

FRITZ VILMAR

Zukunftsweisendes in der ostdeutschen Kunst

In den siebziger und achtziger Jahren gab es in der Bundesrepublik eine zunehmende Beachtung der Werke bedeutender Künstler aus der DDR – ich beschränke mich im folgenden auf die Malerei. In der 6. »documenta« 1977 waren einige der wichtigsten repräsentativ vertreten. Aufsehenerregend war in den achtziger Jahren das Bekanntwerden der großen Sammlung ostdeutscher und osteuropäischer Malerei durch den Unternehmer und Kunstmäzen Peter Ludwig¹. Seit der Wende dagegen gibt es eine fatale Tendenz zur Herabwürdigung der DDR-Malerei und zu ihrer Ausgrenzung aus deutschen Museen – bis hin zur Absage der mit dem Künstler bereits vertraglich fixierten großen Sitte-Retrospektive 2001 durch das Germanische Nationalmuseum Nürnberg². Im folgenden geht es darum, diese völlig ungerechtfertigte Geringschätzung und ihre Hintergründe zu analysieren und zu beurteilen.

Die ehemalige brandenburgische Ministerin Regine Hildebrandt hat zur angemessenen Beurteilung wesentlicher sozial-kultureller Einrichtungen vor einigen Jahren das Entscheidende gesagt. Sie erklärte: »Mir will einfach nicht einleuchten, warum man nicht die Vorteile zweier Systeme miteinander verbinden kann, sondern statt dessen einem einzigen System den Vorzug gibt, das neben vielen erfreulichen Vorteilen erhebliche Mängel aufweist«³.

Diese Einsicht gilt besonders auch für die besten Zeugnisse der ostdeutschen Malerei. Wie für alle sozial-kulturellen Einrichtungen der DDR, so gibt es auch zur Kunst ein heute vorherrschendes, westdeutsches Vorurteil. Diesem Vorurteil zufolge gehört die DDR-Malerei auf die Müllhalde der Geschichte – und zwar aus zwei Gründen:

Erstens war die DDR-Kunst und speziell die Malerei Propagandakunst, Staatskunst zur Verherrlichung des Arbeiter- und Bauernstaates;

zweitens ist die DDR-Malerei, im Schlepptau des sozialistischen Realismus der Sowjetunion, auf der »vor-modernen« ästhetischen Stufe des Realismus stehen geblieben – und daher eine Kunst von gestern, nicht auf der Höhe der Zeit – und im Sinne dieser mangelnden ästhetisch-zeitgeschichtlichen Aktualität so etwas wie unmodern gewordene Kleidung, also: Müll. (Ebenso wie der rassistisch eingefärbte Realismus der NS-Kunst. Dementsprechend wurden in der großen Kunstausstellung in Weimar im Goethe-Jahr 1999 beide Kunstrichtungen mit zahlreichen diffamatorisch nebeneinander gehängten Exponaten als ästhetischer Müll präsentiert.)⁴

Fritz Vilmar – Jg. 1929, Professor em. für Politikwissenschaft an der Freien Universität Berlin; Publikationen u. a.: Wirtschaftsdemokratie und Humanisierung der Arbeit, Frankfurt a. M. 1978 (mit K. O. Sattler); Ökosozialismus (mit K. J. Scherer), Berlin (West) 1986. Seit 1991 Koordinierung der »Forschungsgruppe Kritische Analyse der Vereinigungspolitik«; deren Arbeitsergebnisse u. a.: Kolonialisierung der DDR (mit W. Dümcke), Berlin 1995; La face cachée de l'unification allemande (Paris 1995); Zehn Jahre Vereinigungspolitik. Kritische Analysen und humane Alternativen (Berlin 2000); Die DDR war anders (mit St. Bollinger), 2 Bde., Berlin 2002. Zuletzt in UTOPIE kreativ: »... nur noch ein Haufen kalter Asche«. Aufstieg und Zusammenbruch des Sozialismus. Was tun? Heft 151 (Mai 2003).

Der vorliegende Aufsatz entstand im Frühjahr 2003; daher konnte eine Würdigung und Einordnung der Ausstellung »Kunst in der DDR«, die von Fröhsommer bis Ende Oktober 2003 in der Neuen Nationalgalerie in Berlin zu sehen war, nicht vorgenommen werden. – Die Red.

1 Er gründete dafür sogar ein eigenes Institut, vgl. dessen Publikationen: *Durchblick* (1984) und *Durchblick 2* (1986), hrsgg. vom Ludwig Institut für Kunst der DDR, Oberhausen.

2 Genau dokumentiert durch die Zeitschrift ICARUS, Sonderheft 2001 »Das Sitte-Verbot«, hrsgg. von der Gesellschaft zum Schutz von Bürgerrecht und Menschenwürde (GBM), Berlin, Fax 030-555 63 55.

3 Neue Zürcher Zeitung vom 6. 3. 97, S. 45.

4 Kunstsammlungen zu Weimar (Hrsg.): *Der Weimarer Bilderstreit*, Weimar 2000.

5 Ulrike Goeschen: *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin 2001, S. 226. Im Abschnitt über die realsozialistische Kunstpolitik komme ich auf das Faktum der *gescheiterten politischen Disziplinierungsversuche* zurück.

6 Ebenda, S. 228 f.

7 Vgl. die zusammenfassende Vorstellung einiger der wichtigsten Maler in: *Brusberg Dokumente 18, ... sie malen ja nur. Zeitvergleich '88 – aktuelle Malerei aus der DDR. Ein Rückblick*, Berlin, Juni 1989: Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer,

Überwindung des »Sozialistischen Realismus«

Ich stelle diesen disqualifizierenden Thesen zwei Gegenthesen gegenüber:

Erstens. Es hat in der Tat in der DDR – wie in allen osteuropäischen Ländern – Malerei gegeben, die sich einem kommunistischen Parteidogma von der positiven realsozialistischen Gesellschaft dienstbar gemacht hat, die eine in diesem Sinne geschönte, also unwahre Realität präsentiert hat und daher nicht eine geistig freie, einem autonomen Schöpfungsakt des Künstlers entsprungene Kunst war. Aber daneben und an dessen Stelle haben Künstler in der DDR im Laufe der 40 Jahre zunehmend eine Malerei entwickelt, die sich für realsozialistische Absichten der Verklärung des Arbeiter- und Bauernstaates nicht mehr instrumentalisieren ließ.

Ulrike Goeschen hat 2001 in einer minutiösen Untersuchung mit dem geistreichen Titel »Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus« nachgewiesen, daß und wie sich in der DDR Künstler und Kunsttheoretiker in einer zunächst sehr schwierigen, aber zunehmend erfolgreichen »Konzertierten Aktion« schon in den fünfziger, vor allem aber in den sechziger Jahren gegen eine Dogmatisierung des Realismus und für die Wiederaneignung der »klassischen Moderne« der zwanziger Jahre eingesetzt haben, mit dem Ergebnis, daß seit den siebziger Jahren die Parteiführung den verbindlichen Zielbegriff eines sozialistischen Realismus praktisch aufgeben mußte: »Die allmähliche Aufarbeitung der Kunst der zwanziger Jahre als legitimer Tradition der Kunst in der DDR wurde nicht nur dem Selbstverständnis der Künstler gerecht, sondern bereitete auch den Boden für das, was ab Anfang der siebziger Jahre als »Weite und Vielfalt« (eine Formel Honeckers – F. V.) von parteioffizieller Stelle sanktioniert wurde«⁵. Und sie gelangt zu der zeitgeschichtlichen Schlußfolgerung: »Mit dem X. Verbandskongreß im November 1988 war dann der sozialistische Realismus als restriktives ... Konzept an sein Ende gelangt. Die Eroberung der künstlerischen Freiheit war der politischen Freiheit vorangegangen«⁶.

Für die Künstler der DDR fällt also der Vorwurf einer unfreiheitlichen propagandistischen Kunstproduktion in sich zusammen. Das wird evident, wenn wir vorurteilslos und eingehend die Werke der bedeutenderen Malerinnen und Maler betrachten⁷.

Der avancierte Realismus⁸ der DDR

Zweitens. Die relevanten Hervorbringungen der bildenden Kunst der DDR haben menschliche und gesellschaftliche Existenz, Geschichte, Umwelt und persönliche Daseins-Visionen höchst individuell dargestellt, häufig stark expressionistisch oder fast surrealistisch, oft allegorisch oder mythologisch verfremdet, selten optimistisch, oft skeptisch, kritisch, melancholisch, oft schwer deutbar, niemals aber als idealisierte Abbildung einer schönen sozialistischen Welt.

Die bedeutendere Malerei der DDR, die sich u. a. mit den im folgenden Dialog genannten Namen verbindet, hat nicht nur die Programmatik des sozialistischen Realismus hinter sich gelassen. Sie hat sich zu einem höchst differenzierten, ausdrucksstarken, vor allem expressionistisch oder surrealistisch transformierten und reflektierten Realismus entwickelt.

Es ist in allen Ausstellungen und Bildbänden⁹ zu erkennen, daß dieser avancierte Realismus der wichtigeren DDR-Maler sich von bloßer »Abbildung« der Realität weit entfernt hat. Indem er die Realität verfremdet, ohne sie aber – von Ausnahmen abgesehen – zugunsten totaler Abstraktion aufzugeben, indem er durch Verwandlung ihr – oft erschreckendes – Wesen enthüllt, setzt dieser Realismus durchaus drei Traditionen der deutschen, der europäischen modernen Malerei fort: die expressionistische im weitesten Sinn, die surrealistische und die der Neuen Sachlichkeit. Die ausgewählten Reproduktionen können einen Eindruck von diesem expressiven Reichtum vermitteln.

Dagegen folgt diese Malerei nicht oder nur selten der westlichen und speziell westdeutschen auf dem Weg in die weithin gegenstandslose, abstrakte Kunst (bis hin zum »Minimalismus«, »Informalismus« und in die Installations-Kunst), wie sie seit den fünfziger Jahren – anfangs unter massiver Beteiligung der CIA! (s. u.) – als allein »modern« propagiert wurde.

Sie setzt, wie Goeschen gezeigt hat, Maltraditionen fort, wie sie im Expressionismus der zwanziger Jahre oder sozialkritisch bei der Kollwitz, bei Georg Grosz und Otto Dix sowie bei Max Beckmann oder weniger unmittelbar sozialkritisch bei Christian Schad und den Wiener Phantastischen Realisten (Fuchs, Hausner, Lehmden) in Erscheinung trat, aber auch bei eher surrealistisch orientierten Malern wie Magritte, de Chirico, Dalí und – in surrealistischer Höchstform – bei Max Ernst¹⁰.

Größe und Grenzen der »abstrakten« Kunst

Diese Feststellung führt uns unmittelbar zu einer fixen Idee der gegenwärtigen deutschen Kunsttheorie oder besser: Kunstideologie, die nicht etwa die DDR-Malerei, wohl aber die westdeutsche in eine Sackgasse zu treiben droht: Es heißt, moderne Kunst habe abstrakt zu sein, gegenstandslos, informell. Ich erspare mir hier die Rekapitulation des Gewirrs von immer neuen Begriffsbildungen für diese moderne »abstrakte« Kunstrichtung und verweise nur auf wenige Bestimmungsversuche.

Der Begriff der abstrakten bzw. der gegenstandslosen Kunst ist theoretisch nicht abschließend geklärt, insofern es natürlich auch bei »abstrakten« Bildern oder Installationen in Gestalt von Farben, Linien, Flächen, Materialien eine Form von »Gegenständigkeit« gibt. Im folgenden wird daher zusammenfassend unter abstrakter oder gegenstandsloser Ästhetik jene verstanden, bei der keinerlei Bezug zur realen, gegenständlichen, »figürlichen« Welt der Menschen oder der Natur mehr gegeben ist.

Verwiesen sei hier noch auf den allgemeinen theoretischen Bestimmungsversuch, den Werner Haffmann in seinem großen Werk »Malerei im zwanzigsten Jahrhundert«, München 1954, unternommen hat. Er stellt zunächst fest: »Die radikalen Veränderungen in der Malerei ereignen sich zwischen 1900 und 1910, wichtige Stichjahre sind 1905 Fauvismus, 1907 Kubismus, 1910 das abstrakte Bild« (S. 10). In dieser revolutionären Entwicklung kommt es zu einer Kunst, »die, von den bildnerischen Ausdrucksformen und Techniken her gesprochen, ein dingliches Erlebnis in den abstrakten Ausdruck-

Harald Metzkes, Werner Tübke, Max Uhlig, Hartwig Ebersbach, Wolfgang Peucker, Rolf Händler, Walter Libuda, Jürgen Wenzel, Werner Liebmann, Hubertus Giebe, Angela Hampel. Ich füge hinzu: Willi Sitte, Heidrun Hegewald, Ronald Paris, Peter Hoppe, Ulrich Hachulla, Dagmar Ranft-Schinke, Volker Stelzmann, Arno Rink, Gerhard Altenbourg.

8 Ich schlage für die Kunstentwicklung in der DDR den Begriff »avancierter Realismus« vor, da hier die bildende Kunst, und vor allem die Malerei, von einer realistischen Ausgangsposition voran- und fortgeschritten ist zu einer eigenständigen Verarbeitung expressiver, surrealistischer, konstruktivistischer und abstrakter Darstellung.

9 Bereits in der DDR-Zeit gab es ein 400seitiges Standardwerk mit vielen, zum großen Teil erstaunlich nonkonformistischen Abbildungen: Lothar Lang: Malerei und Graphik in der DDR, Leipzig 1978, und als Reclam-Taschenbuch 1984. Eine neue, sehr umfangreiche Gesamtdarstellung findet sich bei Hermann Raum: Bildende Kunst in der DDR, Berlin 1999. Trotz der herben Kritik, die das Werk wegen einiger in der Tat kaum zu rechtfertigender Auslassungen gefunden hat, ist die Arbeit wegen ihrer Fülle exzellenter Interpretationen und Reproduktionen als zur Zeit kenntnisreichste Darstellung anzusehen. Eine der besten Präsentationen von Werken aus der wichtigsten Kunstregion der DDR ist: H. Guratsch und G. U. Großmann (Hrsg.): Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945, Ostfildern 1997.

10 Es zeigt sich: Moderne ist nicht gleich Gegenstandslosigkeit. Selbst der einzigartige Paul Klee hat bei all seinen ebenso radikalen wie poetischen Abstraktionen den Bezug zur Realität, oft radikal auf einfachste Chiffren und Zeichen komprimiert, selten ganz verloren, ebensowenig wie Alexej von Jawlenski mit seinen abstrakten Köpfen oder Picasso, besonders der späte Picasso mit seinem genial-naiven Klassizismus.

11 Vgl. Margrit Staber: Konkrete Kunst, in: Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 12: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1990, S. 263 ff. Mit diesem Begriff habe Doesberg »Gestaltungsmöglichkeiten in der Fläche und im Raum (bezeichnet), die ohne figurative Vorbilder auskommen« (S. 263).

12 Genannt seien hier die – ironischerweise meist aus der DDR gekommenen und seit den sechziger Jahren in Berlin zur Geltung kommenden – Maler Baselitz, Schönebeck, Köberling, Lüpertz, später Penck, ferner ausgerechnet die Beuys-Schüler Immendorf und Kiefer. Vgl. Wieland Schmied: Ausgangspunkt und Verwandlung, in: Christos Joachimides u. a. (Hrsg.): Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 59 ff.

13 Vom »mainstream« wenig beachtet wurde 1990 ein »Künstlersonderbund in Deutschland ... Realismus der Gegenwart« gegründet, dem über 100 Künstlerinnen und Künstler angehören und der sich zum Ziel gesetzt hat, der realistischen »Kunstrichtung zu größerer Akzeptanz ... zu verhelfen«.

verfahren der psychischen Region widerspiegelte oder umgekehrt aus dieser »abstrakten« Region Bilder, Zeichen, Signete gegenständlicher Natur hervortreten ließe, wobei diese beiden Verfahren ... simultan verschränkt vorzustellen wären«. Diese abstrakte Malerei sei »insbesondere durch Paul Klee, Joan Miró zu breiter Wirkung gebracht worden« (S. 22)

Ende der zwanziger Jahre drehte man sogar den Spieß herum und nannte die ins Geometrische tendierende abstrakte Kunst, falls sie gewissen Darstellungsregeln folgte, gerade »konkret«¹¹.

Natürlich hat es auch in der westdeutschen Nachkriegs-Kunstentwicklung (vom österreichischen »Phantastischen Realismus« ganz zu schweigen) immer wieder sehr beachtete Künstler eines expressiven Realismus gegeben¹². Unbeschadet dessen gab es in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ein derartiges Übergewicht der als modern geltenden »abstrakten« Malerei, daß die dezidierten »Realisten« sich schließlich 1990 gezwungen sahen, einen Sonderbund – eine ganz neue Art von »Sezession« – zu gründen¹³. Von den USA massiv forciert (s. u.), blickten nach 1945 »die Jüngeren viel stärker auf das, was »draußen« geschehen war. Dabei setzte sich immer stärker die Auffassung durch, daß in der Abstraktion eine Formensprache erreicht worden sei, der eine allgemeine Gültigkeit zukam und der die Zukunft gehörte. Die Abstraktion erschien als die logische und definitive Konsequenz der kunstgeschichtlichen Entwicklung«¹⁴. Diese abstrakte Malerei enthält sich jeden Bezugs zur menschlichen, gesellschaftlichen oder natürlichen Realität. Deren Elemente werden bestenfalls nur noch als zusammenhangloses Spielmaterial oder in Form möglichst ungestalter Grundelemente gelten gelassen, als Konglomerate von Steinen, Pappe, Teig, Abfall, Zweigen. Man könnte den Titel dieser Verteidigung der DDR-Kunst geradezu ironisch umkehren: Malerei West: Müll!

Ich möchte hier aber nicht die sozusagen radikalisierte Spätform abstrakter Kunst in den Vordergrund stellen – obwohl sie in Entgegnung zu der Diskriminierung der expressiv-realistischen Malerei der DDR eine entschiedene Kritik verdiente. Ich möchte vielmehr zunächst einmal den Enthusiasmus, die kunstphilosophische Begeisterung in Erinnerung rufen über die revolutionäre ästhetische Leistung der abstrakten Kunst: Die vollkommene Lösung von abzubildenden Gegenständen, diese völlige Entweltlichung, dieses Gestaltungsprinzip der reinen Kopfgeburt von Linien, Farben, Formen und Objekten im vergangenen Jahrhundert hat zu einer einzigartigen Emanzipation, zu einem historisch einmaligen Aufbruch des künstlerischen Schaffens: zur Schöpfung völlig neuer virtueller Welten geführt – in der Tat zu einer revolutionären Freisetzung gestalterischer Phantasie.

Leider tendiert jede Revolution dazu, in einen Terreur, eine Schreckensherrschaft, zu führen.

Der Terreur der totalen Abstraktion in der bildenden Kunst und speziell der Malerei liegt in ihrer Absolutsetzung einer totalen Unverbindlichkeit und spielerischen Loslösung von jedem menschlichen, sozialen und Natur- bzw. Weltbezug. Dieses l'art pour l'art, diese bedeutungslose Art moderner Malerei bewegt sich auf einer grandiosen Spielwiese der Beziehungslosigkeit und Unverbindlichkeit.

Daraus ergibt sich meine zentrale sozialphilosophische und zugleich kunstpolitische These:

Statt die ästhetische Erbschaft eines hochdifferenzierten, expressiven Realismus der DDR-Malerei auszuschlagen, statt sie zu liquidieren, sollte sie ernst genommen, begrüßt und integriert werden als höchst fruchtbarer, ja geradezu notwendiger Gegenpol zur abstrakten, realität-losen Malerei in Westdeutschland. Da die Kunst der DDR statt solcher Integration in west- und ostdeutschen Museen nach 1989 zunehmend Ausgrenzung erfuhr¹⁵, ist die Forderung des renommierten (DDR-)Kunstkenner und FAZ-Feuilleton-Chefs Eduard Beaucamp mit Entschiedenheit zu unterstützen: »Berlin braucht ein Museum für die ostdeutsche Kunst«: »Man sollte die ... Depotverbannten endlich befreien und, da ihre Integration in unseren Kanon offenbar unerwünscht ist, in einem eigenen neuen Haus sichtbar machen ... Ein Haus ostdeutscher Kunst ... gehört in die ... Hauptstadt. Auch nach zehn Jahren ist es für eine Revision ... unserer Kunstgeschichte nicht zu spät«.¹⁶

Solche Schlußfolgerung führt zurück zu der oben zitierten, aber leider bislang un-erhöhten Forderung Regine Hildebrandts.

Kunstpolitik in Ost und West

Um ein freies, unvoreingenommen-kritisches wie auch gelten lassendes Verhältnis zwischen den Kunstproduktionen in beiden Teilen Deutschlands herzustellen, ist es notwendig, eine vorherrschende westdeutsche Anmaßung der Überlegenheit (»Wir vertreten die Moderne!«) ab- und ein Bewußtsein der Gleichrangigkeit aufzubauen. Zu diesem Zweck ist es unerlässlich, zu wissen, daß die westdeutsche Entwicklung der bildenden Kunst nach 1945 nicht so frei sich gestaltete, wie meist angenommen, und die östliche nicht so unfrei. Beide haben ideologische und reglementierende Altlasten abzuarbeiten – erst danach können sie sich selbstkritisch und damit wirklich gleichrangig gegenüber treten – immer vorausgesetzt, man entmythologisiert endlich die Gegenstandslosigkeit als einzige Moderne¹⁷.

Im folgenden geht es also darum, die Freiheit der westdeutschen und die Unfreiheit der ostdeutschen Kunst in Frage zu stellen. Um mit der DDR zu beginnen: Der Tatbestand staatlicher Reglementierung der Kunst in der DDR und der repressiven Maßnahmen gegenüber ostdeutschen Künstlern ist allgemein bekannt und muß hier nicht speziell belegt werden¹⁸. Eine Unwahrheit wird aus solcher kritischen Analyse, wenn in der vorherrschenden Publizistik versucht wird, die DDR-Kunst pauschal als SED-gesteuerte Auftragskunst abzuwerten. Auf einen »Großversuch« dieser Art und auf ein Scheitern soll hier exemplarisch eingegangen werden:

Ein speziell auf die repressiven Züge der DDR fixierter »Forschungsverband SED-Staat« an der Freien Universität Berlin hat im Jahre 2000 in einer voluminösen Aufsatzsammlung¹⁹ die umfassende sowjetkommunistische Kontrolle und Steuerung der Bildenden Kunst in der DDR nachzuweisen versucht. Das Werk verdient Beachtung wegen seiner in der Tat sehr detaillierten Darstellung der Entwicklung und etlicher exemplarischer Beispiele der Staats- und speziell der Stasi-Einflüsse in der Akademie der Künste und in den

1993 veranstaltete er eine erste große Ausstellung, dokumentiert in einem von ihm herausgegebenen über 400seitigen, höchst inhaltreichen Bildband »1. Realismus-Triennale« (Berlin 1993, Ars Nicolai GmbH), dem 1996 ein weiterer unter Einbeziehung anderer europäischer Maler folgte (»Die Kraft der Bilder«, im selben Verlag). Die Gründung dieser »Notgemeinschaft« verweist zugleich auf die bedrängte, vielfach diskriminierte Situation des Realismus.

14 Schmied, a. a. O., S. 54.

15 »Als die Berliner Nationalgalerie, die oberste zuständige Museumsinstanz, kurz nach der Wende einen Vereinigungsversuch unternahm und Platz machte für einige markante Beispiele und Positionen der Kunstentwicklung im Osten, kam es zum Sturm der Entrüstung. Kurze Zeit behaupteten die Ostdeutschen ihren öffentlichen Platz, schrumpften dann zur Kern- und Restgruppe und sind heute fast ganz ins Depot abgetaucht. Raumnot kann nicht der Grund sein, da in der Dependence der Nationalgalerie, im Hamburger Bahnhof, Westkunst sich in schier endlosen Dimensionen ausdehnen darf.« (Eduard Beaucamp: Berlin braucht ein Museum, FAZ v. 30. 9. 2000).

16 Eduard Beaucamp, a. a. O.

17 Es sei hier nur am Rande vermerkt, daß der Begriff der Moderne bei genauerer Analyse seiner Verwendung in der Publizistik, aber selbst in den Werken maßgeblicher sozialwissenschaftlicher Wortführer wie

Habermas, Offe oder Giddens sich als eines der diffusesten, inhaltlosesten Modewörter erweist – so das Ergebnis eines Projektseminars an der Freien Universität Berlin, dessen Arbeiten, noch unveröffentlicht, zur Verfügung stehen.

18 Als kritische, aber gleichwohl informative Gesamtdarstellung sei hier genannt: Martin Damus: Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im realen Sozialismus, Reinbek 2001. Auch Damus kann sich freilich nicht von pauschalisierenden Diktaturvorstellungen lösen, vgl. dazu Anm. 20!

19 Hannelore Offner, Klaus Schroeder (Hrsg.): eingegrenzt – ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961–1989, Berlin 2000.

20 Gefangen in einer starren Vorstellung von der »allmächtigen« Parteidiktatur in der DDR (die sicher in vielen Bereichen existierte, gerade aber nicht in der Kunstproduktion!), gerät genauso auch Martin Damus – s. Anm. 18 – völlig in Widerspruch zu seinen eigenen informativen und ausführlichen Berichten (fast 400 Seiten!) über die »faszinierende Vielfalt von Ausdrucks- und Gestaltungsweisen, von Inhalten und Themen« in der Kunst der DDR. Seine widersprüchlichen Feststellungen, daß die Kunst in der DDR sich zwar »weitgehend verselbständigt hatte«, gleichwohl aber dem System dienstbare »Herrschafts- bzw Staatskunst« (S. 12) geblieben sei, versucht Damus dadurch zu harmonisieren, daß er behauptet, diese Vielfalt und

Künstlervereinigungen, vor allem im Verband Bildender Künstler Deutschlands bzw. der DDR (VBKD, später VBK-DDR). Es verdient aber vor allem Beachtung, weil seine Darstellungen – gegen die eigentliche Absicht der Herausgeber²⁰ – zeigen, daß genau diese Grundthese der totalen Gleichschaltung sich nicht bestätigen läßt.

Dies kommt bereits zum Ausdruck, wenn der Projektleiter, Klaus Schroeder, in der Einleitung einerseits von »einem nahezu allmächtigen Generalsekretär« an der Spitze der SED spricht, andererseits aber im selben Zusammenhang (S. 9) eine in den 70er Jahren erfolgte »Aufweichung des totalitären Systems, ... ein gewisses ideologisches Zurückweichen« konzedieren muß.

Die von Schroeder behauptete Besetzung der »Leitungsfunktionen mit loyalen Funktionären« (S. 11) gelang im Kunstbetrieb eben gerade nicht, wie der entscheidende Aufsatz desselben Bandes von Hannes Schwenger über »sozialistische Künstlerorganisationen« wider Willen nachweist: Ein im Dezember 1959 für das ZK der SED erarbeiteter Bericht muß feststellen: »Das Gros der Maler zwischen 40 und 50 Jahren (von den ausgesprochenen Formalisten der noch älteren Generationen ganz zu schweigen) {steht} im Banne individualistischer subjektiver Kunstauffassungen ... Diese Künstler {haben} feste Positionen {!} in der Akademie der Künste«, im »höchsten Gremium von Kunstentscheidungen in der DDR, wie sie sagen«. Hierzu gehört, daß »in den letzten Jahren der in den entscheidenden Positionen tätige Teil der Kunsttheoretiker und Kritiker nicht auf den Positionen der Partei stand ...« (S. 102 f.).

Wie der Autor zeigt, wird sich daran auch in der Folgezeit prinzipiell nichts ändern. Immerhin kann sich der prominente Maler Willi Sitte als Verbandspräsident von 1974 bis 1988 halten, obwohl er »wegen modernistischer Tendenzen gescholten« wurde und zeitweise seitens der SED versucht wurde, »Willi Sitte nicht mehr in die neue Verbandsleitung zu wählen« (S. 112). Mit ihm – dessen Werk durchaus keine sozialistisch-realistische, sondern eher eine klassisch-expressionistische Malweise, mit stark erotischer Prägung, kennzeichnet – wird eine weitgehend liberale Kunstpolitik, mit großzügig gehandhabten Ausstellungen, Stipendien, Reisemöglichkeiten, Material und Altersversorgung realisiert, die »einer Mehrheit von Künstlern zumindest das Lippenbekenntnis zum sozialistischen Realismus erleichtert«.

Dieser sozialistische Realismus aber existiert praktisch nicht mehr: Seine »Antiquiertheit und Enge muß bereits in den 70er Jahren durch die Formel von »Weite und Vielfalt« des sozialistischen Realismus relativiert werden« (S. 113). »Bevor 1989 die äußeren Grenzen fallen, ist die Konzeption des sozialistischen Realismus und der sozialistischen Künstlerorganisation bereits von innen gesprengt« (S. 113).

Das Stichwort für diese Entwicklung hatte bereits 1971 Erich Honecker gegeben, indem er vor der – speziell den Kunstfragen gewidmeten – 4. Tagung des ZK der SED am 17. Dezember mit folgenden Worten vor den auseinanderdriftenden Tendenzen in der Kunst der DDR kapitulierte: »Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens (sic!) auf dem Gebiet von Kunst und Literatur kein Tabu geben. Das betrifft sowohl

die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch die des Stils – kurz gesagt: die Fragen dessen, was man die künstlerische Meisterschaft nennt«²¹.

Trotz aller repressiven Maßnahmen und dogmatischen Bekundungen hat es also im Kunstbetrieb der DDR aufgrund des hinhaltenen Widerstandes nicht nur einiger Dissidenten, sondern maßgeblicher Künstler und Kunstfunktionäre eine Art *laissez faire* gegeben, was sich auch in der die Repressionsthese stark relativierenden Feststellung Schwengers zeigt, wonach es in der Akademie der Künste so gut wie keine Ausschlüsse gegeben hat – nach Stefan Hermlin sogar »nicht einen einzigen Fall« (S. 121).

Es ist daher das Fazit zu ziehen, daß es in der DDR wohl ideologisch, nicht aber de facto eine allmächtige Vorherrschaft des sozialistischen Realismus gegeben hat.

Was Westdeutschland betrifft, so ist hier die naive Akzeptanz der Mode gewordenen abstrakten Kunstrichtungen in Frage zu stellen. Ich werde sie im folgenden der Einfachheit halber unter dem Sammelbegriff gegenstandslose Kunst bzw. Malerei zusammenfassen, weil ihr gemeinsam ist, daß sie sich in ihrem Schaffen nicht auf Gegenstände bezieht, nicht auf ein »Sujet«, auf ein reales Gegenüber, auf reale Personen, reale Umwelt.

Was ist gemeint mit naiver Akzeptanz? Es geht um die weit verbreitete Hinnahme der abstrakten Kunst als einer nach dem 2. Weltkrieg quasi von selbst, naturwüchsig gewachsenen und herrschend gewordenen Richtung.

Die kulturpolitische und speziell die kunstpolitische Forschung der letzten Jahre macht solche naive, bestenfalls fatalistische Hinnahme nicht mehr möglich. Daß im Osten die Kunstrichtung sozialistischer Realismus der Sowjetunion mit massivem Druck seitens der Sowjetunion durchgesetzt worden ist, das wissen wir alle. Im Westen dagegen gab es angeblich eine völlig freie Kunstentfaltung. Die tausendfältigen Gestaltungsmöglichkeiten einer vom Gegenstand sich emanzipierenden, mehr oder weniger abstrakten Kunst schienen geradezu die Idealvorstellung einer »freien« Kunst zu verwirklichen.

Dies war die Ideologie. Die Wirklichkeit dagegen sah anders aus. Wir wissen heute, daß die massive Zurückdrängung einer gegenstandsbezogenen, gar sozial kritischen Malerei und die ebenso massive Förderung des sogenannten Abstrakten Expressionismus seit den fünfziger Jahren sehr erfolgreich von den USA, genauer: von der CIA betrieben worden ist. Mächtige, von der CIA gestützte Kulturorganisationen, wie der »Congress for Cultural Liberty« oder das »Museum of Modern Art« in New York – von der CIA mit sehr viel Geld ausgestattet – haben dabei in Europa und speziell in Deutschland eine entscheidende Rolle gespielt.

Die wichtigsten Fakten über diese durch Geld und Medienmacht praktizierte Kunstdiktatur haben vor einiger Zeit der Berliner Maler und Kunsttheoretiker Klaus Fußmann und die britische Historikerin Frances Stonor Saunders zusammengetragen²².

Das Fazit von Fußmann ist nicht etwa im »Neuen Deutschland« erschienen, sondern in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« am 11. Juli 1998. Die CIA »förderte die neue Kunst in Amerika, den Ab-

zunehmende Eigenständigkeit »blieben ... gebunden an die Herrschaftsmechanismen und Legitimationsmuster (des politischen Systems – F. V.), wurden durch deren Wandel und Wechsel bewirkt bzw. ermöglicht« (S. 11), »abhängig von dessen Vorgaben, Anforderungen, Erwartungen, Zwängen, Privilegien« (S. 10). Damus bleibt für diese These jeden Beweis schuldig. Der oben zitierte Schwenger beweist vielmehr das Gegenteil: fast durchgängige Unzufriedenheit der führenden Funktionäre mit dem »Subjektivismus«, der mangelnden proletarischen Begeisterung der wichtigsten Künstler. In der Tat wäre es absurd, anzunehmen, die mehr und mehr sich ausbreitende Nachdenklichkeit, Distanz, Skepsis, Introvertiertheit in der ostdeutschen Kunst wäre entsprechenden »Vorgaben« und »Erwartungen« der Partei gefolgt. Damus treibt seinen Soziologismus, die Ableitung geistiger (hier: künstlerischer) Hervorbringungen aus herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen, soweit, daß er selbst das seit den fünfziger Jahren total gewandelte »Bild vom Arbeiter« in der Malerei von der idealisierenden zur realistisch-kritischen Darstellung auf Änderungen »aus legitimatorischen Gründen« (?) des »offiziellen Bildes vom Arbeiter« (S. 16) zurückführt.

21 Neues Deutschland, 18. 12. 1971. Einer der maßgeblichen Kunsttheoretiker der DDR, Peter H. Feist, hat die tatsächlich sich vollziehende Ausdifferenzierung oder gar Transzendierung des Realismus in der DDR dann 1976 systematisch zu erfassen versucht; er schlug dafür

folgende Bezeichnungen vor: »Erstens den Gestaltungstyp des unmittelbaren Realismus ... Zweitens den Typ des expressiven Realismus, der mit verschiedenen Graden der Formintensivierung, auch dem Verfahren des Archaismus, operiert. Drittens den Typ des konstruktivistischen Realismus ... Viertens den Gestaltungstyp eines metaphorischen oder imaginativen Realismus, in dem auch ausgesprochen phantastische Züge auftreten können.« Schließlich riet Feist auch – mit vielen Einschränkungen –, zu akzeptieren, »daß bestimmte ... Aussagen ... auch mit ... abstrakter Gestaltung zu erzielen sind« – die bekanntlich 25 Jahre lang streng verpönt war. In: Aktuelle Tendenzen in der sozialistisch-realistischen Kunst der DDR, in: Bildende Kunst H. 7 u. 8/1976.

22 Was die internationale Durchsetzung des amerikanischen »abstrakten Expressionismus« betrifft, so hatte der französisch-kanadische Kunsttheoretiker Serge Guilbaut bereits 1983 (deutsch Dresden/Basel 1997: Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat) nachgewiesen, daß bereits seit 1948 amerikanische Publizisten und Politiker alles daran setzten, in Auseinandersetzung vor allem mit der französischen Avantgarde »die Weltspitzenposition der amerikanischen Kunst« (a. a. O. S. 197) zu erkämpfen – gleichzeitig als Waffe gegen die »sowjetische Kunstauffassung« (S. 201).

23 Frances Stonor Saunders: Wer die Zeche zahlt ... Die CIA und die Kultur im Kalten Krieg, Berlin 2001, bes. S. 235 ff.

strakten Expressionismus, durch offene und verdeckte Subventionen. Sie förderte Ausstellungen, aber vor allem Kunstzeitschriften, und machte den Abstrakten Expressionismus immer bekannter. ... Die gegenstandslose Kunst (war) eine Möglichkeit, der Auseinandersetzung mit den Greueln des Krieges zu entgehen. Man konnte ... der Geschichte ausweichen. ... (Man) galt außerdem als Überwinder der (inhaltlichen – F. V.) Form, was wiederum als Abkehr von der Ideologie des Ostens gewertet wurde«. Freilich: Den Einfluß des sozialistischen Realismus auszuschalten, »wäre der Einsatz der CIA nicht nötig gewesen. Aber darum ging es in erster Linie auch gar nicht, sondern ... es war vor allem der Wunsch der Weltmacht Amerika, endlich auch in der bildenden Kunst den Ton anzugeben«.

Der berühmte, aber nicht-abstrakte Maler Karl Hofer nannte die CIA-gesteuerte Kampagne für die Alleinherrschaft der abstrakten Kunst in der damals führenden Zeitschrift »Der Monat« (im Februar 1955) eine »Diktatur mit anderen Vorzeichen«. Fußmann formuliert als Fazit: »Politisch ... hatte man ... mehrere Erfolge auf einmal. Man lag ... ganz auf der Linie der McCarthy-Bewegung, hatte eine wahrhaft antipodische Kunst zum sozialistischen Realismus geschaffen, den Rückzug zum sozialkritischen Realismus ... gekappt und besaß nun eine Kunstform, die niemals mehr eine Anklage gegen soziale oder politische Zustände formulieren konnte«.

Eine 2001 ins Deutsche übersetzte umfangreiche Studie der Engländerin Frances Stonor Saunders²³ hat aufgrund sorgfältiger Archivarbeit genau diese kulturimperialistischen Strategien der CIA und ihrer Tarnorganisationen nachgewiesen und damit Fußmanns Studie bestätigt. Sie beschreibt, wie nach 1945 in der amerikanischen politischen Klasse eine fast grotesk erscheinende ästhetische Wende durchgesetzt wird, indem anstelle der verbreiteten Ablehnung der abstrakten Kunst (des sogenannten »abstrakten Expressionismus«) als einer destruktiven, antiamerikanischen Kunstrichtung deren vor allem durch amerikanische Künstler weltweit durchzusetzende Freiheitskraft zu propagieren sei: Während der kulturelle Fundamentalismus »im abstrakten Expressionismus Anzeichen einer kommunistischen Verschwörung sah, entdeckten die Kulturmandarine Amerikas darin eine genau gegensätzliche Tugend: Aus ihrer Sicht sprach er eine spezifisch antikommunistische Ideologie an, die Ideologie der Freiheit und des freien Unternehmertums. Sein Verzicht auf Gegenständlichkeit und politische Aussagen war sozusagen die Antithese zum sozialistischen Realismus. Er entsprach genau jener Art von Kunst, die die Sowjets so leidenschaftlich haßten« (S. 236 f.)²⁴.

Saunders weist nach, wie aufgrund dessen mächtige Kunstmanager und Funktionäre, in der CIA oder als »Berater« eng mit ihr oder dem State Department verbunden, offenbar mit gewaltigen Finanzierungsmitteln, oft unter Einbeziehung des international einflussreichen »Museum of Modern Art«, durch große Wanderausstellungen in allen Hauptstädten Europas, durch (verdeckte) Gründung oder de-facto-Übernahme von Kunstzeitschriften, durch internationale Kongresse dem – enorm geförderten – relativ jungen, relativ unbedeutenden amerikanischen »abstrakten Expressionismus« zur Weltgeltung verhelfen. Wobei eben dieses Streben, der USA nicht nur

politisch-ökonomisch, sondern auch kulturell zur Weltmachtstellung zu verhelfen, bei der massiven Förderung ihrer Kunst gleichwichtig war: »Für seine Verteidiger war er (der abstrakte Expressionismus – F. V.) eine explizit amerikanische Errungenschaft im modernen Kunstkanon. Schon 1946 lobten Kritiker die neue Kunstform als ... ›wahrhaften Ausdruck des nationalen Willens, Geistes und Charakters« (S. 237).

Es läßt sich also feststellen, daß das Überwiegen der abstrakten, dezidiert »unpolitischen« Kunstrichtung im Westen und vor allem in Westdeutschland in hohem Maß durch US-amerikanische Einflußstrategien induziert worden ist.

Fazit

Die westliche, die westdeutsche abstrakte Kunst nach 1945 – kein freies geistiges Naturprodukt, sondern ein Produkt der Politik, eine Waffe im Kalten Krieg, eine Manifestation der endlich erreichten auch künstlerischen Weltgeltung der USA? Was bedeutet das in unserem Zusammenhang? Es kann nicht darum gehen, die abstrakte Malerei einfach als Ausgeburt der CIA-Kunstpolitik abtun zu wollen. Ich habe mich am Anfang bereits ausdrücklich zu den großartigen ästhetischen Spielräumen bekannt, die die abstrakte Kunst eröffnet hat. Aber: Wir können und sollten jetzt auch erkennen, wer bei der forcierten Karriere dieser Kunstrichtung Pate gestanden hat, und vor allem, was mit ihr beabsichtigt worden ist: die weitestmögliche Ablösung der Kunstproduktion von den existentiellen, sozialen und gesellschaftlich-politischen Realitäten, ihre Ansiedlung in einem grenzenlosen, aber irrealen Spielraum – einem Spielraum im wahrsten Sinne des Wortes. Wohin das führen kann, zeigt der spielerische Unernst vieler Bilder und »Installationen« des sogenannten Informalismus der letzten Jahre.

Die Kunst, speziell die Maltradition der DDR, kann, wenn sie in Zukunft wieder ernst genommen wird, angesichts dieser Vereinseitigung der westdeutschen Kunst als ein höchst bedeutungsvolles Gegengewicht wirken, das unser Kunstschaffen und vor allem auch unsere Rezeption, unsere Aneignung von Kunst befreit von der akuten Gefahr einer Infantilisierung in Gestalt abstrakter Glasperlenspiele und informeller Installationen.

Kaum eines der expressiv-realistischen oder auch surrealistischen Bilder der bedeutenden DDR-Maler, das nicht, in offener oder verschlüsselter Form, von Lust und Leid, Perspektiven und Notständen des Menschen und der menschlichen Gesellschaft handelte. *Mea res agitur*: Von uns ist hier die Rede. In Westdeutschland dagegen überwiegt eine artifizielle oder auch krude archaisierende, nur noch das »Material« sprechende Verspieltheit. Nichts gegen Spiele. Sie gehören zum Wesen des Menschen als eines »homo ludens«. Wer wollte sie missen? So auch eine spielerische Kunst.

Aber wenn sie nur noch Spiel wäre – sehr kunstvolles oder kunstvoll primitives, gewiß –, dann würde sie außer den Künstlern und Kunsthändlern niemand mehr ernst nehmen. Und der Mensch würde sich selbst in bildender Kunst nicht mehr begegnen.

24 Dazu einer der führenden CIA-Leute: »Wir erkannten, daß diese Kunstform nichts mit dem sozialistischen Realismus zu tun hatte und diesen sogar noch ... beschränkter aussehender ließ, als er tatsächlich war« (Ebenda, S. 250).