

Fritz Vilmar

Eine andere Moderne. Zur sozialphilosophischen Würdigung der Malerei der DDR

Vortrag im Plenum der Leibniz-Sozietät am 16. Oktober 2003

Auf der Basis eingehender Studien¹ werde ich den Nachweis führen, dass der verbreitete Vorwurf unhaltbar ist, die Künstler, speziell die bedeutenderen Maler der DDR hätten eine unfreiheitliche propagandistische Kunst produziert. Allerdings folgte diese Malerei nicht der westlichen und speziell westdeutschen auf dem Weg in die weithin gegenstandslose, abstrakte Kunst, wie sie seit den fünfziger Jahren als allein „modern“ propagiert wurde. Sie setzt dagegen durchaus auch „moderne“ Maltraditionen fort, wie sie im Expressivismus und in der Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre in Erscheinung trat.

Ich werde also die einseitige, „fixe“ Idee oder Ideologie von Moderne widerlegen, wonach „moderne“ Kunst abstrakt zu sein habe, gegenstandslos, informell. Die vollkommene Lösung von einer abzubildenden Gegenstandswelt hat zwar im vergangenen Jahrhundert zu einer einzigartigen Emanzipation des künstlerischen Schaffens geführt; aber es ist zu zeigen, dass der vor allem in Westdeutschland, ideologisch vorgeprägt durch den „abstrakten Expressivismus“ der USA (Pollock u.a.), kanonisierte Weg in die abstrakte Kunst als „die“ moderne Kunst eine nicht zuletzt durch den Kalten Krieg gegen den „Sozialistischen Realismus“ bestimmte Sackgasse darstellt.

Eine zentrale kunstpolitische These

Daraus ergibt sich meine zentrale sozialphilosophische und zugleich kunstpolitische These: *Statt die ästhetische Erbschaft eines hochdifferenzier- ten, expressiven Realismus der DDR-Malerei auszuschlagen, statt sie zu li-*

1 Fritz Vilmar, Bildende Kunst in der DDR: Nicht für den Mülleimer der Geschichte, in: Bol-linger/Vilmar (Hsg.), Die DDR war anders. Kritische Würdigung sozial-kultureller Einrich- tungen der DDR, Berlin 2001, S. 108–139.

quidieren, sollte sie ernstgenommen, begrüßt und integriert werden als höchst fruchtbarer, ja geradezu notwendiger Gegenpol zur abstrakten, realitätslosen Malerei in Westdeutschland.

Da die Kunst der DDR statt solcher Integration in west- und ostdeutschen Museen nach '89 zunehmend Ausgrenzung erfuhr², ist die Forderung des renommierten (DDR-)Kunstkenner und FAZ-Feuilleton-Chefs Eduard Beaucamp mit Entschiedenheit zu unterstützen: „Berlin braucht ein Museum für die ostdeutsche Kunst“: „Man sollte die ... Depotverbannten endlich befreien und, da ihre Integration in unseren Kanon offenbar unerwünscht ist, in einem eigenen neuen Haus sichtbar machen ... Ein Haus ostdeutscher Kunst ... gehört in die ... Hauptstadt. Auch nach zehn Jahren ist es für eine Revision ... unserer Kunstgeschichte nicht zu spät“³

Solche Schlussfolgerung ergibt sich auch aus der – leider bislang unerhörten – Forderung Regine Hildebrands: „Mir will einfach nicht einleuchten, warum man nicht die Vorteile zweier Systeme miteinander verbinden kann, sondern statt dessen einem einzigen System den Vorzug gibt, das neben vielen erfreulichen Vorteilen erhebliche Mängel aufweist“ (lt. Neue Zürcher Zeitung vom 06. 03. 97, S. 45).

In den 70er und vor allem den 80er Jahren gab es in der Bundesrepublik eine zunehmende Beachtung der Werke bedeutender Künstler aus der DDR. 1977 nahmen erstmals sechs berühmte Maler der DDR an der documenta in Kassel teil: Bernhard Heisig, Willi Sitte, Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer, Fritz Cremer, Jo Jastram.

Sensationell war seinerzeit das Bekanntwerden der großen Sammlung ostdeutscher und osteuropäischer Malerei durch den Unternehmer und Kunst-Mäzen Peter Ludwig. Ludwig hat schließlich mit der Ausstellung „Durchblick“ in Oberhausen 1984 sowie mit seiner gesamten Sammlungstätigkeit eine Erweiterung des „Blickfeldes Ostkunst“ erwirkt.

2 „Als die Berliner Nationalgalerie, die oberste zuständige Museumsinstanz, kurz nach der Wende einen Vereinigungsversuch unternahm und Platz machte für einige markante Beispiele und Positionen der Kunstentwicklung im Osten, kam es zum Sturm der Entrüstung. Kurze Zeit behaupteten die Ostdeutschen ihren öffentlichen Platz, schrumpften dann zur Kern- und Restgruppe und sind heute fast ganz ins Depot abgetaucht. Raumnot kann nicht der Grund sein, da in der Dependence der Nationalgalerie, im Hamburger Bahnhof, Westkunst sich in schier endlosen Dimensionen ausdehnen darf.“ (Eduard Beaucamp, Berlin braucht ein Museum, FAZ v. 30.9. 2000.

3 Eduard Beaucamp, a.a.O.

Ausgrenzung der ostdeutschen Kunst

Seit der Wende dagegen gab es eine *fatale Tendenz zur Herabwürdigung der DDR-Malerei*.⁴ Höhepunkt der Diffamierung war 1999 die Weimarer Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“. In einer arroganten und abwertenden Präsentation – neben der Nazi-Kunst! – wurde die „DDR-Kunst kollektiv in eine Entsorgungsperspektive gerückt.“⁵ Diese Perspektive der Müllhalde sowie die Gleichsetzung NS-Kunst – DDR-Kunst war durchaus beabsichtigt, wie der Katalog der Ausstellung an zahlreichen Stellen deutlich macht. Der Kurator Achim Preiß zeigt sich überzeugt, dass es sich bei „DDR-Kunst“ um eine besonders krasse Version der Antimoderne handelt.⁶

Diese völlig ungerechtfertigte Geringschätzung und ihre Hintergründe zu analysieren und zu beurteilen, ist Teil eines größeren Forschungsprojektes, das ich seit 1997 gemeinsam mit Dr. Stefan Bollinger – ehemals Humboldt-Universität – koordiniert habe und das den Titel trägt „Kritische Würdigung sozial-kultureller Einrichtungen der DDR“⁷. Wir erarbeiten in diesem Projekt Gegenpositionen zu der vorherrschenden westdeutschen Diskriminierung und Liquidierung fast aller sozialen und kulturellen Leistungen Ostdeutschlands.

Aufgrund unserer in den genannten Sammelbänden dokumentierten Forschungsergebnisse kann man die DDR nicht auf die SED-Diktatur reduzieren. Vielmehr gab es wesentliche sozial-kulturelle Einrichtungen in der DDR, die nicht auf den Mülleimer der Geschichte gehören, sondern die kritisch zu würdigen und wieder anzueignen sind im Interesse einer produktiven, innovativen Zukunftsentwicklung Gesamtdeutschlands.

Dabei gilt es vor allem, ein vorherrschendes doppeltes Vorurteil zu entkräften, das lautet: Die DDR-Kunst, und speziell die Malerei, ist keine Kunst:

Erstens ist die DDR-Kunst und speziell die Malerei Propagandakunst, Staatskunst zur Verherrlichung des Arbeiter- und Bauernstaates; und zweitens ist die DDR-Malerei, im Schlepptau des sozialistischen Realismus der Sowjetunion, auf der „vor-modernen“ ästhetischen Stufe des Realismus stehen geblieben, – sie ist daher eine Kunst von gestern, nicht auf der Höhe der

4 Erst die große positive Retrospektive: „Kunst in der DDR“, die 2003 monatelang in der Berliner Nationalgalerie gezeigt wurde und mit über 200 000 Besuchern auch ein sehr großer Publikumserfolg war, könnte eine „Wende in der Wende“ einleiten.

5 Beaucamp Eduard, Kritische Reflexionen. Werke ostdeutscher Künstler im Museum am Dom. Museumsschriften der Diözese Würzburg, Band 7, Regensburg 2003, S.15.

6 Preiß, Achim, Offiziell und Inoffiziell – Kunst der DDR, in: Katalog der Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne.“ Teil 3, Ostfildern – Ruit, S. 470.

7 Mit dem Obertitel: Die DDR war anders. 2 Bde, Neuauflage 2004, ISBN 3-929532-62-X und 929532-29-8, FU, Ihnestr. 22, 14195 Berlin.

Zeit – und im Sinne dieser mangelnden ästhetisch-zeitgeschichtlichen Aktualität: Müll.

Ich stelle diesen disqualifizierenden Thesen zwei Gegenthesen gegenüber:

1. Es hat in der Tat in der DDR, wie in allen osteuropäischen Ländern, Malerei gegeben, die sich einem kommunistischen Parteidogma von der positiven realsozialistischen Gesellschaft dienstbar gemacht hat, die eine in diesem Sinne geschönte, also unwahre Realität präsentiert hat und daher nicht eine geistig freie, einem autonomen Schöpfungsakt des Künstlers entsprungene Kunst war. Aber daneben und an dessen Stelle hat sich in der DDR im Laufe der 40 Jahre zunehmend eine Malerei entwickelt, die sich für realsozialistische Absichten der Verklärung des Arbeiter- und Bauernstaates nicht mehr instrumentalisieren ließ – die sich vielmehr von dem parteidogmatischen Konzept des Sozialistischen Realismus freigemacht hat⁸.

Diese bedeutendere Malerei der DDR hat menschliche und gesellschaftliche Existenz, Geschichte, Umwelt und persönliche Daseins-Visionen höchst individuell dargestellt, oft allegorisch oder mythologisch verfremdet, selten optimistisch, oft skeptisch, kritisch, melancholisch, oft schwer deutbar, niemals aber als idealisierte Abbildung einer schönen sozialistischen Welt.

Für die maßgeblichen Maler der DDR, die für diese bedeutendere Malerei stehen, fällt also der Vorwurf einer unfreiheitlichen propagandistischen Kunstproduktion in sich zusammen⁹.

2. Die bedeutendere Malerei der DDR, die sich mit den genannten Namen verbindet, hat nicht nur die Programmatik des Sozialistischen Realismus hinter sich gelassen. Sie hat sich zu einem höchst differenzierten, ausdrucksstarken, expressionistisch oder surrealistisch transformierten und reflektierten Realismus entwickelt. Dieser avancierte Realismus der wichtigeren DDR-Maler hat sich von bloßer „Abbildung“ der Realität weit entfernt. Indem er die Realität verfremdet, ohne sie aber zugunsten

8 Mustergültig hat diesen Emanzipationsprozeß dargestellt und aus den Akten belegt: Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischem Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*. Berlin 2001.

9 Ich nenne hier nur einige der bekanntesten, ohne damit die anderen Großen im mindesten in eine zweite Reihe verweisen zu wollen: Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig, Werner Tübke, Harald Metzke, Wolfgang Peucker, Heidrun Hegewald, Angela Hampel, Max Uhlig, Rolf Händler, Hartwig Ebersbach, Walter Libuda, Jürgen Wenzel, Werner Liebmann, Hubertus Giebe. Vgl. deren zusammenfassende Vorstellung in: *Brusberg Dokumente 18, ...sie malen ja nur. Zeitvergleich '88 – aktuelle Malerei aus der DDR. Ein Rückblick*. Berlin Juni 1989.

totaler Abstraktion aufzugeben, indem er durch Verwandlung ihr – oft erschreckendes – Wesen enthüllt, setzt dieser Realismus durchaus drei Traditionen der deutschen, der europäischen modernen Malerei fort: die expressionistische im weitesten Sinn, die surrealistische und die der Neuen Sachlichkeit.

Dagegen folgt diese Malerei nicht oder nur selten der westlichen und speziell westdeutschen auf dem Weg in die völlig gegenstandslose, abstrakte Kunst, wie sie seit den fünfziger Jahren als allein „modern“ propagiert wurde. Wie zu zeigen: unter massiver Beteiligung der CIA!

Die DDR-Kunst setzte Maltraditionen fort, wie sie sozialkritisch bei der Kollwitz, bei Georg Grosz und Otto Dix sowie bei Max Beckmann, weniger unmittelbar sozialkritisch bei Christian Schad und den Wiener Phantastischen Realisten in Erscheinung trat, aber auch bei eher surrealistisch orientierten Malern, wie Magritt, de Chirico, Dali und, in surrealistischer Höchstform, bei Max Ernst. Selbst der einzigartige Paul Klee hat bei all seinen ebenso radikalen wie poetischen Abstraktionen den Bezug zur Realität, oft radikal auf einfachste Chiffren und Zeichen komprimiert, selten ganz verloren, ebensowenig wie Alexej von Jawlenski mit seinen abstrakten Köpfen oder Picasso, besonders der späte Picasso, mit seinem genial-naiven Klassizismus.

Ich ziehe ein erstes Fazit: Es kann keine Rede davon sein, daß der bedeutenderen DDR-Malerei aufgrund von Propagandagehalten oder aufgrund eines kruden Realismus der Rang ernst zu nehmender Kunst aberkannt werden könnte. Vielmehr sind Varianten des Realismus – oder sagen wir: eines figürlichen Realitätsbezuges – bis heute in der europäischen und amerikanischen Malerei aktuell und nicht etwa obsolet, der Schnee von gestern.

Diese Feststellung führt uns unmittelbar zu einer fixen Idee der gegenwärtigen deutschen Kunsttheorie oder besser: Kunstideologie, die nicht etwa die DDR-Malerei, wohl aber die westdeutsche in eine Sackgasse zu treiben droht: Es heißt, moderne Kunst habe abstrakt zu sein, ungegenständlich, informell. Ich erspare mir das Gewirr von immer neuen Begriffsbildungen für diese moderne Kunstrichtung – entscheidend ist das Folgende: Moderne Malerei, so heißt es, soll sich jedes Bezugs zur menschlichen, gesellschaftlichen oder natürlichen Realität enthalten. Deren Elemente werden bestenfalls nur noch als zusammenhangloses Spielmaterial oder in Form möglichst ungestalter Grundelemente gelten gelassen: als Konglomerate von Steinen, Pappe, Teig, Abfall, Zweigen.

Ich möchte zunächst einmal meine kunstphilosophische Begeisterung zum Ausdruck bringen über die revolutionäre ästhetische Leistung der abstrakten

Kunst: Die vollkommene Lösung von abzubildenden Gegenständen, diese völlige Entweltlichung, dieses Gestaltungsprinzip der reinen Kopfgeburt von Linien, Farben, Formen und Objekten im vergangenen Jahrhundert hat zu einem hinreißenden Aufbruch des künstlerischen Schaffens: zur Schöpfung völlig neuer virtueller Welten geführt – in der Tat zu einer revolutionären Freisetzung gestalterischer Phantasie. In der neueren Zeit allerdings ist diese Phantasie, vor allem seit Beuys, in eine Fülle von Materialpräsentationen und sogenannten „Installationen“ ausgeartet – man sprach von Informalismus und Minimalismus. Eine Kunst, die eigentlich nur noch zwei Prinzipien huldigte: „Anything goes“ und „Wenig gestalten“.

Leider tendiert jede Revolution dazu, in einen terreur zu führen. Diese tendenzielle Zwangsherrschaft der totalen Abstraktion in der bildenden Kunst und speziell der Malerei resultiert einerseits aus ihrer völlig einseitigen, massiven Förderung durch die US-amerikanische Kunstpolitik im Kalten Krieg – und andererseits aus ihrer totalen Unverbindlichkeit und spielerischen Loslösung von jedem menschlichen, sozialen und Natur- bzw. Weltbezug. Dieses L'art pour L'art, diese bedeutungslose Art moderner Malerei oder bloßer Installations-“Kunst“ bewegt sich auf einer grandiosen Spielwiese der Beziehungslosigkeit. Diese ästhetische Destruktionstendenz schreit nach einer Gegenbewegung.

Kunstpolitik – auch im Westen

An dieser Stelle wird mein Vortrag nun hochpolitisch. Es geht darum, die naive Akzeptanz der im Westen, insbesondere in Westdeutschland Mode gewordenen abstrakten Kunstrichtungen infrage zu stellen. Naive Akzeptanz bedeutet die sehr weit verbreitete Hinnahme der abstrakten Kunst als einer nach dem 2. Weltkrieg quasi von selbst, naturwüchsig gewachsenen und herrschend gewordenen Richtung.

Auch ich habe als Erklärung früher höchstens die weitreichenden Manipulationen des Kunstmarktes herangezogen und natürlich auch die verbreitete Neigung des (zahlungskräftigen) Publikums, sich eher etwas Unverbindliches an die Wand zu hängen, wenn es nur zur Zeit „in“ ist und vielleicht sogar formal ein wenig schockierend (also zum Beispiel auf dem Kopf hängend!) – als etwas menschlich, gesellschaftlich Problemgeladenes, gar etwa Sozialkritisches.

Die kulturpolitische und speziell die kunstpolitische Forschung der letzten Jahre macht solche naive, bestenfalls fatalistische Hinnahme nicht mehr möglich. Dass im Osten die Kunstrichtung, der Sozialistische Realismus der

Sowjetunion, mit massivem Druck durchgesetzt worden ist, das wissen wir alle. Im Westen dagegen gab es angeblich eine völlig freie Kunstentfaltung. Die tausendfältigen Gestaltungsmöglichkeiten einer vom Gegenstand sich emanzipierenden, mehr oder weniger abstrakten Kunst schienen geradezu die Idealvorstellung einer „freien“ Kunst zu verwirklichen.

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

Die wichtigsten Fakten über diese durch Geld und Medienmacht praktizierte Kunstdiktatur haben vor einiger Zeit der Berliner Maler und Kunsttheoretiker Klaus Fußmann und die britische Historikerin Frances Stonor Saunders zusammengetragen. Das Fazit von Fußmann ist nicht etwa im Neuen Deutschland erschienen, sondern in der FAZ, am 11. Juli 1998. Ich zitiere Ihnen einige zentrale Sätze: Die CIA „förderte die neue Kunst in Amerika, den Abstrakten Expressionismus, durch offene und verdeckte Subventionen. Sie förderte Ausstellungen, aber vor allem Kunstzeitschriften, und machte den Abstrakten Expressionismus immer bekannter. ... Die gegenstandslose Kunst (war) eine Möglichkeit, der Auseinandersetzung mit den Greueln des Krieges zu entgehen. Man konnte ... der Geschichte ausweichen. ... (Man) galt außerdem als Überwinder der (inhaltlichen; F.V.) Form, was wiederum als Abkehr von der Ideologie des Ostens gewertet wurde“. Freilich: Den Einfluss des sozialistischen Realismus auszuschalten, „wäre der Einsatz der CIA nicht nötig gewesen. Aber darum ging es in erster Linie auch gar nicht, sondern ... es war vor allem der Wunsch der Weltmacht Amerika, endlich auch in der bildenden Kunst den Ton anzugeben“.

Der berühmte, aber nicht-abstrakte Maler Karl Hofer, der infolgedessen als Präsident der Berliner Akademie der Künste ausgeschaltet wurde, nannte die CIA-gesteuerte Kampagne für die Alleinherrschaft der abstrakten Kunst in der damals führenden Zeitschrift „Der Monat“ (im Februar 1955), eine „Diktatur mit anderen Vorzeichen“. Fußmann formuliert als Fazit: „Politisch ... hatte man ... mehrere Erfolge auf einmal. Man lag ... ganz auf der Linie der McCarthy-Bewegung, hatte eine wahrhaft antipodische Kunst zum sozialisti-

schen Realismus geschaffen, den Rückzug zum sozialkritischen Realismus ... gekappt und besaß nun eine Kunstform, die niemals mehr eine Anklage gegen soziale oder politische Zustände formulieren konnte“.

Es ist ein Glückszufall, dass vor kurzem die Übersetzung einer umfangreichen Studie der Engländerin Frances Stonor Saunders erschienen ist¹⁰, die aufgrund sorgfältiger Archivarbeit genau diese kulturimperialistischen Strategien der CIA und ihrer Tarnorganisationen nachweist und damit Fußmanns Studie bestätigt.

Die westliche, die westdeutsche abstrakte Kunst – kein freies geistiges Naturprodukt, sondern ein Produkt der Politik, eine Waffe im Kalten Krieg, eine Manifestation der endlich erreichten auch künstlerischen Weltgeltung der USA. Was bedeutet das in unserem Zusammenhang?

Es kann nicht darum gehen, die abstrakte Malerei einfach als Ausgeburt der CIA-Kunstpoltik abtun zu wollen. Ich habe mich am Anfang bereits ausdrücklich zu den großartigen ästhetischen Spielräumen bekannt, die die abstrakte Kunst eröffnet hat. Aber: Wir müssen jetzt auch erkennen, wer bei der forcierten Karriere dieser Kunstrichtung Pate gestanden hat, und vor allem, was mit ihr beabsichtigt worden ist: die weitestmögliche Ablösung der Kunstproduktion von der existentiellen, sozialen und gesellschaftlich-politischen Realität, ihre Ansiedlung in einem grenzenlosen, aber irrealen Spielraum – Spielraum im wahrsten Sinne des Wortes.

Die Kunst, speziell die Maltradition der DDR kann angesichts dieser Vereinseitigung der westdeutschen Kunst, wenn sie in Zukunft wieder ernstgenommen wird, als ein höchst bedeutungsvolles Gegengewicht wirken, die unser Kunstschaffen und vor allem auch unsere Rezeption, unsere Aneignung von Kunst befreit von der akuten Gefahr einer Infantilisierung in Gestalt abstrakter Glasperlenspiele und informeller Installationen. Kaum eines der bedeutenderen Bilder aus der DDR, das nicht, in offener oder verschlüsselter Form, von Lust und Leid, Perspektiven und Notständen des Menschen und der menschlichen Gesellschaft gehandelt hätte. *Mea res agitur*: Von uns ist hier die Rede

Nichts gegen Spiele: Spiele gehören zum Wesen des Menschen als eines „*homo ludens*“. Wer wollte sie missen? So auch eine spielerische Kunst. Aber wenn sie *nur* noch Spiel wäre – höchst artifizielles, gewiss – ja dann würde sie vielleicht niemand mehr ernst nehmen. Und der Mensch würde sich selbst

10 Frances Stonor Saunders, *Wer die Zeche zahlt... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg*, Berlin 2001, bes. S. 235 ff.

in bildender Kunst nicht mehr begegnen. Die Venus von Willendorf hat es uns in den Urzeiten menschlicher Kunst – vor 25 000 Jahren! – schon gezeigt: Den Menschen kann man nicht gegenstandslos gestalten.