpflichtet fühlten und im Sinne der staatlichen Interessen handelten. Diese Vorstellungen erfüllten sich jedoch nicht. Weiterhin lehnten auch die neuen Akademiemitglieder eine grundsätzliche Bevormundung der Kunst ab. Mit der Gründung des *Verbandes Bildender Künstler Deutschlands* (VBKD), innerhalb des Kulturbundes, kam ab 1950 eine neue Institution hinzu. Deren Aufgabe bestand darin, die anglo-amerikanische Kulturbarbarei, Kosmopolitismus und den Formalismus konsequent zu bekämpfen und eine realistische Kunst zu entwickeln, die im engen Austausch mit der Kunst der Sowjetunion stand.⁹¹

Die neuen Begriffe demokratische und undemokratische Kunst wurden zur neuen Beurteilung der künstlerischen Werke eingeführt. Der Formalismus ist undemokratisch und entspreche nicht dem gesunden Volksempfinden. Er sei eine entartete Kunst und müsse bekämpft werden. In dieser Manier ging die VBKD in allen Veröffentlichungen vor, vor allem in tagesaktuellen Zeitungen und Kunstzeitschriften. Die im Januar 1953 neu gegründete Zeitschrift *BILDENDE KUNST*, deren Vorgänger die namentlich gleiche Zeitschrift *bildende kunst* war, sei besonders erwähnt. Im Allgemeinen erinnert das Vorgehen des VBKD, insbesondere in seiner Bemühung, nicht gewünschte künstlerische Ausdrucksweisen zu verdrängen. Im Vorgehen erinnert das deutlich an die Praktiken im Nationalsozialismus.

⁸⁹ Vgl.: ebd., S. 40.

⁹⁰ Vgl.: ebd., S. 33.

⁹¹ Vgl.: Schlösser 18.03.1952, S. 4.

Durch die neue systematische Lenkung der Kunst ab 1950, ließen die Erfolge aus Sicht der SED-Führung nicht lange auf sich warten. In der 3. *Deutschen Kunstausstellung* 1953 in Dresden war eine Vielzahl von Werken vertreten, die den Vorstellungen des VBKD und der SED entsprachen. Die 3. *Deutschen Kunstausstellung* kann als Durchbruch oder zu mindestens als Etappe auf dem Weg zum Sozialistischen Realismus gesehen werden. In den Werken steht nun im Gegensatz zur 2. Ausstellung eine politische Aussage im Vordergrund. Wie am Beispiel von Ernst Günther Neumann *Studenten helfen beim Aufbau Berlins* 1953 (Abb. 5) gut zu sehen ist. In diesem Bild soll die neue Qualität der Arbeit in der DDR dargestellt werden. Eine Gruppe Studenten kommt auf die Baustelle, um die Arbeiter bei ihrer Arbeit zu unterstützen. Mit einem Handschlag wird einer der Studenten offenkundig im beiderseitigen Einvernehmen respektvoll begrüßt. In diesen Handschlag befinden sich verschiedene Handlungsebenen. Die Jugend errichtet das Neue, die Intelligenz verbündet sich mit der Arbeiterklasse und gemeinsam in Verantwortung übernehmen sie eine neue Entwicklung zum Sozialismus.

2.7. Lockerung der Vorgaben des sozialistischen Realismus

Nach dem Tod Stalins am 5. März 1953 kam es in der Sowjetunion, kurze Zeit später auch in der DDR-Kunst zu Veränderungen. Waren auf der 3. *Deutschen Kunstausstellung* noch reichlich forcierte thematische Bilder zusehen und damit der Durchbruch zum sozialistischen Realismus gelungen, verschwanden die meisten Werke darauf wieder von der Bildfläche. Die Gründe für diese Veränderung lagen im Tod Stalins und der damit einhergehenden Lockerung der politischen Lage innerhalb des gesamten Ostblocks. Auch die SED Führung verkündete am 9. Juni 1953 einen neuen Kurs und gestand begangene Fehler in der Vergangenheit ein. Durch die rücksichtslose und schnelle Übernahme des sowjetischen Modells in all seinen Facetten, sei es zu einer Überspitzung der Anforderungen an die Künstler gekommen. Ein weiterer Grund für die Veränderungen in der Kunstpolitik war der Volksaufstand in der DDR am 17. Juni. 1953 Durch die neuen politischen Begebenheiten musste sich die SED Führung innergesellschaftlich etwas toleranter und geschmeidiger zeigen. Es entstand innerhalb der Kunstszene wieder eine offene Diskussion über die Kunst. Eine Mehrzahl von Künstlern, nicht mehr belastet von den Forderungen der SED, ging dazu über wieder, Werke von Landschaften, Stillleben und Porträts zu malen. Dabei werden wieder Bezüge zum Impressionismus und Expressionismus wie nach dem Krieg 1945 – 1948 deutlich, deren

Vorbilder meist Cézanne, Matisse, Beckmann oder Picasso sind.⁹² Diese veränderte Darstellungsform begab sich nicht direkt und offen in einen Konflikt mit dem politischen System, sondern zeigte vielmehr politisch freie Bilder in Anlehnung an die erwähnte Moderne Kunst. Die Künstler bedienten sich dieser stilistischen Mittel, ohne diese jedoch weiter zu entwickeln. Dies lies vermuten, dass sich die Künstler der neuen kulturellen Liberalisierung nicht sicher waren. Diese Vermutungen bestätigten sich zum Teil nach nur ca. anderthalb Jahren, als die politischen Zügel wieder wesentlich stärker angezogen wurden.

3. Typus des DDR-Künstlers

3.1. Existierte dieser?

Dieser Frage stellte sich schon 1994 Martin Warnke, für ihn gab es den DDR-Künstler. Nur war damit das Problem verbunden, diese Behauptung ausreichend zu belegen. Nur wenige Daten hat die Kulturgemeinschaft der DDR über ihre Künstler veröffentlicht. Zum Teil existieren mehr biographische Daten über einen Renaissance-Künstler als über einen Künstler der DDR. Diese Tatsache verwundert zunächst, hat aber Methode. Der Künstler der DDR hatte laut Ideologie eine *sozialistische Persönlichkeit* zu sein. Dieser Idealtypus war daher schon vor der Geburt fertig ausgebildet, was zur Verklärung biographischer Daten führen musste. Biographische Angaben in Katalogen und Kunstkritiken wurden knapp verfasst. Alles Unvorhergesehene, Atypisches und politisch Problematische wurde in den Lebensläufen als *komplizierte, widersprüchliche* Phase beschrieben die der Künstler kurzzeitig durchlief, um dann wieder letztendlich zu der Normalbahn zurückzukehren.⁹³ Der DDR Kunsthistoriker Ullrich Kuhirt, sah den Künstler in der Pflicht „[...]die sozialistische Revolution gleichsam auch in sich selbst [zu] vollziehen, Gesellschaftliches und Künstlerisches, Politisches und Ästhetisches in Einklang [zu] bringen.“⁹⁴ Damit geraten die offiziellen Lebensbilder im Schrifttum zu einem Schemata der Ideologie, sie geben kaum das Lebewesen wieder. Man könne gerade dies als ein Charakteristikum des DDR-Künstlers deuten, dass sie keine eigene Biographie haben durften. Diese fehlt und Nichtinformationen in den Biografien erschweren

⁹² Traugott 5/6 1956, S. 8.

⁹³ Vgl.: Warnke 1994, S. 40.

⁹⁴ Zitat von Kuhirt 1982, in: Warnke 1994, S. 40.

die authentische Wiedergabe des Künstlers wesentlich. Ein Bild des Wunschkünstlers der sozialistischen Kunstvorstellungen lasse sich hingegen nachvollziehen.⁹⁵

Über die soziale Herkunft der Künstler gibt es allgemein kaum Angaben. Für die erste Kunstgeneration in der DDR, die sich aus ASSO Künstlern und konvertierten Nazikünstlern zusammensetzte, ist dies auch nicht so interessant. Erst die Künstler die im Sozialismus sozialisiert wurden, also die die ab 1940 geboren wurden, ist die soziale Herkunft von größeren Interesse. Da sie Rückschlüsse erlaube, ob die Künstlerschaft von den erziehungspolitischen Bestreben der SED betroffen waren. Da sie zeigen, ob der Anteil der Arbeiterkinder unter den Künstlern nun jetzt relevant war oder nicht. Bekanntlich war die Forderung in der DDR, das werktätige Talente zu aktivieren seien und in neu eingerichteten Abendakademien zu fördern sind. Auch die gewerkschaftliche Organisation diene dazu, soziale Herkunftsstrukturen der neuen Künstlergeneration nach unten zu verlagern. Die Begründung der DDR-Ideologie bestand darin, dass sich schon seit Menschengedenken die Künstlerschaft aus dem Handwerk rekrutierte. Ein Argument welches durchaus nicht gänzlich abzuweisen ist. Erst im 19. Jh. rückte die Herkunftsstruktur weiter nach oben. Sie verlagerte sich vom Handwerker zur bürgerlichen Bildungsschicht und prägte die Kunstszene wesentlich. Zu einem Akademiekünstler gehörte in der Regel ein Abitur, das einen Intellektualisierungsschub in der Avantgardekunst teilweise erklärt. Ob diese Entwicklung in der DDR revidiert wurde ist nicht klar, es lassen sich künstlerische Bildungswege der DDR-Künstler aufzeigen.⁹⁶ Diese Informationen liefern uns Ausstellungskataloge, die in den letzten Jahren der DDR entstanden und für den Westen bestimmt waren. Der Katalog zur Ausstellung *Tradition Innovation* von 1990, die an mehreren Orten der BRD gezeigt wurden, gibt einen kleinen Eindruck von 45 Malern, davon 5 Frauen, die alle nach 1949 geboren wurden. Ihre Bildungswege werden zusammengefasst wie folgt beschrieben: ein Maler absolvierte sein Abitur, vier besaßen einen Facharbeiter mit Abitur, zwei Maler arbeiteten nach dem Abitur, der Eine als Maurer (Frieder Heinze) und der Andere als Gärtner (Carsten Nicolai), vier Maler haben vor dem Akademiebesuch bereits etwas anderes studiert. Diese Bildungswege scheinen eher Sonderfälle zu sein.⁹⁷ Der Großteil der Maler teilt sich in zwei Blöcke auf. Zwölf von Ihnen sind ohne Zwischenstationen direkt an die Akademie gegangen, doch zwanzig Maler absolvierten vor ihrem Akademie-eintritt eine Lehre, als Plakatmaler, Drucker und sogar als Elektrotechniker usw. Dies zeigt, wenn man die vier Facharbeiter hinzurechnet, dass die Hälfte der genannten dieser Ausstellung eine Lehre absolvierten, bevor sie ein

⁹⁵ Auch Aktuelle Lexikon haben diesen Mangel, allg. Eisold 2010.

⁹⁶ Vgl.: Warnke 1994, S. 41.

⁹⁷ Vgl.: ebd., S. 41.

Akademiestudium begannen, dies ist formal DDR-Spezifikum. Im Vergleich zu westlichen Künstlern der gleichen Generation, gingen diese zumeist direkt ohne Lehre an die Akademie.⁹⁸

Die Ausbildung an den Akademien erfolgte in einem fünfjährigen Studium. Die Ausbildung war streng reguliert und konventionell angelegt. Überraschenderweise waren die einzelnen Akademien mit einer regionalen Stilprägung deutlich unterscheidbar. So bildeten Berlin, Dresden, Leipzig und Halle Saale doch durchaus eigene Kunstzentren.

Eine Mitgliedschaft in der Partei, schien für die Künstler der DDR nicht zwingend gewesen zu sein. Bei einer statistischen Erhebung von 1971 wurden 3095 Mitglieder des VBK aufgezählt, von denen 26 Prozent in der SED waren.⁹⁹ Dabei ist jedoch zu beachten, dass die Mitgliedschaft in der VBK wiederum unabdingbar war. Nur diese Mitgliedschaft legalisierte die Bezeichnung Künstler im Staate. Die Aufnahme in diesen Verband erfolgte immer auf der Bezirksebene, in der eine Kommission über die Mitgliedschaft beriet, die immer eine politische Zuverlässigkeit voraussetzte. Für die künstlersoziologischen Spezifika der DDR-Künstler lassen sich drei Aspekte vom westdeutschen Künstler unterscheiden. Das erste Spezifikum ist die Arbeitsform, die sich zeitweise zahlreiche Künstler unterstellten, gemeint sind damit die Arbeiten in Kollektiven. Sie organisierten sich bis 1950 in kleinen Gruppen, in Dresden nannten sie sich *Das Ufer*, *Die Fähre* in Halle und *Künstleraktiv 48* in Leipzig. All diese Gruppen gingen im VBK 1950 auf und wurden transformiert in reguläre Kollektive folgend der Arbeiterorganisation in der Sowjetunion. Diese Arbeitsform diente dazu, individuelle Künstler im Kollektiv aufzuheben.¹⁰⁰ Die zweite spezifische Erfahrung war die *Betriebserfahrung* der Kunstschaaffenden. Diese wurde durch Aufträge vom FDGB systematisch gefördert. Einige Künstler hatten direkte Werksverträge mit den Großbetrieben. Neben diesen gab es zahlreiche Freundschafts- und Partnerschaftverträge mit den LPGs oder Baustellen. Die Einbindung der Künstler in die industrielle Produktion und damit zu den Werktätigen ließen in vielen Betrieben *Zirkel* entstehen, in denen unter Leitung von Berufskünstlern die Arbeiter zeichneten. Für diese Verbundenheit zwischen Werktätigen und Künstlern wurden erhebliche finanzielle Mittel bereitgestellt. Aus dem Staatshaushalt direkt kamen 1954 neun Millionen Mark, zu diesem Geld steuerten Kulturfonds von den Gewerkschaften und sogenannte Direktorenfonds von Betrieben weitere Mittel bei. 1964 gab es allein in Berlin 26 Künstler die Zirkel leiteten. Diese Entwicklung nimmt fast einen Charakter einer nationalen Aktion an. Die Dresdner Gemäldegalerie bekam 1969 eine eigene

⁹⁸ Vgl.: ebd., S.42.

⁹⁹Vgl.: Verband Bildender Künstler. 5, 1972, S. 278.

¹⁰⁰Vgl.: Warnke 1994, S. 43.

Abteilung eingerichtet, für *Bildnerische Volksschaffen* der DDR. Deren Statistik besagt für 1970/71, dass 60000 Volksschaffende in bis zu 5000 Kollektiven tätig waren.¹⁰¹ Die Begeisterung für die *Bildnerischen Volksschaffenden* ging gar soweit, dass im Katalog der VI. *Dresdner Kunstausstellung* keine Unterschiede zwischen *Bildnerischen Volksschaffen* und professionellen Künstlern gemacht wurde. Dieses Konzept schien aber nicht zu überzeugen. Bei der VII. Ausstellung in Dresden kam es wieder zur Trennung. Wenn man diesen Prozess des Volkschaffens negativ bewerten mag, könne man ihn als einer der größten Zwangsveranstaltungen des Jahrhunderts bewerten. Die nur dazu diene, die Autonomie des Künstlers zu revidieren. Man könne aber auch fragen, wenn ein regelmäßiger freiwilliger Kontakt mit der Arbeitswelt standfände, ob dieser der Autonomie schädlich sein muss?

Sicher festzustellen ist, dass der Umgang mit Werktätigen eine feste verordnete Größe war, die für den DDR-Künstler zum Erfahrungsbestand wurde. Um 1970 besitzen rund 11 Prozent der VBK-Künstler einen Werkvertrag mit Betrieben. Diese Aufträge wurden mit den Betrieben durchdiskutiert. In den Akademien gehörte der Umgang mit den Arbeiterbrigaden in den Fabriken mit zum Lernprogramm. Diesem Umstand folgend, kommt man nicht umhin, ihn als wichtigen künstlersoziologischen Punkt der DDR zu werten.¹⁰²

Der dritte spezifische Komplex bildet das Urteil, dass die DDR-Künstler in ihrem Land festgehalten wurden und damit in ihrer Provinzialität eingefroren sind. Dieses Urteil entspricht nicht der Realität, sie lassen sich an Hand von biographischen Angaben deutlich widerlegen. Sie zeigen gar eine wahrscheinlich größere Reisefreudigkeit der DDR-Künstler als die vieler Künstler im Westen. Damit ist ganz besonders die Hierarchie der Reiseziele gemeint. New York und London galten in Westen als künstlerisch unabdingbare Reiseziele. Das Reisespektrum der DDR-Künstler war exotischer und weitläufiger. Sicherlich spielte die Reise in die Sowjetunion eine wichtige Rolle, die seit den 60er Jahren auch vertraglich institutionalisiert wurde. Neben der Sowjetunion tauchten häufig Reisen nach Rumänien, Bulgarien und der CSSR auf, Polen hingegen auffallend selten. Dieser Radius weitete sich in den 60er Jahren beträchtlich aus: Albanien, Vietnam, China, Guinea, Ghana, Indonesien, Kuba, Kaukasus und Mittelasien, später kamen auch Reiseziele im Westen hinzu wie Italien und Frankreich. Das zeigt insgesamt eine durchaus bunte Reisepalette.¹⁰³

Zusammenfassend lassen sich drei Elemente spezifisch für den DDR-Künstler fassen und belegen. Häufig eine Herkunft aus dem Handwerk, Erfahrung mit den Arbeitern in den Betrieben und eine vielfältige Reiseaktivität für Künstler. Die aber nur gewährt wurde, gerade

¹⁰¹ Vgl.: ebd., S. 43.

¹⁰² Vgl.: ebd., S. 44.

¹⁰³ Vgl.: ebd., S. 44.

betreffend auf den kapitalistischen Westen, wenn sich der Künstler eindeutig parteikonform verhielt.¹⁰⁴

Über die finanzielle Ausstattung der Künstler lassen sich allgemein keine genauen Zahlen finden. Seit den 70er Jahren erweiterte sich das Subventionsspektrum jedoch deutlich. Zunehmend wird das Netz der Galerien engmaschiger, die der Staatliche Kunsthandel zusammen mit dem Kulturbund aufbaute. In den vier Jahren von 1974 bis 1978 gab es 762 Verkaufsausstellungen mit 785 Künstlern. Welche genauen Erlöse damit verbunden waren und welche Summen direkt an den Künstlern flossen, ist noch nicht erforscht. Sicher ist jedoch, dass auch nichtkonformistische Künstler zu einer Ausstellungschance kamen. Festzuhalten ist, seit den 70er Jahren entsteht durch den Kunsthandel für die Künstler die Möglichkeit, zusätzlichen Einnahmequellen für ihre Kunst zu erschließen.¹⁰⁵ Dabei entstehen für die Künstler zusätzlich kleine Spielräume, gerade wenn sie es schaffen, im Kunsthandel für Devisen zu sorgen. Nach der *documenta 6* 1977 auf der sechs offizielle Künstler der DDR ausstellten wie Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig und Werner Tübke für die Malerei und Fritz Cremer und Jo Jastram für die Bildhauerei, gelang dies immer öfter.

Damit konnte sich der Künstler zum Teil von der Auftragskunst des Staates lösen und sich unabhängiger machen. Dabei ist aber der Begriff Auftragskunst nicht rein negativ besetzt. Denn was unterscheidet die Auftragskunst der DDR von den Mäzenen der Höflingskunst des Mittelalters und der Renaissance? Laut Paul Hirschfeld nicht viel, folgende Feststellung veröffentlichte er im Jahre 1969: „Man kann ein Gesetz der Wiederholung im Verhältnis der Kunst zur Macht konstatieren, denn der Bogen läuft zurück zur Höflingskunst. Setzt man statt Parteibuch Adelsdiplom und statt parteigetreu königstreu, so nähert man sich der Sprache der Höflinge.“¹⁰⁶ Dies verdeutlicht auch „[...]daß gegen alle Bemühungen, einen sozialistischen Künstlertypus zu konstruieren, der berechnete Anspruch eines jeden sozialistischen Künstlers steht, als Individuum mit eigener künstlerischer Befähigung und mit überprüfbaren, eigenen künstlerischen Arbeiterergebnissen beurteilt zu werden.“

Der Mensch allgemein, wird immer geprägt von der Gesellschaft in der er aufwächst, egal ob diese freiheitlich oder diktatorisch ist. In einer Diktatur, zu dieser gehört sicher die DDR, wird der allgemeine ausgeübte Druck auf den Einzelnen stärker sein als in einer freiheitlichen Gesellschaft. Sie bedeutet aber nicht gleich, dass es nicht möglich, ist eigene individuelle Eigenschaften zu entwickeln. Der DDR-Künstler ist immer ein Teil der DDR und damit

¹⁰⁴ Vgl.: ebd., S. 45.

¹⁰⁵ Vgl.: ebd., S. 46.

¹⁰⁶ Zitat von Hirschfeld 1968, in: Warnke 1994, S. 40.

spezifisch geprägt. Jedoch ist er nicht die DDR, sondern immer ein Individuum in dieser Gesellschaft.

4. Typus Wandgemälde

4.1 Ein kulturpolitisches Konzept der Massenkommunikation

Zu einem Teil des kulturpolitischen Konzeptes der DDR gehörte es, Kunst als Kommunikationsmittel einzusetzen, um die gesellschaftlichen Ideologien an die Masse heranzutragen. Diese Masse befindet sich im gesellschaftlichen Raum, in denen jeder Einzelne seiner Lebenstätigkeit nachgeht, wie etwa im öffentlichen Raum einer Stadt. In diesen wird die Kunst als Mittel für eine Sinnstiftung der Massen als angestrebtes Ziel zum Sozialismus geprägt.¹⁰⁷ Sie ist nicht mehr nur für den einzelnen kapitalistischen Kunstliebhaber zu sehen, sondern für das ganze Volk. Somit bilden die Masse und der Künstler zusammen, eine verbundene und zugängliche Kunstform.

Die Auftragsvergabe der Wandbilder erfolgte oft nicht nur von der SED und von Massenorganisationen. Sondern erfolgte von den örtlichen Organen des Staates, die aus einzelnen Räten der Bezirke und Städte bestanden. Diese Investitionsträger planten architektonische Gestaltungen von bestimmten Bereichen der Stadt. Themen und Standorte für Wandbilder wurden jedoch nur in besonderen Fällen direkt vorgegeben. Der üblichere Weg erfolgte in Abstimmung mit Stadtplanern und Architekten von Arbeitsgruppen im VBK die den ausgearbeiteten Plan zur Zustimmung dem Auftragsgeber vorlegten.

Dieser Prozess war bis 1968 je nach Bezirk immer etwas unterschiedlich. Erst ab 1968 kam es zu Gründungen von architekturbezogenen Büros für Kunst, in den einzelnen Bezirken.¹⁰⁸ Der Vorgang selbst erscheint jedoch aus heutiger Sicht sehr komplex. An Hand vom Guth erstellten Schema (Abb. 6) für Karl-Marks-Stadt, ist dies gut zu sehen.¹⁰⁹

Die Anordnung von Kunst im Stadtraum, lag aber kein freier kreativer Austausch von Künstlern, Stadtplanern und Architekten zugrunde. Mit steigendem politischen Anspruch am Werk, stieg auch der Druck der SED an dem Entstehungsprozess, der in den meisten Fällen direkt erfolgte. Diese autoritären Entscheidungen müssen aber nicht in allen Fällen falsch gewesen sein. Innerhalb dieser gesellschaftlichen Zwänge von oben gab es immer in der DDR kleine individuelle Spielräume in der mittleren und unteren Ebene. Auf allen Ebenen mussten

¹⁰⁷ Vgl.: Flierl 1994, S. 47.

¹⁰⁸ Vgl.: Guth 1995, S.244.

¹⁰⁹ Ebd.: S. 242.

jedoch alle zusammen lernen, Stadtplaner, Architekten, Künstler und Politiker, wie die konkrete Eingliederung der Werke an architekturbezogener Kunst zu erfolgen habe. Wie sie diese vermittelt und Zusammenhänge von Stadtleben und Stadtraum herstellt, in einer erst neu entstehenden Gesellschaft. Für die Gestalter ging es um drei Aspekte: erstens um eine theoretische, praktische Erweiterung des Konzepts *Synthese*, weg von dem Sinne einer *Kunst am Bau* hin zum Sinn *Kunst im Stadtraum* betreffend baulich-gegenständlich und auch sozialräumlich. Auf diesen baut sich der zweite Aspekt auf, eine komplexe Gestaltung der Umwelt, alle ästhetisch wahrnehmbaren Elemente der Umwelt sollen ganzheitlich vom kooperativ einbezogenen Arbeitsprozess betrachtet werden. Der dritte Aspekt ist der Schwierigste. Es wurde auf die Notwendigkeit verwiesen, dass die künstlerische Gestaltung im Raum der Stadt ein protzenhafter sei und nicht eine einmalige Ausstattungsaktion, sie stehe im Interesse der Lebendigkeit und der veränderten Dynamik einer Stadt.¹¹⁰

Die Künstler hatten kaum Erfahrungen mit Außenwandbildern im Stadtraum, weder technisch noch künstlerisch. Sie mussten sich in den 40er und 50er Jahren erst die Einzelheiten erarbeiten, wie z.B. die Zuordnung des Wandbildes zur Form des Gebäudes und im Raum der Stadt. Das Wandbild benötigt eine Bildwand, diese ist fast immer die Wand eines Gebäudes, welche sichtbar im Raum der Stadt zu sehen ist. Damit haben die Außenbilder eine Doppelfunktion, einerseits die Selbstbezeichnung des Gebäudes, andererseits die Bezeichnung des Stadtraumes. Diese Funktionen haben polare Gegensätze: Das Wandbild kann auf ein Gebäude so stark fixiert sein, dass es einen Sinnzusammenhang mit dem Stadtraum verneint. Es kann aber auch nur das Gebäude als bloßen Träger benutzen, was allein das Wandbild und nicht das Gebäude für den Stadtraum sinnstiften werden lässt. Komplexer wird die Funktionalität des Wandbildes, wenn es sich um mehrere handelt, die sich in einem visuell blockartigen zusammenhängenden Stadtraum befinden. Der Anspruch einer ganzheitlichen Gestaltung dieses Raumes, schafft unter dem Aspekt einer künstlerischen Planung zwangsläufig die Frage. Welche „Funktion die Wandbilder an verschiedenen Gebäuden in ein und demselben Stadtraum inhaltlich und formal untereinander und zum Ganzen des Bildensembles haben.“¹¹¹ Die Beantwortung dieser Fragen wurde in der DDR seitens des Auftragsgebers oft über einen Themenplan gegeben.

Bis in den 70er Jahren entstanden in den Stadtzentren der DDR mehrere bedeutende Wandbilder, zu denen ich noch im Einzelnen kommen werde. Ab Mitte der 70er bleibt diese Entwicklung aus, dafür gibt es zwei Gründe: die Aufbauphase der 50er und 60 Jahre unter der

¹¹⁰ Vgl.: Flierl 1994, S. 47.

¹¹¹ Flierl 1994, S. 49.

Politik von Walter Ulbricht war vorbei und damit die Periode der Epochenverkündung als Mittel des thematischen Wandbildes. Der zweite Grund war eine neuorientierte Politik unter Erich Honeckers. Dieser setzte auf verstärkten Wohnungsbau, der meist außerhalb des Stadtzentrums stattfand. Die Politik Honeckers führte auch dazu, dass mehr pragmatisch durch Lebensstandard gedacht wurde als ideologisch durch Weltbild geprägte Gesellschaftsentwicklung.¹¹² Dies bedeutete für die Kunst allgemein und auch für das Wandbild, eine Loslösung von ideologischer Verkrampfungen und einem plakativen Verkündigungszwang. Sie bedeutete damit aber auch eine Verflüchtigung des Themas gesellschaftlicher Inhalte. Das Wandbild für den Außenraum wandelt sich mehr und mehr zu Allegorien oder zur Abbildung des Alltags, bis es sich letztendlich ganz aus dem Außenraum entzieht. Ein spätes Beispiel für Epochen-Wandbilder entstand noch 1978 in Suhl. Dort entwickelten die Künstler Willi Sitte, Willi Neubert und Peter Preis Wandbild Plakate, die im Stadtzentrum angebracht wurden. Sie erzeugten bei Fachleuten und Bürgern Ablehnung und wurden belächelt oder gar verhöhnt.¹¹³

In Rostock Evershagen entwickelte Ronald Paris ein Wandbild, welches in seiner malerischen Abstraktion Interpretationsschwierigkeiten erzeugte, dass diese extra einen Text von Paul Eluard benötigten, um von Bürgern und Politiker überhaupt verstanden zu werden. Die Entwicklung eines solchen Wandbildes ist bemerkenswert, wenn man sich nochmal die historische Entwicklung der 40er, 50er und 60er Jahren vor Augen führt. Jedoch war das Thema: *Wir wollen, und ich sage, ich will. Ich sage, DU willst, und wir wollen, daß sie fort dauern in Licht*, einfach zu anspruchsvoll für eine Wirkungschance in einer Fußgängerzone. Der sozialräumliche Zusammenhang war schlicht nicht mehr geeignet.¹¹⁴ Als Gegenwille dieser komplexen Werke tauchen in den alten Stadtkernen sogenannte Giebelbilder auf. Sie entstanden häufig an freigebombten Giebeln alter Häuser. Sie sind Ausdruck eines entideologisierten Kunstrückzugs am Ort des Lebens und deren Entdeckung. Seit Mitte der 70er Jahre wurden für weiterhin groß angestrebte Themen der Wandbilder nicht mehr Bildwände im Außenraum verwendet, sondern im Innenraum. Wie einige Beispiele zeigen, zu denen ich teilweise noch weiterführend komme. Das erste Beispiel dafür ist der Palast der Republik in Berlin, in denen 1976 wandgroße Bilder im Foyer platziert wurden, welche nicht von außen sichtbar waren. Für eine Mischung von Innen- und Außendarstellung von Wandbildern sind zwei öffentliche Gebäude der Kultur zu nennen. Durch eine gläserne

¹¹² Vgl.: ebd., S. 53.

¹¹³ Vgl.: ebd., S. 53.

¹¹⁴ Vgl.: ebd., S. 53.

Außenwand hin zum Stadtraum sind die Wandbilder im inneren auch außerhalb zu sehen, wie im Kulturhaus in Schwedt und das Neue Gewandhaus in Leipzig.

4.2. Der Weg zum Wandbild, Wandbildaktion

Die politischen Grundvorstellungen eines Wandbildes schlossen sich viele Künstler durchaus freiwillig an. Jedoch waren sich die Künstler und die Kunstpolitik schnell uneinig, wie diese inhaltlich zu vermitteln seien. Die Maler der DDR stützten sich häufig auf andere Traditionen und Vorbilder als die Politiker. Gerade in den ersten Jahren kamen starke Inspirationen aus der mexikanischen Wandbildgestaltung, Künstler wie Siqueiros, Davis Alfaro und Diego Rivera wurden gerne angenommen. Sicher auch wegen ihrer demokratisch-revolutionären Überzeugung und Ausdrucks ihrer Kunst.¹¹⁵

Reichlich Beispiele lassen sich für den Konflikt zwischen Kunst und Kunstdogma finden. Ein Beispiel dafür ist die Entwurfszeichnung Hermann Bruse vom 1948 (Abb. 7), welcher SED Mietglied war. Sein Entwurf durfte nicht ausgeführt werden, obwohl die Deutsche Reichsbahn (DR) als Auftraggeber diesem Entwurf schon zugestimmt hatte. Es galt als formalistisch, besonders die monumentale Gestalt des Arbeiters im Mittelpunkt fügte sich nicht in die Vorstellung eines erzählerischen Sozialistischen Realismus ein.¹¹⁶ Unter dieser Formalismus-Debatte fielen auch andere Künstler, das Wandbild von Horst Strempel ausgeführt im Herbst 1948 (Abb. 8) mit dem Titel: *Trümmer weg, baut auf!* Dieses wurde im Februar 1951 beseitigt. Obwohl es von der *Berliner Zeitung* noch 1948 als eine farbenfrohe Sinfonie des Wiederaufbaus gefeiert wurde. Die sowjetamtliche *Tägliche Rundschau* (Abb. 9, 10) bezeichnete hingegen das Werk fünf Monate später als sklavenhafte Dumpfheit.¹¹⁷ Allein diese zwei Beispiele zeigen deutlich, dass eine zunehmende Verunsicherung bei den Künstlern Einzug hielt, die sich nach der ersten Wandbildaktion in der DDR, initiierte auf der 2. *Deutschen Kunstausstellung* in Dresden 1949 noch verstärkte.

Für diese Ausstellung schufen 28 Maler in Volkseigenen Betrieben (VEB) ihre Vorstellung von Wandbildern. Diese mit großem Arrangement ausgeführten Werke wurden jedoch kurze Zeit später übertüncht oder die teilweise provisorische errichteten Ausstellungswände zersägt, mit der üblichen Begründung der zu formalistischen Darstellungsweise der Inhalte.¹¹⁸

¹¹⁵ Vgl.: ebd., S. 48.

¹¹⁶ Vgl.: Damus 1991, S.62.

¹¹⁷ Vgl.: Feist 1990, S. 128.

¹¹⁸ Vgl.: Jacoby 2005, S. 191.

Ein Wandbild wurde jedoch zum Teil positiv von der Kunstpolitik eingeschätzt. Dies war das Werk von René Graetz, Arno Mohr und Horst Stempel mit dem Titel *Metallurgie Hennigsdorf*, 1949 (Abb. 11) im Großformat 4 x 16 m. Als Grundthema wurde die Einheit von Arbeit und Planung gewählt. Dabei wurde das Werk in einer einfachen Lesbarkeit in vier szenische Schwerpunkte untergliedert. Zu sehen sind Darstellungen am Schmelzofen bis hin zum Demonstrationszug, in denen sich die Künstler in Selbstbildnissen vor dem Zug mit roten Fahnen und Transparenten zeigen, eng verbunden mit den Arbeitern. Das wichtigste Motiv erfolgt in etwa Mittig-links des Werkes, die Darstellung einer Plandiskussion mit unterschiedlichsten Werkträgern: Straßenarbeiter mit Presslufthammer, Schmelzer und Verwaltungsangestellte diskutieren die Arbeitsziele und Produktionsweisen aus.¹¹⁹ Sie zeigen das neue angestrebte Thema eines kollektiven Planungs- und Arbeitsprozess. Die Gestik der einzelnen Menschen zeigen einen Austausch von verschiedenen Argumenten, in Folgezeit wird diese Darstellung zu den wichtigsten Bildsujets in der DDR-Kunst. Die nachfolgenden Szenen rechts und links sind gegenläufig in ihrer Bewegungsrichtung konzipiert. Sie zeigen unterschiedliche Arbeitsgänge, Aktionismus und Tatkraft. Links von der Plandiskussion, transportieren vier Arbeiter mit Zangen in den Händen das glühende Eisen zum Walzwerk. Hinter ihnen stehen zwei Schmelzer, die bereits die Falltür des Ofens geöffnet haben, dabei trennen sie die Schlacke von Roheisen. Rechts im Wandbild schließt im thematischen Wechsel eine Demonstrationsszene das Werk ab.¹²⁰ Diese Darstellungen erscheint heute eher ein Additiv zum Rest des Wandbildes und lässt eine Gesamtheit vermissen. Sie scheint eher nur dazu zu dienen, den sozialistischen Künstler zu zeigen, der aktiv am Leben der Arbeiter teilnimmt.

Bei all diesen Anlehnungen an den Vorgaben der Parteidoktrin wich das Wandbild doch erheblich von den Vorbildern des sozialistischen Realismus ab. Zu sehen sind im Werk künstlerische Verallgemeinerungen der dargestellten Personen. Diese Formsprache geht aus der Sicht der SED-Führung immer noch zu weit ins Formalistische. Die Kritik am Werk steigerte sich noch. Der Parteiideologe Herbert Gute äußerte sich zum Werk extrem ablehnend. Wenn er sich das Werk anschaut, überkommt ihn das Grauen. Er sehe keine arbeitenden Menschen, für die die Arbeit zum bewussten Schöpfungsvorgang geworden ist, um eine neue Gesellschaftsform zu gründen.¹²¹ Diese Ablehnung geht dann so weit, dass das Werk letztendlich noch 1949 zerstört wurde. Damit wurden allein 1949 und 1951 zwei Werke von Stempel vernichtet, an denen er beteiligt war.

¹¹⁹ Vgl.: Schönfeld 1995, S. 35.

¹²⁰ Vgl.: ebd., S. 36.

¹²¹ Vgl.: Damus 1991, S.72.

Die 2. *Deutsche Kunstausstellung* wurde gerade wegen ihrer Wandbildaktion negativ von den Politikern bewertet. Für das Scheitern wurde ein zu geringer Eingriff beim Auftragsablauf verantwortlich gemacht, man hätte den Künstlerkollektiven zu viel kreativen Spielraum gelassen.¹²²

Mit dem Tod Stalin 1953 kam es zu einem kurzen Frühlingsversuch der DDR-Künstler. Sie sprachen sich für einen neuen Typus des Wandgemäldes in der Kunstdiskussion aus. Als Vorbild diente dafür der mexikanische Maler Diego Rivera. So inspiriert, wollten einige Gruppen von Künstlern viele kahle Wände bemalen, um eine neue wahre, Zukunft darzustellen.¹²³ Aber auch diese Vorstellungen entsprachen nicht der Parteiführung, welche zu viel Eigendynamik bei dieser Aktion fürchtete.

Beim Typus Wandgemälde fällt auf, dass die Künstler durchaus gewillt waren der politischen linken Ideologie zu folgen. Mit der offenkundigen Verbundenheit zum Arbeiter und das Herauslösen der Kunst aus der Kunstgalerie, hin zum Volk, waren viele Künstler zu begeistern. Eine bloße Kopie des *Sozialistischen Realismus* hingegen lehnten fast alle Künstler ab. Der immer größer werdende Druck der Partei irritierte zunehmend diese, so dass sie sich genötigt sahen, die DDR zu verlassen. Darunter auch sehr prominente Zeitgenossen wie Stempel. Er war seit 1949 Professor an der Kunsthochschule Berlin Weißensee und sah sich zunehmend der Formalismus-Debatte ausgesetzt, die ihn zur Flucht in den Westen 1953 zwang.

5. Vier Beispiele - Max Lingner, Walter Womacka, Gerhard Bondzin und Werner Tübke

5.1. Das erste große Außenwandbild der DDR

Nach den vielen Diskussionen über die geeignete Darstellungsform der Wandbilder, gerade in Bezug auf die *Wandbildaktion* von 1949 entstand 1952 ein großes Wandbild von Max Lingner in Berlin, das die gesamte Zeitspanne der DDR überlebte und noch heute an der Leipziger Straße zu sehen ist (Abb. 12). An einen Gebäude welches sich anscheinend hervorragend für Ministerien eignet. Heute befindet sich dort das Bundesministerium der Finanzen. Zu DDR- Zeiten diente es als Haus der Ministerien und im dritten Reich als Reichsluftfahrtministerium. Die Bildwand ist sehr ungünstig für ein Wandbild, da die

¹²² Vgl.: Schönfeld 1995, S. 37.

¹²³ Vgl.: Sandberg 5/1956, S. 12.

vorstehenden Pfeiler die Sicht immer wieder unterbrechen (Abb. 13). Die Wahl, diese dennoch zu verwenden, lag daran, dass sie ursprünglich ein Metallrelief mit Motiven der Nazi-Luftwaffe trug. Diese sollte nicht nur durch das neue Wandbild neu gestaltet werden, sondern eine Umbezeichnung des Gebäudes wurde angestrebt. Die Thematik war dabei nicht direkt auf das Gebäude bezogen, sondern auf die neue Gesellschaft insgesamt.¹²⁴

Mit der feierlichen Enthüllung des Wandbildes am 3. Januar 1953, erschien eine Publikation von Gerhard Strauss im *Auftrag der Deutschen Akademie der Künste*, die eine Entstehung des Werkes aufzeigen. Diese Quelle verdeutlicht sehr anschaulich auf fast 40zig Seiten, welche Ziele mit dem Werk politisch verbunden waren und welche Argumente gesetzt wurden gegen eventuelle Widersprüche und Einwände. Die freie ungezwungene Sichtweise des Künstlers Lingners kommt bei dieser Darstellung sicher zu kurz. Dennoch ist das Wechselspiel zwischen Künstler und Staat aus heutiger Sicht interessant und soll in den kommenden Zeilen auszugweise nachvollzogen werden.

Der Auftragsgeber für das vierundzwanzig Meter breite und drei Meter hohe Wandbild war direkt die Regierung der DDR. Sie wünschte sich in der Hauptstadt der DDR ein Kunstwerk, welches monumental zur Geltung komme, um vom Inhalt der Arbeit zu künden und deren Quelle ihrer Kraft. Es sollen alle Menschen sehen die aus dem Osten und Westen zusammentrafen und sie dazu ermutigen, Helfer für den Frieden zu werden. Sich zu begeistern für den Aufbau des Sozialismus und im Kampf zu bestärken, um die Einheit der Nation.¹²⁵ Alle Deutschen werden dazu aufgerufen, sich die Hände zu reichen, um die großen Ziele zu verwirklichen in eine sichere, friedliche und stolze Zukunft.¹²⁶

Der Auftrag habe programmatische Bedeutung bezogen auf seinen Inhalt und auf die Stellung der Kunst in der Gesellschaft. Der Auftrag selbst ist bereits ein Widerschein des neuen angestrebten Lebens. Um sich diesen komplexen Themen stellen zu können, benötigt man einen gemeinsamen bestimmenden Lebensinhalt. Dieses darzustellen, kann nur eine Kunst die sich befreit habe von subjektiven Bindungen aus der spätbürgerlichen Epoche. Die befreite Kunst stellt sich den objektiven Bedürfnissen der Werktätigen im Sinne seiner fortschreitenden Entwicklung. Die ästhetische Verantwortung wird Teil der ethischen und damit zur gesellschaftlichen Notwendigkeit.¹²⁷

Der gesellschaftliche Wert eines Kunstwerkes hängt entscheidend von der richtigen Aufgabenstellung ab. Daher war sich die Regierung ihrer umfassenden Verantwortung

¹²⁴ Vgl.: Flierl 1994, S. 49.

¹²⁵ Bis zum Mauerbau 1961 wurde die Einheit der Nation unter dem Aspekt einer Sozialistischen Gesellschaft immer wieder Propagiert.

¹²⁶ Vgl.: Strauss 1953, S. 6.

¹²⁷ Vgl.: ebd., S. 7.

bewusst und stellte an den Künstler hohe Ansprüche. Sie gab dem Künstler aber auch feste Leitgedanken und ließ ihn nicht allein in seiner Arbeit. Durch diesen Leitgedanken blieb dennoch eine schöpferische Freiheit erhalten für die Wahl der Einzelheiten, die im großen Bildgedanken dargestellt werden sollte.¹²⁸

Die Formulierung des Themas in der Form wie es im fertigen Werk zu ersehen ist, könne nicht sofort erlangt werden. Es ist ein Ergebnis einer gemeinsamen Kraftanstrengung des Ministerpräsidenten und Lingners, die deutlich werden lässt, wie die Beziehung zwischen Auftraggeber und Künstler funktionierte. Es gilt das Thema so exakt wie nur möglich zu stellen, dabei aber die künstlerische Phantasie nicht einzuengen. Beide Seiten haben sich hinsichtlich des Inhaltes bis zur endgültigen Fertigstellung des Wandbildes gemeinsam verantwortlich zu fühlen. Der Auftraggeber habe durch seine größeren gesellschaftlichen Erfahrungen, den Künstler stets darauf aufmerksam zu machen, wie in den gewählten Bildinhalten die typischen Erscheinungen der Wirklichkeit auszusehen haben. Diese Hilfe sei kein störender Eingriff nur Unterstützung, da die schnelle Entwicklung des gesellschaftlichen Leben neue Tatsachen auftreten lassen, die zu Beginn des künstlerischen Prozesses noch nicht vorlagen, aber wichtig sind und in ihrer Berücksichtigung, den Bedeutungswert des Werkes entscheidend verändert.¹²⁹

Laut Strauss habe das Wandbild, in der Geschichte der Deutschen eine lange Tradition. Sie stehe nach der Illustration von Handschriften und zusammen mit der Plastik und der Glasmalerei für den Anfang der bildenden Kunst. Das bewegliche Tafelbild sei dagegen eine Entwicklung des Bürgertums und richtet sich nur an den einzelnen Betrachter. Das Wandbild hingegen könne umfassend Themen darstellen und sie einer breiten Öffentlichkeit dauernd und unmittelbar zur Verfügung stellen. Diese Gegenüberstellung soll aber nicht gleich einer generellen Vernachlässigung des Tafelbildes bedeuten, sie diene nur dazu, die besonderen Eigenschaften des Typus Wandbild zu beachten und darüber hinaus zu nutzen.¹³⁰

Für die zuvor abgelehnten Wandbilder vor 1952 bediente sich der Autor folgender Argumentation. In den zurückliegenden Jahren wurden immer wieder Ansätze und Versuche unternommen, Wandbilder zu gestalten, die misslungen waren. Diese Fehlversuche bewirkten bei den Auftraggebern eine steigende Zurückhaltung gegenüber dieser Kunstgattung. Die auch verständlich ist, es müsse erst eine ideologische Auseinandersetzung erfolgen und eine technische Schulung, bevor erneut große finanzielle Mittel sinnvoll eingesetzt werden können. Sobald aber die Richtigkeit der Aufgabenstellung erkannt wurde, entfaltet diese ihre

¹²⁸ Vgl.: ebd., S. 9.

¹²⁹ Vgl.: ebd., S. 9.

¹³⁰ Vgl.: ebd., S. 10 f.

Wirkungsmöglichkeit an vielen geeigneten Bauten. An denen das Wandbild nicht nur Schmuck ist, sondern ein wichtiger Bestandteil der Monumental-Propaganda wäre. Daher ist gerade am Wandbild die Anteilnahme des Auftraggebers an der Arbeit des ausführenden Künstlers besonders wichtig. Wenn bei diesem großen Aufwand nichts verloren gehen soll oder eine schädliche Wirkung des Werkes frühzeitig unterbunden werden kann. Diese enge Bindung des Auftraggebers hat in der Vergangenheit häufig gefehlt und führte zu mangelhaften Ergebnissen, nur ein Werk zu bestellen und abzunehmen reiche nicht.¹³¹

Bei den bisherigen Ausführungen gesteht der Autor ein, dass das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler so verstanden werden kann, das vor allem der Auftraggeber für die Entwicklung des Werkes verantwortlich sei. Dies versucht er jedoch zu relativieren, der Künstler stehe in seiner Verantwortung derjenigen seines Auftraggebers in nichts nach. Eine Zusammenarbeit sei in der Geschichte der Kunst nicht erstmalig, gerade unter ihnen entstanden hervorragende Werke. Sicher, früher waren die Wünsche von einzelnen oder kleinen Gruppen an den Künstler gegenübergestellt und äußerten ihre Wünsche als Anordnung. Der Auftraggeber wurde nur dann zum echten Helfer der Kunst, wenn beide Seiten in der Grundauffassung übereinstimmten. Heute ist das ganze Volk Träger der Kunst.¹³²

Seit Frühjahr 1950 beabsichtigte die Regierung ein Wandbild am Haus der Ministerien anzubringen. Dafür würde ein Künstler engagiert, dessen Name nicht genannt wird. Dieser fertigte für den Auftrag Skizzen an und legte sie zur Beurteilung vor. Sie wurden daraufhin abgelehnt und die Erkenntnis reifte, dass für so eine schwierige und große Arbeit mehr Vorbereitung notwendig war. Daher wurden im Sommer fünf Künstler damit beauftragt, Vorschläge zu unterbreiten für ein Mosaik. Im Maßstab 1:20 und für die Details im Maßstab 1:2. Als Sieger dieser Ausschreibung ging der schon erwähnte Künstler Lingner hervor. Die Jury, die sich zum Teil auch aus Vertretern der Deutschen Akademie der Künste und der Deutschen Bauakademie zusammensetzte, lobte den Entwurf. Es sei dem Künstler gelungen, die innige Verbindung von Individuen mit der Masse darzustellen. Die daraus resultierende Massenbewegung trage die Aufbauvorgänge. Der einzelne Mensch ist aber dabei immer noch in seiner gesellschaftlichen Situation zu erkennen. Änderungsvorschläge wurden gemacht in Bezug auf einen einheitlicheren Darstellungsmaßstab. Abgelehnt wurde jedoch der Vorschlag des Malers, das Bild auf Meißner Porzellanplatten zu bemalen. Die Jury fürchtete eine zu glänzende Oberfläche.¹³³

¹³¹ Vgl.: ebd., S. 11 f.

¹³² Vgl.: ebd., S. 13.

¹³³ Vgl.: ebd., S. 16 f.

Der Auftraggeber (SED) teilte diese Bedenken nicht, wenn der Künstler bereits den Schritt zur neuen Kunst gemeistert hat, könne man ihm auch vertrauen die technischen Probleme zu bewältigen. Lingner befürchtete bei Verwendung eines kleinteiligen Mosaiks eine Bildstörung, da die Bildfläche bis zur Augenhöhe des Betrachters reiche. Desweiteren war die mögliche Farbskala dem Künstler zu eingeschränkt. Daher suchte er nach anderen Möglichkeiten, großflächiger und farbreicher arbeiten zu können. Neben diesem Aspekt stand auch zugleich der Gedanke, das Werk gegen Witterungseinflüsse und direkten Berührungen widerstandsfähig auszuführen.¹³⁴ Der Ministerpräsident Otto Grotewohl teilte diese Gedanken, er sah aber noch einen anderen Aspekt. Die Ausführung auf Porzellanplatten würde den volkseigenen Betrieb der Meißner Manufaktur, vor neue nicht bekannte Aufgaben stellen, die der Porzellanindustrie und Porzellanmalerei völlig neue Impulse gibt.

Bei der allgemeinen Übereinstimmung des Entwurf Lingners mit der Jury und der SED, blieben jedoch weitreichende Veränderungen nicht aus. In enger und positiver Zusammenarbeit wurden in der ersten Fassung des Entwurfs folgende Änderungsvorschläge erarbeitet (Abb. 14). Die Bedeutung der Industrie sei im Entwurf nicht ausreichend Rechnung getragen, sie zeige aber den höchsten Stand der Technik, für die angestrebte Entwicklung zum Sozialismus. Zu sehr sei sie im Hintergrund geraten, nur die Traktorgruppe zeige ansatzweise, das Verhältnis des Menschen zu den Produktionsmitteln. Ein weiterer Kritikpunkt war die Darstellung der Menschen zueinander. Der Künstler habe die Beteiligung des gesamten Volkes am Werk der Zukunft und des Friedens erkannt, jedoch nicht konsequent historisch richtig wiedergegeben. Es fehle darüber hinaus eine Darstellung des fortschrittlichen Prinzips im Sinne des demokratischen Zentralismus.¹³⁵ Bei der Bündnisgruppe in der Mitte des Entwurfs lag ein Mangel vor, dort steht der Intellektuelle und führt den Arbeiter und den Bauern zusammen. Richtig wäre aber, dass die Arbeiterklasse Initiator und Träger des Bündnisses ist. Neben diesen Aspekten schlug der Ministerpräsident vor, auf die große Halbfigurengruppe rechts im Bild zu verzichten. An deren Stelle solle eine glückliche Familie komponiert werden, nach einer Zeichnung die Lingner bereits in seinen französischen Jahren entwarf.¹³⁶

Auf Grundlage der Veränderungswünsche entstand der zweite Entwurf (Abb. 15). Links im Bild schreitet eine demonstrierende Masse mit Fahnen der Arbeiterbewegung. Vor diesen ist ein Abgeordneter der Volkskammer im Vordergrund gerückt, der in seiner Größe die Demonstranten übertrifft. Dieser Unterschied ist ein künstlerisches Mittel welches zeigt, dass

¹³⁴ Vgl.: ebd., S. 17.

¹³⁵ Vgl.: ebd., S. 18.

¹³⁶ Vgl.: ebd., S. 19.

der Mann vom ganzen Volk getragen wird in seiner ausgeübten Funktion. Die glückliche Familie wurde von der linken Seite zur rechten neu platziert, die Größe der Gruppe ist fast gleich wie der des Abgeordneten. Sie zeige, dass all unser Tun geprägt sei von der Sorge um den Menschen. Nicht irgendwelche Massenmenschen sind Ziel, sondern entwickelte freie Persönlichkeiten. Damit ist die Symmetrie der Randakzente nicht nur formal bedingt, sondern Ausdruck eines objektiv richtig konzertierten Inhaltes des Bildes.¹³⁷ Die in der ersten Fassung kritisierte Bündnisgruppe wurde so umgestaltet, das jetzt klar die Arbeiterklasse als Träger zu erkennen war. Die starke zurückhaltende Körperhaltung des Arbeiters wurde jedoch kritisiert, sie könne missverstanden werden als Hochmut oder Ablehnung. Auf diesen Mangel wies der Ministerpräsident freundlicherweise hin, so dass Lingner dieses korrigieren konnte.

Die Industrie wurde im zweiten Entwurf eine größere Bedeutung zugeordnet. Drei Bergleute mit Arbeitsgeräten stehen neben einer Vierergruppe, drei von ihnen stellen die Vertreter der technischen Intelligenz dar, der Vierte ist ein Arbeiter, alle zusammen scharren sich um einen Entwurfplan.

Angeblich hatte Grotewohl die zweite Fassung zehn Tage lang an seinem Krankenbett zu hause studiert. Dabei machte er sich einige Notizen. Er kritisierte die unterschiedliche Farbigkeit rechts und links des Werkes. Sie lassen das Bild auseinander fallen und den Eindruck entstehen, dass es sich um zwei Bilder handelte. Bezugnehmend auf diese Komposition zeigte er sich angetan vom schönen Schwung links im Bild zur Mitte hin. Diesen wünsche er sich auch rechts vom Bild zur Mitte. Dabei dürfen aber keine passiven Gruppen entstehen.¹³⁸ Genau diese nichterwünschte Passivität zeigen die drei Bergleute. Desweiteren wirkte die Traktorengruppe zwischen Bündnisszene und Bergleuten wie ein Loch.

Als Reaktion dieser Kritik ersetzte Lingner die Bergleute mit der Szene der Eisenwerker mit Ofen, in mehreren Entwürfen rückten die Eisenwerker/Schienenleger immer enger zusammen mit der Traktorenszene.¹³⁹ Der sechste Entwurf wurde schließlich im Januar 1952 dem Ministerrat zur Abstimmung vorgelegt und fand ihre Zustimmung.¹⁴⁰

¹³⁷ Vgl.: ebd., S. 21.

¹³⁸ Vgl.: ebd., S. 23.

¹³⁹ Vgl.: ebd., S. 26.

¹⁴⁰ Vgl.: ebd., S. 29.

5.1.2. Einordnung des Künstler Max Lingners

Durch die Publikation im Auftrag von der *Deutschen Akademie der Künste* wurde Lingner exemplarisch als Künstler vorgeführt. Seine Entwürfe wurden als Lernprozesse umgedeutet, die eines schrittweisen Korrektors bedarf. Der Künstler könne gar nicht allein agieren. Er ist auf Hilfe von außen angewiesen.¹⁴¹

Lingner kehrte aus Frankreich im März 1949 zurück. Er lebte dort rund zwanzig Jahre und entwickelte dabei seinen eigenen Stil. Für den 1. Maifeiertag im Jahre 1950 erhielt er einen Großauftrag vom Freien Deutschen Gewerkschaftsbund (FDGB). Für diesen sollte er eine Festdekoration in Berlin entwerfen für den August-Bebel-Platz, Lustgarten am Alten Museum und die Straße Unter den Linden. In diesem Zusammenhang entstand das Transparent *Wiederaufbau*, dass als Vorlage für das Wandbild des Ministeriums betrachtet werden kann. Es zeigt den Gestaltungswillen des Künstlers, der ohne langwierige Diskussionen zersetzt wurde. Lingner überspannte fast die gesamte Breite des Alten Museums und in der Höhe so hoch wie die Säulenhalle. Auf dieser neu entstandenen Wandfläche setzte er seine gesammelte Erfahrung um. Diese hatte er bei Pressefesten der *L'Humanité*, der Zeitung der Kommunistischen Partei Frankreich (KPF) erlernt, da er diese seit 1936 mit Großdekorationen ausgestattet hatte. Seine Komposition zeichnet sich durch tragenden Rhythmus der Figurengruppen aus, die sie charakterisiert und zusammenschließt. Von links nach rechts erfolgt im Bild der wichtigste Moment der Gliederung in Form einer Serpentine. Es gibt keine Brüche zwischen Skizze und Ausführung, die flächig-dekorative Wirkung gerät nicht in Widerspruch zur Lebendigkeit des Ganzen.¹⁴²

Diese freie künstlerische Entfaltung blieb dem Künstler am Wandbild des Ministeriums verwehrt, allein der lange offizielle Titel: *Die Bedeutung des Friedens für die kulturelle Entwicklung der Menschheit und die Notwendigkeit des kämpferischen Einsatzes für ihn*, hätte ihn vielleicht eine Warnung sein müssen. Mit der Auftragsannahme begann für Lingner eine zermürbende Zeitspanne voller Stagnation und Unsicherheit, bis zur Billigung des sechsten Entwurfs und der offiziellen Bestätigung am 26. März 1952. Das Lingner die vielen Veränderungswünsche von Ministerpräsident Grotewohl nicht nur positiv aufnahm und dafür dankbar war, wie sie immer wieder der Autor Strauss behauptete, zeigt eine Quelle aus dem Lingner Archiv. In diesen befindet sich ein Brief von 3. März 1952, in dem Lingner an Grotewohl schrieb: „Lieber Otto, wenn man ein Rennpferd hochtrainiert und es an die

¹⁴¹ Vgl.: Rothe 1995, S. 59.

¹⁴² Vgl.: ebd., S. 60.

Startlinie führt, den Signalschuss abgibt und es dann wieder zurückholt und stehen lässt, ist das Pferd auf einige Zeit nicht mehr zu gebrauchen.“¹⁴³ Wer hier jetzt das Pferd sein soll ist klar. Es zeigt, dass Lingner lieber eine recht witzige Metapher verwendete, als sich direkt unverblümt zu äußern. Vielleicht war eine andere Form gar nicht möglich. Sie verdeutlicht aber, dass der Künstler eine eigene Meinung hatte und diese auch bis zu den höchsten Stellen vertrat und nicht nur ein reiner Empfänger vom Auftraggeber war.

Lingner hatte das Pech, dass die Entstehung des Wandbildes genau in die Zeitspanne der Formalismus-Diskussion fiel. Darin enthalten war die Forderung einer *Heimatkunst*, die sich direkt auch gegen Lingner richtete. So warf ihn die Zeitung *Tägliche Rundschau* am 5. Januar 1951 vor, mangelnden Kontakt mit der Wirklichkeit zu haben, bezugsnehmend auf das Leben in der DDR.¹⁴⁴ Dieser Kritik nahm sich der Künstler zu mindestens offiziell an. Dies zeigt der Brief Lingners an Ulbricht am 16. März 1951. Der Inhalt des Dokuments darf aber nicht als ein Privatbrief verstanden werden. Er ist ein Musterbeispiel kommunistischer Selbstkritik, wie er in diesen politischen Systemen üblich war. In dieser Form der dargestellten Reue und das Bestreben nach Besserung kommt dieses System zugespitzt gesagt, der katholischen Beichte recht nah.

Zum Inhalt schrieb Lingner: „Ich habe nun meine seit meiner Rückkehr nach Deutschland geschaffenen Arbeiten geprüft und habe feststellen müssen, daß die Vorwürfe zu Recht erhoben wurden. Denkfaulheit, ungenügendes Anpassungsvermögen [...] Ausruhen auf alten Lorbeeren waren die Ursachen. [...] Ich bin dieser Mangelkrankheit energisch zu Leibe gegangen und hoffe in absehbarer Zeit und bei einer schon einige Monate währenden Zusammenarbeit mit dem Chef der Regierung der DDR den Entwurf zu einem Wandbild vorlegen zu können, der beweisen soll, daß die Zusammenarbeit des öffentlichen Auftraggebers mit dem schaffenden Künstler nicht absurd ist, sondern erfolgreich realisiert werden kann, wie sich Gen. Grotewohl ausdrückte.“¹⁴⁵

Mit dem fertigen Wandbild war Lingner unzufrieden. Sein Entwurf wurde bei der Übertragung auf die Meissner Fliesen vergrößert. Die ganzen Arbeiten rund um die Ausführung der Fliesen, musste er aus der Hand geben. Rechts unten am Wandbild befindet sich eine Inschrift von vierzehn Malern der Porzellanmanufaktur Meissen. Die deutlich werden lässt, dass nur ein Kollektiv dazu in der Lage ist, prägende Werke für den Sozialismus

¹⁴³ Zitat aus Brief Lingners an Grotewohl, 3.3.1952 im Lingner Archiv, IV C 516, hier entnommen aus, Rothe 1995, S. 61.

¹⁴⁴ Rothe 1995, S. 63.

¹⁴⁵ Zitat aus Anlage zum Brief an Walter Ulbricht, 16.3.1951 im Lingner Archiv, IV A 124, Bl 1. Und 2., hier entnommen aus, Rothe 1995, S. 64.

schaffen zu können. Trotz der zum Teil diskriminierenden Haltung des Staatsapparates gegenüber Lingner, blieb dieser bis zu seinem Tod, loyal der DDR verbunden.¹⁴⁶

5.1.3. Ikonographische Anmerkungen zu Lingners Wandbild

Das Wandbild am Ministerien-Haus zeigt lebendige Einzelszenen, die ein Idealbild einer neuen Gesellschaft sind. Dafür werden wirtschaftliche Beiträge hervorgehoben von Industriearbeitern und Bauern. Neben diesem kommt ein ideologisch politischer Einsatz zur Geltung, durch kulturelle Festumzüge und Demonstrationen. Das alles verbindende Glied bildet die Bündnis Szene, in der durch Händedruck zwischen Arbeitern, Intellektuellen und Bauern die neue Einheit besiegelt wird. All diese Darstellungen erfolgen mit dem Ziel, dass neue Denken und Handeln im Sinne einer sozialistischen Ideologie auszudrücken.¹⁴⁷

Die Propagierung neuer Werte auf Wandbildern in der Öffentlichkeit gibt es schon seit der Antike.¹⁴⁸ In denen gewünschte Verhaltensnormen und Vorbilder dargestellt werden, um die Legitimierung des Staates zu stützen.¹⁴⁹ Dabei wurde meist, abweichend von Lingner, eine *Gut und Schlecht* Darstellung gewählt, die sich in der Form von Tugend- und Lasterbildern gegenüberstand. Am Beispiel des Renaissancefreskos von Ambrogio Lorenzetti um 1335/1348 im Palazzo Pubblico in Siena, zeigt anschaulich den Unterschied zwischen einer falschen Regierung und einer vorbildlichen.¹⁵⁰

Die DDR-Wandmalerei war, wie schon erwähnt, von der mexikanischen Wandmalerei beeinflusst. Diese stellte meist ein Gegenbild dar, die ein Widerspruch zwischen herrschender Schicht und unterdrückter Schicht thematisierte.

Dieser Gegenüberstellung von neuer und überkommener Gesellschaftsordnung bediente sich Arno Mohr 1956 in seinem Wandbild (Abb. 16): *Wendepunkt Deutschlands* in der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. In der Gegenüberstellung werden links im Bildfeld die Bauern durch den Großgrundbesitzer ausgebeutet, rechts im Bild sind die Bauern frei und bauen eine sozialistische Ordnung auf. In der Mitte steht Marx und verkörpert den Wendepunkt in der Geschichte.¹⁵¹

Mit der Gegenüberstellung von Gut und Böse oder alt und neu, wird dem Betrachter nicht nur eine ideologische Aufklärung zu teil, sondern eine notwendige Entscheidung suggeriert

¹⁴⁶ Vgl: Rothe 1995, S. 64.

¹⁴⁷ Vgl.: Roettig 1995, S. 65.

¹⁴⁸ Vgl.: Belting 1987, S. 53 f.

¹⁴⁹ Vgl.: Hubertus 1994, S. 31.

¹⁵⁰ Vgl.: Roettig 1995, S. 65.

¹⁵¹ Vgl.: Kuhirt 1970, S. 269 f.

zwischen richtig und falsch zu wählen. Diese Darstellungsform spricht den Betrachter direkt an. Sie bezieht ihn in das Bildgeschehen ein. Diese Wirkung erzielt Lingner nicht mit seinen statisch, festeren wirkenden Gesellschaftszyklus.¹⁵²

5.2. Das zweite große Außenwandbild - Aktion am Alexanderplatz

Die Funktionalität der drei Wandbilder am Alexanderplatz sollte zu einer komplexen Vorstellung von Sozialismus verhelfen. Der Künstler Walter Womacka schuf das thematische Außenwandbild am Haus des Lehrers in Berlin 1964. Im Volksmund wurde es auf Grund seiner Anordnung auch als *Bauchbinde* bezeichnet. Unter dem Titel *Unser Leben* wurde das Thema konzipiert die Verkündigung sozialistischer Bildungs- und Erziehungsziele. Damit diente dieses Werk sowohl als Selbstdarstellung der Nutzung des Gebäudes und der Darstellung seiner Funktion in der Gesellschaft. Gültig blieb diese Konstellation auch am Wandbild von Willi Neubert am Pressekafee von 1973, die den Titel erhielt *Sozialistische Presse*. Das dritte Werk ebenfalls von Womacka 1972 gestaltet, ist am Haus des Reisens angebracht. Unter dem Titel *Mensch und Raum* werden Reisen bis in den Kosmos gezeigt.

5.2.1 Die ersten Werke von Womacka

Die ersten Aufträge für kleine Wandgestaltungen erhielt Womacka 1954, eine Zeit in der die monumentale Malerei im Staat schon eine beachtliche Vorgeschichte hatte. Laut Autor Wolfgang Hütt waren bereits auf der 2. *Deutschen Kunstausstellung* 1949 in Dresden neun Künstlerkollektive mit verschiedenen Wandbildentwürfen hervorgetreten. Mit diesen Entwürfen entwickelte sich ein lebhafter Meinungsstreit gerade um das Kollektiv Arno Mohr, René Graetz und Horst Strempel.¹⁵³ Das Buch von Hütt erschien 1980 und zeigt deutlich wie Geschichte und damit auch die Kunstgeschichte in der DDR umgedeutet und umgeschrieben wurde. Mit der Beschreibung *lebhafter Meinungsstreit* ist zu mindestens dem Autor keine Falschaussage vorzuwerfen, jedoch auch nicht das Bemühen der Wahrheitsfindung. Zur Erinnerung, alle Werke der Wandbildaktion auf der 2. *Deutschen Kunstausstellung* wurden übertüncht oder zersägt. Horst Strempel sah sich wenige Jahre später dazu gezwungen, die DDR zu verlassen.

¹⁵² Vgl.: Roettig 1995, S. 66.

¹⁵³ Vgl.: Hütt 1980, S. 44.

Die erste Arbeit führte Womacka in der Eingangshalle eines Berliner Krankenhauses durch, in Ausführung eines Mosaiks. Im selben Jahr entwarf er ein Glasfenster im Restaurant Casino, dass im Berliner Friedrichsstadt Palastes beheimatet war. Im Jahre 1955 verpflichtete der Kulturfonds der DDR den Künstler dazu, als Berater tätig zu werden. Seine beratende Aufgabe umfasste die Ausgestaltung von Eisenhüttenstadt mit kreativen Werken baugebundener Kunst, in der ersten neu erbauten Stadt der DDR. Sein erstes Werk entstand in diesen Zusammenhang 1956, in einen Treppenhaus einer Kindertagesstätte, in der er drei vier Meter hohe Fenster entwarf und einer farbigen Bleiverglasung umsetzte. In Zusammenarbeit mit Heinrich Jungbloedt vollendete Womacka 1958 ein großes Mosaikbild, in der Eingangshalle des Hauses der Organisation.¹⁵⁴

In der Kunstgeschichte der DDR, wurde jedoch ein anderes Werk mehr beachtet, die drei Fenster in der Eingangshalle des Museums für den antifaschistischen Widerstandskampf in Sachsenhausen (Abb. 17). Der Kunsthistoriker Lothar Lang lobte das Werk ausführlich. Für ihn war die Glaskunst immer dekorativ, aber durch Womacka erhält sie auch eine stützende Aussage. In kleinen Szenen gestaltet er, in linearer Ausführung und ohne Hinzunahme von Farben, die Situationen und Aktionen des antifaschistischen Freiheitskampfes aller Völker. Dabei wirken diese wie ein erzählender Hintergrund für die farbig und groß ausgelegten Figurengruppen der Mittelachsen. Diese fassen in übergeordneten Sinnbildern gezeigte Einzelszenen inhaltlich zusammen. Im linken Fenster ist die Welt vom Faschismus bedroht, jedoch ist der Widerstandswille ungebrochen. Rechts im Werk wird eine Partisanen-Pietà dargestellt. Sie verkörpert den internationalen antifaschistischen Freiheitskampf. In der Mitte vereinen sich Befreier und Befreite. Ein Soldat hat dabei ein Kind auf seinem Arm. Sie verweisen auf eine Zukunft, in der Frieden weiterhin der Verteidigung und des Schutzes bedarf. Die Farbigkeit der großen Glasfigurenbilder sammeln das Licht ein und leuchten kräftig. Sie künden vom Triumph des Humanismus über die Barbarei. Womackas monumentale Kunst war es gelungen, eine Einheit ihrer inhaltlichen Aussage zu verbinden mit der Intensität ihrer formalen raumbezogenen Wirkung. Diese führt dazu, dass das Element der sozialistischen Parteilichkeit hineingetragen werden konnte.¹⁵⁵

Nach der Anerkennung Womacka Werke durch die DDR Kunstkritik erhielt er weitere öffentlich Aufträge, gerade bezogen auf das Genre der Glaskunst. Diese werden jedoch hier nicht weiter berücksichtigt.

¹⁵⁴ Vgl.: ebd., S. 44.

¹⁵⁵ Vgl.: Lang 1961, S. 727 f.

5.2.2. *Unser Leben* ein Geschenk zum 15. Jahrestag der DDR

Im Jahre 1963/64 entstand die Idee am frei stehenden Baukörper des *Haus der Lehrers* am Alexanderplatz in Berlin ein Wandbildfries umzulegen (Abb.18). Dabei wurde empfohlen, dieses Fries thematisch so umfassend wie nur möglich zu gestalten, um deutlich zu zeigen, was das Leben und den sozialistischen Aufbau in der DDR in den sechziger Jahre charakterisiert.¹⁵⁶ Darüber hinaus wird auch eine neue Auffassung angestrebt, hinsichtlich der Funktion der baugebundenen Kunst. Gewöhnlich sei diese am Bau belebend, schmückend und dekorativ. Diese Funktion könne aber weitreichender an maßgeblichen Werken ausgeführt werden. Wenn beide Seiten eine Synthese eingehen, die gesellschaftliche Funktion des Baues und die gesellschaftliche Funktion des Wandbildes.¹⁵⁷ Für Womacka, seit 1959 Stellvertretender Präsident des VBK, bedeutete die Auftragsvergabe eine immense Herausforderung. Schon allein die Größe mit 125 m Länge und 6,80 m Höhe war gewaltig und stellte die größte flächenhafte Kunstschöpfung jener Zeit in Europa dar, die nur im Kollektiv bewältigt werden konnte. Die Größe des Bildes war aber nicht das eigentliche Problem, sondern das Gelingen oder Nichtgelingen des Werkes. Dies sei entscheidend für die gesamte weitere Entwicklung des Wandbildes in der DDR.¹⁵⁸ An dieser städtebaulich exponierten Stelle müsse eine bildkünstlerische Lösung gefunden werden, die die vielen Passanten gedankliche und emotionale Anregungen vermittele. Für die Bewältigung der Aufgabe waren zunächst vier gleichberechtigte Künstler vorgesehen, dies hätte aber die künstlerische Einheit gefährdet. Daher ging man dazu über, dass nur ein Künstler allein die Konzeption und Leitung zu übernehmen habe und dass er sich Gehilfen suche, die bereit waren, ihm zu folgen. Womacka gewann dafür Werner Petrich, Friedrich Porsdorf, Waltraud Koepp und Helmut Steindorf.¹⁵⁹ In der Zeit in der sich das Kollektiv zusammenfand, stand bereits das Gebäude in seiner äußeren Erscheinungsform mit seinen zu gestaltenden Gürtelband. Eine ungünstige Konstellation, die Architekten hätten zuvor den Rat der erfahrenen Künstler einzuholen gehabt. Aus der gegebenen Gebäudeform sieht der Betrachter immer nur eine der beiden Längsseiten je 45 m und eine Schmalseite je 16 m. Daher kam eine fortlaufende Bilderzählung nicht in Betracht. Jede einzelne Fläche müsse für sich lesbar und erlebbar sein, diese habe sich aber immer einer Grundidee unterzuordnen. Die zu gestaltende

¹⁵⁶ Vgl.: Hütt 1980, S. 47.

¹⁵⁷ Vgl.: Kuhirt 10/1964, S. 510.

¹⁵⁸ Vgl.: Hütt 1980, S. 47.

¹⁵⁹ Vgl.: Kuhirt 10/1964, S. 511.

Fläche war bereits fest umrissen und war dem Gebäude von außen wie aufgeklebt. Dieser Umstand bewirkte die Gefahr einer transparentartigen Lösung alten Stils.¹⁶⁰

Womacka entwickelte nach der Ablehnung des ersten Entwurfs, den zweiten Entwurf in folgender Struktur. Jede Fläche für sich, füge eine Menschengruppe zueinander, die symbolisch die Ideen der Zeit verkörpern, zusammen betrachtet sind sie gleichsam das Fundament der Gesellschaftsordnung.

In die Front zum Alexanderplatz hin (Westseite) beherrschen im Zentrum zwei große überlagernde Kreise den Fries (Abb. 19). Sie symbolisieren die beiden Weltbilder der Menschheitsgeschichte, des heliozentrischen und geozentrischen Weltbildes. Neben und über ihnen hinaus greifen und sprengen die Strahlen des Atommodells über die Grenze des Bildbandes hinaus. Das Atom als elementare Kraft dient in der DDR-Ordnung dem Frieden und Leben, das bereits schon kräftig als Baum von unten ins Bild hineinwächst. Im Zentrum stehen zwei Menschen, sie zeigen den Menschen in der Welt des Sozialismus, die die neue Stellung und Weltsicht versinnbildlicht. Rechts und links schließen sich zwei Figurengruppen an, sie verkörpern wichtige Aspekte des Lebens in der Gesellschaft. Links steht ein Lehrer vor seiner Klasse. Er ist bemüht, der nachfolgenden jungen Generation das Wissen über die moderne Wissenschaft weiter zugeben. Ganz links steht eine Frau mit einem Kind im Arm unter einem reich tragenden Baum. Sie steht für ein fruchtbares vitales Leben. Rechts befindet sich eine Dreiergruppe von Arbeitern und einem Ingenieur, die für die Gemeinschaftsarbeit in der sozialistischen Produktion stehen. Ganz rechts außen steht ein Bauernpaar, Sinnbild der sozialistischen Landwirtschaft.¹⁶¹

Auf der Rückseite des Hauses (Ostseite) erfolgt die Gestaltung vornehmlich der heiteren Seiten des Lebens (Abb.20). Die Zentralgruppe bilden Arbeiter, Soldat mit wehender Fahne und Mädchen. Sie zeigen die Bereitschaft der Werktätigen, ihre Heimat und ihre Errungenschaften zu verteidigen. Zu beiden Seiten der Zentralgruppe sind Sinnbilder angebracht, wofür es sich zu kämpfen lohnt: die Liebe der Menschen, die Idee der Freundschaft aller Völker, das friedliche Spiel der Kinder, die positive Entwicklung der Jugend in Spiel und Sport.¹⁶²

Auf den beiden Schmalseiten befinden sich Wesentlichkeiten der sozialistischen Gesellschaft und der modernen Zeit: Auf der Nordseite wird die Wissenschaft symbolisiert, mit den Attributen, Radio- und Elektrotechnik, Weltraumrakete und riesiger Schirmantenne, gerichtet aufs Weltall (Abb. 21). Der dargestellte Ingenieur und Forscher stehen als Vertreter der

¹⁶⁰ Vgl.: ebd., S. 512.

¹⁶¹ Vgl.: ebd., S. 512.

¹⁶² Vgl.: ebd., S. 514.

modernen Wissenschaft. Auf der Südseite wirkt die Parabel der Kunst: ein junger Künstler im Schaffensprozess vor einen schönen von ihm geschaffenen Frauengesicht. Aus einer Gießpfanne schießt funkelnder Stahl (Abb. 22). Die Arbeiterin und der Arbeiter schauen dem Künstler gebannt zu und zeigen das neue Verhältnis des Menschen zur Kunst und der neuen Position des Künstlers in der sozialistischen Welt.¹⁶³

Laut Kuhirt versuchte Womacka eine Synthese von dekorativer Gestaltung und ideeller Aussage, dabei beschritt er neue Wege. Er verwendete gegenständliche Symbole für gesellschaftliche Erscheinungen, die leicht verständlich waren. Die eigentliche sinnbildhafte Aussage tragen jedoch die Figurengruppen. Sie sind in sich geschlossen und geprägt von einer bestimmten Aktion und Handlung. Erst durch diese gewinnen sie an emotionale Wirkung und Bedeutung. Der Künstler bedient sich gezwungen am verhältnismäßig schmalen Band der logischen Methode des Aneinanderfügens, die Reihung einzelner Bildelemente und nicht der symbolhaften räumlichen Zuordnung, ineinander geschachtelten Darstellungsweise wie in der klassischen mexikanischen Wandmalerei.¹⁶⁴

Die Reihung ist dabei aber nicht absolut. Die Fläche wird nicht von links nach rechts abgelesen. Gerade auf der West- und Ostseite liegt die Betonung auf dem Bildzentrum und von dort ausgehend wahrgenommen, erst dann folgen die übrigen Darstellungen. Womacka formte seine Gestalten ganz aus dem Geist der gegenwärtigen Zeit. Die Bindung der gezeigten Menschen an ein Sujet, schafft eine emotionale Beziehung zum Betrachter. Sie inspirieren ihn dazu, bestimmte Gedankenarbeit zu verrichten, die ihn zu tieferen und weiter wirkenden ästhetischen Genuss führe.¹⁶⁵

Die Wahl der Darstellungsform, laut Kuhirt vermied der Künstler eine großflächige- plakative Form. Dies hatte Vorteile und Nachteile hinsichtlich der Wirkung zum Betrachter. Positiv ist die malerisch-bildkünstlerische Formung, die sich deutlich von plakativen Formung unterscheidet. Mit der handlungsgebundenen Gestaltung, die wesentlich differenzierter sein muss als die Plakative, hat diese negative Wirkung auf die rasche Wahrnehmung aus größerer Entfernung. Man könne schon noch das Werk auch von da lesen, man müsse aber dazu verharren und sich Zeit lassen. Im Strom der Fußgänger ist dies nicht möglich. Der flüchtige Blick entdeckt nur ein schönes farbiges Band um ein Gebäude.

Um das Werk beständig gegen Witterungseinflüsse zu schützen, entschied sich der Künstler für die Technik des Mosaiks. Dazu wurden einige Experimente unternommen, um eine neuartige Gestaltungsmöglichkeit zu finden. Das Ziel war, einen Kontrast zu erzielen gegen

¹⁶³ Vgl.: ebd., S. 514.

¹⁶⁴ Vgl.: Hütt 1980, S. 48.

¹⁶⁵ Vgl.: Kuhirt 10/1964, S. 516.

die glatte Fassade. Dafür bemühte er sich, eine gewisse plastische Formung des Mosaiks zu erreichen. Diese Bemühung musste er aber schnell einstellen, die verbleibende Zeit zur Fertigstellung zwang ihn zur gebräuchlichen Form des Mosaik zurückzukehren. Diese setzten sich folgend zusammen: Das Grundmaterial bestand aus Glas und Keramik in unterschiedlichen Farben, ergänzt wurde diese mit Metallflächen aus Emaille und Aluminium. Diese Zusammensetzung bewirkt eine starke Leuchtkraft der breiten Farbskala, die sich durch Sonneneinstrahlung noch verstärkt. Das helle Weißgrau schafft den Halt, für die farbigen Darstellungen, in denen sich das Geschehen entfaltet. Diese weißliche Grundfarbe knüpft zugleich eine Verbindung zum gleichfarbigen Bauwerk.¹⁶⁶

5.2.3. Womackas Werk - Wirkung, Funktion und Stil

Wenn man heute über den Alexanderplatz schlendert und von weitem das *Haus des Lehrers* sieht, wie wirkt es heute auf den Betrachter? Der erste flüchtige Eindruck ist ein großes Bundes Plakat hängt an einen Haus im sozialistischen Stil. Im zweiten Moment fällt das ungewöhnliche Format auf, es wirkt trotz seiner fast 7 m Höhe in die breite gezerzt und scheint die darunterliegende Fensterzone zu beschneiden. Man kann nicht erkennen, wo der Anfang ist oder das Ende. Nur maximal zwei Seiten gleichzeitig kann der Betrachter entdecken. Sehr bunt oder farbenfroh sind die Darstellungen darauf, viele kleinteilige Menschengruppen sind zu erkennen. Für ein Werbeplakat, etwa für ein kulturelles Ereignis wirken die kleinteiligen Darstellungen ungeeignet und auch das Format. Man könne sich für dieses Format gut eine Autowerbung vorstellen. Ein roter Sportwagen vor dem schwarzen Bildhintergrund rast durch Bild.

Diese flüchtige und durchaus auch oberflächliche Betrachtungsweise ist sicher überspitzt. Sie zeigt jedoch Probleme auf, die bei genauer Betrachtung und Analysen des Werkes nicht verschwinden. Die Verbindung des Wandbildes mit dem Bauwerk und deren Nutzung war das angestrebte Ziel. Inhaltlich gelingt dies optisch nicht. Das Wandbildband wirkt nie eins mit dem Gebäude. Für eine dekorative Wirkung, die es auch nicht sein sollte, wirkt es zu wuchtig und nicht ausbalanciert am Baukörper. Das Kunstwerk unterbricht die Fassade regelrecht, die sonst von oben nach unten der gleichen Anordnung folgt. Damit wirkt die Wandfläche des Kunstwerkes, egal mit welcher inhaltlichen Darstellung immer der Fassade wie vorgesetzt. Was die Wahrnehmung einer Plakataufhängung am Bau verstärkt. Das architektonische Konzept der Einbeziehung der Kunstfläche mit dem Bau, ist aus heutiger Sicht gescheitert.

¹⁶⁶ Vgl.: ebd., S. 516.

Der DDR-Kunsthistoriker Kuhirt scheint sich dieses Scheitern auch bewusst zu sein, in dem er kritisierte, dass das Künstlerkollektiv viel zu spät mit den Architekten zusammen gearbeitet habe, als das Objekt bereits stand.

Inhaltlich lässt sich das Werk gut lesen, die dargestellten Menschengruppen und ihre Handlungen folgen der Darstellungstradition der Wandbilder der vorangegangenen Jahre in der DDR. Einige Szenen, wie etwa die *Bündnisszene*, waren bereits von Max Lingner am Haus der Ministerien zusehen. Diese Lesbarkeit wird aber stark eingeschränkt, wenn man sich tatsächlich vor dem Objekt befindet und nicht auf Buchillustrationen zurückgreift. Aus der Ferne ergeben die vielen Menschengruppen und die Objektdarstellungen erst mal ein Chaos für den Betrachter, das sich erst mit einer Weile des Innehaltens legt und ordnet. Betrachtet man hingegen das Werk aus der Nähe, so sieht man zwar schöne liebevolle Details und das schön farbige Mosaik sehr gut, der Überblick gerade der Längsseiten ist dann aber nicht mehr gegeben.

Dieses Problem der nicht schnellen Lesbarkeit des Kunstwerkes, beschneidet im öffentlichen Raum jedoch wesentlich deren Funktion. Der DDR-Bürger soll laut Theorie durch diese Kunst im Sozialistischen Sinne bestärkt und aufgefordert werden, diesen tatkräftig zu folgen und zu unterstützen. Im Alltag hingegen wird der Berliner mit flüchtigem Blick oder der Tourist auf das Kunstwerk, dieser Aufforderung kaum Folge leisten, unabhängig von der eigenen politischen Überzeugung. Sie wird einfach inhaltlich übersehen und geht trotz ihrer Größe unter.

Womacka wählte für seine Menschengruppen keine neuen oder ungewöhnlichen Kompositionen aus, die sich groß von anderen Künstlern von Wandbildern unterscheiden. Sein eigener Stil ist dennoch unverkennbar. Für seine Hauptfiguren wählte er typisch für ihn, ovale Gesichtsformen mit stark betonter Augenpartie aus. Womacka vertrat als Künstler und auch als Vizepräsident des VBK die Meinung, dass für die Weiterentwicklung der Malerei in der DDR eine Erfahrung der Weltkunst aus Gegenwart und Vergangenheit nutzbar gemacht werden müsse. Die Begriffe wie Naturalismus und Realismus dürften nicht länger verwechselt werden. Bildende Kunst ließe sich nicht nur als Reportage des Tagesgeschehens auffassen. Künstler wie Kirchner, Hofer, Beckmann, Kokoschka seien zu berücksichtigen, auch ein Cézanne, der zwar den gegenstandlosen Malern den Weg zeigte, habe auch eine echte Beziehung zum Realismus. Für die Schönheit der Farbe und das Leben sieht er von Gogh, Gauguin und Matisse von Bedeutung.¹⁶⁷ Diese Einstellung, die er auch 1962 öffentlich vertrat, prägte seinen eigen Stil, für den er teilweise Ende der 50er Jahre noch kritisiert wurde.

¹⁶⁷ Vgl.: Hütt 1980, S. 6.

Mit der zunehmenden Erweiterung des Sozialistischen Realismus- Begriffs verschwand diese jedoch. Im Unterschied zu der Künstlergeneration um die 50er Jahre, hatten die Künstler 10 Jahre später, bereits einen wesentlichen größeren Spielraum zur Verfügung. Alte Vorstellungen vom Sozialistischen Realismus und der damit verbundenen Formalismus-Debatte waren teilweise bereits unterhöhlt. Bei Womackas Zeichnungen und Studien zeigen sich deutliche frühe Rückgriffe bei seiner Kunst auf die bereits genannten Künstler und Picasso. Schon seine Zeichnung Uta von 1951 (Abb. 23) zeigen erste Ansätze dazu. Wesentlich markanter ist die Kopfstudie von 1959 (Abb. 24) die auch ohne Farbigkeit deutlich Womacka Stil zeigen. In farbiger Fassung kämen hier noch meist kräftig rote Wangenpartien hinzu. Das wohl bekannteste Tafelwerk ist sicherlich sein Bild am Strand oder auch Liebespaar am Strand (Abb. 25) Diese kleine Anzahl an Beispielen verdeutlicht, dass es Womacka gelang, seinen eigen Stil auch in einen öffentlichen Auftrag mit sehr engen inhaltlichen Vorgaben übertragen zu können und sich damit zu anderen Wandbildern in der DDR zu unterscheiden.

5.3. Wandbild am Kulturpalast in Dresden

Gerhard Bondzin schuf im Unterschied zu Wandbildern am Alexanderplatz ein Werk 1969, welches nicht thematisch im Bezug zum Gebäude stand. Dargestellt wird der Sozialismus in seiner gesamten Epochenbedeutung. Thematischer Bezugspunkt war neben dem Gebäude auch nicht der Stadtraum vor dem Gebäude, sondern die einige hundert Meter entfernte Schloßstraße. In dieser Straße existiert ein Wandbild *Fürstenzug*, welches den 2. Weltkrieg gut überstanden hatte. Es zeigt, teils zum Verdruss einiger Zeitgenossen die alten Zeiten Sachsens. Bondzin entwickelte daraufhin ein Thema mit dem Titel: *Der Weg der roten Fahne*, dieser verkündigt die Zukunft des Sozialismus und steht in Konfrontation mit der Vergangenheit (Abb.26). Diese Darstellung führt zu einem Klassenpampf der Bilder, die nicht im kleinen Maßstab stattfindet, sondern im großen geschichtlichen Raum der Stadt.¹⁶⁸

Ähnlich wie in Berlin verfolgte die SED in einem kleineren Rahmen in Dresden die gleiche Ziele, die Stadt neu zu ordnen. Der Generalbauplan und den damit verbundenen Wiederaufbau der Stadt von 1966-1971 folgten starke Eingriffe ins Stadtbild, auch in noch nicht von 2. Weltkrieg zerstörte Strukturen. Rückblickend stellt dieser sozialistische Wiederaufbau der Stadt durchaus eine zweite Zerstörungswelle dar.¹⁶⁹ Der neue

¹⁶⁸ Vgl.: Flierl 1994, S. 51.

¹⁶⁹ Vgl.: Gillen 1990, S. 252.

Bebauungsplan sah eine Magistrale vor, die die Erlebnisräume der Neustadt mit der Altstadt verbinden sollte. Eben in dieser Einordnung wurde an eine Flaniermeile gedacht, welche bildkünstlerisch kommentiert werden sollte.¹⁷⁰ Als idealer Standort für ein Wandbild wurde der Kulturpalast gewählt. Dieser Bau alleine sollte der späteren Generation bezeugen, welche Kraft die Arbeiterklasse aufgebracht hatte, um den Sozialismus aufzubauen und von welchem Optimismus sie dabei erfüllt war.

In diesem Sinne sollte das Wandbild in nichts nachstehen, dafür entschied sich der Rat der Stadt Dresden für eine Auslobung, in der bereits konkrete Vorgaben enthalten waren, wie die zu verwendenden Materialien Beton, Glas und Metall. Mehr als 15 Künstler beteiligten sich an der Ausschreibung, als Sieger ging der Künstler Rudolf Sitte hervor. Gegen diesen 1. Entwurf legte jedoch die SED-Stadtleitung Einspruch ein, mit der Begründung, es fehle der Bezug zur sozialistischen Gesellschaft (Abb. 27). Für den 1. Wettbewerb wurden von Amts wegen politische Entscheidungsträger gewählt, die nicht ganz im Sinne der SED handelten. Um den sich anbahnenden Sieg Sitte's dennoch verhindern zu können wurde ein weiteres künstlerisches Hindernis bereitgestellt. Diese notwendigen zusätzlichen Stimmen brachten aber nicht die erwünschte Ablehnung des Sitte Entwurfes. Als Reaktion darauf löste die SED-Stadtleitung beide Beiräte einfach auf. Ein 2. beschränkter Wettbewerb wurde ausgerufen, die Stadtleitung der SED sprach diesmal gezielt Künstler an. Womacka, Walter Arnold, Jo Jastram, Walter Howard und Wieland Förster. Arnold und Howard lehnten ihre Mitwirkung gleich ab. Die anderen Künstler reichten mehr oder weniger ernst gemeinte Entwürfe ein. All diese Ergebnisse waren für die Parteifunktionäre nicht zufriedenstellend. Als Endergebnis erreichte etwas überraschend der 2. Entwurf Sittes den ersten Platz (Abb. 28). In diesem Entwurf integrierte er im Gegensatz zum 1. Entwurf figürliche Elemente. Dieser sagte aber der oberen Führung der SED ebenfalls nicht zu.¹⁷¹ Dieser merkwürdige Vorgang lag nicht am Sitte-Entwurf, als vielmehr an seiner Biografie, dass ihn hohe Parteifunktionäre an einer so prominenten Stelle nicht sehen wollten. Sitte wurde 1951 von der Dresdner Kunsthochschule exmatrikuliert und mit allgemeinem Studienverbot im Land belegt, wegen der Anhängerschaft zum Formalismus. Die Strafe war aber nicht nur auf ein Verbot des Studiums beschränkt, sondern wurde erweitert, um einen einjährigen Zwangsarbeitseinsatz. Als Hauer zum Uranabbau in der Wismut im Erzgebirge. Wegen guter Führung und etwas Glück wurde er nach Ablauf der Zeit wieder an die Dresdner Kunsthochschule zurückdelegiert. Seine zwei Siegerentwürfe müssen die höchsten Parteifunktionäre zutiefst verärgert haben, gerade weil er

¹⁷⁰ Vgl.: Schirmer 1995, S. 195.

¹⁷¹ Vgl.: ebd., S. 196.

scheinbar großen Rückhalt genoss. Nach dem 2. Entwurf bekam er die gesamte Macht eines Diktatorischen Staates zu spüren. Ihm wurde der Austritt aus verschiedenen Gremien nahe gelegt, dem Vorsitz der Arbeitsgruppe *Kunst am Bau* und der Genossenschaft *Kunst und Zeit*, desweiteren wurde ihm 1968 eine Parteiverfahren angedroht.¹⁷²

Letztendlich erhielt ein parteinaher Künstler den Auftrag, der bis dato nichts mit der Ausschreibung zu tun hatte, Gerhard Bondzin. Dieser war seit 1965 Rektor der Dresdner Kunsthochschule sowie ordentlicher Professor und Mitglied der SED Bezirksleitung Dresden. In dieser baute er eine Klasse für Monumentalmalerei nach sowjetischem Vorbild auf. Bondzin galt als politisch sicherer Kandidat, seine Inspiration für das Wandbild empfing er durch die Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Während der Findungsphase des Bildtitels besuchte ihn Juri Kowaljow in seinem Atelier. Dieser war Vorsitzender des Verbandes der Monumentalisten der Sowjetunion. Neben diesem Vorsitzenden sicherte Walter Ulbricht jegliche Unterstützung zu. Schnell reifte der Gedanke, dass die Rolle Dresdens auf den Kampf der Arbeiterklasse zu beschränken, unvereinbar sei mit dem historischen Selbstverständnis der Stadt.¹⁷³ Nach einem langen Prozess der Diskussionen mit dem Künstlerkollektiv von Bondzin und den Brigaden, Parteiveteranen, Historikern und Vertretern des Staatsapparates kam es auf Anregung des Genossen Walter Ulbricht zu einer Lösung mit dem Thema: *Der Weg der roten Fahne*.¹⁷⁴ In diesem Programm sollte der Höhepunkt einer sozialistischen Entwicklung markiert werden.

Die künstlerische Umsetzung des Vorhabens, gelang eher mangelhaft, es kann aus heutiger Sicht als das schwächste künstlerische Werk bezeichnet werden, im Vergleich der hier bereits erwähnten Beispiele. Auf einer Fläche von 11 x 30 m auf Betonplatten wurden mit einem elektrischen Beschichtungsverfahren folgende Darstellungen aufgetragen. In einer langweiligen additiven Bildabfolge, stehen Figuren wie Thälmann, Ulbricht, Marx und Engels possenhaft dominiert da, jeweils umkreist werden diese einzelnen wichtigen Persönlichkeiten des Sozialismus von einer Schar Menschen, die grotesk unbeweglich sind, wie ahnungslose Statisten (Abb. 29). Leicht in der Mitte rechts im Werk bildet die Fahnenträgerin das Zentrum des Werkes, schon erhoben allein durch ihre dominante Größe. Diese erscheint jedoch wie ein sehr müder Abklatsch von Delacroix Werk die *Freiheit* (Abb. 30).¹⁷⁵ Sie wirkt kraftlos und verloren im Bild, ihre politischen Mitstreiter im Hintergrund, wirkt mir ihren Waffen in der Hand viel zu passiv und verleiht dieser Szene keinerlei Spannung.

¹⁷² Vgl.: ebd., S. 197.

¹⁷³ Vgl.: ebd., S. 198.

¹⁷⁴ Vgl.: Schmidt 12/1969, S. 200.

¹⁷⁵ Vgl.: Schirmer 1995, S. 198.

Aber nicht nur aus heutiger Sicht erscheint das Werk schwach, schon kurz nach seiner Fertigstellung 1969, wurde hinter vorgehaltener Hand gemunkelt, dass Bondzin für das Werk den nur erdenklichsten langweiligsten Weg gehen musste, um den Vorgaben zu folgen. Anlässlich eines Besuchs des Mexikaner Siqueiros vor dem Wandbild, soll dieser gänzlich geschwiegen haben.¹⁷⁶ Selbst der Kunsthistoriker Kuhirt kritisierte das Werk 1983 deutlich. Die Bildidee und ihre formale Umsetzung waren zu vordergründig, zu pathetisch, um eine nachträgliche Wirkung erzielen zu können.¹⁷⁷ Bondzin erhielt durch seine pro SED-Haltung eine profilierende künstlerische Stellung, die er nach der eigentlichen Leistung gar nicht angehörte.¹⁷⁸

5.3.1. Bondzin - Ikonographie, Wirkung und Funktion

Mit dem zentralen Motiv der Fahnenträgerin wird an den revolutionären Kampf erinnert. *Die Freiheit führt das Volk* von Delacroix. „Bewusst wird damit die sozialistische Revolution als historisch konsequente Fortführung der bürgerlichen Revolution von 1830 inszeniert“.¹⁷⁹ Folgend der schwingenden Fahne sind links des Werkes Darstellungen von Fronarbeit, Gefängnis und Unterdrückung zu sehen. Rechts der Fahne zeichnet sich ein Musterbild einer geeinten sozialistischen Gesellschaft ab, in der Walter Ulbricht eine vaterländische Figur einnimmt. Der Gestus der Fahnenträgerin unterstreicht den angestrebten Charakter dieser Utopie. Alle Vertreter des Volkes kommen gleichermaßen in dieser Utopie zu ihrem Recht. Hinter der Frau enden das Gewand und die Fahne der DDR mit den -Emblemen Hammer und Zirkel.

Die Fortentwicklung des sozialistischen Lebens erinnert in seiner Struktur an den *Tabula Cebetis* eines antiken philosophischen Tugenddialogs von Kebes, in der über Entbehrungen und Hindernisse im Verlaufe des Lebens geschildert wird. Die bildliche Umsetzung dieses Themas setzte Erhard Schoen 1531 im Holzschnitt um (Abb. 31). Dieser zeigt den beschwerlichen Aufstieg des Menschen durch schmale Mauerringe und Pforten, vorbei an zahlreichen Figuren der Bedrohungen, Schicksalsschläge und Tugenden, bis zur höchsten Stufe der Glückseligkeit. Mit der zusätzlichen Einfügung der Spruchbänder werden die Tugenden personifiziert und die Wegstrecke erläutert. Entsprechend sollen auch die von Bondzins eingefügten Parolen, auf einen mühevollen historischen Entwicklungsprozess

¹⁷⁶ Vgl.: ebd., S. 198.

¹⁷⁷ Vgl.: Kuhirt 1983, S. 245.

¹⁷⁸ Vgl.: Gillen 1990, S. 236.

¹⁷⁹ Roettig 1995, 198 f.

hindeuten, mit einem erfolgreichen sozialistischen Ergebnis. Demzufolge ist der *Weg der roten Fahne* ein Triumphzug.¹⁸⁰ Neben den französischen Freiheitsallegorien, diente auch das Plakat von Iwan Simakow 1922 als Vorbild (Abb. 32). An Stelle der Fahne trägt hier der Arbeiter, Hammer und Sichel in seiner ausgestreckten Hand, als Symbolfigur des Sieges der sowjetischen Revolution.¹⁸¹

Die Wirkung des Werkes ist sehr beschränkt, sie setzt keine optischen Reize und der inhaltliche Schwerpunkt ist einfach zu statisch umgesetzt. Beim besten Willen kommt keine Dynamik auf, die von einer tollen sozialistischen Zukunft oder dessen Istzustand zeugt. Auch dem glühendsten Sozialisten oder Parteifunktionär fiel bestimmt eine Begeisterungshaltung gegenüber dem Werk schwer. Alle kreativen Einwände gegen diese Ausführung wurden in den Wettbewerben bei Seite geschoben, mit dem Ergebnis, dass sich der Künstler den ideologischen Vorgaben völlig unterwarf, die u.a. Walter Ulbricht vorgab. Eine extreme Einmischung in den künstlerischen Prozess gab es auch schon unter Max Lingner. Sein Ergebnis am Haus der Ministerien ist dennoch zu mindestens überzeugender gelungen. Dies kann daran liegen, dass der Künstler ein höheres Niveau inne hatte und sich eine gewisse künstlerische Selbstständigkeit bewahrte, oder dass der Auftraggeber Otto Grotewohl mehr Sinn für Kunst hatte, neben der Ideologie als Walter Ulbricht. Einen eigenen künstlerischen Stil Bondzin zuschreiben zu können, fällt schwer. Er drängt sich kaum auf. Es zeigt sich an diesem Beispiel, warum der Begriff Auftragskunst oft rein negativ besetzt ist.

5.4. Werner Tübke - der Große Deutsche Bauernkrieg

Der Umgang der SED mit der Geschichte Deutschlands kollidierte mit unterschiedlichen Interessen. So sahen sich häufig ehemalige Kommunisten und auch Sozialdemokraten in einer proletarischen Klassenkampftradition. Die sich als Gegenstück zu einer preußisch deutschen Herrschaftstradition sah. Für die SED bestand aber auch die Notwendigkeit, eine Mehrheit der Bevölkerung die nicht unbedingt proletarisch fühlte, in die DDR historisch zu integrieren. Dieser Widerspruch führte während der gesamten Regierungszeit der Partei immer wieder zu gegenläufigen Signalen in der Geschichtspolitik. Als häufig genanntes Beispiel dafür wird gerne die Uniform der Nationalen Volks Armee (NVA) genannt. Bei dieser verzichtete man bewusst auf jeglichen proletarischen Habitus. Die Machthaber glaubten nicht auf die breite

¹⁸⁰ Vgl.: ebd., 199 f.

¹⁸¹ Vgl.: Gaßner 1994, 131.

Zustimmung der Bevölkerungsmehrheit verzichten zu können, gerade bei einem Thema wie der Landesverteidigung. Daher aktivierten sie einen schlummernden Traditionalismus in der Bevölkerung und statteten die NVA-Uniformen mit einer nachempfundenen Wehrmachtsuniform aus.¹⁸²

Im Allgemeinen dominierte jedoch in der Geschichtspolitik die Herausarbeitung der proletarisch revolutionären Tradition. Als deren Ausgangspunkt wurde der *Große Deutsche Bauernkrieg* von 1524/25 interpretiert, dessen 450. Jubiläum im Jahre 1975 viel.

Mit dem Putsch von Ulbricht zu Honecker 1971 erfolgte eine schärfere Abgrenzung zur BRD. Dafür benötigte man eine neue Geschichtspolitik. Diese entdeckte eine *sozialistische deutsche Nation*, die nichts mit der der Westdeutschen gemein habe. Als Bezugspunkt diene die *revolutionäre Tradition deutscher Geschichte*. Für diese Vorgehensweise berief man sich auf Friedrich Engels, in seinem Werk *Der deutsche Bauernkrieg* von 1850 beschrieb er den Krieg als Beginn des Kampfes für eine nicht hierarchische Gesellschaft.

Im Februar 1974 erarbeitete eine Arbeitsgruppe unter der Führung des Staatssekretärs des Ministeriums für Kultur (MfK), Kurt Löffler einen Entwurf aus, der sich auf der Grundlage des vorangegangenen Politbürobeschluss vom Oktober 1973 stützte. Dieser sah als Ziel die Errichtung eines Panoramas vor, auf dem Schlachtfeld oder besser gesagt Schlachtberg bei Bad Frankenhausen. Das Thema des Werkes sollte dem deutschen Bauernkrieg und dem Wirken Thomas Müntzers zeigen.

Die Grundsteinlegung erfolgte daraufhin sehr rasch am 8. Mai 1974, dieses Datum war nicht zufällig gewählt. Es steht für den Jahrestag des Endes des 2. Weltkrieges und damit als Datum für die Befreiung des deutschen Volkes vom Faschismus. Der Rohbau wurde ein Jahr später fertiggestellt (Abb. 33). Die innere Ausführung sollte sich hingegen noch einige Jahre hinziehen.

Die Finanzierung des künstlerischen Projektes im Inneren des Neuen Gebäudes wurde aus den Mitteln des Kulturfonds gestellt. Neben dem Auftraggeber dem MfK, der ständig im Kontakt mit der Spitze der SED stand, waren auch andere Fachministerien mitverantwortlich, wie etwa der Rat des Bezirkes Halle. Als Organisator dieses Projektes wurde Fritz Donner ernannt, welcher bereits schon Leiter der Abteilung Bildende Kunst des MfK war. Dieser wurde dann ab 1985 mit dem Titel bedacht, Kulturminister für das Panoramamuseum.

Die Dimensionen dieses Auftragswerkes sprengten alle vorangegangenen Dimensionen in der DDR. Für die Verwirklichung dieses Kunstwerkes wurden über zehn Jahre benötigt. Für die bildkünstlerische Konzeption sowie der Ausführung der Arbeiten wurde 1974 der Graphiker

¹⁸² Vgl.: Mann 1995, S. 369.

und Maler Werner Tübke berufen und entsprechend vertraglich zum 1. Januar 1976 festgehalten.

Die Konzeption und die damit verbundene thematischen Grundlagen des Werkes, erfolgten durch die Historiker Siegfried Hoyer und Manfred Bensing. Diese schlugen eine Einbeziehung der Schlacht vor, da dieses Teil der frühbürgerlichen Revolution wäre. Bei dieser Vorgabe sei aber immer noch die künstlerische Freiheit Tübkes bewahrt. Die Bildfindung erfolge weitgehend der künstlerischen Umsetzung und den speziellen Wünschen des Künstlers.¹⁸³ Diese Auffassung hatte jedoch der Künstler in einer konzeptionellen Zwischenfassung im Maßstab 1:10 vorzustellen. Nachdem die Bildfindung weitgehend abgeschlossen war, begann Tübke im April 1979 nicht mit der direkten Umsetzung in Bad Frankenhausen, sondern mit der 1:10 Fassung in seinem Atelier in Leipzig. Mit der Fertigstellung im Mai 1981 wurde diese begutachtet (Abb.34).¹⁸⁴ Darunter waren der „Ideologie-Sekretär des Politbüros des ZK der SED Kurt Hager, der Kulturminister Hans-Joachim Hoffmann, die Leiterin der Abteilung Kultur des ZK der SED Ursula Ragwitz und der Sekretär für Wissenschaften, Volksbildung und Kultur der Bezirksleitung der SED Halle Edith Brandt“,¹⁸⁵ die den Entwurf bestätigten. Dabei stützten sie sich auf die Gutachten von den Historikern Siegfried Hoyer und Manfred Bensing und dem Kunsthistoriker Karl Max Kober. Die Historiker bescheinigten dem Künstler eine gelungene Komposition und Verarbeitung der Gesamtgeschichte. Darüber hinaus sei die klassenmäßige Position des Fortschritts der Volksmassen gut erkennbar. Nicht ausufernd habe Tübke die Hauptfragen der Revolution im Fokus genommen, sondern ins Detail gerückt. Er stelle die Frage nach den Haupttriebkraften der Revolution, mit den häufig vorkommenden bäuerlichen Elementen, die Machtfrage und den damit verbundenen militärischen Faktoren in der Revolution und der Frage der Rolle der Ideologie und deren Führer. Für den Kunsthistoriker Kober sind die zahlreichen Ereignisse anschaulich in ihrer Bedeutung dargestellt, sie zeigen reichliche Fülle der Formen. Die bei der ersten Begegnung deutlich werden, sie zeigen die Außerordentlichkeit dieses Werkes. Die vorbehaltlose, tiefe Identifizierung des Künstlers mit dem Auftrag, habe ihn zu Höchstleistung getrieben und kreativ inspiriert. Tübke habe sich als der geeignetste Maler erwiesen. Der wichtigste Grund dafür liegt in der Überzeugung des Künstlers, dass gerade das 16. Jahrhundert, in der bildkünstlerischen Entstehung und Entwicklung der europäischen Menschheit die bisher besten und gültigsten Ergebnisse erzielt habe, hinter denen zurückfallen nicht gestattet sei. Der Kunsthistoriker stellte dem Werk

¹⁸³ Vgl.: Meißner 1989, S. 238.

¹⁸⁴ Vgl.: Kober 5/1983, S. 247.

¹⁸⁵ Mann 1995, S. 370

folglich sinnvollerweise, einzelnen Bildpassagen in Verbindungen mit Werken von Altdorfer, Grünewald, Cranach, Dürer und Brueghel, um nur einige zu nennen. Abschließend wurde im Gutachten das Werk als ein Markenstein der Kunstgeschichte der DDR dargestellt. Diese zu Superlativen neigende Formulierungen festigten sich weiter im Vokabular des MfK. Es wird kurze Zeit später in seiner qualitativen Einmaligkeit, als das Beste von allen Panoramas der Welt bezeichnet.¹⁸⁶

Nach der allgemeinen Begeisterung der Zeitgenossen für den Entwurf, konzentrierten sich die Beteiligten ab dem April 1982 für die Gewinnung eines Ausführungskollektivs. Die unter Tübke Leitung den Entwurf auf ca. 2000 m² Leinwand übertragen sollten. Tübke schlug vor, dafür Künstler aus Mexiko zu gewinnen. Dieser Vorschlag stieß jedoch beim MfK auf Widerstand und wurde abgelehnt. Aus heutiger Sicht erscheint das Vorgehen bei der Grundierung der Leinwand als etwas kurios. Für diese Aufgabe wurden extra sowjetische Spezialisten beauftragt, die mit einer geheimen Rezeptur aus der russischen Ikonenmalerei die Leinwand grundierten. Dieses Vorgehen hatte seinen Grund, der auf ältere Beschlüsse gründete. Bei diesen wurde eine Zusammenarbeit mit der UDSSR festgelegt, dass man aus der Erfahrung lernen sollte, wie sie im Panorama zur *Schlacht von Borodino* oder anderen Einrichtungen in Wolgograd und Sewastopol entstanden sind. Diese Unterstützung war aber 1982 nicht mehr so weitreichend gewünscht, sodass man es bei einer besonders geheimen qualitativ hochwertigen Grundierung beließ.¹⁸⁷ Dieser Vorgang schien für beide Seiten akzeptabel gewesen zu sein, da sie reichlich Interpretationsansätze für die jeweiligen Kunsthistoriker zuließen. So könnte man in der Grundierung durch den sowjetischen Bruder, eine Art Grundstein sehen, der es ermöglicht, darauf erfolgreich aufzubauen.

Für die Ausführung der Darstellungen wurden meist jüngere Leipziger Maler ausgewählt, die überwiegend Absolventen der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) waren. Der Prorektor für Erziehung und Ausbildung der dortigen Kunsthochschule, Heinz Wagner, übernahm die einjährige Sonderausbildung der jungen Absolventen. Dabei schwören sie sich auf den Malstil des Meisters ein, bis zur völligen Übernahme seines Farb- und Formklimas. Von dieser Ausbildung wurden neun Helfer mit differenzierten Vertragsanschlüssen übernommen. In rollenden Schichten übernahmen diese bis zur Grenze der physischen Belastbarkeit die Arbeiten beim Ausmalen. Für die lineare Durchzeichnung des Entwurfs waren die Leipziger Professoren Wagner und Eichhorn zuständig. Bis zum April 1985 wurden ca. 60 Prozent des Wandgemäldes ausgeführt.

¹⁸⁶ Vgl.: ebd., S. 371.

¹⁸⁷ Vgl.: ebd., S. 381.

Die Bauernkriegsstätte wurde im März 1977 mit der Übergabe der ersten Nutzungsstufe, bereits umfangreich von der Öffentlichkeit wirksam genutzt. Im August 1985 musste sie jedoch wieder geschlossen werden. Den Überlegungen einer Einheit von Objekt und Bild, standen bautechnische Mängel, technische Havarien und Baumaterialschwierigkeiten gegenüber. Für die Lösung dieser Probleme wurde extra mit Hilfe des Rat des Bezirkes Halle sowie der Bezirksleitung der SED Halle, eine Arbeitsgruppe gebildet mit dem Namen: *Komplexe Gestaltung Panorama*. Deren Ziel war es, eine überarbeitete Profilierung auszuarbeiten und die baulichen Begebenheiten dafür zu gewährleisten. Neben Besucher- und Sicherheitskonzeption wurden Vorschläge zu räumlichen Gestaltungsfragen vorgelegt, um eine Begegnungsstätte im weitesten Sinne zu ermöglichen.

Auf der IX. Dresdner Kunstausstellung 1982/83 wurde die 1:10 Fassung des Panoramas ausgestellt und international stark beachtet.¹⁸⁸ Bei dieser Ausstellung reifte der Gedanke beim MfK, dieses Werk für eine Sammlung der DDR zu erwerben. Die Verhandlungen mit Tübke erwiesen sich jedoch als schwierig, auch das zur Aufnahme vorgesehene Nationalgalerie-Museum in Berlin übte Zurückhaltung. Die Übernahme erfolgte erst Jahre später im Dezember 1988. Zuerst ignorierte der Künstler den schriftlichen Ankaufersuch mit einem Honorar von 500 000 Mark, der von Mitteln des Kulturfonds gestellt wurde. Seine Forderung belief sich auf zwei Millionen Mark. Darüber hinaus strebte man einen Leihvertrag an, keinen Kaufvertrag. In diesen wollte er die Zusage aufnehmen, dass eine Ausleihe der Arbeit nur durch ihn allein zu verfügen sei. Damit reagiert er auf die Entscheidung des Auftraggebers, seine Zwischenfassung nicht selbstbestimmt verkaufen zu können.

Bis September 1985 waren 75 Prozent der Arbeiten abgeschlossen von den neun Mitarbeitern waren jedoch nur noch fünf übrig geblieben, Tübke hatte sie bereits zu Beginn der Arbeiten persönlich abgelehnt. Von den restlichen fünf zogen mit der Zeit drei Mitarbeiter ab. Einige gingen aufgrund zunehmender Spannungen mit Tübke oder aus gesundheitlichen Gründen. Der Kulturminister Kurt Hager reagierte auf die Nachricht damit, dass es keinen Sinn mache ein Künstlerkollektiv mit Nachdruck zusammenzuhalten. Damit standen jetzt Tübke nur noch zwei Gehilfen zur Seite, Eberhard Lenk und Helmut Heinrich, wobei zum Schluss nur erstgenannter übrigblieb. Letztendlich signierte der Tübke das Monumentalgemälde am 16. Oktober 1987 und übergab es damit offiziell dem Auftragsgeber.

¹⁸⁸ Vgl.: ebd., S. 373.

5.4.1. Das Bauernkriegspanorama - ikonographische, ästhetische Anmerkungen

Die Leinwand welche 14 m hoch und 132 m breit ist und über 3000 Figuren zeigt, überzeugt weniger durch die Größe und Menge der Darstellungen, als vielmehr durch ihre leuchtende Farbigkeit. Grüne, rote und blaue Farbtöne bestimmen für den Betrachter den ersten Eindruck. Einen Zugang zu finden, zu den einzelnen überdimensionalen Darstellungen und ihre Sinnzusammenhänge, ist nicht einfach.

150 Personen können gleichzeitig das Rundbild betrachten, die Präsentationstechnik entspricht dabei keiner üblichen panoramatischen, sondern der Tradition der Malerei, die Zentralperspektive befindet sich wie beim Tafelbild in der oberen Bildzone.¹⁸⁹ Kein Anfang und kein Ende hat das Werk. Zugleich ermöglicht diese jedoch auch einen Einstieg an beliebiger Stelle.¹⁹⁰

Mit der Auftragsübernahme begann Tübke mit intensiven Studien von Holzschnitten aus dem 16. Jahrhundert. Mit den Vorgaben der Historiker verwischten sich wissenschaftliche Texte mit historischen Bildquellen zu einer künstlich eigenen Bildproduktion.¹⁹¹ Nach eigener Auskunft waren ihm Dürer, Bruegel, Cranach, Altdorf, Bosch u.a. sehr vertraut. Diese Tatsache war sehr im Sinne der ideologischen Vorgaben für ein *Frühbürgerliches Revolution*-Thema, da sie in ihrer künstlerischen Gestaltung die sozialen und klassenmäßigen Kräfte der Epoche vereinen. An diese ästhetische Schnittstelle trafen sich die Vorstellungen vom Künstler mit der Vorliebe seiner Auftragsgeber. Die Fülle von christlichen und theologischen Bezügen im Werk führte jedoch zu Irritationen bei der offiziellen Kulturpolitik, letztendlich setzte sich diese jedoch durch.¹⁹²

Für Tübke bestand aber die entscheidende Haltung, dass Wandbild als eigenständige Bildgattung verstanden zu wissen und nicht als ein klassisches Panorama Werk des 19. Jahrhunderts. Er beschreibt sein Bild wie folgt, alles sei hochgeklappt, es bleibt als Hochrelief stehen, der sehende Bildraum folgt dem Genter-Altar-Prinzip.¹⁹³ Der Künstler ließ jedes an Architektur erinnernde Prinzip eines klassischen Panoramabaus entfernen. Historische Exponate im Raum aufstellen zulassen, lehnte er ebenso energisch ab, wie die Errichtung einer Besucherplattform. Die Decke lässt er abhängen, damit die Oberlichter der Rotunde nicht mehr sichtbar sind. Auch wenn sich Tübke vom Stilbegriff des Panoramas distanziert, bleibt dennoch der Gattungsbegriff des Historienbildes erhalten. Im 18. und 19. Jahrhundert

¹⁸⁹ Vgl.: Behrendt 2006, S. 158.

¹⁹⁰ Vgl.: Hippen 1995, S. 378.

¹⁹¹ Vgl.: ebd., S. 379.

¹⁹² Vgl.: Behrendt 2006, S. 232.

¹⁹³ Vgl.: ebd., S. 156.

bestand das Ziel dieser Gattung in drei wesentlichen Punkten. Erstens einmalige nationalgeschichtliche Ereignisse herauszustellen, zweitens den Patriotismus in der Bevölkerung zu befördern, drittens die Kunst zur Erziehung der Menschen zu benutzen.¹⁹⁴ Dieser Eindruck zur Nähe des Historienbildes versuchten das MfK und der Künstler zu vermeiden. Man wollte unbedingt verhindern, den Stil einer Glorifikation von Königen und Kaisern zu erinnern. Daher transzendierte Tübke diese Gattung, er schuf formal eine neue Form, das Rundbild und gab vorübergehende Momente von Ort und Zeit auf und versuchte diese durch einen gesamte Epochen-Übergangscharakter zu verbildlichen. Der Kulturminister Hoffmann war sich der vorbelasteten Gattungsform wie Tübke bewusst und wurde nicht müde einen neuen Bildtypus zu proklamieren. Für ihn zeigte das Werk den Wandel einer ganzen Epoche unvergleichbar mit dem Historienbild das sich auf dramatische Einzelgeschehen konzentriert.¹⁹⁵

Wie in (Abb. 35) zu sehen ist, teilt sich die Komposition des Werkes auf fünf selbständige Tafeln auf, mit der jeweiligen Breite von 2,46 m und einer Höhe von 1,39 m. Dabei überschneiden sich die Einzeltafeln mit dem ikonographischen Bildprogramm und nehmen die Schlüsselszenen in den Zwickeln mit auf.¹⁹⁶ „Rezeptionsästhetisch war in diesem Fünfeck eigenständiger Tafelbilder die Raumwirkung und die konvexe Wölbung von 90 cm in der unteren Hälfte der Leinwand zu berücksichtigen.“¹⁹⁷ Mit der Projektierung der Fläche auf 360 Grad mussten einzelne Bildausschnitte miteinander korrespondieren. Deshalb entschied sich Tübke für die Strukturprinzip der Jahreszeiten, mit dem Effekt das sich die fünf Bildtafeln auf vier Wandflächen reduzieren. Nach dem lehrenden Schema von der Erfüllung und Verheißung, bilden die vier Bildflächen ein nachvollziehbares Gefüge, vom Winter bis zum Herbst. Gegenüberliegende Wandflächen stehen im dialektischen Verhältnis zueinander.¹⁹⁸ Der einzelne Bildaufbau ist sehr komplex und wird hier nicht weiter erörtert, ein schematischer Überblick befindet sich jedoch im Anhang (Abb. 36-40).

5.4.2 Öffentlich Wirkung

Mit der Signierung des Werkes, beschloss das ZK der SED eine umfangreiche Publizierung in nur allen erdenklichen Medien. Vom Allgemeinen Deutschen Nachrichtendienst (ADN)

¹⁹⁴ Vgl.: Büttner 1990, S. 83 f.

¹⁹⁵ Vgl.: Behrendt 2006, S. 160.

¹⁹⁶ Vgl.: ebd., S. 160.

¹⁹⁷ Behrendt 2006, S. 177.

¹⁹⁸ Vgl.: ebd., S. 177.

angefangen zu Zeitungen wie Neues Deutschland, Zentralbild, Leipziger Volkszeitung, Bezirkszeitung Freiheit Halle, um nur einige zu nennen. Neben den Zeitungen wurde auch der Sender Radio DDR aktiv und das Fernsehen, in dem Sendungsformat Aktuelle Kamera/Kulturmagazin wurde ausführlich berichtet. Neben diesen Aktivitäten entstanden unter der Leitung des Sonderbeauftragten Donner, Publikationen von Kunstbüchern, Bildmappen, Farb-Dia-Serien, Filme. Die reichlichen Publikationen sollten ihre Wirkung jedoch nicht nur im Inneren des Staates entfalten, sondern auch gezielt im Ausland.

Für die Übergabe der Gedenkstätte an die Öffentlichkeit wurde der September/Oktober 1989 fixiert, dieser sollte im Rahmen einer Thomas Müntzer Ehrung erfolgen. Die Gründe für die eineinhalb Jahre währende Schließung lagen wieder in den Problemen der Bauverzögerung. Für Tübke bestand dennoch kein Grund, nicht während dieser Zeitspanne ausführlich über sein Werk in den Medien zu berichten. Er sehe die Möglichkeit, die Öffentlichkeit darüber zu informieren und Verständnis aufzubringen, dass durch die komplizierten Zusammenhänge, eine Verzögerung der Übergabe unausweichlich sei.

Am 14. September 1989 wurde letztendlich das Bauernkriegspanorama der Öffentlichkeit übergeben. Anwesend waren neben Partei- und Staatsdelegation auch 10000 Zuschauer. Bei der Eröffnung veranlasste der Kulturminister das Panorama auf die Zentrale Denkmalliste aufzunehmen.

Mit der Wende blieb das Panorama Werk der Öffentlichkeit erhalten. Zunächst besuchten nur noch wenige Menschen aus der ehemaligen DDR das Museum. Der Zustrom aus den alten Bundesländern hingegen stieg kontinuierlich. Dabei stellten diese und ausländische Besucher fest, dass die Gesamtgestaltung des Werkes positiv gelungen sei auch christlich tätige Menschen zeigten sich von dem DDR-Auftragswerk begeistert.¹⁹⁹ Tübke meinte kurze Zeit später nach dem politischen Umbruch dazu, er könne es bis heute nicht so recht verstehen, warum der Staat auf deren Kosten ein christliches geartetes Bild zuließ.²⁰⁰

5.4.3. Tübke - Stil und das Ende einer Ideologie

Mit der Übernahme des Auftrages, erfolgte nur noch halbherzig die übliche Findungsphase früher Jahre. Tübke hatte sich bereits Anfang der 80er Jahre soweit emanzipiert, dass seine Entwürfe mehr oder weniger nur noch von den einzelnen Gremien abgesegnet wurden. Das letzte Monumental-Werk der DDR ist damit vielleicht das künstlersich freieste entstandene

¹⁹⁹ Vgl.: ebd., S. 240.

²⁰⁰ Vgl.: Ernst 1991, S. 146.

Werk überhaupt. Tübkes zugeordnetes Kollektiv löste sich weitgehend auf und keiner störte sich daran. Der Künstler wählte für die Bewältigung dieser Aufgabe seinen eigenen für ihn üblichen Stil, den er schon seit Jahren im Tafelbild umsetzte. Es gibt keine Bruchstellen zwischen der Auftragskunst und der frei geschaffenen Kunst im Tafelbild.

6. Schlussbetrachtung

45 Jahre Kunstgeschichte in der SBZ/DDR sind von einer überraschenden Dynamik geprägt, die man im ersten Moment nicht vermutet. In der vorliegenden Arbeit wird deutlich, dass sich die ideologischen Vorstellungen der politischen Führung mit der Zeit wandelten. Die DDR-Kunsthistoriker bedienen sich dabei einer recht einfachen Begründung. „[...]daß eine realgeschichtliche Entwicklung eine dynamische Entwicklung der Kunst einschließe.“²⁰¹ Die Kunst habe daher keine ewige Normen oder Vorbilder der Gestaltung, sie müsse der ständigen veränderten Realität angepasst oder gar neu entwickelt werden.²⁰² Darunter verstand die DDR-Führung jedoch ausschließlich ihre eigenen Vorstellungen von der sich verändernden Realität.

Eine viel größere Dynamik ging jedoch von den Künstlern aus, die letztendlich die DDR-Führung immer stärker drängten neue oder zumindest differenziertere Normen und Vorbilder zu akzeptieren. Die gegenseitige Beeinflussung von Staat und Künstler vollzog sich meist in unterschiedlichen Bewegungen, mal von der einen und mal von der anderen Seite. Dieses vereinfachte Weltbild zwischen Künstler und Staat lenkt davon ab, dass es keine klare Trennung zwischen beiden Polen geben kann. Zum Beispiel waren einige Künstler Parteimitglieder in der KPD/SED. Damit stellt sich automatisch die Frage: Sind sie eher Politiker oder Künstler oder beides?

Diese Frage kann man am ehesten am Beispiel einer einzelnen Vita beantworten, niemals aber für alle Künstler verallgemeinern. Allein dieser Umstand zeigt deutlich, dass verallgemeinernde Fragestellungen problematisch sind. Eine Fragestellung der Arbeit war: *Gibt es den Typus des DDR-Künstlers?* Sie wurde mit *ja* beantwortet. Es stellt sich nun jedoch die Frage, ob diese Erkenntnis einen Mehrwert für die Analyse der DDR-Kunst hat. Nur bedingt, denn auffällig bei der wissenschaftlichen Betrachtung der Kunst in der DDR ist der enge Bezug zwischen Kunst und Staat. Dies begründet sich daher, dass die Auswirkungen auf den Einzelnen in einem totalitären Staat, wie dem der DDR, größer sind als in einer Demokratie wie z.B. der BRD.

²⁰¹ Bonnke 2007, S. 60.

²⁰² Vgl.: Pracht 1974, S. 152.

Jedoch existieren auch in einer totalitären Gesellschaft Menschen mit individuellem Gedankengut und individuellen Gefühlen. Daher ist die pauschale Klassifizierung des DDR-Künstlers nicht zielführend, denn vergleichsweise spricht man weniger leichtfertig vom Typus des BRD-Künstlers.

Die 45 Jahre lange Zeitspanne der SBZ/DDR lässt überblicksartig folgende Rückschlüsse zu: Die Anfangsjahre zwischen 1945-1947 waren geprägt von einer Orientierung der Kunstrichtungen, in der sich Künstler wie Funktionäre ihrer eigenen Position nicht sicher waren. In den darauf folgenden Jahren bis 1953 festigte sich der Staat der DDR und damit die zugrunde liegende Ideologie. Folglich stieg der Druck auf die Künstler dieser zu folgen. Die Freiräume der Künstler waren insbesondere im Bezug auf die Formalismus-Debatte in jener Zeit stark begrenzt. Einige Künstler sahen sich daher gezwungen die DDR zu verlassen. In den darauf folgenden Jahrzehnten erweiterte sich der Begriff Sozialistischer Realismus zunehmend, woraufhin sich auch der kreative Spielraum der Künstler erheblich lockerte. Dies ist jedoch nicht gleich zu setzen mit einer uneingeschränkten künstlerischen Freiheit, denn jeder Künstler der an einer Kunstakademie studieren wollte, musste sich weiterhin an bestimmte Regeln halten. Wer gegen die Regeln verstieß, wurde vom Staat diskriminiert wie am Beispiel Rudolf Sitte in Dresden verdeutlicht wurde. Ab Ende der 70er und in den 80er Jahren konnten sich erfolgreiche Künstler, die auch in der westlichen Welt bekannt waren, Privilegien sichern. Werner Tübke wandte sich z.B. schriftlich an den Kunstminister und bat um einen Chauffeur für seine Fahrten zwischen Leipzig und Bad Frankenhausen. Er präferierte einen Importwagen vorzugsweise Mercedes oder ein gleichwertiges Model.²⁰³ Dieses Beispiel dient nicht dazu eine Neiddebatte zu schüren sondern vielmehr zu verdeutlichen, dass es einigen privilegierten Künstlern der DDR in den 80er gelang eine Sonderstellung im Staat einzunehmen. Ein Umstand der in den 50er und 60er Jahren undenkbar gewesen wäre, da der Staat mit allen Kräften bemüht war Künstlern jegliche Sonderrolle abzuerkennen und diese in die Arbeiterschaft zu integrieren. Diese Ideologie wurde zum Ende der DDR zunehmend zur Floskel.

Gerade diese Veränderungen der Rahmenbedingungen für die Künstler lassen den Blick differenzierter auf die einzelnen Jahre der DDR-Kunst fallen. Dies trifft auch auf die Auftragskunst zu, deren Auftraggeber die DDR war. Trotz der stringenten Vorgaben des Staates veränderte sich diese über die Jahrzehnte merklich. Die Beispiele von Lingner bis Tübke lassen dies ganz klar erkennen. Auftragskunst in der DDR war nicht ausschließlich angepasst sondern eben auch individuell. Die Ergebnisse dieser Arbeiten vielen sehr

²⁰³ Vgl.: Mann 1995, S.381.

unterschiedlich aus. Inhaltlich kann man zwar Parallelen ziehen, dennoch ist der künstlerische Stil trotz strenger Vorgaben durchaus individuell. Dass diese Individualität keine Selbstverständlichkeit war, sieht man am deutlichsten am Wandbild von Bondzin in Dresden. Wäre dieses Niveau häufiger zur Ausführung gekommen, wären die häufig negativen Assoziationen verbunden mit Auftragskunst nachvollziehbar, denn der künstlerische Anspruch des Werks war sehr eingeschränkt, da es primär einer ideologischen Funktion unterlag. Aber an den Beispielen der Wandbilder von Womacka und Tübke lassen sich immer wieder individuelle Stile und Strömungen finden, die sich voneinander unterscheiden und dem negativen Image der Auftragskunst trotzen.

Die Einflüsse des Staates waren für jeden Künstler in der DDR prägend. Dennoch gab es neben der DDR auch andere Faktoren, weshalb die Begriffe DDR-Kunst und DDR-Künstler nur als grober Überbegriff stehen bleiben können. Die einzelnen Aspekte innerhalb dieser Begrifflichkeiten sind sehr vielseitig und unterliegen einer Dynamik gekoppelt an die Veränderung der Historie.

Wie frei ein Künstler in seiner Entwicklung war, ist schwer zu fassen. Der Staat neigte dazu Menschen, deren Verhalten nicht staatskonform war, Steine in den Weg zu legen. Die systematische Manipulation von Biografien war gängige Methode. So wurde z.B. die Aufnahme auf das Gymnasium, die Universität oder auf die Kunstakademie verhindert und damit das Talent unterdrückt. Die zunehmende Befreiung einzelner prominenter Künstler in der DDR darf nicht darüber hinwegtäuschen. Sie ist lediglich ein Ausdruck zunehmender Schwäche eines totalitären Staates, der sich langsam auflöst und nur noch den Schwächsten gegenüber stark auftritt.

III. Abkürzungsverzeichnis

ADN	Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst
ASSO	Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands
BRD	Bundesrepublik Deutschland
DTSB	Deutsche Turn- und Sportbund
DDR	Deutsche Demokratische Republik
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
FDJ	Freie Deutsche Jugend
HfBK	Hochschule für Bildende Künste
HGB	Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
KPdSU	Kommunistische Partei der Sowjetunion
KPF	Kommunistische Partei Frankreichs
LDPD	Liberal-Demokratische Partei Deutschlands
MfK	Ministerium für Kultur
MfS	Ministerium für Staatssicherheit
NVA	Nationale Volksarmee
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschland
SMAD	Sowjetische Militäradministration in Deutschland
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschland
THA	Treuhandanstalt
VBKD	Verband Bildender Künstler Deutschlands (bis 1970)
VBK-DDR	Verband Bildender Künstler der DDR (ab 1970)

IV. Kurzbiografie

Max Lingner,

geboren 1888 in Leipzig, Studium an der Leipziger Grafischen Akademie von 1904-1907 und an der Dresdner Kunstakademie von 1907-1913. Übersiedlung nach Paris 1928, arbeite dort für die Zeitung *L'Humanité* (Zentralorgan der KPF), ab 1944-49 dortiger Pressezeichner. 1949 Rücker nach Deutschland und ließ sich in Ost Berlin nieder. Ab 1950 Unterrichtete er an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee bis er 1959 in Berlin starb.²⁰⁴

Auszeichnungen:

1952 Nationalpreis der DDR

1954 Vaterländischer Verdienstorden

1955 Nationalpreis der DDR

Walter Womacka,

geboren 1925 in Obergroßentel (heute Horni Jiretin Tschechen), Ausbildung als Zimmer- und Dekorationsmaler von 1940-1943. 1943-1945 Militärdienst, Kriegsverwundung und Gefangenschaft. 1946-1948 Studium in Braunschweig an der Meisterschule für gestaltendes Handwerk, Studienfach

²⁰⁴ Vgl.: Roettig 1995, S. 66.

Gebrauchsgrafik-Glasabteilung. 1948 findet Womacka seine Eltern wieder in Weimar, Aufnahme an der Weimarer Hochschule für Baukunst und bildende Künste, Schwerpunkt Wandmalerei. Fortsetzung des Studiums in Dresden 1951-1952. Ab 1953 Assistent der Abteilung Malerei an der Hochschule Berlin-Weißensee, ab 1963 Leiter der Abteilung, 1965 zum Professor ernannt, von 1968 bis 1988 Rektor. Von 1959 bis 1988 war er Vizepräsident des VBKD/VBK-DDR. Gestorben in Berlin 2010.²⁰⁵

Auszeichnungen:

1959 Kunstpreis der DDR
1960 Kunstpreis des FDGB
1962 Nationalpreis der DDR III. Klasse
1963 Johannes-R.-Becher-Preis
1965 Vaterländischer Verdienstorden in Gold
1966 Erich-Weinert-Medaille
1968 Nationalpreis der DDR II.
1975 Kunstpreis des FDGB
1976 Banner der Arbeit in Gold
1985 Nationalpreis der DDR I. Klasse

Gerhard Bondzin,

geboren 1930 in Mohrungen (heute Polen), Ausbildung 1946-1948 in Sonneberg zum Facharbeiter Keramikmodelleur. 1948-1951 Studium an der Hochschule für Baukunst und Bildende Künste in Weimar, wechsel nach Dresden 1953. Ab 1957 Oberassistent an der Dresdner Hochschule, 1962 Dozent und 1965 zum Professor berufen. Von 1965 bis 1970 Rektor der Hochschule. Seit 1953 SED Mitglied und ab 1969 bis 1984 Mitglied der SED-Bezirksleitung in Dresden. 1970 bis 1974 Präsident des VBK-DDR.²⁰⁶

Auszeichnungen:

1963 Kunstpreis der DDR
1963 Kunstpreis des DTSB
1966 und 1969 Kunstpreis des FDGB
1969 Nationalpreis der DDR
1975 Martin-Andersen-Nexö-Kunstpreis der Stadt Dresden

Werner Tübke,

geboren 1929 in Schönebeck/Elbe, 1946-1947 Malerlehre in Schönebeck, gleichzeitig Besuch der Meisterschule in Magdeburg, Fach Malerei. 1948 Abitur, anschließend Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB) bis 1949. 1950- 1952 Studium Kunsterziehung/Psychologie in Greifswald. 1952 Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Abteilung Laienkunst in Leipzig. 1955 Assistent für das Grundlagenstudium der HGB. 1962 Vorsitzender des Bezirksvorstand des VBKD bis 1963. Ab 1964 Dozent an der HGB, 1972 Ernennung zum Professor, 1973 Berufung zum Rektor der HGB. Gestorben in Schönebeck/Elbe 2004.²⁰⁷

²⁰⁵ Vgl.: Hütt 1980, S.227 f.

²⁰⁶ Vgl.: Eisold 2010.

²⁰⁷ Vgl.: Meißner 1989, S. 382.

Auszeichnungen:

1971 Kunstpreis der Stadt Leipzig

1974 Nationalpreis der DDR II.

1980 Käthe-Kollwitz-Preis

1982 und 1987 Nationalpreis der DDR I.

1983 Kunstpreis des FDGB

1983 Mitglied der Akademie der Künste der DDR.

1985 Ehrendoktorwürde der Karl-Marx-Universität zu Leipzig.

V. Literaturverzeichnis

BEHRENDT 2006

Behrendt, Harald: Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen. Zwischen staatlichen Prestigeprojekt und künstlerischen Selbstauftrag, Bd. 10 Bau + Kunst. Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, Kiel 2006.

BELTING 1987

Belting, Hans: Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: Herzog, Reinhart u.a. (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, S. 53-79, München 1987.

BONNKE 2007

Bonnke, Manuela: Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR; Dresdner historische Studien ; Bd. 6, Köln 2007.

BÜTTNER 1990

Büttner, Frank: Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland, in: Mai, Ekkehard u.a. (Hrsg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie vom 17. Bis 20 Jahrhundert, Main 1990.

BÜTTNER 2011

Büttner, Claudia: Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland, Berlin 2011.

CADEN 8/1949

Caden, Gerd: Zwölf Wandbilder entstehen, in: BK 8/1949, S. 269-270.

DAMUS 1981

Damus, Martin: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt a. M. 1981.

DAMUS 1991

Damus, Martin: Malerei der DDR. Funktion der bildenden Kunst im realen Sozialismus, Hamburg 1991.

DER KAMPF GEGEN 3/1951

Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Entschließung des ZK der SED 3/1951, in: Schubbe, Elimar (Hrsg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, [1], 1945-1970, Stuttgart 1972.

DOKUMENTATIONSZENTRUM 1999

Dokumentationszentrum Kunst der DDR (Hrsg.): Volkseigene Bilder. Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1999.

DYMSCHITZ 11/1948

Dymschitz, Alexander: Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei, 11/1948, in: Schubbe, Elimar (Hrsg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, [1], 1945-1970, Stuttgart 1972.

EISOLD 2010

Eisold, Dietmar (Hrsg.): Lexikon. Künstler in der DDR. Ein Projekt der Gesellschaft zum Schutz von Bürgerrecht und Menschenwürde e.V., Berlin 2010.

ERNST 1991

Ernst, Wolfgang: Alles, was mit Leistungsgesellschaft zu tun hat, gefällt mit. Ateliergespräch mit Werner Tübke über sein Monumentalgemälde. *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland*, Bauernkriegs-Panorama Bad Frankenhausen, in: Texte zur Kunst 1, Nr. 4, Köln 1991.

FEIST 1996

Feist, Günter u.a. (Hrsg.): Kunstdokumentationen SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien, Köln 1996.

FEIST 1990

Feist, Günther: Platz gemacht für Monumentalpropaganda. Ein Kapitel Stadtbildpflege in der Hauptstadt der DDR, in: Gillen, Eckhart/Haarmann, Rainer (Hrsg.): Kunst in der DDR. Galerien. Museen. Kulturpolitik, Köln 1990.

FLACKE 1994

Flacke, Monika (Hrsg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1994.

FLACKE 1995

Flacke, Monika (Hrsg.): Auftrags Kunst der DDR 1949-1990, bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik; Katalog zu Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 27. Januar bis 14. April 1995. [Ausstellungsorte: Deutsches Historisches Museum, Zeughaus, 27. Januar bis 18. April 1995, Arbejdemuseet, Kopenhagen, 6. Oktober bis 17. Dezember 1995] München 1995.

FLIERL 1994

Flierl, Bruno: Politische Wandbilder und Denkmäler im Stadtraum, in: Flacke, Monika (Hrsg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1994.

GABNER 1994

Gaßner, Hubertus/Schleier, Irmgard u.a. (Hrsg.): Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit (Ausst.-Kat.), Kassel 1994.

GILLEN 1990

Gillen, Eckhart/ Haarmann, Rainer (hrsg.): Kunst in der DDR. Künstler. Galerien. Museen. Kulturpolitik, Köln 1990.

GOESCHEN 2001

Goeschen, Ulrike: Vom Sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kulturwissenschaften der DDR, Berlin 2001.

GÖSCHEL 1999

Göschel, Albrecht: Die Kunst der DDR als Dokument essentieller Identität, in: Dokumentationszentrum Kunst der DDR (Hrsg.): Volkseigene Bilder. Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1999.

GUTH 1995

Guth, Peter: Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, Leipzig 1995.

HUBERTUS 1994

Hubertus, Gaßner/Gillen, Eckhart: Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein, in: Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit (Ausst. Kat.), Kassel 1994.

HÜTT 1980

Hütt, Wolfgang: Walter Womacka, Dresden 1980.

HIPPEN 1995

Hippen, Sigrid: Ikonographische Anmerkungen, in: Flacke (Hrsg.): Auftrags Kunst der DDR 1949-1990, bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik; Katalog zu Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 27. Januar bis 14. April 1995. [Ausstellungsorte: Deutsches Historisches Museum, Zeughaus, 27. Januar bis 18. April 1995, Arbejdernuseet, Kopenhagen, 6. Oktober bis 17. Dezember 1995] München 1995.

HÜTT 11/1958

Hütt, Wolfgang: Der kritische Realismus und die Anfänge der proletarischen Kunst in Deutschland, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 11/1958.

JACOBY 2005

Jacoby, Petra: Kollektivierung der Phantasie. Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe, Freiburg 2005.

JÄGER 1995²

Jäger Manfred: Kultur und Politik in der DDR. 1945-1990, Köln 1995².

JOHN 1973

John, Erhard: Arbeiter und Kunst. Zur künstlerisch-ästhetischen Erziehung der Werktätigen im Sozialismus, Berlin 1973.

KAISER 1999

Kaiser, Paul/Rehberg Karl (Hrsg.): Enge und Vielfalt - Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen: eine Publikation des Kunstfonds des Freistaates Sachsen [im Auftr. des Kunstfonds des Freistaates Sachsen und in Zusammenarbeit mit dem DFG-Sonderforschungsbereich 537 "Institutionalität und Geschichtlichkeit" der Technischen Universität Dresden] Hamburg 1999.

KOBER 1979

Kober, Karl Max: Die Anfänge der Kunst der DDR, in: Weggefährten – Zeitgenossen. Katalog zur Ausstellung anlässlich des 30. Jahrestages der Gründung der DDR, Berlin (Ost) 1979.

KOBER 5/1983

Kober/ Max, Karl: teatrum mundi, in: Bildende Kunst, Heft 5, Berlin 1983.

KOCH 1983

Koch, Hans: Grundlagen sozialistischer Kulturpolitik in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin (Ost) 1983.

KUHIRT 10/1964

Kuhirt, Ullrich: Schmuck und Aussage zugleich. Über das Wandbild Walter Womackas, in: Bildende Kunst, Heft 10, Dresden 1964, [Gebundene Jahresausgabe 1964²]

KUHIRT 1970

Kuhirt, Ullrich (Hrsg.): Bildkunst und Baukunst zum Problem der Synthese von Kunst und Architektur in der DDR, Berlin (Ost) 1970.

KUHIRT 1982

Kuhirt, Ullrich (Hrsg.): Kunst der DDR 1945-1959, Leipzig 1982.

KUHIRT 1983

Kuhirt, Ullrich (Hrsg.): Kunst der DDR 1960-1980, Leipzig 1983.

KULTURPOLITISCHES WÖRTERBUCH 1970

Bühl, Harald/Heinze, Dieter u.a. (Hrsg.): Kulturpolitisches Wörterbuch, Berlin (Ost) 1970.

LANG 1961

Lang, Lothar: Kunst für Sachsenhausen, in: Die Weltbühne, Jg. XVI, Nr. 23 vom 7. Juni 1961, S. 727 f.

LANGE 1966

Lange, Marianne: Kulturrevolution und Nation, Berlin (Ost) 1966.

LANG 1983

Lang, Lothar: Malerei und Grafik in der DDR, Leipzig 1983.

MANN 1995

Mann, Bärbel/ Schütrumpf: Werner Tüpke. Frühbürgerlich Revolution in Deutschland. Panorama auf dem Schlachtberg bei Bad Frankenhausen, in: Flacke, Flacke (Hrsg.): Auftrags Kunst der DDR 1949-1990, bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik; Katalog zu Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 27. Januar bis 14. April 1995. [Ausstellungsorte: Deutsches Historisches Museum, Zeughaus, 27. Januar bis 18. April 1995, Arbejdmuseet, Kopenhagen, 6. Oktober bis 17. Dezember 1995] München 1995.

MEHNERT 1997

Mehnert, Günther: Kulturerbe im Sozialismus, Berlin (Ost) 1977.

MEIßNER 1989

Meißner, Günter: Werner Tübke. Leben und Werk, Leipzig 1989.

MÜLLER 10/1949

Müller, Hermann: Über zehn Wandbilder, in: BK 10/1949, S. 330-335.

PARADE 4/1976

Parade, Lothar: Die historische Mission der Arbeiterklasse und die marxistisch-leninistische Kunstauffassung, 4/1976, in: Lübke, Peter (Hrsg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1975- 1980, Bd. 3, Berlin (Ost) 1984.

PETERS 1988

Peters, Hermann: Nachdenken über realistische Kunst. Polemiken – Standpunkt – Argumente, Berlin (Ost) 1988.

PRACHT 1974

Pracht, Erwin: Abbild und Methode. Exkurs über den sozialistischen Realismus, Halle/Saale 1974.

PRACHT 1975

Pracht, Erwin u. a. (Hrsg.): Einführung in den sozialistischen Realismus, Berlin (Ost) 1975.

PRACHT 1987

Pracht, Erwin u. a. (Hrsg.): Ästhetik der Kunst, Berlin (Ost) 1987.

ROETTIG 1995

Roettig, Petra: Ikonographische Anmerkungen, in: Flacke (Hrsg.): Auftrags Kunst der DDR 1949-1990, bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik; Katalog zu Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 27. Januar bis 14. April 1995. [Ausstellungsorte: Deutsches Historisches Museum, Zeughaus, 27. Januar bis 18. April 1995, Arbejdmuseet, Kopenhagen, 6. Oktober bis 17. Dezember 1995] München 1995.

ROTHER 1995

Rothe, Friedrich: Max Lingner. Die Bedeutung des Friedens für die kulturelle Entwicklung der Menschheit und die Notwendigkeit des kämpferischen Einsatzes für ihn, in: Flacke (Hrsg.): Auftrags Kunst der DDR 1949-1990, bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik ; Katalog zu Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 27. Januar bis 14. April 1995. [Ausstellungsorte: Deutsches Historisches Museum, Zeughaus, 27. Januar bis 18. April 1995, Arbejdmuseet, Kopenhagen, 6. Oktober bis 17. Dezember 1995] München 1995.

SCHIRMER 1995

Schirmer, Herbert: Der Weg der roten Fahne, in: Flacke (Hrsg.): Auftrags Kunst der DDR 1949-1990, bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik; Katalog zu Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 27. Januar bis 14. April 1995. [Ausstellungsorte: Deutsches Historisches Museum, Zeughaus, 27. Januar bis 18. April 1995, Arbejdmuseet, Kopenhagen, 6. Oktober bis 17. Dezember 1995] München 1995.

SCHMIDT, Heinz Werner: Ein Programm und seine künstlerische Umsetzung, in Bildende Kunst, Heft 12, Dresden 1969, [Gebundene Jahresausgabe 1969²].

SANDBERG 5/1956

Sandberg, Herbert: Diego Rivera und die Initiative, in: Bildende Kunst, 5/1956, S. 12.

SCHUBBE 1972

Schubbe, Elimar (Hrsg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, [1], 1945-1970, Stuttgart 1972.

SCHLÖSSER 18.03.1952

Schlösser, Hans: Die Aufgaben des Verbandes bildender Künstler, in: Neues Deutschland vom 18.03.1952, S. 4.

SCHNITTKE 1947

Schnittke, A.: Dreissig Jahre Sowjetische Malerei, in: bildende Kunst, 7/1947, S. 4.

SCHÖNFELD 1995

Schönfeld, Martin: Wandbildaktion. Auftraggeber: Künstlerische Leitung der 2. Deutschen Kunstausstellung, in: Flacke, Flacke (Hrsg.): Auftrags Kunst der DDR 1949-1990, bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik; Katalog zu Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 27. Januar bis 14. April 1995. [Ausstellungsorte: Deutsches Historisches Museum, Zeughaus, 27. Januar bis 18. April 1995, Arbejdmuseet, Kopenhagen, 6. Oktober bis 17. Dezember 1995] München 1995.

STRAUSS 1953

Strauss, Gerhard: Über die Zusammenarbeit zwischen Auftraggeber und Künstler. Dargestellt an der Entstehung eines Wandbildes von Max Lingner, Berlin 1953.

THOMAS 1980

Thomas, Karin: Die Malerei in der DDR 1949-1979, Köln 1980.

THOMAS 1985

Thomas, Karin: Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne, Köln 1985.

TRAUGOTT 5/6 1956

Traugott, Stephan: Entwicklung und Ergebnisse. Fünf Jahre Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik, in: Bildende Kunst Nr. 5/6, 1956, S. 8.

VERBAND BILDENDER KUNST DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK
1953-1989

Verband Bildender Kunst der Deutschen Demokratischen Republik 1953 -1989 (Hrsg.):
Bildende Kunst, 1, 1953 bis 37, 1989.

WARNKE 1994

Warnke, Martin: Gibt es den DDR-Künstler? Anmerkungen zu einen Künstlertypus, in:
Flacke, Monika (Hrsg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien
und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1994.

WARNKE 1994²

Warnke, Martin in Podiumsdiskussion „Wohin mit der Kunst“. Über den zukünftigen
Umgang mit der Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, in: Flacke, Monika:
Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen
der DDR, Berlin 1994.

VI. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Wilhelm Lachnit



Abb. 2 Oscar Nerlinger



Abb. 3 Tarras Gaponenko



Abb. 4 Richard Birnstegel



Abb. 5 Ernst Günther Neumann 1953.



Abb.6 Schema

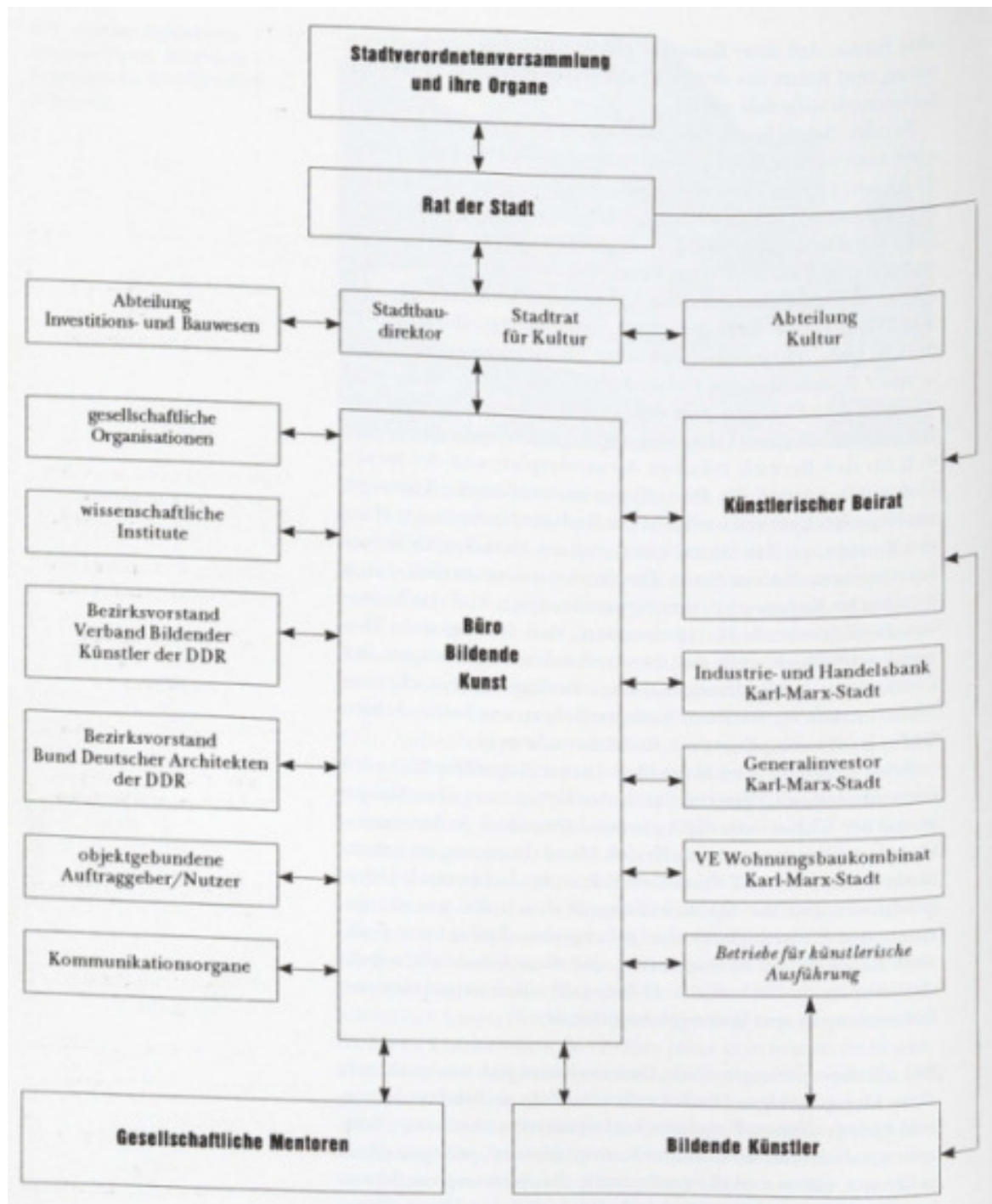


Abb. 7 Hermann Bruse



Abb. 8 Horst Strempe



Abb. 9 Horst Strempe



Abb. 10 Horst Strepel



Abb. 11 René Graetz/Arno Mohr/Horst Strepel: Metallurgie Hennigsdorf



Abb.12 Max Lingner, Detail



Abb.12 Max Lingner, Detail



Abb. 12 Max Lingner, Detail



Abb.12 Max Lingner, Detail



Abb.12 Max Lingner, Detail



Abb. 12 Max Lingner, Recht bis Mitte



Abb. 12 Max Lingner, Links bis Mitte



Abb. 13 Haus der Ministerien



Abb. 14 Max Lingner: Erster Entwurf, Rechts bis Mitte



Abb. 14 Max Lingner: Erster Entwurf, Links bis Mitte



Abb. 15 Max Lingner: Zweiter Entwurf, Links bis Mitte



Abb. 15 Max Lingner: Zweiter Entwurf, Rechts bis Mitte



Abb. 16 Arno Mohr



Abb. 17. Walter Womacka



Abb. 18 Alexander Platz



Abb. 19 Walter Womacka, Westseite



Abb. 19 Walter Womacka, Westseite, Detail, Rechts



Abb. 19 Walter Womacka, Westseite, Detail, Mitte



Abb. 19 Walter Womacka, Westseite, Detail, Rechts



Abb. 19 Walter Womacka, Westseite, Detail, Links



Abb. 20 Walter Womacka Ostseite



Abb. 20 Walter Womacka Ostseite, Detail, Rechts



Abb. 20 Walter Womacka Ostseite, Detail, Mitte



Abb. 20 Walter Womacka Ostseite, Detail, Links



Abb. 21 Walter Womacka Nordseite



Abb. 22 Walter Womacka Südseite



Abb. 23 Walter Womacka



Abb. 24 Walter Womacka



Abb. 25 Walter Womacka



Abb.26 Gerhard Bondzin



Abb. 27 Rudolf Sitte, Erster Entwurf



Abb. 28 Rudolf Sitte, Zweiter Entwurf

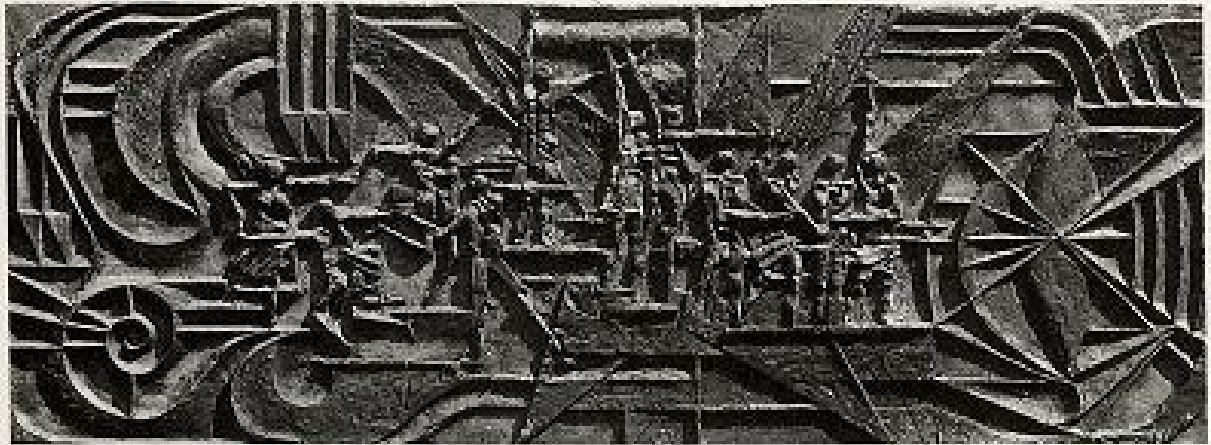


Abb. 29 Gerhard Bondzin, Details



Abb. 29 Gerhard Bondzin, Details

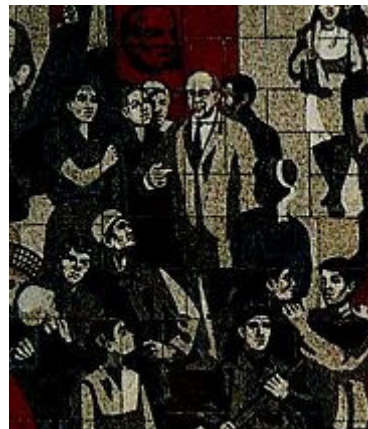


Abb. 29 Gerhard Bondzin, Details



Abb. 30 Gerhard Bondzin, Detail

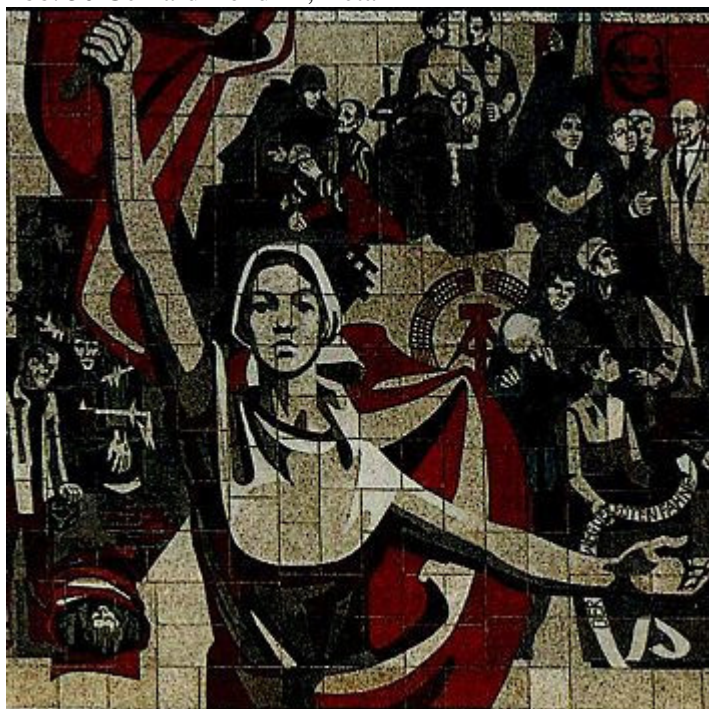


Abb. 31 Erhard Schoen



Abb. 32 Iwan Simakow



Abb. 33 Bad Frankenhausen, Bau



Abb. 34 Werner Tüpke, 1:10 Fassung



Abb. 34 Werner Tüpke, 1:10 Fassung



Abb. 34 Werner Tüpke, 1:10 Fassung



Abb. 34 Werner Tüpke, 1:10 Fassung



Abb. 34 Werner Tüpke, 1:10 Fassung



Abb. 35 Schema, Rundbild Panorama

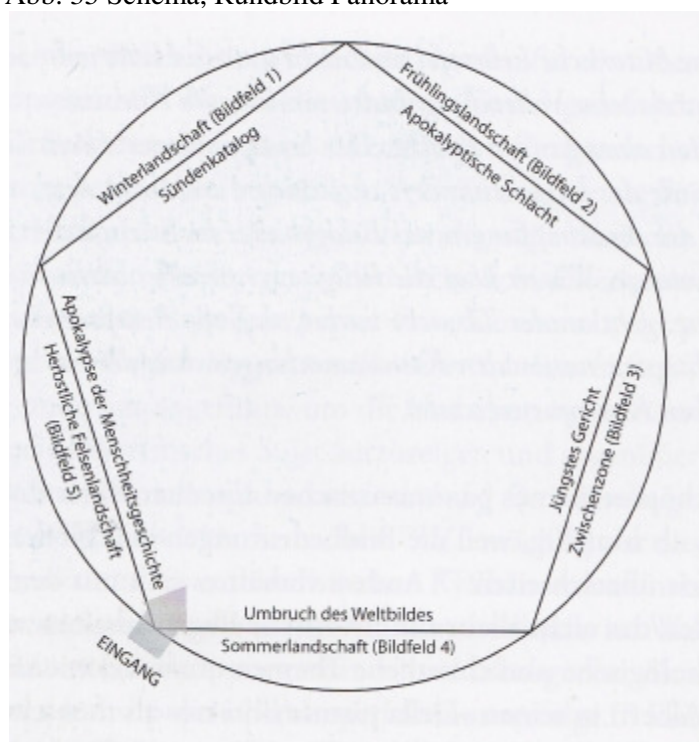


Abb.36 Überblick Bildfeld 1, Sündenkatlog

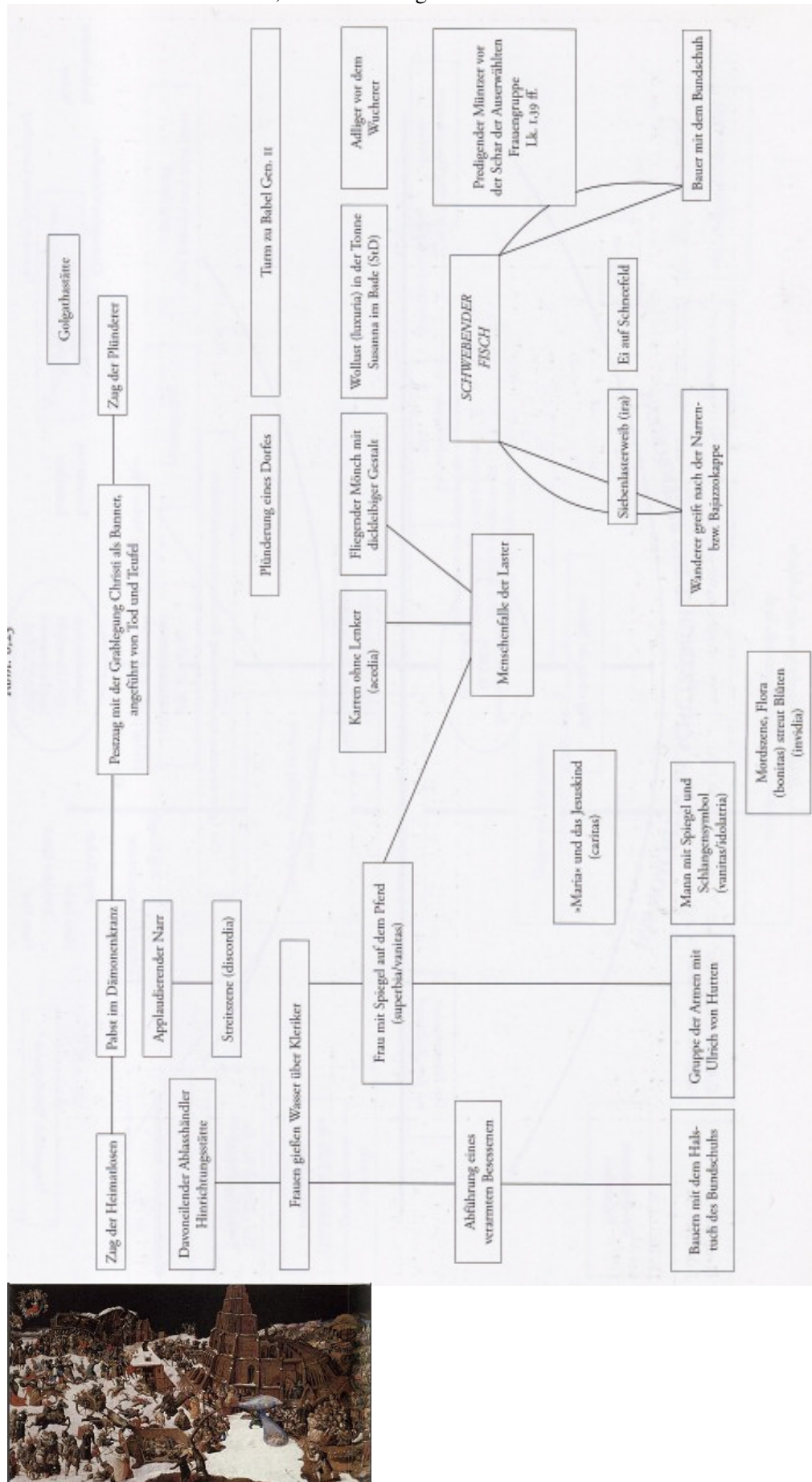


Abb. 37 Überblick Bildfeld 2, Apokalypse der Schlacht Frühlingslandschaft

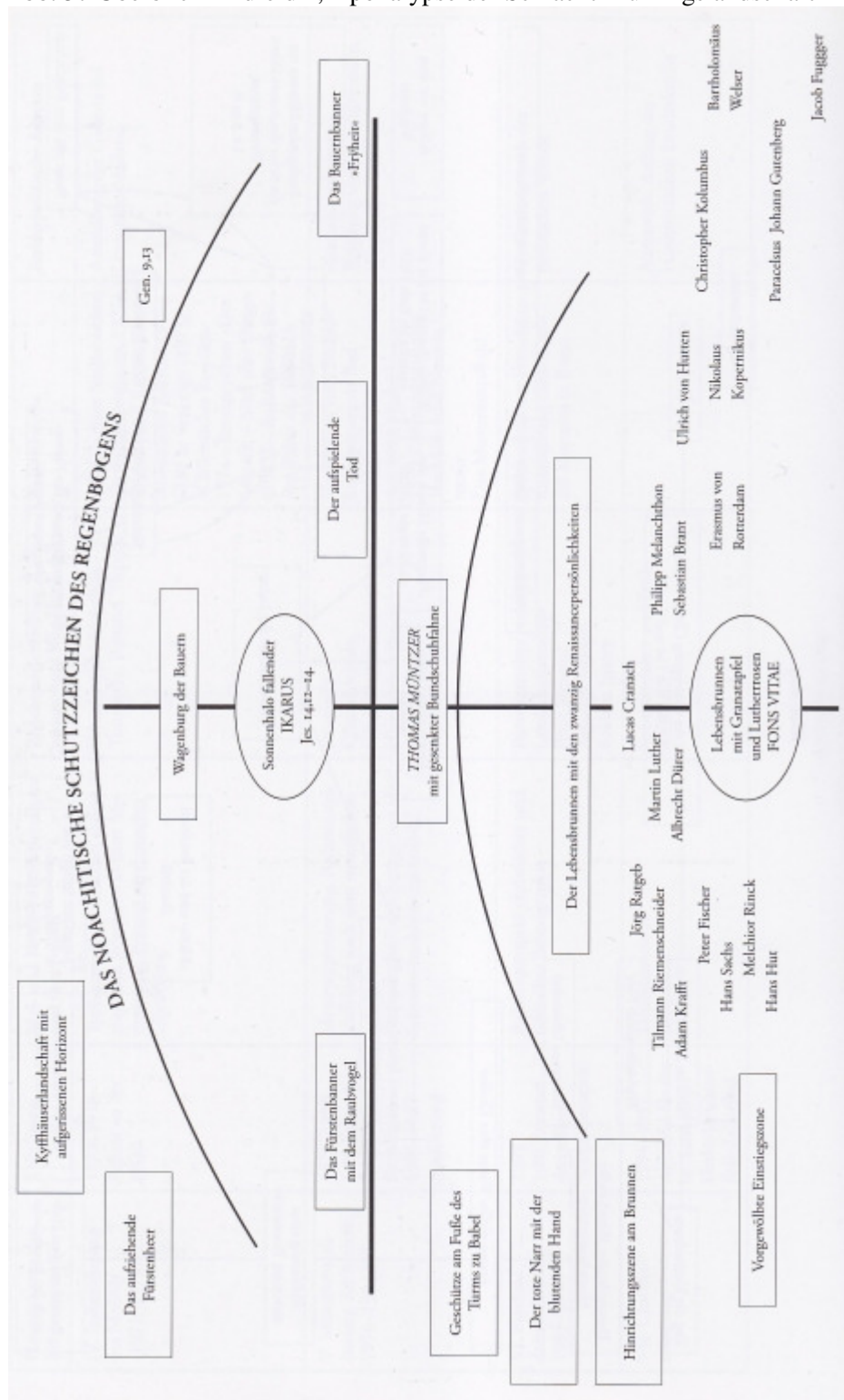


Abb. 38 Überblick Bildfeld 3, Das Jüngste Gericht, Zwischenzone

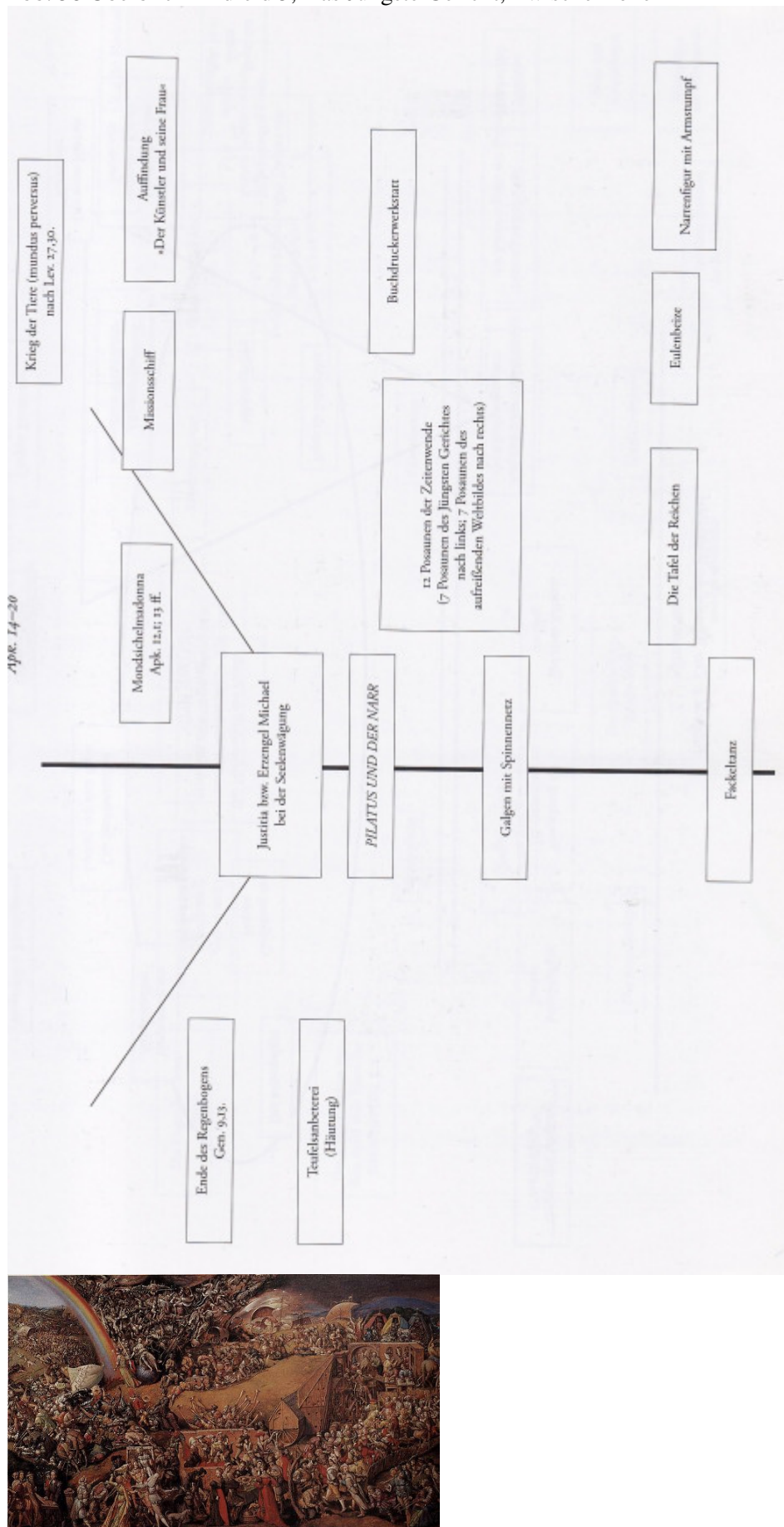


Abb. 39 Überblick Bildfeld 4, Der Wandel des Weltbildes, Sommerwiese

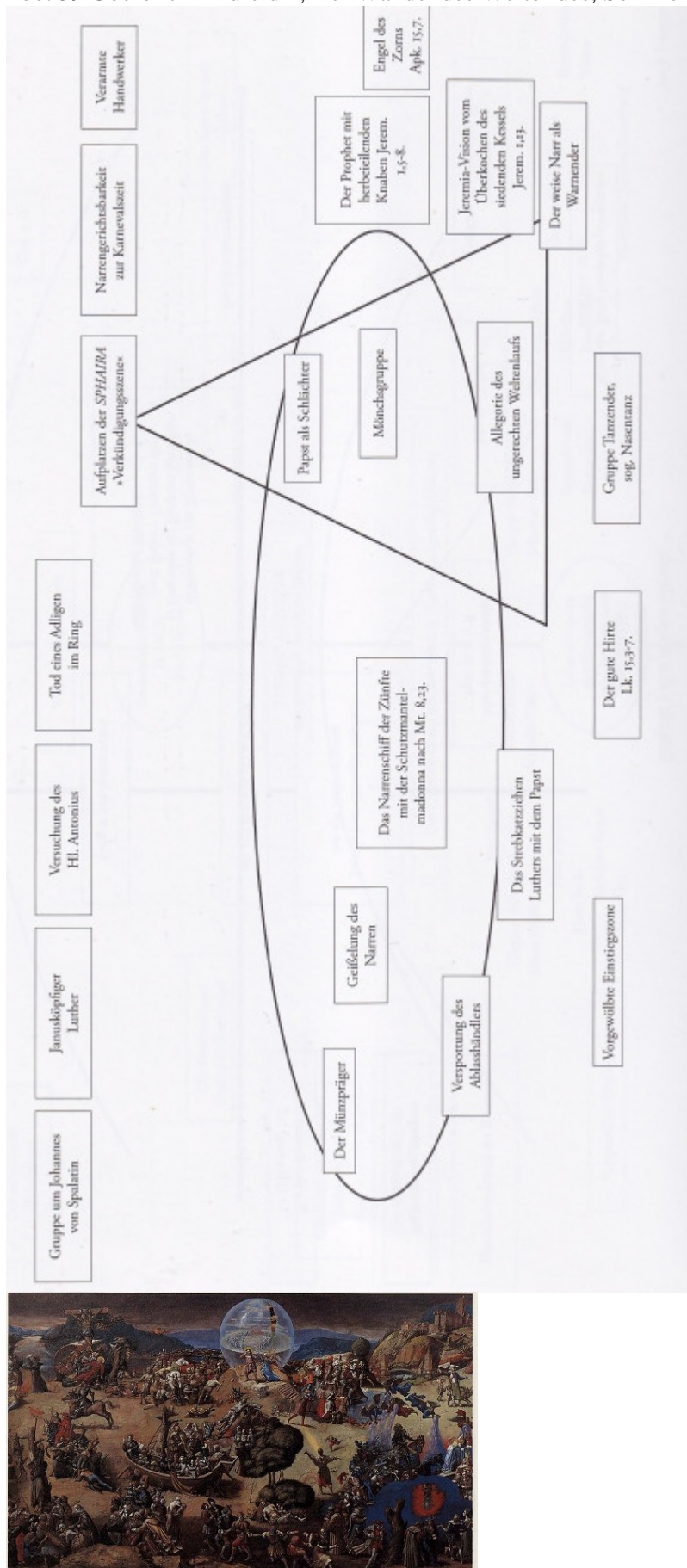




Abb. 1 Wilhelm Lachnit: Der Tod von Dresden, 1945, Öl auf Leinwand, Format 200 x 113,5 cm, in: Thomas 1980, S. 12.

Abb. 2 Oscar Nerlinger: Der letzte Soldat, 1947, Tempera, Format ?, in: Damus 1991, S. 23.

Abb. 3 Tarras Gaponenko: Kollektivbäuerinnen auf dem Wege zur Arbeit, Entstehungszeit ?, Öl auf Leinwand, Format ?, in: Schnittke 7/1947, S. 4.

Abb. 4 Richard Birnstegel: Beim Kartoffellesenbeim Kartoffellesen, 1949, Ausführung ?, Format ?, in: Damus 1991, S. 60.

Abb. 5 Ernst Günther Neumann: Studenten helfen beim Aufbau Berlins, 1953, Ausführung?, Format 100 x 120 cm, in: Damus 1991, S. 93.

Abb. 6 Schema, in: Guth 1995, S. 242.

Abb. 7 Hermann Bruse: Entwurfszeichnung, 1948, in: Damus 1991, S. 63.

Abb. 8 Horst Stempel: Trümmer weg, baut auf!, 1948, in: Büttner 2011, S. 26.

Abb. 9 Horst Stempel: Trümmer weg, baut auf!, 1948, in: Büttner 2011, S. 26.

Abb. 10 Horst Stempel: Trümmer weg, baut auf!, 1948, in: Büttner 2011, S. 26.

Abb. 11 René Graetz/Arno Mohr/Horst Stempel: Metallurgie Hennigsdorf , 1949, Ausführung ?, Format?, in: Damus 1991, S. 63.

Abb. 12 Max Lingner, Detail: Die Bedeutung des Friedens für die kulturelle Entwicklung der Menschheit und die Notwendigkeit des kämpferischen Einsatzes für ihn, 1953, Fliesen, Format 3x 24m, in: Rothe 1995, S. 60 f.

Abb. 12 Max Lingner, Recht und Links, in: Strauss 1953, S. 6 f.

Abb. 13 Haus der Ministerien, in Büttner 2011, S. 27.

Abb. 14 Max Lingner: Erster Entwurf von Abb. 12, in: Strauss 1953, S. 18 f.

Abb. 15 Max Lingner: Zweiter Entwurf von Abb. 12, in: Straus 1953, S. 22 f.

Abb. 16 Arno Mohr: Wendepunkt, 1956, Format ?, in: Roetting 1995, S. 65.

Abb. 17 Walter Womacka: Internationaler Widerstandskampf gegen den Faschismus, 1961, Glas, Format ?, in: Hütt 1980, S. 100 f.

Abb. 18 Alexander Platz, 1971, in: Hütt 1980, S. 105.

Abb. 19 Walter Womacka, Westseite, Unser Leben, 1964, Mosaik, Format 45 x 6,80 m, in: Büttner 2011, S. 32.

Abb. 19 Walter Womacka, Details, in: fotocommunity.de, Kunst am Bau, Fotograf Andre Bolten 9.7.2010.

Abb. 20 und Details Walter Womacka Ostseite, Unser Leben, 1964, Mosaik, Format 45 x 6,80 m, in: fotocommunity.de, Kunst am Bau, Fotograf Andre Bolten 9.7.2010.

Abb. 21 Walter Womacka Nordseite, Unser Leben, 1964, Mosaik, Format 16 x 6,80 m, in: fotocommunity.de, Kunst am Bau, Fotograf Andre Bolten 9.7.2010.

Abb. 22 Walter Womacka Südseite, Unser Leben, 1964, Mosaik, Format 16 x 6,80 m, in: fotocommunity.de, Kunst am Bau, Fotograf Andre Bolten 9.7.2010.

Abb. 23 Walter Womacka: Uta, 1951, Zeichnung, Format ?, in: Hütt 1980, S.23.

Abb. 24 Walter Womacka: Kopfstudie, 1959, Zeichnung, Format ?, in : Hütt 1980, S. 27.

Abb. 25 Walter Womacka: Liebespaar am Strand 1960, in: Hütt 1980, S. 35.

Abb. 26 Gerhard Bondzin: Der Weg der roten Fahne, 1969, , elektrisches Beschichtungsverfahren auf Beton, Format 11 x 30 m, in: Schirmer 1995, S. 195.

Abb. 27 Rudolf Sitte, Erster Entwurf, 1967, Beton, Format ?, in: Schirmer 1995, S. 197.

Abb. 28 Rudolf Sitte, Zweiter Entwurf, 1967, Beton, Format?, in: Schirmer 1995, S. 197.

Abb. 29 Gerhard Bondzin: Der Weg der roten Fahne, 1969, Details, in Schirmer 1995, S. 195.

Abb. 30 Gerhard Bondzin: Der Weg der roten Fahne, 1969, Details, in Schirmer 1995, S. 195.

Abb. 31 Erhard Schoen: Tabula Cebetis, 1531, Holzschnitt, Format ?, in: Roettig 1995, S. 199.

Abb. 32 Iwan Simakow: Es lebe der fünfte Jahrestag der Großen Proletarischen Revolution, 1922, Plakat, Format ?, in: Roettig 1995, S. 199.

Abb. 33 Bad Frankenhausen, Bau, 1974-1989, in: Behrendt 2006, S. 161.

Abb. 34 Werner Tübke, Bauernkriegspanorama 1:10 Fassung, 1981, Mischtechnik auf Holz, Format 139 x 1230 cm, in: Schüttrumpf, S. 371-375.

Abb. 35 Schema, Rundbild Panorama, in: Behrendt 2006, S. 160.

Abb. 36 Überblick Bildfeld 1, Sünden katalog, Winterlandschaft, in: Behrendt 2006, S. 366.

Abb. 37 Überblick Bildfeld 2, Apokalypse der Schlacht Frühlingslandschaft, in: Behrendt 2006, S. 367.

Abb. 38 Überblick Bildfeld 3, Das Jüngste Gericht, Zwischenzone, in: Behrendt 2006, S. 368.

Abb. 39 Überblick Bildfeld 4, Der Wandel des Weltbildes, Sommerwiese, in: Behrendt 2006, S. 368.

Abb. 40 Überblick Bildfeld 5, Die Apokalypse des Menschlichen, Felsenlandschaft, in Behrendt 2006, S. 369.

VII. Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die gesellschaftliche Einbindung von Wandgemälden im öffentlichen Raum und in öffentlichen Einrichtungen wie etwa Kulturhäuser und Museen von 1945-1990. Dabei wird die Kultur- und Kunstpolitik der SBZ/DDR dokumentiert, um die Frage beantworten zu können, welche Konfliktfelder zwischen den Künstlern und den offiziellen Auftraggebern bestanden. Für diese Untersuchung stehen vier DDR-Künstler exemplarisch zeitlich folgend im Fokus, beginnend mit Max Lingner, Walther Womacka, Gerhard Bondzin und Werner Tübke.²⁰⁸ Neben diesen werden im Kontext weitere Künstler erwähnt und stark reduziert erläutert. Bei der Betrachtung der einzelnen Künstler werden deren Spielräume im System der DDR untersucht. Welche Kreativräume konnten sie sich erkämpfen, ohne den Auftrag zu gefährden. Gab es Einflussnahmen von Künstlern in der Geschichte der Auftraggeber der DDR? Gibt es den Typus des DDR-Künstlers überhaupt und wie verändert sich dieser in der Geschichte des Staates. Um diese künstlerische Eigenständigkeit wissenschaftlich herausstellen zu können, benötigt man eine Erläuterung der DDR-Geschichte. Welche gesellschaftlichen Prinzipien hatte die SED-Ideologie und was für Kunstströmungen waren damit verbunden. Nur diese können die zuwiderlaufenden Interessenpositionen verdeutlichen.

In diesem Sinne gliedert sich die Untersuchung folgendermaßen, beginnend wird der aktuelle Forschungsstand beschrieben. Auffällig dabei ist, dass sich die neueste Literatur im Wesentlichen bis 1995 erstreckt und bis heute ein gewisses Publikationsdefizit zu beobachten ist. Anschließend folgt die theoretische Ausgangsposition. Diese gliedert sich in mehrere Unterpunkte auf. Der theoretische Teil nimmt einen großen Raum der Untersuchung ein. Er ist jedoch im Zusammenhang mit den weiteren Untersuchungen unerlässlich. Um diese jedoch auch plastischer darstellen zu können, folgt anschließend ein Auszug aus der Kunstgeschichte der SBZ/DDR von 1945-1953. Diese Zeitspanne ist geprägt durch häufige wechselseitige Spannungen zwischen Künstlern und Staat. Sie sollen an Beispielen deutlich zeigen, welche zuwiderlaufenden Interessenpositionen sich in der Praxis zeigten. Für die Beispiele wurden hier bewusst auch Tafelbilder gewählt. Leider konnte an dieser Stelle der Zeitraum nicht mehr erweitert werden, weil der Umfang zu groß würde. Bevor es folgend zu spezifischen Analysen zu ausgewählten Wandbildern kommt, folgt ein kleiner Exkurs zu der Frage: Existiert der Typus des DDR-Künstlers überhaupt? Die einzelnen Aspekte dieser Frage werden einen differenzierten Blick auf die noch folgenden Künstler ermöglichen. Anschließend steht das Wandbild als Typus im Mittelpunkt. Diese Gattung wird auch als

²⁰⁸ Siehe dazu Kurzbiografie im Anhang.

Monumentalkunst bezeichnet. Es werden hierzu unterschiedliche Fragestellungen mit einbezogen. Welche Funktion und Wirkung hat diese Gattung bezogen auf den öffentlichen Raum. In welchem Rahmen werden die Aufträge vergeben und wie stark wird der Entstehungsprozess des Kunstwerkes von den Auftraggebern gelenkt? Zeichnet sich ein individueller Stil des Künstlers ab oder nicht? Verändert sich mit der Ausweitung der Kunstideologie auch die Kunst am Wandbild? Diese Fragen werden an vier Beispielen der bereits erwähnten Künstler gestellt und beantwortet. Sie stellen über die unterschiedlichen Entstehungsjahrzehnte in der DDR ein Beispielnetz dar.

VIII. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name:	Jens Horn
Geburtsdatum:	14.03.1983
Geburtsort:	Leipzig (Deutschland)

Schulausbildung

1989 – 1993	Grundschule
1993 – 2001	Gymnasium
2003 – 2006	Studium Museologie an der HTWK Leipzig
2006 – 2009	Studium Kunstgeschichte/Geschichte an der Martin-Luther-Universität Halle/Saale

Berufliche Tätigkeiten

2011 – 2012	Werkstudent bei Ideal Standard, Wien
2008 - 2009	Werkstudent bei LAS GmbH, Leipzig
2008 – 2009	Werkstudent bei BBW Berufsbildungswerk, Leipzig
2006 – 2009	Freiberufliche Tätigkeit, Leipzig
2006	Praktikum bei Busreisen Gehrman, Elbingerode
2006 – heute	Unterstützung des Leutzscher Kunst-Rasen e.V., Leipzig