



Das Erbe des kritischen Realismus in Ost und West

Ursula Peters und Roland Prügel

Die Kontemplation der geistigen Trümmerlandschaft Deutschlands in der sogenannten Stunde Null wich bald der Forderung nach einem raschen kulturellen Wiederaufbau. Nach 1945 zogen die alliierten Militärverwaltungen jene Künstler/innen für die ästhetische Umerziehung heran, die von den Nationalsozialisten als „entartet“ verfeimt worden waren. So führte die französische Administration den Deutschen ihr vor kurzem noch so geschmähtes Erbe in exemplarischen Ausstellungen vor.¹ Es schien naheliegend, der Moderne gleichsam als Geste der Wiedergutmachung eine Vorbildfunktion im entnazifizierten Deutschland einzuräumen. Zugleich galten realistische Tendenzen angesichts der von den Nationalsozialisten propagierten „völkischen“ Kunst, in der kleinbürgerlicher Geschmack und rassistische Ideologie in biederen realistischen oder neuklassizistischen „Blut- und Boden“-Malereien aufeinandertrafen, als weitgehend desavouiert. Sollte also eine von ihren Utopien gelöste und weitgehend nichtfigürliche Moderne alleiniges Modell einer künftigen deutschen Kultur werden? War der Realismus per se, durch die Herrschaft ästhetischer Kleingeisterei in Misskredit geraten, von jeglichem Mitspracherecht in einer wie auch immer definierten nationalen Kultur ausgeschlossen? Welches kulturelle Erbe sollte Deutschland nach 1945 antreten?

Realismus oder Expressionismus? Theoriedebatten der dreißiger Jahre

Die Frage nach der „adäquaten“ Kunsttradition war nicht neu, sie spielte in literatur- und kunstästhetischen Kontroversen vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs eine wichtige Rolle. Bekannt wurde die von deutschen Exilanten zwischen 1937 und 1938 in der Zeitschrift *Das Wort* ausgetragene, sogenannte Expressionismusdebatte.² In dem Organ für deutsche Exilliteratur, das in Moskau erschien und von Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger und Willi Bredel herausgegeben wurde, entzündete sich eine lebhaft diskutierte Diskussion, in der es vordergründig um den ehemaligen expressionistischen Dichter Gottfried Benn ging. Dieser hatte die Fronten gewechselt und 1933 seine Sympathie für das NS-Regime bekundet. Zu dem Vorwurf von Alfred Kurella, wonach der dem Expressionismus immanente Hang zum Irrationalen letztendlich auch zum Faschismus geführt habe, nahmen 16 deutsche Intellektuelle in teils hitzig formulierten Artikeln Stellung.

Von diesen Beiträgen markieren die von Ernst Bloch und Georg Lukács gewissermaßen die Antipoden der Debatte. Gegen eine pauschale Verurteilung des Expressionismus verwahrte sich Bloch, der in seinem Beitrag Lukács' Realismusbegriff monierte.³ Nach Blochs Lesart lege Lukács seinem Realismusbegriff eine geschlossene objektive Wirklichkeit zugrunde, die widerzuspiegeln jedoch Aufgabe der Kultur in einer revolutionären Demokratie sei. Kulturelle Äußerungen hätten für Lukács lediglich das Ziel, den Sieg des „illusionären Guten“ über das „verkehrte Bewusstsein“ zu demonstrieren und affirmativ zu bestätigen. In diesem Denkmuster gibt es für den Expressionismus natürlich keinen Platz. Gegen diese dogmatische Sicht Lukács' wandte sich Bloch entschieden. Ihm zufolge zersetzt der Expressionismus nicht Unantastbares, er offenbare vielmehr die Lücken, die Hohlräume, die sich hinter der Oberfläche jener vermeintlich objektiven Realität verbergen.

Lukács' Erwiderung⁴ nahm bereits im Titel – *Es geht um den Realismus* – das vorweg, was der marxistische Literaturtheoretiker zum eigentlichen Streitpunkt mit Bloch und damit auch zum Kern der Expressionismusdebatte bestimmte: die Aktualität des Realismus als ästhetische Kategorie. Damit entwickelte sie sich zu einer Kontroverse rund um das Thema Realismus. Lukács verteidigte seinen Totalitätsbegriff mit einem Verweis auf Marx, der das kapita-

listische Gesellschaftssystem ein „Ganzes“ genannt hatte. Wenn Literatur eine Form der Widerspiegelung objektiver Realität sei, müsse sie nicht nur die Oberfläche, den Schein wiedergeben, sondern zudem einen gesellschaftlichen Zusammenhang aufzeigen. Beim Verweilen im Momentanen, mit der fragmentarischen Wiedergabe des Zufälligen – hier kritisierte Lukács moderne Schriftsteller wie James Joyce oder John Dos Passos – komme aber kein objektives Bild der Realität zum Vorschein, und damit finde auch keine fortschrittliche Literatur statt.

Der Realismusbegriff, den Lukács hier ins Feld führte, ist eng mit der Doktrin des sozialistischen Realismus verknüpft, wie sie 1934 auf dem 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller trotz aller dort vorgetragenen Kontroversen zur Richtschnur einer sozialistischen Kunst postuliert wurde. Damit verfestigte sich die Ausgrenzung jener Künstler, die Realität nicht in Form utopisch verklärter Bilder vom „neuen Menschen“ wiedergeben wollten, sondern eine kritische Sicht auf die Realität behielten.

Brechts Theorie gründet in künstlerischen Auffassungen, die über die bürgerliche Gesellschaft hinausweisen und die moderne Massengesellschaft reflektieren. Sie lässt klassische Ideale hinter sich, nimmt Brüche in den Blick und umfasst dadurch Kritik an Bestehendem. Statt von einem fertig Ausgedachten geht sie von Weite, Vielfalt und Wandelbarkeit aus. Brecht arbeitet mit dem Mittel der Verfremdung. Bekanntes soll als etwas Fremdes wahrgenommen werden, um die Möglichkeit der Veränderung des Bekannten wahrzunehmen. Für ihn war realistische Kunst die, welche die Realität gegen Ideologien führt und ein realistisches Denken, Fühlen und Handeln ermöglicht. Über künstlerische Formen müsse man die Realität befragen und nicht die Ästhetik. Jeder, der nicht in formalen Vorurteilen befangen sei, wisse, „daß die Wahrheit auf viele Arten verschwiegen werden kann und auf viele Arten gesagt werden muss.“⁵ Die Ächtung der „formalistischen“ Moderne empfand Brecht als beunruhigend. In der von Lukács geforderten traditionell vertrauten Lesbarkeit realistischer Kunst registrierte er eine Nähe zur Propaganda-Kunst des „Dritten Reiches“, die vorgab, an das „gesunde Volksempfinden“ zu appellieren und demonstrierte, was totalitäre Staatskunst braucht, nämlich bequeme, folgsame Künstler und keine Kritik. Brecht hatte bewusst darauf verzichtet, seine auf die Debatte reagierenden Essays in der Zeitschrift *Das Wort* zu veröffentlichen und stattdessen dafür plädiert, die gemeinsame Front gegen Hitler nicht durch Wortgefechte über Ästhetik zu zersplittern.

Die Debatte von 1937/38 steht im Kontext der in ganz Europa stattfindenden Auseinandersetzungen um realistische Tendenzen, wie sie z. B. in Paris und vor allem in Moskau ausgetragen wurden.⁶ In der Sowjetunion war bereits in den zwanziger Jahren die Kontroverse zwischen dem experimentellen

1 Martin Schieder: *Expansion – Integration: die Kunstausstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland*, München u. a. 2004.

2 *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt, Frankfurt am Main 1973.

3 Ernst Bloch: „Diskussionen über Expressionismus“, in: *Das Wort*, Nr. 6 (Juni 1938), S. 103–112.

4 Georg Lukács: „Es geht um den Realismus“, in: ebd., S. 112–138.

5 Bertolt Brecht: „Volkstümlichkeit und Realismus“, in: *Die Expressionismusdebatte* (vgl. Anm. 2), S. 329.

6 Zur Realismusdebatte in Frankreich: *La querelle du réalisme: Leger, Gromaire, Le Corbusier, Lurçat, Aragon, Lhote, Goerg, Cassou, Delaunay, Ernst ...*, hrsg. von Serge Fauchereau, Paris 1987; für die Sowjetunion: *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*, hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm, aus dem Russischen von Wenzel M. Götte u. a.; aus dem Englischen von Rudolf Hermstein; aus dem Französischen von Ines Bauer, Frankfurt am Main 1974.

„Proletkult“, der einen grundlegend neuen kulturellen Ausdruck für den neuen Arbeiter- und Bauernstaat forderte, und dem von Stalin geförderten, die Basis bürgerlicher Kultur bejahenden Flügel ausgebrochen. Der Triumph der letzteren, zum „sozialistischen Realismus“ erhobenen Fraktion sollte weitreichende Konsequenzen für die Kunst nach 1945, insbesondere in der DDR haben.

„Neubeginn“ in der SBZ/DDR: Politisierung und Polarisierung

Nach Kriegsende war der größte Teil der vor den Nationalsozialisten geflohenen linken Künstler/innen, z. B. Lea Grundig oder Theo Balden, in die SBZ zurückgekehrt, eine Selbstverständlichkeit, galt doch der Osten als der progressivere Teil Deutschlands. Mit Hans Grundig, Horst Stempel und weiteren, aus der ehemaligen Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands (ASSO) stammenden Künstlern feierte die sogenannte „proletarisch-revolutionäre“ Kunst in der SBZ ein kurzes Wiederaufleben. Grundigs Gemälde *Den Opfern des Faschismus* (zweite Fassung, 1946–1949; Abb., S. 61), das der Maler in Gedenken an seine Internierung im KZ Sachsenhausen malte, ist ein erschütterndes Mahnbild an die Opfer des Nationalsozialismus. Es verdeutlicht zudem die Absicht des Künstlers, den antifaschistischen Impetus der ASSO fortzuführen und gesellschaftskritische, die jüngste Vergangenheit thematisierende Werke zu schaffen. Dieser Blick zurück war aber in der Geburtsstunde der DDR weitgehend unerwünscht. Mit Unterstützung der Sowjetischen Militäradministration festigte die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) ihre Machtposition und setzte auch im kulturellen Sektor auf Zentralisierung und Ausschaltung aller Tendenzen, die mit der von Moskau vorgegebenen Kulturästhetik nicht konform waren.

„Glückliche Menschen“ im Sozialismus

Die Doktrin des sozialistischen Realismus forderte eine affirmative und zugleich typisierte Darstellung von Vorgängen, die einen reibungslosen, von „glücklichen Menschen“ befürworteten Aufbau des Sozialismus zur Schau stellten. Werke, die nicht in dieses Schema passten, wurden pauschal des Formalismus bezichtigt. Der geradezu inflationär gebrauchte Vorwurf zielte nicht allein auf abstrahierende, an das Erbe der Vorkriegsavantgarde anknüpfende Strömungen, er richtete sich auch gegen ehemalige ASSO-Künstler. Diese bedienten sich nach wie vor einer kritisch-realistischen Formensprache aus der Vorkriegszeit, mit dem sie das Grauen des Krieges und das Leid der von den Nazis Verfolgten thematisierten. Damit verstießen sie aber gegen die Grundfeste des sozialistischen Realismus: das Gebot einer ausschließlich positiven Darstellung von Menschen, die den Aufbau des Sozialismus mit Tatkraft und Elan bewältigen. Zudem widersprach die ASSO-Kunst der bereits in den dreißiger Jahren verfestigten stalinistischen Doktrin, wonach eine „wahre“ sozialistische Kunst unter den Bedingungen des kapitalistischen Gesellschafts-systems sich unmöglich entwickeln konnte.⁷ Aus diesen Gründen galt die links engagierte Kunst der Weimarer Republik als ungeeignet, um eine Vorbildfunktion in der SBZ/DDR zu erfüllen. Wo die Kunst als Bestätigung eines rigorosen politischen Kurses erhalten sollte, war kein Platz für anklägerische Bilder, selbst wenn diese Vergangenes thematisierten. Im Selbstverständnis der DDR als „ersten antifaschistischen Staat auf deutschem Boden“ war der Nationalsozialismus eine Hypothek der anderen Seite. Der staatlich verordnete Antifaschismus verhinderte im Grunde eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Faschismus und offenbarte sich als subtiler Mechanismus der Verdrängung.

Die Einengung der künstlerischen Positionen bei gleichzeitiger Politisierung des ästhetischen Diskurses machte sich auch im Westen Deutschlands bemerkbar. Mit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland trat hier die internationale, weitgehend ungegenständliche Moderne ihren Siegeszug an. Freilich war dieser Prozess von ästhetischen Kontroversen rund um das Thema „Abstraktion – Figuration“ begleitet. Sie kamen zum Beispiel im Jahr 1950, während der „Ersten Darmstädter Gespräche“ zum Ausdruck, in denen das zunehmend abstrahierte „Menschenbild“ in der zeitgenössischen Kunst zur Diskussion stand.⁸ In den Beiträgen so prominenter Vertreter wie Theodor W. Adorno, Willi Baumeister oder Franz Roh zeichnete sich ab, dass die Apologeten einer figurativen Kunst auf verlorenem Posten kämpften.

Ähnlich muss auch die in Berlin um 1955 ausgetragene Debatte zwischen Karl Hofer und dem Kunstkritiker Will Grohmann gewertet werden. Hofer verwahrte sich in einem polemischen Artikel gegen die „ängstliche und säuberliche, ja feindselige Trennung von gegenständlich und ungegenständlich“, eine Spitze, die sich vor allem gegen Grohmann, einem leidenschaftlichen Verfechter der Abstraktion, richtete.⁹ Die Vorbehalte Hofers gegen eine ausschließlich abstrakte Kunst blieben, zumindest für den offiziell geförderten Kunstbetrieb im Westen, ohne größere Folgen.

Die Polarisierung der ästhetischen Positionen in Ost und West war mit der eigentlichen Kunstpraxis in beiden deutschen Staaten natürlich nicht deckungsgleich. So wie in der Bundesrepublik selbstverständlich auch figurliche Werke entstanden, schufen auch in der DDR einige Künstler/innen abseits des offiziellen Kunstbetriebes Werke, die mit dem Realismus stalinistischer Prägung nicht zu vereinbaren sind. Zu diesen, ein Nischendasein fristenden Künstlern der DDR zählt auch der Maler und Grafiker Gerhard Altenbourg. Seine bildliche Umsetzung individueller Befindlichkeit greift auf die Formensprache der Vorkriegsmoderne zurück und erzeugt so ein eindruckliches Œuvre voller skurriler, (alb-)traumhafter Poesie. Altenbourg schuf eine Reihe von Arbeiten, welche die politische Realität im jungen Staat teils ironisch, teils in beängstigenden Bildern kommentieren. In dem Aquarell *Das Ei des Formalisten* (1955; Abb., S. 67) machte er die alles bestimmende kulturpolitische Doktrin zum Thema. In Anspielung auf das bekannte Diktum vom „Ei des Kolumbus“ verweist das Bild auf die schier unmögliche Aufgabe des Künstlers im Sozialismus, ein Bild zu malen, ohne in den Verdacht des Formalismus zu geraten. Von einer Architekturzeichnung ausgehend, die wahrscheinlich noch aus der Vorkriegszeit und wohl nicht von der Hand des Künstlers stammt, übermalte Altenbourg den Aufriss eines Gebäudes und fügte es in ein großes, von menschenähnlichen Wesen bewohntes Oval ein. Dieses Oval ist wiederum Teil einer gebäudeähnlichen Struktur, die eine Ähnlichkeit mit der ursprünglichen Zeichnung erkennen lässt. Dort, wo Bild und Abbild zusammenkommen, wo es um die „objektiv richtige“ Wiedergabe geht, ist der Künstler automatisch in der Zwickmühle.

Vom Tauwetter in die Kaltfront

Das nach dem Tod Stalins 1953 einsetzende politische Tauwetter führte auch im Kulturbetrieb der DDR zu einer leichten Entspannung. So konnte etwa die Berliner Akademie der Künste das von den staatlichen Organen beanspruchte Bestimmungsrecht in kulturellen Belangen offen infrage stellen.¹⁰ Doch schon der Aufstand in Ungarn 1956 löste in der SED Schrecken aus und veranlasste sie zur Fortsetzung des harten Kurses. Der einstige Apologet des sozialistischen Realismus, Georg Lukács, meldete sich 1958 mit einem Werk zu Wort, dessen



Entstehung im Kontext eben jenes Aufstandes zu verorten ist. Lukács, der in den Wirren der antisowjetischen Revolte kurzfristig zum Kultusminister Ungarns ernannt worden war, legte das Buch *Wider den mißverstandenen Realismus* vor.¹¹ Wie schon der Titel zu verstehen gibt, suchte Lukács eine Kurskorrektur einzuleiten, eine Klärung jener „Missverständnisse“, die unter Stalin „aus Übereifer“ entstanden seien. Obwohl Lukács zu Beginn keinen Millimeter von seinem einstigen Kurs abweicht und die von ihm als „Avantgardeismus“ apostrophierte Moderne nach wie vor als bürgerlich-dekadent ablehnt, gibt er sich im letzten Abschnitt seines Buches konzilianter.¹² Lukács räumt, neben der ästhetischen Position des sozialistischen Realismus, eine weitere Möglichkeit, die des kritischen Realismus ein. Diese Form realistischer Kunstäußerung sei ein „Verbündeter“ des sozialistischen Realismus im Kampf um die Vorherrschaft der marxistischen Ästhetik. Sie habe sich bereits in der bürgerlich-realistischen Kultur des 19. Jahrhunderts und dann als „Weggenosse“ der fortschrittlichen Ästhetik nach der Oktoberrevolution geäußert. Das eigentliche Zugeständnis an die neuen, poststalinistischen Verhältnisse formulierte Lukács dahingehend, dass er dem kritischen Realismus ein Fortbestehen bis in die fünfziger Jahre attestiert und dafür plädiert, diese Form ästhetischer Äußerung nicht aktiv zu bekämpfen, da sie sich, aufgrund „historischer Notwendigkeit“, von selbst auflösen und in den sozialistischen Realismus übergehen werde. In Lukács' Lesart war der kritische Realismus also keineswegs als neu entfachte, aus dem Erbe gesellschaftlich engagierter Kunst vor 1945 schöpfende Strömung willkommen, sondern vielmehr als verstaubter, aber noch brauchbarer Atavismus geduldet.

Bezeichnender Weise traten zur gleichen Zeit auch in der DDR ähnliche Bestrebungen zutage, andere, kritischere Formen des Realismus zu etablieren. Die Überwindung des sozialistischen Realismus stalinistischer Prägung ging

mit der graduellen Rehabilitierung der „proletarisch-revolutionären“ Kunst aus den zwanziger und dreißiger Jahre einher.¹³ 1957 veröffentlichte der Kunstwissenschaftler Wolfgang Hütt einen Aufsatz mit dem Titel *Der kritische Realismus in Deutschland*.¹⁴ Darin versucht er, eine Traditionslinie kritisch-realistischer Kunst in Deutschland zu rekonstruieren, die er bereits im 15. Jahrhundert als kirchenkritischen Realismus eines Hans Holbein d.J. gegeben sah. Weitaus einleuchtender sind seine Ausführungen zu gesellschaftskritischen Tendenzen in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Für das 20. Jahrhundert legte Hütt ein Jahr später einen weiteren Essay vor, der auch Künstler/innen wie Kollwitz, Barlach, Dix, Grosz sowie auch Hans und Lea Grundig, Max Lingner oder Otto Nagel zu den kritischen Realisten zählt.¹⁵ Hütts Entwurf einer nationalen Traditionslinie kritischer Kunst, die für die ostdeutsche

7 Andrej Shdanow: „Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt“, in: *Sozialistische Realismuskonzeptionen* (vgl. Anm. 6), S. 43–50.

8 *Das Menschenbild in unserer Zeit*, hrsg. von Hans Gerhard Evers, Darmstadt 1951.

9 Karl Hofer: „Zur Situation der Bildenden Kunst“, in: *Der Monat*, Jg. 7, H. 77, (Februar 1955), S. 425–432, hier 428. Zum Streit zwischen Hofer und Grohmann siehe auch den Nachlass Karl Hofers im Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums.

10 „Erklärung der Deutschen Akademie der Künste, Juni 1953“, in: *Neues Deutschland*, 12. Juni 1953.

11 Lukács: *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg 1958.

12 Ders.: „Der kritische Realismus in der sozialistischen Gesellschaft“, in: ebd., S. 97–153.

13 Vgl. Ulrike Goeschen: *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin 2001.

14 Wolfgang Hütt: „Der kritische Realismus in Deutschland“, in: *Bildende Kunst* 1 (1957), S. 9–13.

15 Ders.: „Der kritische Realismus und die Anfänge der proletarischen Kunst in Deutschland“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* VIII/1 (November 1958).



Kunstwissenschaft verbindlich wurde, leitete zum einen die Rehabilitierung der ehemaligen ASSO-Künstler ein, schuf zum anderen aber auch einen Legitimationsrahmen für neue künstlerische Positionen außerhalb des sozialistischen Realismus. Gewiss waren den Künstlern nach wie vor erhebliche Beschränkungen auferlegt. Ihre Werke sollten ein dem Optimismus verpflichtetes und den Sozialismus bejahendes Weltbild widerspiegeln. Was aber die Wahl der formalen Gestaltungsmittel betrifft, so war die kleinteilige, typisierte und möglichst naturnahe Wiedergabe, die noch in den Jahren davor als einzig akzeptable Darstellungsweise galt, nicht länger verbindlich.

Die Lockerung der ästhetischen Starre gegen Ende der fünfziger Jahre verdeutlicht u. a. auch das Werk des Malers Werner Tübke. Dieser war von der offiziellen Lesart des Aufstandes in Ungarn als „konterrevolutionärer Putsch“ offensichtlich so überzeugt, dass er sie für zwei Bilder mit dem Titel *Weißer Terror in Ungarn* (1956; Abb., S. 37, 68, 303) übernahm. In einer Studie skizzierte Tübke einen von Aufständischen erhängten Mann, der von einem Laternenpfahl abgeschnitten wird. Die figürliche Komposition, die heroische, an den gekreuzigten Christus erinnernde Haltung des Erhängten und nicht zuletzt auch die in Lasurtechnik ausgeführten Partien geben die Inspiration des Bildes durch die altdeutsche Malerei zu erkennen. Für die Kunst der DDR war nicht nur die inhaltliche Nähe zu christlichen Themen ein Novum, sondern auch die formale Behandlung des Sujets nach altmeisterlichem Vorbild. Diese radikale Aneignung zeitferner künstlerischer Darstellungsmittel, von Tübke bis zur Leugnung der persönlichen Handschrift praktiziert, sollte zum Merkmal des Leipziger Malers werden. Trotz seiner aus heutiger Sicht reaktionären Bildaussage ist Tübkes *Weißer Terror* deswegen von Bedeutung, weil er, formal betrachtet, vom Kurs des sozialistischen Realismus abweicht und sich eine bestimmte, als national definierte künstlerische Tradition zu eigen macht. Freilich ist die Moderne aus diesem Regress Tübkes ausgeblendet.

Dafür bedienten sich andere Künstler/innen, die Wege abseits des sozialistischen Realismus beschritten, moderner Vorbilder. Zu ihnen gehörte auch der in Berlin tätige Maler Harald Metzkes. Schon in früheren Jahren war Metzkes mit düsteren Bildern voller rätselhafter Motive in Erscheinung getreten. Seine von Weltskepsis geprägten Arbeiten, die nichts von jenem staatlich verordneten Aufbaupathos verkünden, brachten den Künstler/innen des Öfteren in Konflikt mit den DDR-Kulturbehörden. Bilder wie *Die tote Taube* (1956; Abb., S. 229) zeichnen ihre melancholische Grundstimmung in eine Formensprache ein, die deutliche Reminiszenzen an das Werk Max Beckmanns enthält. Anders als Tübkes programmatische Bilder verschließen sich Metzkes Arbeiten einer eindeutigen Interpretation. Ist die leblose Taube, die im Schoß einer weinenden Frau liegt, lediglich ein allgemeiner Friedensappell an die Menschheit oder schwingt in dem Bild auch Trauer über den blutig unterdrückten Volksaufstand in Ungarn, mit dem der „friedvolle“ Sozialismus als Utopie entlarvt wurde? Spielt Metzkes gar auf den sogenannten Picasso-Streit an, der ungefähr zur gleichen Zeit in der DDR-Zeitschrift *Bildende Kunst* ausgetragen wurde?¹⁶

Ins Visier der kulturpolitischen Obrigkeiten gerieten nicht nur Werke mit ambivalenten Bildaussagen, sondern auch Arbeiten, die an politischer Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig ließen. Bei Letzteren stießen die formalen Gestaltungsmittel, die unmissverständlich aus dem Fundus der Moderne schöpften, auf Kritik. Willi Sitte, schillernde Persönlichkeit der ostdeutschen Künstlerszene, setzte sich in den fünfziger Jahren mit dem Werk von Picasso, Leger oder Guttuso auseinander. Die stilistischen Anleihen von diesen Künstlern



sind in einem Werkzyklus deutlich erkennbar, in dem Sitte die Verbrechen deutscher Soldaten während des Zweiten Weltkriegs im tschechischen Ort Lidice dokumentiert. In einer grausamen Vergeltungsaktion für das Attentat auf Reinhard Heydrich, Statthalter der deutschen Besatzungsmacht in Böhmen und Mähren, wurden am 10. Juni 1942 nahezu alle männlichen Bewohner der Ortes erschossen, während die Frauen und Kinder in Konzentrationslager kamen. In *Massaker II* (1959; Abb., S. 69) hält Sitte die Szene unmittelbar nach der Erschießung fest, als die Soldaten Zigaretten rauchend und sich gegenseitig fotografierend vor dem Leichenberg posieren. Trotz der offensichtlich antifaschistischen Thematik löste Sittes Lidice-Zyklus bei Kulturfunktionären wie Kurella Empörung aus. Dieser forderte eine teilweise Übermalung besonders jener Partien, die das Vorbild Picasso deutlich zu erkennen gaben, bevor das Bild der Gedenkstätte in Lidice überreicht werden sollte.¹⁷ Dass Sitte sich diesem Gebot nicht unterwarf, zeugt von seiner künstlerischen Integrität. Unabhängig von seiner späteren Funktion als Vorsitzender des Verbandes Bildender Künstler (vbk) ist es Sittes Verdienst, der Malerei in der DDR neue Impulse verliehen und so die dogmatische Starre des sozialistischen Realismus überwunden zu haben.

Realismus als Gesellschaftskritik: die Inhalt-Form-Debatte

1963 wurde auf politischer Ebene das „Neue Ökonomische System der Planung und Leitung“ (NÖSPL) eingeschlagen, das mit einer vorsichtigen Dezentralisierung der Wirtschaft einherging und einen spürbaren Aufschwung mit sich brachte. Parallel dazu setzte sich die Liberalisierung im kulturellen Sektor fort. Die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen dieser neuen Freiheit wurden auf dem 1964 in Berlin organisierten V. Kongress des vbk deutlich. Die dort vorgetragenen Stellungnahmen von Hermann Raum, Fritz Cremer und Bernhard Heisig forderten eine konsequente Revision des sozialistischen Realismus und eine offene Diskussion über die Möglichkeiten realistischer Gestaltung. Im Grunde war diese Diskussion seit dem Ende der Stalin-Ära in der DDR bereits im Gange. Unter dem Topos der „Inhalt-Form-Beziehung“ versuchten Kunstwissenschaftler, aber auch Künstler/innen, ihre Freiräume zu erweitern und

¹⁶ Zum Picasso-Streit siehe Ulrike Goeschen: *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus* (vgl. Anm. 13), S. 128–130

¹⁷ Aufschluss zu den Vorgängen rund um den Lidice-Zyklus gibt auch der Fonds Willi Sitte im Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums.



die rigiden Vorgaben zu umgehen. Welche formalen Mittel sind zulässig, um gesellschaftlich engagierte, sozialistische Inhalte zum Ausdruck zu bringen?

Eine Antwort auf diese Frage lieferte der damalige Chefredakteur der Zeitschrift *Bildende Kunst*, Siegfried H. Begenaus, in einem 1964 veröffentlichten Artikel.¹⁸ Dort macht er die Relation zwischen Inhalt und Form eines Kunstwerks zum Ausgangspunkt seiner Betrachtung. Begenaus Augenmerk gilt der Form eines Kunstwerkes, die nicht mit den „künstlerischen Mitteln“, sprich mit der Umsetzung bestimmter handwerklicher Techniken auf der Leinwand, zu verwechseln sei. Verschiedene Mittel können zu ein und derselben Form führen, wie auch ein Kunstmittel verschiedene Formen generieren kann. Die Form dagegen beinhaltet einen bestimmten geistigen Gehalt, die „Aussage“ des Bildes. „Das, was die Form aussagt, ist der Prüfstein für den Realismus und nicht abstrakt bewertete Kunstmittel.“¹⁹ Mit anderen Worten: Viele künstlerische Wege können zur realistischen Kunst führen. Es bedarf nicht der kleinteilig-präzisen und zugleich typisierten Wiedergabe, wie vom sozialistischen Realismus als verbindlich erklärt, um realistisch zu malen.

Begenaus theoretische Ausführungen verdeutlichen, dass der Begriff Realismus als künstlerische Kategorie in eine Krise geraten war. Die Kontroverse um Form und Inhalt brachte keine eindeutigen Resultate und bewies so die tiefe Unsicherheit, die nicht zuletzt auch durch das Aufkommen figurativer Malerei im Westen ausgelöst wurde. Entsprechend waren die von Künstlern empfangenen kulturpolitischen Signale ambivalent. Wenn sie auch in der Wahl ihrer stilistischen Mittel – von einer rein nichtfigurlichen Darstellung abgesehen – weitgehend frei waren, wurden ihre Arbeiten immer noch unter ideologischen Gesichtspunkten bewertet. Nach wie vor stand die „Aussage“, die unzweideutige gesellschaftliche Botschaft eines Werkes im Mittelpunkt. Es verwundert daher nicht, dass Bilder wie Wolfgang Mattheuers *Kain* (1965; Abb., S. 70) nicht die Zustimmung der offiziellen Seite fanden. Das Bild markiert den Beginn einer Serie von Werken, die in verschlüsselten, metaphernreichen Bildern auf gesellschaftliche Probleme in der DDR Bezug nehmen. *Kain* wurde seinerzeit als Sinnbild für den Vietnamkrieg interpretiert, wenngleich manchen Kritikern die alttestamentliche Episode für den zeitgenössischen Kontext etwas



deplatziert erschien. Ihr Unbehagen scheint erklärlich, denn Mattheuers bildliche Parabeln entziehen sich einer eindeutigen Lesart. Sie eröffnen Raum für vielfältige Interpretationen, die im Falle von *Kain* vom Verweis auf kriegerische Konflikte als Grundkonstante menschlichen Daseins über die allmählich implodierende ostdeutsche Gesellschaft bis zur politischen Deutung des Brudermords als Sinnbild des deutsch-deutschen Verhältnisses reichen.

Neue Perspektiven: Realismus des Alltags

Mit der Wahl Erich Honeckers zum Sekretär des Zentralkomitees der SED im Mai 1971 verschoben sich die Akzente in der ostdeutschen Kulturpolitik erneut. Auf dem VII. Parteitag der SED kam Honecker auf den Alltag des Menschen im Sozialismus zu sprechen und regte an, die „Breite und Vielfalt der neuen Lebensäußerungen“ zum Thema künstlerischer Auseinandersetzung zu machen. Für Aufmerksamkeit sorgte Honecker auch mit seinem Schlusswort zur Tagung des ZK im selben Jahr: „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils.“²⁰ Damit deutete sich eine weitere Liberalisierung auf dem kulturellen Sektor an.

Die Schilderung des Lebensalltags als neues künstlerisches Betätigungsfeld wurde von vielen Künstler/innen dankbar aufgegriffen. Im Grunde hinkte die kulturpolitische Vorgabe dem künstlerischen Geschehen nach; denn die (graue) Realität des sozialistischen Daseins hatte auf den Leinwänden der Maler längst Einzug gehalten. Gegen Mitte der sechziger Jahre setzten sich vor allem in Leipzig tätige Künstler mit ihrem Alltag im Sozialismus auseinander. Uwe Pfeifer, der seine Ausbildung auch bei Mattheuer absolvierte, richtete einen betont sachlichen, unterkühlten Blick auf seine unmittelbare Umgebung. Seit 1973 in Halle-Neustadt ansässig, übertrug Pfeifer die Tristesse der Plat-

tenbausiedlung in Stadtansichten, die ein gleichsam luftleeres Ambiente aus Beton, Stein und Metall zur Schau stellen. Sein *Neustädter Frühling* (1974; Abb., S. 71) ist ein beredtes Beispiel für den schonungslosen Verismus, mit dem Pfeifer die urbanen Visionen von Stadtplanern als Realität gewordenen Alptraum decouvriert. Die hochartifizielle, zentralperspektivische Bildkonstruktion verstärkt den Eindruck der Entfremdung, den auch die Rückenfigur inmitten jener Autos und im Angesicht eines überwältigend hohen Wohnblocks ausstrahlt. Nicht zu übersehen ist auch die bittere Ironie des Titels: Kein zartes Pflänzchen kündigt im Bild den Frühling an, allenfalls der von giftgrünen Wolken verhangene Himmel und der schillernd bunte Lack der Trabbi-Karosserien verbreiten einen Hauch von Frühlingsfarben.

Eine ähnlich unerbittliche Schilderung des sozialistischen Alltags fand auch im Medium der Fotografie statt. Evelyn Richter, an der Leipziger Akademie zur Fotografin ausgebildet, begann bereits in den fünfziger Jahren, ihr soziales Umfeld zu dokumentieren. Ihre Arbeiten sind atmosphärisch verdichtet; in sorgfältig komponierten Schwarz-Weiß-Aufnahmen fangen sie den Alltag der DDR-Bürger ein. Mit einem sicheren Gespür für die Aussagekraft scheinbar zufällig eingefangener Momente inszeniert sie die Menschen auf ihren Fotos. Sie werden dabei nicht in Porträtaufnahmen isoliert, sondern als Handelnde, meist in ihrem beruflichen Umfeld gezeigt. Oft muss sich das Individuum in einer tristen Arbeitswelt behaupten, wie die gesichtslose *Pförtnerin im Rathaus Leipzig* (ca. 1975; Abb., S. 72) aus einer Serie, in der Richter arbeitende

¹⁸ Siegfried Heinz Begenau: „Wir müssen über die Form sprechen“, in: *Bildende Kunst*, H. 6 (1964), S. 287–292.

¹⁹ Ebd., S. 290.

²⁰ Erich Honecker: „Hauptaufgabe umfasst auch weitere Erhöhung des kulturellen Niveaus. Schlusswort auf der 4. Tagung des ZK, Dezember 1971“, in: *Neues Deutschland*, 18. Dezember 1971.

Evelyn Richter, *Pförtnerin im Rathaus Leipzig*,
ca. 1975 / Kat. 288

Evelyn Richter, *Vor Wolfgang Mattheuers*
„Zwei Gesichter“, 1970, Albertinum, Dresden,
1975 / Kat. 287



Frauen porträtierte. In einem anderen Zyklus, der sich Museumsbesucher vornimmt, assistiert die Fotografin den Kunstbetrachtern bei der geistigen Arbeit und konfrontiert ihre Gesichtszüge mit Porträts an der Wand (Vor Wolfgang Mattheuers „Zwei Gesichter“, *Albertinum, Dresden, 1975*; Abb., S. 72). Anders als Pfeifer, dessen neusachliche Bilder Kühle verströmen und Distanz bewahren, sind Richters Arbeiten stets mit Empathie für die Porträtierten verbunden. Ihr Blick auf den sozialistischen Alltag gewinnt seine kritische Dimension aus der Diskrepanz zwischen dem Individuum und der von ihm geforderten sozialen Funktion.

Funktion der Abstraktion: Ideologielosigkeit als Ideologie

In der Bundesrepublik zeichnet sich bald nach ihrer Gründung der Konsens einer von sämtlichen inhaltlichen und ideologischen Bezügen befreiten abstrakten Kunstsprache ab. „Inhaltsleere“ wird mit „Freiheit“ gleichgesetzt und als Zeichen absoluter künstlerischer Autonomie gewertet. Ideologielosigkeit wurde zur obersten Ideologie erhoben, konstatiert Jost Hermand in seiner Studie zur Kultur im Wiederaufbau nach 1945 und zitiert in dem Zusammenhang Artikel aus *magnum*, der „Zeitschrift für modernes Leben“. Dieser konnten die westdeutschen Leser 1957 entnehmen, dass man alle Ideologien in die „Rumpelkammer“ werfen solle: Heutzutage existiere keine kapitalistische Unterdrückung mehr, sondern nur noch ein oppressions- und ideologiefreies Wohlstandssystem und in diesem habe man für Thesen oder Weltanschauungen keine Verwendung. Der moderne westliche Mensch gehe an alle Dinge rein pragmatisch heran. Die einzige ideologische Haltung, die ihm heute überhaupt noch abverlangt werde, sei die „Abwehr des Ostens, des Kommunismus“.²¹ Die Bundesrepublik definierte sich gegenüber der „antifaschistischen“ DDR als „antitotalitaristisch“, was in der Blocksituation des Kalten Krieges „antikommunistisch“ bedeutete.

„Kunst braucht keinen Realismus“

Während die DDR „Formalisten“ ins Abseits drängte, sahen sich in der Bundesrepublik die gegenständlich arbeitenden Künstler/innen seit Beginn der fünfziger Jahre mit einem „Antirealismus“ konfrontiert. Realismus galt als „Stil der Unfreiheit“, als Kunst „hinter dem Eisernen Vorhang“, wo man wie im Nationalsozialismus alle schöpferischen Kräfte fessele, postulierte Klaus-Jürgen Fischer 1955 in der Zeitschrift *Das Kunstwerk*.²² Werner Schmalenbach erläuterte 1959 zu den abstrakten Bildern von Hann Trier: „Es geht um das Bild, das gemachte Bild. Das ist die Realität und sie hat zumindest für diesen Künstler mehr Gewicht als die der Kriegs- und sonstigen Erlebnisse.“²³ Das abstrakte Informel, das sich als „inhaltsleer“ versteht und entsprechend eine Kunst ist, die keine Erinnerung hervorruft, reflektiert den in der Bundesrepublik hochgehaltenen Mythos der „Stunde Null“. Er suggerierte einen Neubeginn quasi „aus dem Stande kindlicher Unschuld“ heraus und ermunterte auf diese Weise, alles Dunkle hinter sich zu lassen und optimistisch nach vorn zu schauen.²⁴

Während der real existierende Sozialismus den Menschen verhieß, sich im Werk an der kommunistischen Gemeinschaft zu finden, versprach das westliche Modell der offenen Konsumgesellschaft individuelle Selbstverwirklichung. Als Leitfigur lächelt aus Fotos gängiger westdeutscher Unterhaltungsmagazine der fünfziger Jahre der konsumverwöhnte Freizeitmensch. Fotografien, die das Selbstbild der kapitalistischen Wohlstandsgesellschaft durchkreuzten, konnten in die Kritik geraten, zumal wenn sie das an unerwarteter Stelle taten. 1958 erschien der Bildband *Im Ruhrgebiet* des Kölner Fotografen Chargesheimer.

Heinrich Böll hatte einen Text dazu verfasst, in dem es einleitend heißt: „Das Ruhrgebiet ist noch nicht entdeckt.“ Für den Essener Oberbürgermeister und andere hohe Amtsinhaber des Ruhrgebiets, eines der wichtigsten westdeutschen Industriezentren, war der Fotoband wirklich eine Überraschung. Statt Wohlstand und Schönheiten der Region zu zelebrieren, hatte Chargesheimer die alltägliche Umgebung der Arbeiter und Bergleute festgehalten, verrußte Hochöfen und Hinterhöfe oder ein von Gleisanlagen mit rumpelnden Güterwagen durchzogenes Vorstadtviertel, dessen Häuser eher an die Vorkriegszeit erinnern als an die neue Wirtschaftswunderwelt. Sie kommt in dieser Aufnahme nur in Form eines riesigen Plakats an einer Hauswand hinter dem Bahndamm vor, einer Werbung für das Waschmittel Persil (*Bei Dortmund*, ca. 1958; Abb., S. 74).

Es mochte den einen oder anderen an ein fatales Symbol der Nachkriegszeit erinnern, nämlich an die sogenannten Persilscheine, die unmittelbar nach dem Krieg zur Bestätigung, kein Nationalsozialist gewesen zu sein, eingeholt werden mussten; bekanntlich konnte man sie damals auch auf dem Schwarzmarkt erwerben oder „ehrenhalber“ erhalten. „Persil“ wurde zu einem gängigen Synonym für Reinwäscherei. Chargesheimer, Bohemien und Querdenker in der Zeit des Wiederaufbaus, wirft einen ironischen Blick hinter die blitzblanken Wirtschaftswunderwelt-Fassaden. Das Buch fand in der Bevölkerung großen Zuspruch, der Essener Oberbürgermeister jedoch empörte sich: „Wir sind es gründlich leid, von Außenseitern in dieser Weise dargestellt zu werden.“²⁵

Grenzüberschreitungen

Im DDR-Einheitsstaat der SED waren persönliche Stellungnahmen zu konkreten Verhältnissen alles andere als opportun und der staatlich gelenkte Kulturapparat nutzte seine Macht, sie rigide zu unterbinden. Der in Ostberlin lebende Fotograf Arno Fischer bekam sie zu spüren. Er hatte 1953 bis 1960 in beiden Teilen Berlins fotografiert und an Grenzübergängen das angespannte Klima in der geteilten Stadt, das ratlose Innehalten der Menschen und auch die lächerliche Ähnlichkeit bonzenartiger Systemprotzerei auf beiden Seiten festgehalten. 1961 plante ein DDR-Verlag, eine Auswahl der engagierten Aufnahmen in einem Fotoband mit dem Titel „Situation Berlin“ zu veröffentlichen. Wenige Tage nach dem Bau der Mauer wurde die Publikation verboten; die Zeit durfte außerhalb ideologisch ausgerichteter Sichtweisen offiziell nicht im Blickfeld sein.

Im offenen Gesellschaftssystem der Bundesrepublik wurde die Kritik an gegenläufiger ideologischer Verhärtung zunehmend heftig ausgetragen. Im Kulturbetrieb mehrten sich die Stimmen gegen jene „geistigen Gleichhaltungspolitiker“, die keine realistische Kunst neben sich und damit auch keine Meinungsfreiheit duldeten.²⁶ Ein Beispiel im Bereich des Theaters ist 1962 André Müllers Feldzug für Bertolt Brecht angesichts der in der Zeit des Mauerbaus aufkommenden Anti-Brecht-Kampagnen.²⁷ Brechts

²¹ Jost Hermand: *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945–1965*, München 1986, S. 257.

²² Zit. nach Jost Hermand, ebd., S. 411.

²³ Ebd., S. 410, S. 414.

²⁴ Norbert Frei: *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, München 1996.

²⁵ Chargesheimer 1924–1971. *Bohemien aus Köln* (Ausst.-Kat.), hrsg. von Bodo von Dewitz, Köln 2007.

²⁶ Hermand: *Kultur im Wiederaufbau* (vgl. Anm. 21), S. 557.

²⁷ André Müller: *Kreuzzug gegen Brecht. Die Kampagne in der Bundesrepublik 1961/62*, Darmstadt 1962.



Realismus-Theorie, die das Kunstwerk als dialektische Einheit widersprüchlicher Seiten auffasst, die der Erkenntnis gesellschaftlicher Zusammenhänge dient, wurde neu erschlossen.²⁸

Kunst der Zwischenräume

Es entstanden vermehrt Künstlergruppen, die einen kritischen Zeitbezug vertraten und Doppelbödiges in den Blick nahmen. Die künstlerische Vielfalt, die nach 1945 kurz auflebte und bald gebremst worden war, kam erneut zum Tragen. Die Moderne entwickelte sich wieder zu dem, was sie in der Zeit des Umbruchs zu einer modernen Massengesellschaft am Beginn des Jahrhunderts geworden war und weshalb sie damals von nationalkonservativen Kreisen als „zersetzend“ geschmäht und dann von den Nationalsozialisten als „entartet“ verfolgt wurde – nämlich zu einem Medium gesellschaftlichen Diskurses und vielschichtigen Austausches.

Als Kunst der Zwischenräume übte die von den USA ausgehende Fluxus-Bewegung wichtige Impulse aus. Das dadaistische Konzept der „Antikunst“, auf das sich Fluxus-Vertreter beriefen, entsprach Bestrebungen, sich dem Establishment zu entziehen. Gerhard Richter, Konrad Fischer (alias Konrad Lueg), Manfred Kuttner und Sigmar Polke, vier Studenten der Düsseldorfer Kunstakademie, ließen sich von dem Fluxus-Fest inspirieren, das Joseph Beuys im Februar 1963 in der Aula der Akademie organisiert hatte. Sie gründeten eine Aktionsgemeinschaft und inszenierten im Oktober in einem Schaufenster

des Düsseldorfer Möbelhauses Berges ihre *Demonstration für den kapitalistischen Realismus*. Inmitten einer prestigeverheißenden Wohnzimmereinrichtung stellten sich die jungen Künstler selbst aus, „assistiert“ von Pappfiguren John F. Kennedys und des bekannten Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela. Die Parodie auf den Kunstbetrieb bespiegelte die Rolle des Künstlers als Medium einer schöpferischen Freiheit, die auf Nachfrage reagiert und ihn in einen erbötigen Dekor-Lieferanten verwandelt.

Polke, der als Kind mit seiner Familie von Ostberlin in den Westen gekommen war, durchleuchtete in einer ganzen Reihe von Arbeiten zum „kapitalistischen Realismus“ Ansprüche an die Kunst der Wirtschaftswunderjahre. In einem Bild entpuppt sich eine informell gekurvte Linie als unendliche Wurstkette, die einem Esser in dem Mund wächst (*Der Wurstesser*, 1963; Abb., S. 77). Das Streben nach Grenzenlosigkeit in der abstrakten Ästhetik entschließt er ironisch als Sehnsucht nach grenzenlosem Selbstgenuss. Er geht Klischees von Kunst auf den Grund, etwa jener drehwurmartig zitierten „zeitlos-ewigen

²⁸ Vgl. Werner Mittenzwei: „Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte“, in: *Das Argument. Berliner Hefte für Probleme der Gesellschaft*, 10. Jg., 1968, H. 1–2, 12 f. – Vgl. auch Brecht: *Über Realismus*, Frankfurt am Main 1971. Im Vorspann heißt es: „Die Texte schlagen eine Arbeitsmethode vor, die auch heute noch handhabbar ist.“

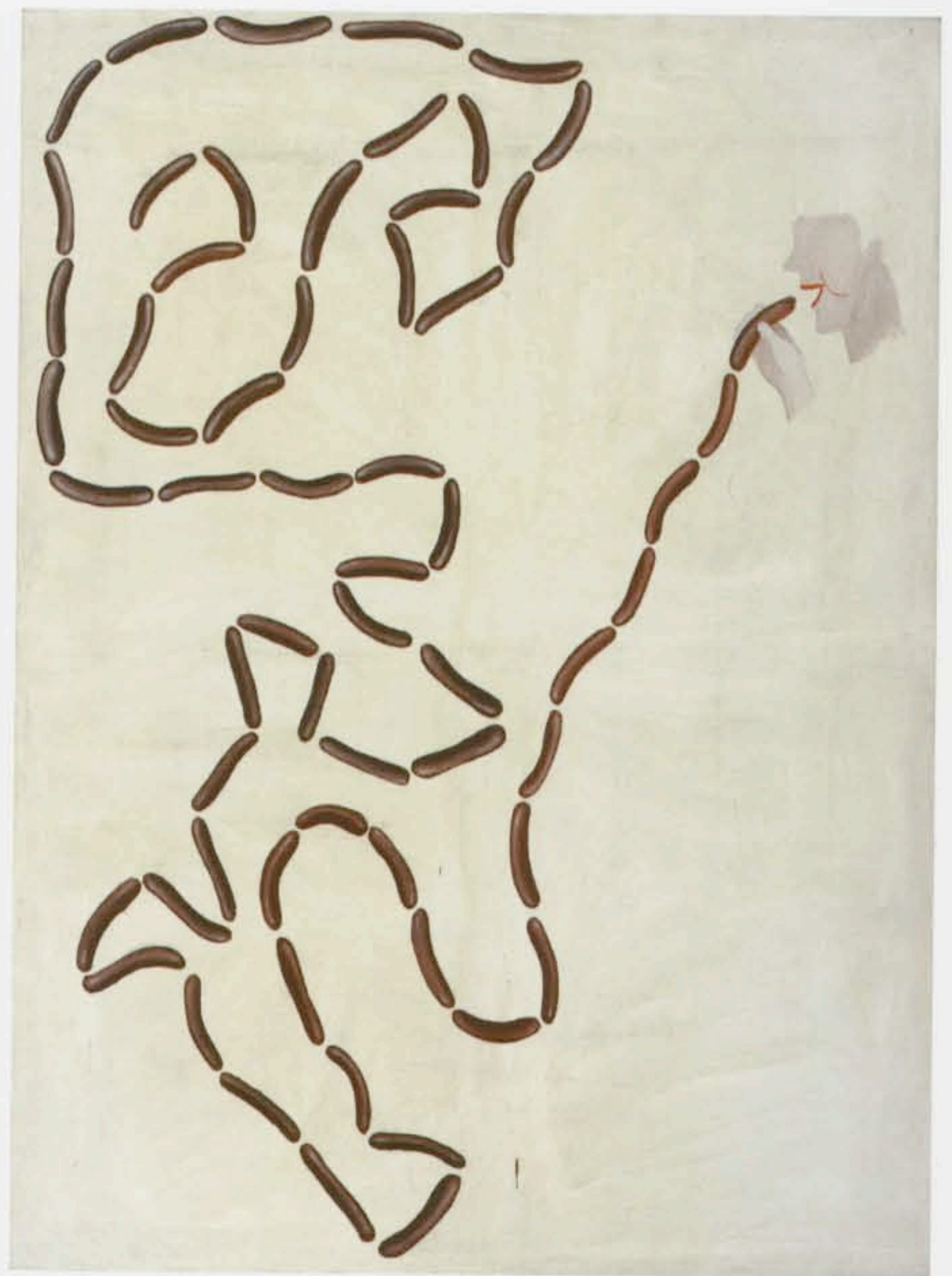
Schöpferkraft“, mit der er sich im Text zu seinem *Objekt Kartoffelhaus* (1967; Abb., S. 10) befasst.²⁹ Die Erhabenheit der restaurierten Moderne über Raum, Zeit, Gesellschaft und Geschichte verortet Polke hier in den Keller, wo „alte Kartoffeln“ lagern.

Deutsche Biografien

Einer der ersten westdeutschen Maler der nachrückenden Generation, der mit der Rückkehr zum Gegenstand den Blick auf die deutsche Vergangenheit richtete, ist Konrad Klapheck. Bereits 1955 nahm er sich gleich zu Beginn seines Studiums an der Düsseldorfer Kunstakademie vor, etwas zu malen, das sich von der Unverbindlichkeit des Informel aufs Schärfste abheben sollte. Er wollte dem „Verschwommenen“ etwas Präzises entgegenstellen und malte eine alte Continental-Schreibmaschine ab. Klapheck entdeckte den Fetisch-Charakter der alltäglichen Hilfsgegenstände und fing an, sie als Stellvertreter von Passionen und Obsessionen zu betrachten. Die Schreibmaschine, dieses Instrument, „auf dem die wichtigsten Entscheidungen des Lebens getroffen werden“, repräsentiert für Klapheck den Vater, den Politiker, den Künstler. „Das Telefon, Sprachrohr so vieler Mahnungen, Warnungen und Drohungen, lässt auch auf meinen Bildern die Stimme des Gewissens und die Befehle unbekannter Mächte vernehmen.“³⁰

Der Maler nutzte die Formen technischer Geräte als Vokabular, um Zeiterfahrungen bis hinein in Kindheitserinnerungen nachzuspüren. Dabei verwandeln sich alltäglich vertraute Gegenstände oft in bedrohliche Zeichen. Vorhängeschlösser und Schlüssel werden zu „Techniken der Macht“, Sirenen zu „Stimmen der Angst“, Lautsprecher zur „Stimme des Diktators“ und ein zusammengeschnürter Schlauch verkörpert „Repression“. Sein Vater Richard hatte an der Düsseldorfer Kunstakademie unterrichtet und Bücher über die Architektur im Rheinland veröffentlicht, auch über jüdische Baudenkmäler; er wurde von den Nationalsozialisten 1934 im Namen des Reinheitsgebots „germanischer Kultur“ von der Akademie vertrieben. Konrad Klaphecks jüdische Frau Lilo, die er 1952 in der Tanzschule kennenlernte, war 1935 im holländischen Exil der Eltern zur Welt gekommen. Beim Anrücken der deutschen Wehrmacht versuchte die Familie in der Schweiz Zuflucht zu finden und wurde ins Deutsche Reich zurückgeschickt. Das Mädchen sah den brutalen Abtransport von Angehörigen, überlebte selbst in einem Versteck, der Vater wurde in Auschwitz ermordet.³¹

Eine der Schreibmaschinen Klaphecks hat den Titel *Der Wille zur Macht* (1959; Abb., S. 78, 156). Der Künstler platzierte das Bild in Katalogen neben die Abbildung eines Aufmarschs der deutschen Wehrmacht auf einem Nürnberger Reichsparteitag (Abb., S. 78). Die behelmten Köpfe der Soldaten setzte er zu den Tasten der Schreibmaschine in Analogie, ihr Gehäuse zur Tribüne im Hintergrund, deren Block-Architektur eine Entsprechung in den geschlossenen Reihen der Soldaten findet. Klaphecks Gegenüberstellung assoziiert die Vollstrecker des totalitären Staates, die „Befehls- und Schreibtischtäter“. Sie führen die Diktate aus, akkurat wie Maschinen, die keine eigene Sprache, kein



eigenes Gewissen und keine Empathie kennen. Hannah Arendt hat in ihrem Bericht zum Eichmann-Prozess auf den bürokratischen Charakter des Völkermords sowie der Täter der NS-Diktatur aufmerksam gemacht.

Deutscher Biografie ging auch Gerhard Richter nach, 1963 Polkes Mitstreiter bei der Parodie auf den „kapitalistischen Realismus“. Der an der Dresdner Kunstakademie zum Wandmaler ausgebildete Künstler war 1961 nach Westdeutschland geflohen. Im Osten hatte er im Auftrag der DDR Wandbilder wie *Arbeiterkampf* oder *Lebensfreude* gemalt. Im Westen warf er offizielle „Realismen“ und mit ihnen alle Sehweisen über Bord, die Makellosigkeit suggerieren könnten. Die DDR hatte die Mauer als „antifaschistischen Schutzwall“ gegen den „kapitalistischen Nazistaat“ Bundesrepublik deklariert und westdeutsche Politiker im Gegenzug behauptet, die „kommunistische DDR“ sei „schlimmer als Auschwitz“.³² Historische Abgründe wurden in bornierter Verkennung der Geschichte propagandistisch auf den jeweils anderen Teil Deutschlands übertragen. Richter bezog eine beharrlich neutrale Position. Um sich mit der Vergangenheit zu befassen, nutzte er unter anderem Familienfotos.

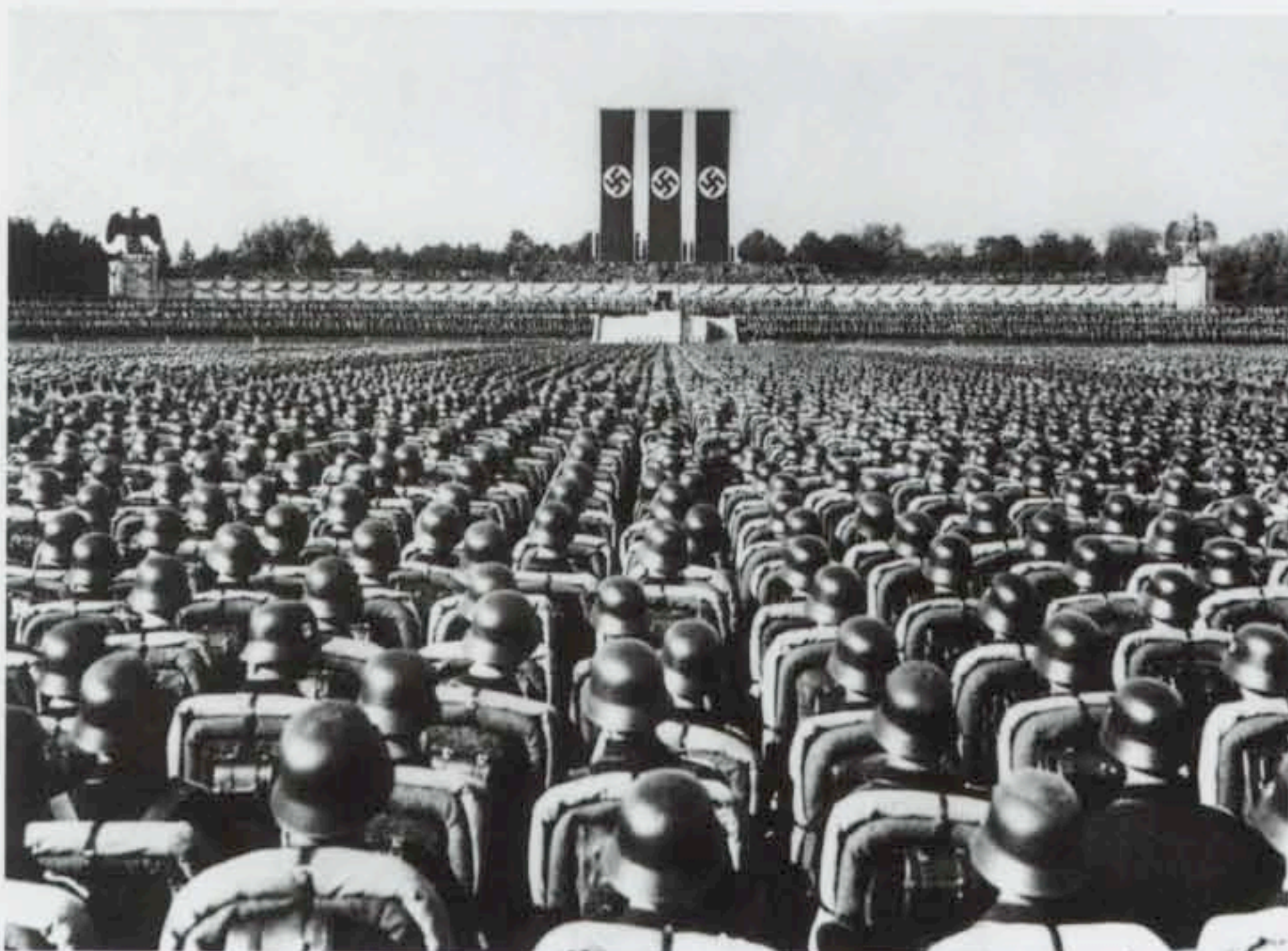
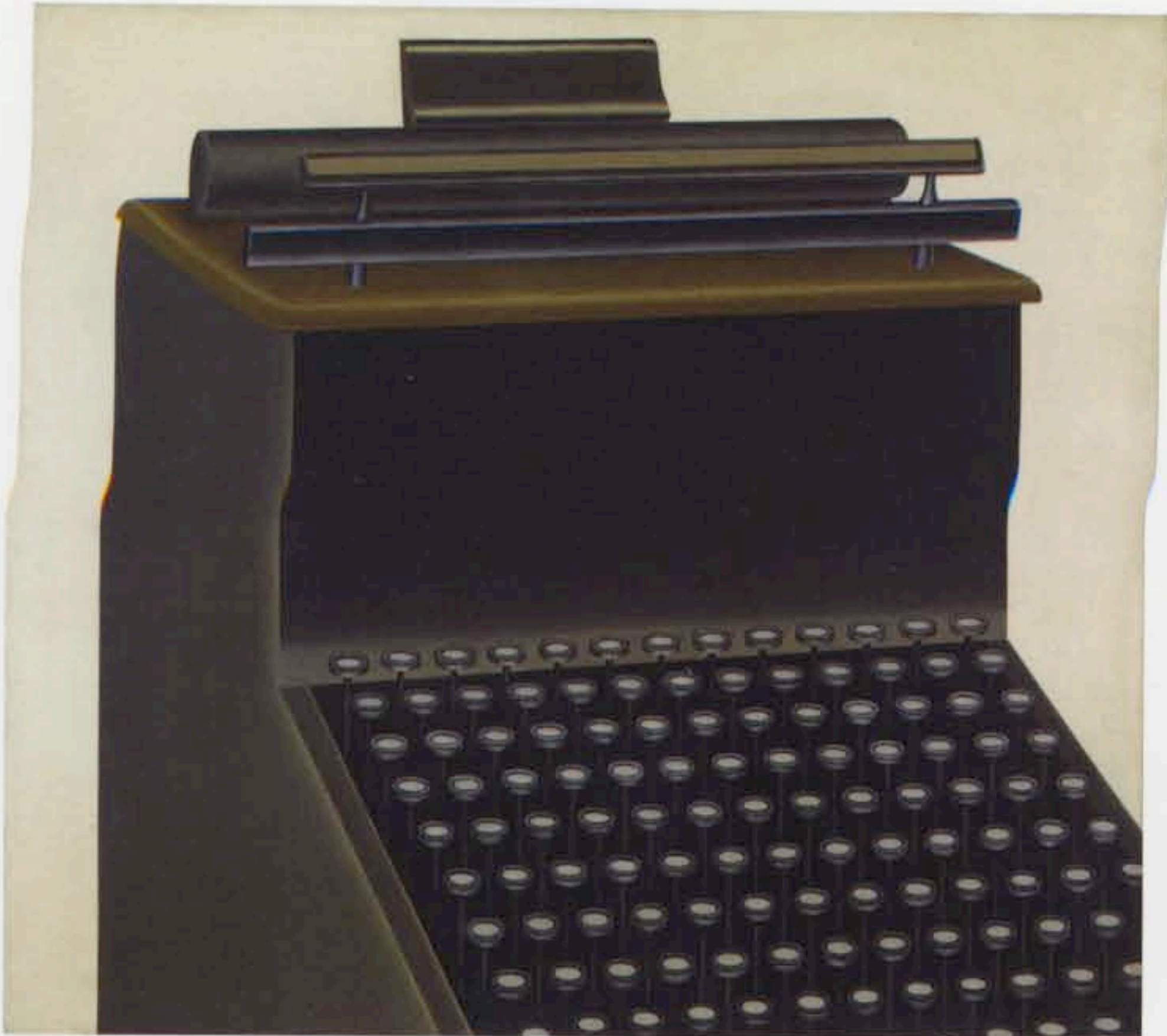
Das Gemälde des *Onkel Rudi* (1965; Abb., S. 235) im langen Offiziersmantel der deutschen Wehrmacht ist ein Porträt des Bruders seiner Mutter, Rudolf Schönfelder, der 1944 bei einem Fronteinsatz in der Normandie fiel. Der Bildtitel weist auf die persönliche Nähe des Malers zum Dargestellten hin, kann aber auch bei anderen Erinnerungen an nahe Verwandte wecken. Der Onkel steht für eine ganze Generation von Onkeln, Vätern, Brüdern, Cousins, die in den „totalen Krieg“ geschickt wurden, und er steht gleichzeitig für dessen Abermillionen Opfer.

²⁹ Karin Thomas: *Kunst in Deutschland nach 1945*, Köln 2002, S. 274.

³⁰ Konrad Klapheck: „Die Maschine und ich“ (1963), in: *Konrad Klapheck* (Ausst.-Kat.), Rotterdam; Brüssel; Düsseldorf 1974, S. 34.

³¹ Elisa Klapheck: *So bin ich Rabbinerin geworden. Jüdische Herausforderungen hier und jetzt*, Freiburg; Basel; Wien 2005. Autobiografie der Tochter Konrad Klaphecks.

³² Vgl. Jörg Friedrich: *Die kalte Amnestie. NS-Täter in der Bundesrepublik*, Frankfurt am Main 1984, S. 312.



Richter stiftete das Bild für die „Hommage à Lidice“, veranstaltet 1967 von dem Westberliner Galeristen René Block. Ungefähr zehn Jahre zuvor hatte Willi Sitte in *Massaker II* an die Verbrechen durch SS und Wehrmacht erinnert. Richter schildert keine NS-Verbrechen. Er gelangt zu einer durchschlagenden Kritik am Nazismus, indem er durch bloße Abbildung banaler Porträtfotos die Ungeheuerlichkeit allumfassender gesellschaftlicher Verstrickungen in das „Dritte Reich“ ins Bewusstsein bringt. Dem Gemälde *Tante Marianne* liegt ein Foto von 1932 zugrunde, das Richters damals 14-jährige *Tante Marianne Schönfelder zeigt, die ihn strahlend als vier Monate altes Baby* im Arm hält. Wenige Jahre später fand sie sich im Leben nicht mehr zurecht und Ärzte diagnostizierten bei ihr 1937 Schizophrenie. Während die Eltern dachten, ihre Tochter würde in der Nervenheilanstalt Arnsdorf bestens behandelt, entschied man dort 1938 zum „Schutze des deutschen Blutes“ ihre Zwangssterilisation und die eingeschüchterte Familie fügte sich. 1943 wurde Marianne Schönfelder in die Anstalt Großschweidnitz verlegt, wo in der „Aktion Brandt“ über 5000 Patienten ermordet wurden. Sie zählt zu den 250 000 Euthanasie-Opfern des Nationalsozialismus. Es hieß, sie sei an Kreislaufschwäche gestorben.

Als Richter 1965 das Bild seiner Tante malte, war das Wissen um deren genaue Todesumstände noch in Archiven verschlossen. Richter umkreiste den blinden Fleck mit seinen Bildern.³³ Das ebenfalls in diesem Jahr entstandene Bild *Herr Heyde* (Abb., S. 79), gemalt nach einem Zeitungsfoto von 1959, zeigt den ehemaligen SS-Arzt Werner Heyde nach seiner Verhaftung. Er war als Mitarbeiter des „Rassenpolitischen Amtes“ in Würzburg mit der „Reinerhaltung des deutschen Volkskörpers“ betraut und für Massenmorde an Geisteskranken und Behinderten verantwortlich gewesen.

Gerhard Richter löst bei der Umsetzung seiner fotografischen Vorlagen ihre Bildschärfe auf und die Momente, die in ihnen festgehalten sind, scheinen sich schemenhaft zu verflüchtigen. Das, was in ihnen alles enthalten ist, wird unscharf wahrgenommen, was eine Realität bezeichnet. „Meine Bilder sind klüger als ich“, äußerte Richter.³⁴ Ihr Verwischungseffekt nimmt dem äußerlich Sichtbaren das Eindeutige und verleiht den Bildoberflächen den Eindruck von Durchlässigkeit. Sie offerieren eine Brücke in Tiefenschichten des Alltags im „Dritten Reich“ und geben dem Betrachter Raum für eigene Empfindungen und Fragen.

Sich selbst ins Bild setzen

Kunst kann unterdrücken, indem sie die Wirklichkeit verstellt und sie kann befreien, indem sie versucht, ihr ohne unnötige Tabus auf den Grund zu gehen. Anselm Kiefer wollte herausfinden, was in ihm als Mitglied der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ hätte vorgehen können. 1969 reiste er durch Europa und vollzog in einstmalen von Deutschen besetzten Gebieten in strammer Haltung den „Deutschen Gruß“ (*Besetzungen 1969, 1975; Abb., S. 80*).

Kiefer verarbeitete das Fotomaterial seiner *Besetzungen* als Abschlussarbeit an der Karlsruher Kunstakademie. Sie erschien seinen Professoren völlig inakzeptabel; nur der Maler Rainer Küchenmeister, dessen Vater als Mitglied der Widerstandsgruppe „Rote Kapelle“ hingerichtet worden war, verteidigte den Künstler, der sich mit Gefühlen befasste, die der Nationalsozialismus angesprochen und benutzt hatte. Auch Gerhard Richter thematisierte die Suggestivkraft im Nationalsozialismus verwendeter Symbole. Er setzte in pathetischer Untersicht einen mächtigen Adler wie ein martialisches Totem in Szene (1972; Abb., S. 336). Sein Gemälde assoziiert den Reichsadler, der

33 Vgl. Jürgen Schreiber: *Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter. Das Drama einer Familie*, Berlin 2007, S. 170 f.

34 Zit. nach ebd., S. 211.

78 / Peters und Bräsel / Das Erbe des Nationalsozialismus



1806 mit der unter Napoleon erfolgten Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation untergegangen, 1871 mit der Neugründung eines Deutschen Kaiserreichs wieder auferstanden war und nach 1933 das Hakenkreuz in seinen Klauen trug. Die Künstler/innen machten die Hybris, die Millionen in einen Bann gezogen hatte, zum Gegenstand der Betrachtung.

Eine kritische jüngere Generation begann in den sechziger Jahren damit, Perspektiven der Geschichtsbetrachtung aufzubrechen, die sich der Klärung kollektiver Zusammenhänge im Nationalsozialismus entzogen hatte und ein unbeflecktes Bild der deutschen Geschichte abzüglich des Nazismus bewahren wollte.³⁵ Sie prüfte die Rolle von Geist und Ideologie im Spiegel der deutschen Geschichte, indem sie politische Symbole und nationalromantische Motive hinterfragte. Diese hatten die Idee eines durch Sprache, Kultur und Geschichte verbundenen, quasi organisch gewachsenen „Volksganzen“ vermittelt und wurden von der NS-Kulturpropaganda benutzt.³⁶ „Da hat das Volk seine unveränderlichen Eigenschaften, seine geheiligten Traditionen, Kunstformen, Sitten und Gebräuche, seine Religiosität, seine Erbfeinde, seine unversiegbare Kraft und so weiter und so weiter“, konstatierte Brecht 1938 im dänischen Exil zum illusionistischen Realismus einer solchen „Kunst für das Volk“.³⁷ Die Vorstellung, Politik erschöpfe sich in patriotischen Gefühlen, romantischem Glauben an eine in sich geschlossene deutsch-nationale Kultur, Verehrung für Reich und Kaiser und dann für Reich und Führer, hatte zu verheerenden Missverständnissen des Politischen und der Zivilisation geführt.³⁸ Künstler/innen, die sich seit den sechziger Jahren mit deutschen Motiven befassten, riefen in Deutschland nicht selten heftige Abwehrreaktionen hervor. Als Kiefer 1980 zusammen mit Georg Baselitz auf der Biennale in Venedig die Bundesrepublik vertrat, gab er eine entsprechende Erklärung ab. Er identifiziere sich weder mit Nero noch mit Hitler, „aber ich muss ein kleines Stück mitgehen, um den Wahnsinn zu verstehen.“³⁹

Baselitz stellte Motive, die seit dem 19. Jahrhundert an das deutsche Nationalgefühl appellierten, auf den Kopf, um sie unverbindlich zu machen. Sie erscheinen ungewohnt und fordern dazu auf, ihnen neue, differenzierte Ansichten abzugewinnen. Er arbeitet mit der Technik der Verfremdung, die Brecht in seinem Theater als emanzipatorische Inszenierungstechnik eingesetzt hat.⁴⁰ Während Baselitz nationalen Motiven durch Umkehrung das emotionale Pathos nimmt, geht sein Kollege Markus Lüpertz von dessen Inszenierung aus. Der Stahlhelm zitiert für Lüpertz die beiden Weltkriege und ist, bisweilen im Verbund mit Harnischen und Geschützen, Kennzeichen eines Kriegerdenkmals, dem er durch spröde Malweise und rissige Formen den Eindruck eines gebrochenen Mementos verleiht (1970; Abb., S. 81). Die Künstler hintertrieben traditionelle Funktionen des Historienbildes, die darin bestehen, zu begeistern, Identität zu stiften und diese festzumauern. Sie stellten politische Embleme und Bekenntnissymbole in ambivalente Zusammenhänge, um deren ideologischen Gehalt zu dekonstruieren und Entwicklungsverläufe nationaler Auffassungen und damit verbundener historischer Entwicklungen bewusst zu machen.

Der neue Realismus thematisierte die Vergangenheit und zugleich deren Verdrängung aus dem Bewusstsein, die allerdings kaum dazu taugt, sich von ihr zu lösen, was ein jüngerer Maler, Martin Kippenberger, in seinem Gemälde *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken* subversiv zum Ausdruck brachte (1984; Abb., S. 82). In der unschlüssigen abstrakten Komposition verbergen sich Balken, zwischen denen sich Realität verfangen kann.

³⁵ Zu diesem Perspektivwechsel vgl. Fritz Stern: *Fünf Deutschland und ein Leben. Erinnerungen*, übers. von Friedrich Griese, München 2007, S. 285f. und 301f.; vgl. auch Franz Roh: *Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962. Roh sichtete Schriften, die schon im Zweiten Deutschen Kaiserreich Rassen- und Kulturtheorie verbanden.

³⁶ Vgl. Hans Dickel: „Holzwege. Zur Werkgruppe Wege der Weltweisheit“, in: *Anselm Kiefer. Wege der Weltweisheit/Die Frauen der Revolution* (Ausst.-Kat.), hrsg. von Klaus Gallwitz, Düsseldorf 2007, S. 10f.

³⁷ Brecht: „Volkstümllichkeit und Realismus“, in: *Die Expressionismusdebatte* (vgl. Anm. 2), S. 330.

³⁸ Vgl. Harry Pross: *Die Zerstörung der deutschen Politik. Dokumente 1871–1933*, Frankfurt am Main 1959, S. 11f.

³⁹ Zit. nach Daniel Arasse: *Anselm Kiefer*, aus dem Französischen von Reinold Werner, München 2001, S. 38.

⁴⁰ Vgl. Mittenzwei: „Marxismus und Realismus“ (vgl. Anm. 28), S. 37.



Für Olaf Metzel, der den städtischen Raum als Material für Skulptur entdeckte, ist Zeitgenossenschaft ein selbstverständlicher Teil seiner Inszenierungen.⁴¹ Metzel geht bei der Vorbereitung seiner Arbeiten von realen Fundstücken aus, etwa Zeitungsartikeln oder politischen Symbolen in Graffiti, die etwas über Vorurteile und mentale Stimmungslagen in der Gesellschaft aussagen. Er nahm in den achtziger Jahren wahr, wie sehr immer noch antidemokratische ethnisch aufgefasste Vorstellungen von Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit zur Nation in den Köpfen spuken – „unklar genug im mehr oder minder trüben Gemisch aus der Herkunft oder den ‚Blutsbanden‘ und der Sprache oder ‚Kultur‘.“⁴² Metzel thematisiert das Aggressionspotential solchen Gemischs. Er attackierte mit dem Trennschneider eine Wand aus Beton und schälte symbolisch heraus, was sich in ihr verstecken könnte. Mit Beton verbindet sich die Vorstellung von Gewalt und gesellschaftlicher Starre (1982; Abb., S. 290).

Ungeteilte Vergangenheit

Mauern werden in Köpfen aufgebrochen. Jörg Immendorff, der 1976 auf der Biennale in Venedig in einer Flugblattaktion zum künstlerischen und politischen Austausch der internationalen Künstlerschaft aufgerufen hatte, reiste wenig später nach Ostberlin, um sich mit A. R. Penck zu treffen. Sie gründen das Austausch- und Aktionsbündnis „Penck mal Immendorff – Immendorff mal Penck“.⁴³

Immendorffs *Café Deutschland* (1977–1983; z. B. Abb., S. 83, 134/135, 230) ist eine lärmgefüllte Punk-Kneipe – ein fiktiver Austragungsort seiner Freundschaft mit Penck und ihrer deutsch-deutschen Treffen. Er konstruiert

diesen Raum mit Stilelementen von Dada, expressionistischer Bühnenkunst der Weimarer Republik und der Bildsprache des Comics als einen in sich verschachtelten Handlungsraum deutsch-deutscher Existenz, in dem sich die Gegenwart der Teilung und die Vergangenheit mit allen Widersprüchen und Brüchen zum komplexen Ganzen mischen. Hier treffen sich lichte und zwielichtige Gestalten der deutschen Geschichte. Verweise auf Exil, KZ und Staatsterror kommen mit Emblemen wie Deutschlandfahne, Reichsadler, Hakenkreuz, Hammer und Sichel zusammen. Im ersten Bild des Zyklus symbolisieren zwei Totem-Pfähle vor der Bar die deutsch-deutschen Grenztürme; auf dem rechten sieht man durch Abhörkabel gefesselte Grenzhüter. Bertolt Brecht betrachtet vom Baldachin über der Bar aus den Radauschuppen, in dem Rocker und Punker neben Staatsoberhäuptern der zwei Deutschlands tanzen, die sich an einem Tisch mit der Nationalfahne mit Pokerface gegenüber sitzen. Zwischen solchen Szenen sieht man den West-Maler Immendorff und den Ost-Maler Penck, die sich über all das verständigen, dabei die Mauer aufbrechen und in gemeinsam gemalten Bildern deren Beton abtragen. Ihre Wiedervereinigung findet vor dem Hintergrund der ungeteilten deutschen Geschichte statt. Sie tun einen Schritt in die Zukunft und lassen Vergangenes hinter sich, indem sie es als unauslöschlichen Teil der gemeinsamen deutschen Biografie reflektieren.

Die kritischen Realisten entwickelten eine komplexe Form des Historienbildes, das lineare Fortschrittsideologien aufgibt. Sie wenden sich der Geschichte zu, ohne den Blick zurück in deren Abgründe zu scheuen und bewahren die Erfahrung geschichtlichen Scheiterns nicht als Hypothek, sondern als Wissenskapital auf. Sie nehmen die Haltung vorweg, für die Köpfe wie Christian Graf von Krockow nach dem Mauerfall eindringlich plädierten, nämlich die des Abschieds von Utopien, die die Zukunft mit falschen Gewissheiten zumauern und von Feinderklärungen, die das Politische stilllegen wollen.⁴⁴ Ihr Realismus verweigert sich dem Bild einer geschlossenen, fertigen Welt, denn die „realistische Gestaltungsweise bedarf ständiger Ausbildung, Umbildung, Neubildung“, um mit Bertolt Brecht zu schließen.⁴⁵

⁴¹ Dickel: „Der fruchtbare Augenblick. Olaf Metzels Skulpturen der achtziger Jahre“, in: *Olaf Metzel* (Ausst.-Kat.), Hamburg 1992, S. 22. – Christian Fuhrmeister: „Cement“, in: *ABC des Materials. Blätter des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie*, hrsg. Monika Wagner, Hamburg 1998, S. 3.

⁴² Christian Graf von Krockow: *Die Deutschen vor ihrer Zukunft*, Berlin 1993, S. 123. – Vgl. *Mythen der Deutschen. Deutsche Befindlichkeiten zwischen Geschichten und Geschichte*, hrsg. Wolfgang Frindte und Harald Pätzolt, Opladen 1994, S. 134 f.

⁴³ Zit. nach Veit Görner: „Langer Marsch auf Bilder“, in: *Jörg Immendorff. Bild mit Geduld* (Ausst.-Kat.) Wolfsburg 1996, 28.

⁴⁴ Krockow: *Die Deutschen vor ihrer Zukunft* (vgl. Anm. 42), 127.

⁴⁵ Brecht: *Über Realismus* (vgl. Anm. 28), S. 173.