Patrice Neau: Vom Umgang mit den »Parteiorganen der Kulturpolitik« der DDR Strategien, um die Zensur zu unterlaufen, am Beispiel der Leipziger Schule
In: Matthias Theodor Vogt, Jan Sokol, Beata Ociepka, Detlef Pollack, Beata Mikołajczyk (Hg.): Die Stärke der Schwäche. Schriften des Collegium PONTES Band 3
Peter-Lang-Verlag Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2009
DOI 10.1696/CP-2009-3-3

Patrice Neau

Vom Umgang mit den ›Parteiorganen der Kulturpolitik‹ der DDR

Strategien, um die Zensur zu unterlaufen am Beispiel der Leipziger Schule

Dass die Kunst der DDR für Aufregung und Skandale sorgt, ist hinlänglich bekannt und dokumentiert. Immer noch werden Bilder von bekannten Malern der DDR abgehängt, so 2006 in Erfurt:

> Aus dem Thüringer Landtag wurde in diesen Tagen auf Druck der Landesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen, Hildigund Neubert, ein Bild des Malers Werner Tübke entfernt, weil es politisch nicht in den Kram passt. Von Zensur will zwar niemand reden. Doch hat der Vorgang inzwischen für einige Aufregung gesorgt.
> Worum geht es? Die Ausstellung im Thüringer Landtag ist einem der großen deutschen Gegenwartsmaler, Werner Tübke, gewidmet, der vor zwei Jahren verstorben ist und in der ehemaligen DDR gewirkt hat. Tübke wurde vor allem durch das Bild ›Frühbürgerliche Revolution‹ über den Bauernkrieg des 16. Jahrhunderts bekannt. Es ist mit 1.722 qm das größte Tafelbild der Welt und im Panoramamuseum von Bad Frankenhausen in Thüringen zu sehen.
> Nach der so genannten Wiedervereinigung forderten einige DDR-›Bürgerrechtler‹ und Politiker vor allem der CDU, den verächtlich als ›Elefantenklo‹ abgekanzelten Museums-Rundbau von Bad Frankenhausen mit Tübkes altmeisterlichem Großwerk abzureißen. Die Zerstörung konnte im eifernden ›Wende‹-Klima mühsam verhindert werden, dafür vergreift man sich jetzt unter politischen Vorwänden an einem weniger bekannten Frühwerk Tübkes, das man zumindest aus der politischen Herrschaftssphäre verbannen möchte.
> Bei dem aktuell umstrittenen Bild handelt es sich um eine Zeichnung des damals 28jährigen Werner Tübke aus der Serie Faschistischer Terror in Ungarn mit dem Titel *Weißer Terror*[1]. Es beleuchtet die Zeit des Ungarn-Aufstands 1956, der den Künstler offensichtlich tief beeindruckt hatte. Zu sehen ist auf dem Bild ein Gelynchter, der von einem Laternenpfahl heruntergenommen wird. Nach Intervention der Stasi-Landesbeauftragten Neubert ließ die thüringische Landtagspräsidentin Prof. Dagmar Schipanski (CDU) den Aufgehängten sofort aus der Ausstellung nehmen, ohne

[1] http://www.nrhz.de/flyer/media/53_art12_01.jpg.

> die Aussteller zu benachrichtigen. Landauf, landab ließ sie medial verbreiten, daß das Bild nicht dem vom Parlament vertretenen Geschichtsbild entspräche und eine Verhöhnung des Freiheitswillens des ungarischen Volkes sei. Stattdessen hat Schipanski Tübkes Bild *Vorsaison an der Ostsee* aufgehängt – bisher noch ohne Einwände von Hildigund Neubert.[2]

Das beanstandete Bild ist 1957 nach der Niederschlagung des Ungarnaufstandes entstanden und geht auf ein Pressefoto zurück:

> Auch die Fotos über den angeblichen ›weißen Terror‹ der ungarischen Konterrevolutionäre blieben nicht ohne Wirkung. In Ungarisch-Altenburg war es zu einem furchtbaren Vorfall gekommen. Nachdem Sicherheitspolizisten ohne Warnung in eine Demonstration geschossen und mehrere hundert Menschen getötet hatten, stürmte die Menge das Gebäude der AVH und versuchte, die dort anwesenden Sicherheitsleute zu lynchen. Es gelang, den bewaffneten Arbeiten, die AVH-Mitarbeiter der Menge zu entreißen, und die Verletzten wurden unter Bewachung in ein Krankenhaus gebracht. Der entfesselte Mob zog dorthin, riß vier Geheimpolizisten aus den Betten und richtete sie grässlich zu. Schließlich wurden sie aufgehängt, einer von ihnen an den Füßen. Ein westdeutscher Fotoreporter war Zeuge dieses grausigen Schauspiels und seine Bilder gingen um die Welt.[3]

Der junge Tübke orientierte sich damals stilistisch an der religiösen Sakralkunst der alten Meister und der Renaissance und wich also erheblich von dem malerischen Konzept des Sozialistischen Realismus ab. Das große Gemälde *Faschistischer Terror in Ungarn*, im Stil einer klassischen Kreuzabnahme gemalt, wurde ihm von der SED verübelt[4], denn der im Juni 1953 auf Druck der neuen sowjetischen Führung beschlossene ›Neue Kurs‹[5] war

2 *Neue Rheinische Zeitung*, 18.07.2006.

3 Mitter, Armin, Wolle, Stefan: *Untergang auf Raten. Unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte*, Kapitel II. *Das Krisenjahr 1956: Zwischen Tauwetter und Kaltem Krieg,* München 1993, S. 247.

4 Heftig diskutiert wurde Werner Tübkes großformatiges Gemälde *Faschistischer Terror in Ungarn*, das in seiner altmeisterlichen, historisierenden Malweise fast an ein mittelalterliches Altarbild erinnert. Hier vermisste die Jury wohl mit Recht den Ausdruck einer überzeugenden, heißen Parteinahme. »Unter der zu breit gespielten Klaviatur seiner formalen und malerischen Fähigkeiten wird das Grundthema, der dramatische Mittelpunkt vergraben«. In: Die Union, ›Auf dem Wege zur IV. Deutschen Kunstausstellung. Die Jury beriet die aus dem Bezirk Leipzig eingesandten Arbeiten‹, vom 10. 07. 1958. Das Bild befindet sich im Privatbesitz.

5 Am 9. Juni 1953 fasste das Politbüro der SED den Beschluss über den ›Neuen Kurs‹ und versprach die Verbesserung der Lebenslage der Bevölkerung, die Berücksichtigung des Konsumgütersektors, eine bessere Rechtssicherheit und Bemühungen um die An-

1957 zurückgenommen worden. Eine Welle von Schauprozessen sollte dann alle Reformwilligen abschrecken: Der Leipziger Schriftsteller Erich Loest wurde zu sieben Jahren Haft verurteilt, Wolfgang Harich zu zehn Jahren Zuchthaus. Ernst Bloch, Ordinarius an der Leipziger Universität, beschloß im selben Jahr seine Vorlesungen einzustellen und ging 1961 in die Bundesrepublik. Werner Tübke wurde aus seinem Amt eines Oberassistenten an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig entlassen. ›Dekadenz‹ und ›ästhetischer Revisionismus‹ waren die neuen Schlagworte, welche die alten Vorwürfe der Formalismuskampagne von 1951 bis 1953 fortführten. In dem Kontext einer verschärften Repression sahen viele junge Maler keinen anderen Ausweg als die Übersiedlung in den Westen: Georg Baselitz, Sigmar Polke, Günter Uecker wechselten in die Bundesrepublik über. Gerhard Richter folgte ihnen 1961.

Kennzeichnend für totalitäre Systeme ist die oft paradox wirkende Willkür, mit welcher mit den Künstlern umgegangen wird. Der Entlassung Tübkes aus der Hochschule 1957 folgte ein Jahr darauf ein offizieller Auftrag: Alfred Kurella, der allmächtige Leiter der im Oktober 1957 gegründeten Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro der SED erteilte dem kurz zuvor Gemaßregelten den Auftrag, das Restaurant des Leipziger Messehotels *Astoria* bildnerisch auszugestalten. Der Rückgriff auf die Tradition der altdeutschen Malerei wurde jetzt nicht mehr verurteilt, sondern sollte als ein wegweisendes Beispiel für die Verwurzelung der DDR-Kunst in der Tradition der ›frühbürgerlichen‹ deutschen Genremalerei gelten. Die fünf Diptychen (die Wahl dieser mittelalterlichen Form ermöglichte eine dialektische Gegenüberstellung von Volk und Ausbeutern, Fortschritt und Reaktion) zeigten in der Form der Allegorie die fünf Kontinente und den Kampf der Volksmassen um ein besseres Leben. Der mexikanische Muralismus, von dem der junge Tübke beeinflusst wurde, durfte für die kurze ›Tauwetterperiode‹ wieder aufgegriffen werden, bevor er erneut dem Formalismus-Vorwurf zum Opfer fiel. Es darf auch nicht vergessen werden, daß Tübkes Diptychen in einem von einem internationalen Publikum besuchten Hotel aufgestellt wurden. So sollte dem

näherung zwischen den beiden deutschen Staaten. Die Erhöhung der Arbeitsnormen führte aber zum Aufstand vom 17. Juni 1953. Zwar wurde nach der Niederwerfung des Aufstandes der ›Neue Kurs‹ fortgesetzt, die Grundstrukturen des stalinistischen Systems der DDR wurden aber beibehalten.

westlichen Besucher das trügerische Bild weltoffener Aufgeschlossenheit vermittelt werden.

An Tübkes Frühwerk lässt sich schon die Problematik der DDR-Kunst verdeutlichen: Wie kann der autonom denkende Künstler produzieren und wirken, wie groß ist sein Spielraum einer Instanz gegenüber, den Parteiorganen, für welche die Kunst in erster Linie ein politisches Kampf- und Propagandainstrument ist, daß politischen und ideologischen Wendungen unterworfen ist? In der Themenwahl und in der Stilausrichtung mussten sich die Künstler der Parteikontrolle unterwerfen. Die christliche Motivik wurde in der Malerei der DDR oft genutzt, was im Westen allgemein auf Unverständnis stieß. Dieser Rückgriff auf die religiöse Malerei der alten Meister war aber nicht Zeichen einer rückwärtsgewandten Kunst, sondern er stand in der Nachfolge des Brücke-Expressionismus und der Malerei von Otto Dix[6], so bei Volker Stelzmann, zum Beispiel, der 1978/79 eine *Kreuzabnahme* malte: »der traditionsreiche Topos der Kreuzabnahme [dient] nicht mehr dem überhöhenden Sinnhorizont der Erlösungsverheißung, sondern ist das Gegenteil, Vergegenwärtigung von Leiden durch Folter, von Täter- und Opferperspektivik im Jetzt, bezogen auf das Verhältnis des eigenen Ichs zu seinem gesellschaftspolitischen Umfeld.«[7]

In diese Tradition reiht sich Tübkes frühes Bild *Weisser Terror in Ungarn* ein, denn in diesem Bild wird nicht die Gewalt des faschistischen Mobs gezeigt, sondern Trauer um den Erschlagenen, Mitleid und Erbarmen mit dem Opfer, mitfühlende Anteilnahme.

Die christliche Thematik ist ein wichtiger Bestandteil der abendländischen Kunst und es mag verwundern, daß ausgerechnet in der sich als

6 Siehe zum Beispiel *Die Kreuzabnahme* von Max Beckmann (1917, New York, Museum of Modern Art): »*Die Kreuzabnahme* […], nahm Anregungen altdeutscher Malerei, namentlich Hans Holbein d. Ä. und des Hausbuch-Meisters auf, die Beckmann aus der Frankfurter Zeit kannte. Noch mit den Triptychen rekurrierte Beckmann ab 1932 auf die mittelalterlichen Sakralkunst.« In: Gebhardt, Volker: *Das Deutsche in der deutschen Kunst,* Köln 2004, S. 438. Siehe auch: *Die Kreuzabnahme* von Lovis Corinth (1906, Museum der bildenden Künste Leipzig), das Triptychon von Otto Dix *Der Krieg*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Neue Galerie, *Die sieben Todsünden* (1933), *Die Versuchung des heiligen Antonius* (1936–1937) unter anderen. In seinem Gemälde *Christus verweigert den Gehorsam* (erste Fassung in der Ludwig Galerie Schloss Oberhausen, zweite Fassung in der Nationalgalerie Berlin zitiert Bernhard Heisig Dix' Triptychon *Der Krieg*).

7 Thomas, Karin: *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002, S. 324.

atheistisch gebenden DDR die christliche Motivik, auch wenn sie umgedeutet und umgewertet wird, wahrscheinlich öfter zu finden ist als im Westen zur gleichen Zeit. Dies ist dadurch erklärbar, daß die religiöse Motivik, vor allem die Bezugnahme auf die Figur des leidenden Christus auch in der deutschen Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer sehr präsent bleibt: so bei Beckmann, Corinth, Nolde und auch Grosz. Christus ist die Personifizierung der leidenden Menschheit, er ist das Opfer des unsinnigen Gemetzels des Ersten Weltkriegs. Auch in der Sowjetischen Besatzungszone werden Künstler wie Hans Grundig oder Horst Strempel[8] an die christliche Tradition der Passionsdarstellung anknüpfen, um der Opfer des Nationalsozialismus zu gedenken[9]. Indem die Maler der DDR an einer Gegenständlichkeit, die zur gängigen Bildsprache der Moderne steht, festhalten müssen, wird der Rückgriff auf die christliche Thematik erleichtert, auch wenn anfänglich nur im strikten Rahmen des Antifaschismus. Erst langsam werden die Künstler diese Motivik unterwandern, indem nicht nur die Gräuel der Vergangenheit, der beiden Weltkriege und des Nationalsozialismus denunziert werden, sondern auch die Unmenschlichkeit der ›sozialistischen‹ Gesellschaft. Davon legen Werke wie Stelzmanns *Pietà* (1981) Zeugnis ab.

Der Bitterfelder Weg setzte der kurzen ›Tauwetterperiode‹ ein abruptes Ende und sollte die Künstler disziplinieren, die vom Parteifunktionär Alfred Kurella[10] aufgefordert wurden, Optimismus und Lebensfreude zu

8 Horst Strempel wird 1953 in den Westen gehen.

9 Siehe zum Beispiel Hans Grundigs *Opfer des Faschismus* (1946, Dresden, Galerie Neuer Meister, Mabetinum) und Horst Strempels Triptychon mit Predella *Nacht über Deutschland* (Berlin, Nationalgalerie).

10 Alfred Kurella (1895–1975) studierte Malerei und Grafik an der Kunstgewerbeschule München. Trat 1919 der KPD bei. Als Funktionär der Kommunistischen Internationalen übte er verschiedene Ämter aus. 1937 wurde er sowjetischer Staatsbürger und kehrte erst 1954 in die DDR zurück. 1955–57 war er erster Direktor des Instituts für Literatur in Leipzig. 1957–1963 war er Leiter der Kulturkommission des Politbüros des Zentralkomitees der SED. Er bekämpfte mit großer Hartnäckigkeit die westliche ›Dekadenz‹, die er zum Beispiel im Werke von Picasso kritisierte. So musste Willi Sitte 1963 wegen seiner Picasso-Nähe Selbstkritik üben. Über den gefürchteten Parteifunktionär sagte Bernhard Heisig in einem Interview mit Lutz Dammeck: »Wenn er sich zum Atelierbesuch ankündigte, dann prüfte man am besten erst einmal die Bilder, die an der Wand hingen und hängte sie im Zweifelsfall weg. Ich habe immer meine Kollegen über so einen Besuch informiert und so dafür gesorgt, daß ich nie allein war. Ich wusste ja nicht, was er mit mir vorhatte.« Lutz Dammeck, 02.03.1995, Ts., S. 14f.

verbreiten. Im ideologischen Kampf gegen den ›kapitalistischen Westen‹ sollte die ›Einheit von Intelligenz und Volk‹ heraufbeschworen werden. Von Walter Ulbricht gefördert, war Alfred Kurella, der zwischen 1959 und 1963 die Kulturkommission des Politbüros leitete, bestrebt, das Ideal einer ›sozialistisch-humanistischen‹ Kultur im Sinne der Weimarer Klassik bei den bildenden Künstlern populär zu machen: Er erstrebte eine Synthese zwischen dem sozialistischen Realismus und dem klassischen Kulturerbe und sah in dem Werk von Tübke, die Möglichkeit zu dieser angestrebten Synthese zu gelangen.

Dieser neue Kurswechsel stieß auf den Widerstand der Künstler und die zweite Bitterfelder Konferenz im April 1964 zog die Lehren aus den Kritiken der Künstler: Maler wie Fritz Cremer und Willy Sitte hatten sich beim V. Kongress des Verbands Bildender Künstler (vom 24. März bis zum 26. März 1964) sehr kritisch über den Bitterfelder Weg geäußert. Über diese Polemik gegen den Geist des Bitterfelder Weges, auch über Franz Fühmanns Proteste referierte die westdeutsche Presse, was einerseits zu repressiven Maßnahmen führte, aber auch zu einem ideologischen Einlenken. Dieses Vorgehen: Einschüchterung, Repressalien einerseits und vorsichtiges, taktisches Nachgeben andererseits wird bis zum Untergang der DDR 1989 kennzeichnend sein für den Umgang mit der Kunstszene. Bernhard Heisig zum Beispiel musste Selbstkritik üben, erhielt eine ›strenge Rüge mit Eintragung ins Parteibuch‹ und wurde als Rektor abgesetzt. Die einen Monat nach dem V. Kongress des Verbands bildender Künstler stattfindende zweite Bitterfelder Konferenz kündigte ›die Ankunft im sozialistischen Alltag‹ an und wertete die Rolle des Berufskünstlers (gegenüber dem Laien) wieder auf. Dabei wurde dennoch der gesellschaftliche Auftrag der Künstler im Dienste der ›wissenschaftlich-technischen Revolution‹ betont. Zugespitzt könnte man sagen, die SED nehme Abschied vom Arbeiter als malendem Freizeitmaler, wolle aber diesen Freizeitmaler auf der Leinwand der beruflichen Maler sehen. Der Bitterfelder Weg hatte sich an die verkündete technische Revolution anzupassen. Das Kunstwerk sollte nun den ›sozialistischen Alltag‹ der Werktätigen attraktiv widerspiegeln. Es entstand eine Vielzahl von Arbeiterbildnissen, von Brigaden[11] und Brigadiers. Zu den Ikonen der DDR-Kunst avancierte Willi Sittes *Chemie-*

[11] Müller, Erich: *Der Monteur*, Paul Michaelis, *Jugendbrigade ›Albert Einstein‹ vor dem Prüffeld Robotron 300.*

arbeiter am Schaltpult[12]. Auch Bernhard Heisig malte eine Serie von Brigadiers, deren erste Fassungen in den Jahren 1968 – 69 entstanden. Heisig hat sich eigentlich sehr wenig mit dieser Thematik beschäftigt: nach seiner Selbstkritik von 1964, nach seiner Weigerung, sich einer ideologischen Schulung zu unterziehen, wollte er Zeichen des öffentlichen Engagements geben. Zu diesen Bildern hatte er aber immer ein zwiespältiges Verhältnis: Die verschiedenen Fassungen des *Brigadiers* sind Teil einer Reihe von Bildern, die am Ende der 60er Jahre entstehen: *Lenin und der ungläubige Timofej* (1968), *Lenin* (1971), *Georgi Dimitroff* (1970) und die wohl ein Zugeständnis an den politischen Auftraggeber sind. In einem Interview bekannte Heisig 2005: »Als ich den Dimitroff, den Lenin gemalt habe, öffneten sich mir alle Türen«[13]. Darf man aber behaupten, diese Bilder seien ›relativ angepasste Bilder‹[14]? Nehmen wir das Bild *Lenin und der ungläubige Timofej*. Es zeigt den russischen Revolutionär auf einer Bank vor dem Roten Platz sitzend und dem ungläubigen Timofej[15] wahrscheinlich die sozialistische Heillehre erklärend. Dem verschmitzt lächelnden Lenin steht ein russsicher, linkisch wirkender Bauer gegenüber. Heisig weist also Lenin die Rolle Christi zu und dem Bauern Timofej die des ungläubigen Thomas. Der ungläubige Timofej soll sich also von der Verkündigung eines irdischen Paradieses durch einen überlegenen Gaukler überreden lassen. Diese subtile Persiflage der reinen sozialistischen Lehre zeigt, wie souverän Heisig mit den ungeschriebenen Gesetzen der Zensur umgehen konnte.

Heisig hat sich nur am Rande mit Arbeiterbildern beschäftigt. Vielmehr gilt seit Anfang an sein Interesse den historischen Themen. Wegen seiner Bilder zur Pariser Kommune wurde Heisig 1964 wie oben erwähnt gemaßregelt und das 1964 entstandene Triptychon *Pariser Kommune*[16] wurde vom Künstler mehrmals übermalt und dann zerstört. Diese intensive Auseinandersetzung mit dem Thema der Kommune ist Teil einer globalen Auseinandersetzung mit der Geschichte. Heisig ist nicht bestrebt,

12 http://creativetechnology.salford.ac.uk/fuchs/modules/input_output/Pop/images/W_Settle_Chemiearbeiter.jpg

13 Zitiert in: Heisig, Bernard: *Die Wut der Bilder*, Köln 2005, S. 219.

14 Ebd.

15 Heisig glaubte, Timofej (abgeleitet von Timotheus) sei die russische Übersetzung von Thomas.

16 http://www.dra.de/online/hinweisdienste/wort/2000/maerz31.html

die Geschichte in einem vorgegebenen Muster zu deuten, er will sie nicht im marxistischen Sinne erklären und seine Bilder entziehen sich beharrlich dem didaktischen Charakter, der dem sozialistischen Realismus eigen ist. Sie sind mit dem menschlichen Leiden verbunden, mit der eigenen Erfahrung des jungen SS-Soldaten Heisig in der Normandie, in der Ardennenschlacht und zuletzt in der sinnlosen Verteidigung der zur Festung erklärten Stadt Breslau. Die seelischen Erschütterungen des Krieges, die Einsicht, daß die maßlose Brutalität des Krieges zu den Grunderfahrungen der menschlichen Existenz gehört und daß keine Vernunft je darüber siegen wird, bilden das Kernthema des künstlerischen Schaffens von Heisig. Diese Auseinandersetzung mit dem Krieg kann mit dem von der SED verordneten Antifaschismus nicht gleichgesetzt werden: »Der katastrophische Furor nährt sich aus der Einsicht, daß der Menschheit nicht zu helfen ist, daß auch schlimmste Erfahrungen folgenlos bleiben, die Mahnungen, Belehrungen und Vernunftpredigten sinnlos sind, daß wir auf vermessene Weise die Welt und die Natur, nicht aber uns selbst zu beherrschen gelernt haben. Die explosive, triebhafte Gewalt kehrt in immer neuen Konfigurationen wieder, die Geschichte wiederholt sich ständig, sie kommt nie zur Ruhe. Keine Utopie und ideologische Heilslehre, gerade auch nicht die sozialistische, kann das Verhängnis abwehren.«[17]

Schon als Student an der Hochschule für Graphik und Buchkunst hat sich Heisig mit der Problematik der Gewalt auseinandergesetzt, zuerst als er das Werk von Menzel entdeckte und vor allem das unvollendet gebliebene Gemälde *Die Aufbahrung der Gefallenen der Märzrevolution in Berlin*[18]. Kreidezeichnungen, Bleistiftzeichnungen, Lithographien zeugen von diesem Interesse für die Tragik der Revolution. Der Sargkarren, der Trauerzug stehen hier im Mittelpunkt. Diese Darstellung geht dann fließend in die der Pariser Kommune über. Nicht der Klassenkampf, nicht der Sieg des Proletariats werden gezeigt, sondern die Trauer (wobei sich die Erinnerung an die Ereignisse vom 17. Juni 1953 aufdrängt). Die Bilder zur Pariser Kommune werden den Unmut der Behörden erregen, weil hier der Krieg in seiner Rohheit und seiner Gewalt gezeigt wird, weil die Kommunarden keine Helden sind, die für die Weltrevolution einen heroischen Tod ster-

[17] Beaucamp, Eduard: *›Die verzweifelte Erinnerung. Geschichtskonstrukte und Bewußtseinsanalysen‹*. In: Heisig, Bernhard, *Die Wut der Bilder*. Kökn 2005, S. 21.

[18] http://webarchiv.bundestag.de/archive/2006/0606/bau_kunst/ausst/wege/flyer_2.jpg

ben: es sind Menschen in einer ausweglosen, verzweifelten Lage. Sie sind dem Tode geweiht.

Heisig hat selber erklärt, daß es ihm in diesen Bildern eigentlich nicht um die geschichtlichen Ereignisse von 1871 ging, sondern um eine Verarbeitung der eigenen Kriegserlebnisse. Indem er diese Periode wählte, glaubte er eine größere Freiheit genießen zu können, als wenn er die Thematik des Zweiten Weltkriegs gewählt hätte, die von der SED instrumentalisiert worden war zum Zwecke einer Denunzierung nicht nur des Hitler-Faschismus, sondern auch des Revanchismus der Bundesrepublik. Erst in den 70er Jahren wird es Heisig wagen, sich ohne Umwege des Themas des Zweiten Weltkrieges reflexiv anzunehmen.

Die verschiedenen Phasen dieser Arbeit an der Thematik der Kommune verdeutlichen auch das schwierige, spannungsgeladene Verhältnis von Heisig zur SED. Zwischen 1956 und 1958 entstehen Lithographien, welche die wartenden Kommunarden zeigen (*Kommunarden*). Es entsteht auch ein erstes großformatiges Gemälde, das von Heisig einunddreißig Mal übermalt und schließlich zerstört wurde sowie die Bilder *Pariser Märztage I* und *Pariser Märztage II*. Ulbrichts vernichtendes Urteil über Heisigs angeblich defätistisches Bild hat wohl das Schicksal des Gemäldes besiegelt: »Wo ist das vorwärtsstürmende Proletariat, das das erste Mal in der Geschichte die Macht erobert? Die Kommunarden haben gestürmt und nicht geschlafen«[19]. Nicht nur die Gemälde von Bernhard Heisig, sondern auch die Serie *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III* von Werner Tübke, *Kain* von Wolfgang Mattheuer, *Ekkehard Schall als Coriolan* von Heinz Sander sowie *Selbstbildnis mit Freunden* von Hartwig Ebersbach erregten Aufsehen[20] und beschäftigten die Kulturfunktionäre der SED, bis sie 1968 Heisigs Rücktritt von seiner Professur erreichen konnten.

Heisig aber widersetzt sich hartnäckig dem Geschichtsoptimismus der Partei, der in seinen Augen die nötige, in der DDR nicht geleistete Trauerarbeit verhöhnt. Denn darum geht es, um eine Trauerarbeit um die Gefallenen, um die der Kommune, aber auch um die des Zweiten Weltkriegs. *Die Barrikade – Zur Pariser Kommune*, das 1963/64 entsteht (und das auch von Heisig zerstört und 1989 rekonstruiert wurde) zeigt, wie hartnäckig

[19] Heisig, Bernard: *Die Wut der Bilder*, Köln 2005, S. 99.

[20] Diese Bilder wurden auf der 7. Leipziger Bezirksausstellung (2. Oktober – 10. November 1965) gezeigt. Sie markiert sozusagen den Anfang der ›Leipziger Schule‹.

sich der Künstler dem verordneten Optimismus widersetzt, der gewählte Moment ist der letzte Kampf: Die Kommunarden werden von den Versailles-Truppen überrumpelt und man sucht vergeblich nach einer ideologischen Sinngebung. Der ab 1968 freischaffende Maler Heisig wendet sich erneut dem Thema der Kommune zu. Der Bilderzyklus, der entsteht (*Pariser Kommune* 1968/69 und 1970), erntet das Lob der Behörden. Die vierteilige Fassung hängt im Museum der bildenden Künste in Leipzig, eine andere im Museum für deutsche Geschichte in Berlin und eine weitere im Ludwig Museum in Aachen. 1976 wird Heisig erneut als Rektor an die Hochschule für Graphik und Buchkunst berufen. Mehrmals, seit 1989, hat er sich ausdrücklich von diesen Bildern distanziert:

> Was ich gemacht habe, habe ich so gemacht, daß ich es vor mir verantworten kann, was die Bilder angeht. Es gibt eine Ausnahme, die aber künstlerisch schlecht ist, das ist ein Bild der Pariser Kommune. Da habe ich zu viele Zugeständnisse gemacht. Sie müssen ja bedenken, ich stand unter einem Katarakt von Kritik und Anwürfen und so weiter, die dann dazu führten, daß ich mir die Frage stellte, habe ich denn Recht, ist es nicht doch anders gewesen.[21]

Daß Heisig sich nach seinem erzwungenen Rücktritt zu neuen Fassungen der *Kommune*-Bilder durchrang, ist nicht unbedingt ein Zeichen der Anpassung. Heisig vertraute dem Antifaschismus der DDR, wollte sich ihm gegenüber loyal verhalten, glaubte an den gesellschaftlichen Auftrag der Kunst, glaubte auch an die künstlerischen und gesellschaftlichen Verpflichtungen, die sich aus seinen persönlichen Kriegserlebnissen ergaben. Wie kann aber die Autonomie der Kunst und die Indienststellung der Kunst mit den Interessen der sozialistischen Gesellschaft verbunden werden? Kann diese Aporie gelöst werden? Die vielen Übermalungen und Zerstörungen der eigenen Bilder zeugen wohl von diesem schwierigen, ja unmöglichen Spagat. Die Frage der persönlichen Schuld, die Frage der Bewältigung der faschistischen Vergangenheit ist aus diesen Gründen ein zentrales Thema seines Werkes. Das Thema der faschistischen Vergangenheit findet sich auch bei Werner Tübke in dem schon erwähnten Bild *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze VII*, das als die »bedeutendste Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in der deutschen Nach-

[21] Heisig, Bernard: *Die Wut der Bilder.* Köln 2005, S. 99.

kriegskunst«[22] gilt. Eigentlich handelt es sich um einen Zyklus von elf Gemälden, 15 Aquarellen und 65 Zeichnungen. Hier geht es auch um die nationalsozialistische Vergangenheit, um die Verdrängung der Schuld in der Bundesrepublik, auch wenn man, besonders in der dritten Fassung eine versteckte Kritik am DDR-System erkennen kann. Das Bild passt nicht in den von der SED gewünschten und propagierten Antifaschismus: nicht der Kampf der kommunistischen Widerständler wird herausgehoben, sondern die Foltern, die Grausamkeit der Judenvernichtung durch die Nationalsozialisten. Hier wird gleichermaßen der kommunistischen, christlichen und jüdischen Opfer gedacht: die Folterung und Ermordung der Juden (ein auf dem Boden liegendes Opfer trägt sichtbar eine Rabbinermütze), die in den KZ-Baracken zusammengepferchten jüdischen Opfer werden hervorgehoben. Der Garten Eden im rechten oberen Teil des Bildes, in einer idyllischen toskanischen Landschaft angesiedelt, bleibt menschenleer. Tübke geht es um eine Bewusstseinsanalyse und eine Gewissensforschung, was ihm verübelt wurde, denn nicht Verfremdung, Verschlüsselung waren gefragt, sondern Parteilichkeit.

An der ästhetischen Haltung von Werner Tübke, die sich in dem Zyklus der Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze ausdrückt, an der von ihm schon in den fünfziger Jahren bevorzugten Ästhetik lässt sich ein anderer Weg, als der von Heisig beschrittene, nachzeichnen. Der Rekurs auf die Kunst der Alten Meister (Grünewald, Holbein[23]) und vor allem auf die Kunst der Renaissance und des Manierismus[24] ist bei Tübke systematisch. Er bedient sich virtuos des Formenvokabulars der italienischen und der altdeutschen Kunst, was ideologisch durchaus konform sein konnte, aber auch Teil einer den Künstler schützenden Strategie ist. Eckhart Gillen sieht in Tübke, der doch zu einem der führenden Künstlerrepräsentanten der DDR aufstieg, den Typus des ›unpolitischen‹ Hofkünstlers:

> Trotz der gemeinsamen Ausgrenzung, die Bernhard Heisig und Werner Tübke noch Ende der sechziger Jahre erfuhren […], ist der Vergleich der unterschiedlichen Hal-

22 Eduard Beaucamp, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. Juli 1999.

23 Siehe zum Beispiel *Chilenisches Requiem*, 1974, Leipzig, Museum der bildenden Künste.

24 »Mir ist die Kunst Tintorettos, Grecos, Veroneses so gegenwärtig, als seien diese Künstler meine Zeitgenossen.« In: Emmrich, Irma: *Werner Tübke. Schöpfertum und Erbe*, Berlin 1976, S. 9.

tungen und Rollenmuster, die von beiden Künstlern im Konflikt mit der Ideologie der SED eingenommen wurden, aufschlussreich für das Verständnis der Möglichkeiten von Künstlern unter den Bedingungen von Zensur; Diktatur und ideologischer Planung: Werner Tübke stilisierte sich zum scheinbar ›unpolitischen‹ Hofkünstler, der den Auftraggeber durch seine sich selbst genügende Virtuosität beeindrucken will.[25]

Die ästhetische Form, die er sich sehr früh aneignet und welcher er bis zum Schluss treu bleiben wird, kann ihn nach anfänglichen Anfeindungen vor den politischen Wechselfällen schützen und ihm dadurch eine gewisse Autonomie garantieren: Der ›Manierismus‹[26], zu dem er sich ständig bekannt hat, ermöglicht ihm ein raffiniertes Versteckspiel und widersetzt sich einer Vereinnahmung durch die Parteiorgane. Wir haben schon erwähnt, daß die Jury der IV. Deutschen Kunstausstellung Tübkes Bild *Weißer Terror in Ungarn* beanstandet hatte. Der Werktitel passt überhaupt nicht zu dem Inhalt: »das hat Tübke nach 1989 freimütig zugegeben«[27]. Kann man die These wagen, daß Tübke 1958 noch ein unpolitischer Maler war: *Weißer Terror in Ungarn* ist, wenn man sich so ausdrücken darf, eine Jugendsünde. Tübke interessierte sich wenig für den ›faschistischen Putsch‹ in Ungarn, um die stalinistische Terminologie dieser Zeit zu benutzen, sondern für den Akt des Malens. Es verwundert also nicht, daß auf der IV. Deutschen Kunstausstellung kein einziges Bild von Tübke zu sehen war. Dieses Tribut an die DDR-Phraseologie kam ihn aber posthum teuer zu stehen. Während Heisig die Abhängigkeit des Künstlers vom Auftraggeber akzeptiert und mühsam nach dem für ihn richtigen Weg sucht, verbleibt Tübke bei einer skeptischen, distanzierten Haltung: Er bleibt ein Maler des Widerspruchs, wenn er zum Beispiel auf einer Spannplatte das betont manieristische Bild *Am Strand von Ostia* malt und auf der Kehrseite *Arbei-*

[25] Gillen, Eckhart: *»Beharrlichkeit des Vergessens«*. In: Heisig, Bernhard: *Die Wut der Bilder*, Köln 2005, S. 43.

[26] Das Wort Manierismus leitet sich von ›Maniera‹ ab (damit bezeichnet Vasari die späte künstlerische Ausdrucksweise von Michelangelo). Die ›Maniera‹ bezeichnet ursprünglich einen persönlichen Stil, der sich von den geltenden ästhetischen Kanonen entfernt und die Autonomie des Künstlers proklamiert.

[27] »Reiner und unbefleckter geht es gar nicht. Und wenn ich Ungarn genommen habe: Natürlich ist man immer beteiligt, wo es Menschen schlecht geht, das hat mit dem Malen überhaupt nichts zu tun. Die Massen interessieren mich ohnehin.« In: *Der Maler Werner Tübke im Gespräch mit Sebastian Preuss und Gustav Seibt.* In: *Berliner Zeitung* vom 06.09.1997.

terklasse und Intelligenz: »Man muß kein psychologisierender Hinterfrager sein, um festzustellen, daß dieses Bild die beiden Seiten des DDR-Staates enthält, wenngleich es nur eine vorzeigt, nämlich die Exklusivität einer Freizeitwelt, in der sich ein makabres Desaster anzukündigen scheint. Die Kehrseite, das Kollektiv der ›neuen Gesellschaft‹ ist von dieser manieristischen Schaustellung antipodisch entfernt.«[28]

Auch wenn Tübke im Auftrag des Staates sein riesiges Bauernkriegspanorama in Bad Frankenhausen malt, kann von einer Vereinnahmung nicht die Rede sein. Dieses einmalige Panorama der Zeit um 1500 ist keine Glorifizierung der Bauernkriege und von Thomas Müntzer, sondern die Parabel einer Welt im Umbruch: »Das thüringische Bauernkriegspanorama der siebziger und achtziger Jahre ist keine didaktische Großillustration, sondern eine historische Parabel mit Durchblick auf gesellschaftliche Unruhen, Umbrüche und Glaubenskämpfe der Moderne, auf eine Welt nicht im Aufbruch, sondern im Taumel einer Spätzeit: Weltgeschichte vollzieht sich hier als Weltgericht.«[29]

Der Betrachter staunt zwar über dieses unzeitgemäße Panorama, bewundert die Meisterschaft des Künstlers, Tübke entzieht sich aber bewusst einer Interpretation: die Form des Panoramas, ohne Anfang und Ende, betont die Auffassung einer Wiederkehr des Gleichen. Hier offenbart sich ein fast postmodernes Virtuosentum, ein Desinteresse. Bildet Tübkes Malerei der Antipode zu Heisigs frenetischer Suche nach Wahrheit?

Heisig und Tübke haben sich gegen eine Diktatur behaupten müssen, die bis Anfang der siebziger Jahre dem Künstler jegliche Autonomie leugnete. Ab 1971 können sich die Künstler auf die Beschlüsse des VII. Parteitages der SED berufen, die ihnen eine größere Freiheit im Schaffen versprechen. Dabei haben der Klimawandel in den deutsch-deutschen Beziehungen und die von Bonn verfolgte Ostpolitik eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt. Die Ablösung Ulbrichts durch Honecker 1971 war zwar das Ergebnis eines Machtkampfes innerhalb der SED, war aber nur deshalb zugunsten Erich Honeckers entschieden worden, weil dieser Rückendeckung aus Moskau hatte. Honecker konnte sich der Unterstützung

[28] Hofmann, Werner: *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift.* Leipzig 1999, S. 86.

[29] Beaucamp, Eduard: *Werner Tübke. Meisterblätter.* München 2004, S. 11.

Breschnews sicher sein[30], musste sich aber auch den essentiellen Interessen der sowjetischen Führung unterordnen, die an einer Verbesserung der Beziehungen zum ›kapitalistischen Westen‹ interessiert war. Die neue sozialliberale Koalition in der Bundesrepublik verhandelte mit der Sowjetunion und Polen, und bald darauf wurden zum ersten Mal deutsch-deutsche Gespräche geführt, die zur Unterzeichnung des Grundlagenvertrags führten. Preis für die neue internationale Anerkennung war eine gewisse Öffnung. Diese marginale, erzwungene Öffnung wurde jedoch von der SED-Führung als latente Gefahr betrachtet und führte paradoxerweise zu einer Abgrenzung vom Westen und in dem Aufbau des MfS. Eine offene Repression hätte aber das Ansehen der nun völkerrechtlich anerkannten DDR geschädigt: »präventive Überwachungs- und verfeinerte Einwirkungsmethoden waren daher die Reaktion des Honecker-Regimes«[31]. Aus den innerdeutschen Verträgen und aus der Schlussakte von Helsinki resultierte notgedrungen ein wachsender ost-west-deutscher Austausch. In diesem Austausch bekamen die bildenden Künstler einen Platz zugewiesen. Schon 1972 wurden in Vorbereitung der *documenta 5* in Kassel Möglichkeiten einer Teilnahme von ostdeutschen Künstlern ausgelotet und Kontakte zu dem Künstlerverband der DDR geknüpft, was fünf Jahre später zu einer Teilnahme von DDR-Künstlern zur documenta 6 führte: Heisig, Tübke, Mattheuer wurden nach Kassel eingeladen.

Diese neue Aufmerksamkeit der westlichen Kunstkritik und der Medien führte einerseits zu einer internationalen Entdeckung und Anerkennung dieser Künstler, zwang sie aber andererseits zu einer Distanzierung vom Westen und einer erneuten, auch wenn nur rein verbalen Parteinahme für den Sozialismus in der DDR. Über die VIII. Leipziger Bezirkskunstausstellung (1973) hatte der westdeutsche Kunstkritiker Eduard Beaucamp geschrieben: »Bis zur Identifikation reden wir von einer New Yorker Schule, wie zuvor die École de Paris geläufig war – aber hat jemand schon einmal von der Leipziger Schule gehört?«[32] Die Künstler aber

[30] »Erich, ich sage es dir offen, vergesse das nie; die DDR kann ohne uns, ohne die SU – ihre Macht und Stärke nicht existieren. Ohne uns gibt es keine DDR.«

[31] Heydemann, Günther: *›Die Entwicklung der DDR in den Jahren 1965 bis 1975‹*. In: Hiller von Gaertringen, Rudolf : *Werner Tübkes ›Arbeiterklasse und Intelligenz‹*, Leipzig 2006, S. 37.

[32] Zitiert nach: *Made in Leipzig*, Herausgegeben von der Kulturstiftung Leipzig, Leipzig 2007, S. 17.

(Heisig, Tübke, Mattheuer und Ulrich Haculla) mussten sich von diesem Begriff distanzieren, nicht nur um die künstlerisch gewünschte Heterogenität zu wahren, sondern – so Heisig – um ›die Prinzipien des Sozialismus‹, zu verteidigen. Ein Jahr später, auf dem 7. Verbandskongress fühlte sich Heisig genötigt, die Einheit von Partei und Kunst deutlich hervorzuheben: »Die Leipziger Künstler finden sich als Teil dieser Gesamtentwicklung und lehnen die ihnen besonders von Klassengegner unterstellten Arbeitspositionen ab«[33]. Auch wenn der Sozialismus einzig und allein als Legitimation für die Kunst ins Feld geführt wird, ist unstrittig, daß die Leipziger Künstler jetzt durch einen hohen Bekanntheitsgrad im Westen geschützt, einen Freiraum an Initiative gewinnen.

Kann von einer Instrumentalisierung der Leipziger Schule gesprochen werden? Eduard Beaucamp hatte nun einen Begriff geprägt, mit welchem sich die angebliche Liberalität der DDR demonstrieren ließ. Damit hatte er die Aufmerksamkeit der westdeutschen Kunstkritik und der Sammler auf Künstler gelenkt, die im Westen noch kaum bekannt waren. Mitte der siebziger Jahre begann dann Peter Ludwig, in großem Stil ›Ostkunst‹ (aus der DDR und den übrigen Ostblockländern) zu kaufen.[34]

Die vorsichtige, taktische Öffnung nach Westen gewährte den Künstlern in der DDR tatsächlich einen gewissen Spielraum. Auch wenn sich die Künstler verbal in eine »künstlerische Einheitsfront«[35] einreihen, können sie sich, indem sie sich auf die Beschlüsse des VIII. Parteitages der SED geschickt beriefen, das ihnen »hinsichtlich des ›Was und Wie‹« mehr Eigenverantwortung überließ, aus den Fesseln eines offiziellen Stiles befreien. Der Rückgriff auf christliche oder mythische Bildmotive (Mattheuer) kombinierte sich mit einer individuellen Symbolik, die verschlüsselt, und oft nur für DDR-kundige Zuschauer, das offizielle Bild der DDR in Frage stellt. Nicht alle Künstler aber waren bereit, diese spannungsreiche, aber doch vorsichtige Gratwanderung mitzumachen. Langsam formiert sich in der DDR und insbesondere in Leipzig und Dresden, aber auch in Karl-Marx-Stadt eine Subkultur, die gegen die Elterngeneration protestierte (siehe z. B. Walter Eisler, ein Sohn von Bernd Heisig) und sich vom

[33] Schirmer, Gisela: *DDR und Dokumenta*, Schriftenreihe des documenta Archivs, Bd. 5, S. 74.

[34] Siehe dazu Speck, Reiner: *Peter Ludwig. Sammler*. Frankfurt am Main 1986, S. 153ff.

[35] *Made in Leipzig*, Herausgegeben von der Kulturstiftung Leipzig, Leipzig 2007, S. 26.

staatlichen Kunstbetrieb distanzieren will.[36] So entsteht 1977 die unabhängige Produzentengalerie CLARA MOSCH. Von den Kulturbehörden wird sie vor die Alternative gestellt, entweder verboten zu werden oder als Kulturbundgalerie zu arbeiten. Der Produzentengalerie CLARA MOSCH wird es unter diesen schwierigen Umständen jedoch gelingen, ein eigenständiges Programm zu entwickeln und sich westliche Kunstformen anzueignen, die, wie Happenings oder Land-Art, in der DDR verpönt waren. In Leipzig entsteht eine neue Kulturszene, die sich von der figurativen Staffelmalerei der Leipziger Schule abheben will, aber auf die aktive Unterstützung des Rektors der Leipziger Hochschule für Graphik und Buchkunst, Rektor ist seit 1976 Berndhard Heisig, rechnen kann. Da Leipzig auch Messestadt ist und sozusagen die internationale Vitrine der DDR ist, muss die Stasi eine gewisse Zurückhaltung ausüben.

1979 fühlt sich Heisig stark genug, Hartwig Ebersbach mit der Einrichtung einer Fachklasse für Experimentelle Kunst zu beauftragen. Gruppen wie Tangente oder 37,2 (1982 entstanden) geraten aber in das zermalmende Räderwerk der Staatssicherheit. Nicht nur die Künstler üben sich in einer vorsichtigen Gratwanderung, auch die Staatsorgane lavieren zwischen offene Repression (Ausbürgerung Biermanns) und eine nur taktische Öffnung, denn bis zum Schluss wird die SED von allen ›Kunstschaffenden‹ ein Engagement ›für die Sache des Sozialismus‹ verlangen. Die Individualisten resignieren und wandern aus, werden zum Exil gezwungen (Lutz Dammbeck, Hans-Hendrik Grimmling), die SED braucht aber auch ›Vorzeigekünstler‹, die im Westen die Kunst der DDR vertreten und auch exportieren können, denn hinter dem hehren Ziel, der Völkerverständigung und dem Frieden zu dienen[37], verbergen sich handfeste Interessen. Die devisenhungrige DDR ist auf den Export von Kunst angewiesen.

Wenn junge, noch nicht anerkannte Künstler kaum Chancen haben, von der starren Linie abweichen zu können, dürfen anerkannte Maler sich bis an die Grenze des Erlaubten wagen. Die Teilnahme an internationalen Ausstellungen, auch unter Kontrolle, erweist sich doch letzten Endes

[36] Schon 1972 hatte Bernd Heisig die Öffnung des Kunstmarkts gefordert. Siehe dazu Heisig, Bernhard: *Die Wut der Bilder*, Köln 2005, S. 296.

[37] »Wir in der DDR glauben, daß die Sammlung Ludwig einen Beitrag zur Verständigung und zur Entspannungspolitik zu leisten vermag«, hieß es in einer Sendung von Radio DDR am 8. November 1982. In: Speck, Reiner: *Peter Ludwig. Sammler*. Frankfurt am Main 1986, S. 154.

als Gewinn für die ostdeutsche Kunstszene. Die Teilnahme ostdeutscher Künstler an der documenta 1977, die Ausstellung ›Zeitvergleich‹ 1982 in Hamburg sind zwar Zeichen eines ›verordneten Dialogs‹, können aber die ästhetische Isolation der ostdeutschen Künstler durchbrechen. In diesem für die Künstler erschöpfenden Katze und Mausspiel mit der Zensur, in der Unsicherheit vor der Willkür einer Diktatur, die nur ein instrumentalisiertes Verständnis der Kunst kennt, kann doch eine neue Kultur entstehen, welche die offizielle Kunst in die Defensive drängt. Die Kontakte zum Westen können schwerlich eingedämmt werden, die Kreativität der jungen Künstler kann von der Unsicherheit einer Führung profitieren, die zwischen offener, brutaler Repression und einer flexibleren Haltung laviert. Die Kunst der DDR findet in dem letzten Jahrzehnt der Geschichte dieses Staates Anschluss an die modernen, internationalen Strömungen. Die DDR ist nicht mehr eine Festung, die ideologische Autarkie ist durchbrochen. 1987 – 1988 findet in Leipzig und Berlin die erste Beuys-Ausstellung, die von den Behörden toleriert wird.

Während sich die Kunst im Westen nach 1945 von der gegenständlichen Malerei zuerst radikal abwendet und den Sieg der Abstraktion feiert, bleibt die Kunst der DDR vordergründig der Tradition verhaftet. Das so genannte ›humanistische‹ Erbe, das die DDR-Behörden auf ihre Fahnen geschrieben und deren Pflege Pflicht jedes Künstlers sein sollte, wurde auf das Kulturerbe der deutschen Renaissance und des realistischen Kunst des 19. Jahrhunderts willkürlich beschränkt[38]; die Moderne der Weimarer Republik, die Neue Sachlichkeit, das Bauhaus wurden bis Ende der 60er Jahre kaum rezipiert. Von diesem Vermächtnis ausgehend ist es vielen Künstlern gelungen, die Autonomie ihres Schaffens zu verteidigen und zu behaupten und schon in den 70er Jahren beginnt die Kontrolle den Kontrolleuren zu entgleiten. Die Diktatur konnte, so paradox klingen mag, künstlerische Kräfte freisetzen, indem sich der Künstler mit dem Auftraggeber auseinandersetzte, auch wenn dieser Weg ein inhumaner Weg ge-

[38] »Der Kampf um die Beseitigung der nationalen Unterdrückung und sozialen Ausbeutung im westlichen Teil unseres Vaterlandes fordert gebieterisch, unser Volk mit den besten Waffen für diese Auseinadersetzung auszurüsten. Die Bamberger und Naumburger Meister, Dürer und Holbein, Riemenschneider und Veit Stoß, Menzel, Leibl und Käthe Kollwitz haben sie geschmiedet«. In: Bildende Kunst, Heft 1, Januar/Februar 1953, zitiert nach Gillen, Eckhart: *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, Köln 2005, S. 41.

wesen ist (denken wir an die vielen Werke, die Bernhard Heisig übermalt oder zerstört hat), auch wenn er oft nachgeben musste und der Gewalt unterlag. Dennoch konnten die Künstler der DDR großartige Leistungen vollbringen. Auch wenn sie schmerzhafte Rückschläge erlitten, haben sie in einem zähen Kampf mit einer Diktatur die Kreativität siegen lassen. Ist es also doch möglich, in einem System, das die Individualität leugnet und eine bedingungslose Unterwerfung verlangt, große künstlerische Leistungen zu vollbringen? Zum Schluss möchte ich den Sammler Peter Ludwig zitieren:

> Der Auftrag der Kirche Jahrhunderte lang, die Kathedralskulpturen zu schaffen, hat nicht schlechtere, sondern bessere Werke hervorgebracht als die Skulptur je leisten konnte. Michelangelo hat Auftragskunst gemacht, Raffael. Auftragskunst ist nichts Schlechtes sondern wichtig. Das unbestritten größte Werk Pablo Picassos ist Guernica, für die Weltausstellung in Paris 1937, den rot-spanischen Pavillon gemacht. Warum? Weil Picasso eine Aufgabe hatte, einen vorgegebenen Raum, er mußte sich damit auseinandersetzen. Ich glaube, Picasso hätte, wenn man ihm mehr Aufträge gegeben hätte, noch ganz andere Leistungen vollbracht als er schon vollbracht hat. Das Gewandhaus in Leipzig, das der Maler Gille im Auftrag des Staates ausgemalt hat, ist eine außerordentliche Leistung, gedanklich und künstlerisch. Das Riesen-Bild von Tübke in Frankenhausen ist eine unglaubliche künstlerische und malerische Leistung im Staatsauftrag. Also, der Staatsauftrag ist noch nichts Verwerfliches. Ein Jammer, daß es ihn bei uns nicht gibt.[39]

[39] Institut für aktuelle Kunst im Saarland an der Hochschule der Bildenden Künste, Interview 5, Monika Bugs.