

Zur Frühzeit des „Kunststaates“ DDR

Beinähe 30 Jahre nach der (Wieder-) Vereinigung wird, vor allem von den „weltbürgerlich“ trainierten westlichen Diskurspartnern, oft darauf verwiesen, dass man die Ost-West-Entwicklungen mit ihren unterschiedlichen habituellen Prägungen und Weltbilddifferenzen doch endlich ruhen lassen und eher die nicht erst im Jahre 1990 entstandenen Gemeinsamkeiten zwischen BRD und DDR bzw. Ost- und Westdeutschland in den Blick nehmen solle. Es ist letzteres durchaus ein wichtiges Thema, aber es wäre für ein historisches Verstehen verfehlt, die bedeutsame Konfliktgeschichte zu marginalisieren. Beides gehört zusammen. Hinzu kommt, dass in Zeiten, in denen künstlerische Werke weitgehend nur als „Positionen“, sozusagen als Illuminationen autonomer Subjektivität, verstanden werden, historiographische oder soziologische Kontextualisierungen nicht selten als Perspektiven von außen erscheinen, welche die Quellen künstlerischer Kreativität notwendig verfehlen müssten. Aber Kunst ist immer auch von gesellschaftlichen Rahmenbedingungen mitgeprägt, dies nicht nur im Fall von diktatorisch oder autoritär durchherrschten Gesellschaften, wie auch umgekehrt Kunstpolitik und bildende Künste sich als Schlüssel für ein Verständnis der gesellschaftlichen Zusammenhänge erweisen und das – wegen der Bedeutung, welche ihnen für das Projekt der Gesellschaftsentwicklung im Staatssozialismus zugeschrieben wurde – speziell auch mit Blick auf den „Kunststaat“ DDR.

Deshalb auch konnte der deutsch-deutsche Bilderstreit zum Stellvertreterdiskurs über die Schwierigkeiten des Vereinigungsprozesses wer-

den. Von Georg Baselitz bereits 1990 medienwirksam intoniert (Hecht/Welti 1990, 70), wurde allen in der DDR entstandenen Kunstwerken der *Kunst*charakter abgesprochen (vgl. Rehberg/Kaiser 2013). Es zeigte sich, dass das „Urteil des westlichen Kunstbetriebes [...] eisern [ist], wie der Vorhang im Kalten Krieg“ (Preuss 1997). Gewiss waren die politischen Verhältnisse in der unmittelbaren Nachkriegszeit, also in der Formationsphase der bis in die 1990er Jahre vorherrschenden Bipolarität der Welt, auch für das Kunstschaffen keine bloße Äußerlichkeit. Das ist zu bedenken, wenn im Folgenden skizzenhaft einige kulturpolitische und künstlerische Entwicklungen in der SBZ und der DDR bis zum Anfang der 1960er Jahre dargestellt werden, wobei nicht vergessen werden sollte, dass auch die westliche ‚Freiheitskunst‘ – wenn auch nicht politisch gegängelt – ihrerseits eingepasst war in die Neuverortung Deutschlands nach der NS-Diktatur (vgl. zum Höhepunkt der Bilderstreit-Ausstellungen: Kunstsammlungen zu Weimar 2000 sowie zu Ausstellungen zur Überwindung der schematischen Erniedrigung der ‚Ostkunst‘: Blume/März 2003, Barron/Eckmann 2009, Rehberg/Schmidt 2009 und Rehberg/Holler/Kaiser 2012).

DEUTSCHE DOPPELFLUCHT

Das Diktum Gottfried Benns (1946/1962, 72) über die deutsche Lage nach 1945: „Wir sind nicht davon gekommen‘ [...] Zu deutsch: Die Substanz ist lädiert“, verweist auf dessen stoisches Verstummen nach der kurzzeitigen Identifikationsempphase mit dem Nationalsozialismus und zugleich über den Einzelfall hinaus auf eine zeittypische Empfindung. Die Niederlage wurde von den meisten Deutschen nicht als Befreiung erlebt, sondern als historische Katastrophe (erst die Rede des Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker am 40. Jahrestag der deutschen Kapitulation sprach mit der Autorität des Amtes von der „Befreiung“ und erfuhr wegen der langen Zeit der Verdrängung ihre besondere Resonanz). Was zur „Stunde Null“ er-

klärt wurde, ließ Deutschland aus der Geschichte fallen, eine zugleich traumatisierende und entlastende Konstruktion für die zwanghaft stillgestellte Zeit in den Trümmerlandschaften und für den Ausstieg aus dem Fluss der geschichtlichen Kontinuität. Zugleich fanden Texte Aufmerksamkeit, welche die historische Lage aus universalgeschichtlicher Perspektive relativierten (beispielsweise von Eugen Rosenstock-Huussy, Hans Freyer, Karl Jaspers oder Alfred Weber).

Mit der Schaffung zweier deutscher Staaten im Jahre 1949 kam es wegen der Ungeheuerlichkeit der Verbrechen des NS-Staates zu einer ungleichen Doppelflucht aus der geschichtlichen Kontinuität: In der BRD war es die „Westbindung“, die den neugebildeten Staat aus der internationalen Isolation befreien sollte, und zwar zuerst durch die von Konrad Adenauer erfasste Möglichkeit der *politischen* Einfügung der BRD in das sich vereinende Europa, sodann durch die *militärische* Integration in die NATO. Dem folgte später eine vielgestaltige *kulturelle* Westbindung, welche die Gesellschaft viel tiefgreifender prägen sollte und die anfangs besonders von Bevölkerungsteilen unterstützt wurde, welche zur Adenauer-Politik, vor allem zur Wiederbewaffnung, in Opposition gestanden hatten. Im Osten kam es demgegenüber nicht zu einer vergleichbaren ‚Ostbindung‘, vielmehr zu einer Flucht in die Geschichtsphilosophie, welche der DDR einen legitimen Ort in der Emanzipationsgeschichte der Menschheit einräumen sollte und die Naziverbrechen zugleich den „Militaristen und Revanchisten“ im Westen zuschieben konnte. Die DDR-Gründung wurde durch die Abgrenzung „gegen die undemokratische Entwicklung und faschistische Gefahr in West-Deutschland“ gerechtfertigt. Damit waren die nachträgliche Aufteilung der Geschichte und der Ausstieg aus ihrer Gesamtheit gleichermaßen vollzogen. Deshalb wurde neben dem das „bessere Deutschland“ symbolisierenden Weimar das ehemalige KZ Buchenwald (nicht hingegen das auf demselben Gelände eingerichtete sowjetische Nachkriegs-Straflager) zum „wichtigsten mythentragenden Denkmal der DDR“, zum „Ursprungsort“, zu einer „Geburtsstätte [...], wo aus unsagbarem

Leid, aber auch aus der kämpferischen Überwindung des Alten, sozusagen den Geburtswehen, die neue Gesellschaft entstand“ (Zimmering 2013, 94; 79; vgl. auch die Darstellung des Streites um das Buchenwald-Denkmal Fritz Cremers: Knigge 1995).

Für lange Zeit war die Vorstellung bestimmend, in Westdeutschland gebe es allein Informel, Lichtkinetik, Monochromie, Lyrische Abstraktion, die Farbfeldmalerei der Konkreten etc., während man im Osten eben nur gegenständlich male. Stattdessen muss man die Differenz von künstlerischer Praxis und institutionell erzeugter und gestützter *Geltungskunst* beachten. Auch im Westen wurde nach 1945 vielfältig gegenständlich gemalt, gab es akademische Bildhauer alten Stils, waren die Weihnachtsausstellungen und die für kommunale Wettbewerbe und Aufträge angefertigten Entwürfe und Arbeiten noch nicht einmal in ihrer Mehrheit „modern“. Und sehr wohl gab es auf der anderen Seite auch in Ostdeutschland Fortsetzungen der Bauhaus-Tradition und Formen der Abstraktion. Aber die Protektion, die öffentliche Aufmerksamkeit, die Ankäufe der Spitzenmuseen oder die in Marktpreisen sich ausdrückende Wertschätzung für national und international wahrgenommene Künstler bzw. die in Auftrag gegebenen oder angekauften oder in Publikationen und Grafikmappen verbreiteten Werke überlagerten diese vielschichtigen Realitäten und führten zu einem Dualismus der opponierenden ästhetischen Vorschriften oder Erwartungen (vgl. hierzu im Hinblick auf die polnische Kunstszene und ihre Rezeption in Deutschland den Beitrag von Regina Wenninger in diesem Heft).

KUNSTAUTONOMIE VERSUS AUFTRAGSSYSTEM?

Aus westdeutscher Sicht erschien das Kunstsystem der DDR, besonders nach der Zwangsübernahme jener ästhetischen und organisatorischen Prinzipien, die Stalin in den 1930er Jahren in der Sowjetunion durchgesetzt hatte (vgl. Groys 1988), vor allem durch die Beschränkung der Kunstautonomie gekennzeichnet, die seit der Klassischen Moderne geradezu zum Definitionsmerkmal der

Künste erhoben worden war. Das ist im Systemvergleich durchaus richtig, aber interessanterweise führte auch in der DDR die Realität kulturpolitischer und ästhetischer Anweisungen auf der einen und konkreter künstlerischer Arbeit auf der anderen Seite zu einer ständigen Präsenz des Autonomieanspruchs – gerade durch deren Leugnung oder Unterminierung. Als Gegenteil autonomer künstlerischer Arbeit erschien das Auftragswesen in der DDR, das die Künstlerinnen und Künstler gänzelte und von den Instanzen der Beauftragung abhängig machte, sie – wie in vielen Epochen der Kunstgeschichte – in ihrer Bedeutung gleichzeitig jedoch erhöhte. Überdeutlich wird das am Beispiel Werner Tübkes, als einem in dieser Hinsicht Ausnahmekünstler im Staatssozialismus. Seiner historisierenden Malweise wegen lange nicht erwünscht, wurde er schließlich zum Schöpfer des größten Malauftrages in der Geschichte dieses Staates, dem Monumentalrundbild „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“ in Bad Frankenhausen, nachdem alle Interventionen von Staatsfunktionären und Wissenschaftlern an dem Maler abgeprallt waren – in dieser Situation erwies er sich als wirklich autonom, sprach von „Eigenauftrag“, obwohl er doch gleichzeitig stolz auf seine „Mitarbeit an einem Weltbild“ war (vgl. Rehberg 2003a).

1995 gab im alten Berliner Zeughaus die Ausstellung „Auftrag: Kunst“ (Flacke 1995) einen Überblick, indem sie für jedes Jahr des Bestehens der DDR je ein Auftragskunstwerk zeigte, beispielsweise für 1949 die Wandmalereien aus der 2. Deutschen Kunstausstellung in Dresden, für 1953 monumentale bildnerische Arbeitsreportagen von der Großbaustelle der Stalin-Allee, das 1958 eingeweihte Buchenwalddenkmal Fritz Cremers, die Ausgestaltung des Neuen Gewandhauses in Leipzig durch Sighard Gille, Wolfgang Peuker u. v. m. Viele Denkmalsgestaltungen waren dabei, und schließlich auch die 1:10-Fassung des Bauernkriegs-Panoramas Tübkes in Bad Frankenhausen. Die Reihe der Beispielswerke fand ihren Abschluss in der ironischen Arbeit Norbert Wagenbretts, welche unter dem Titel „Kommunistische Ikone“ Stalin mit Heiligenschein vor zum Teil ge-

sichtslosen, nämlich der *damnatio memoriae* anheimgefallenen Funktionärsreihen und einer alles bekrönenden Abschlussverzierung durch Totenköpfe zeigte. Ausgerechnet dieses Gemälde war Teil eines von Wagenbrett eigenständig realisierten Auftrages der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft. Die von vielen Besuchern (miss-)verstandene Ausstellung erschien diesen als Tribunal. Im Besucherbuch fanden sich gekränkte, zuweilen wütende Kommentare, etwa der Eintrag: „München 1937: Ausstellung ‚Entartete Kunst‘, Eintritt frei; Berlin 1995: Ausstellung ‚Auftrag: Kunst‘, Eintritt frei“.

Aber die alltäglichen Verhältnisse wichen von der offiziellen Auftragsprogrammatik doch vielfältig ab, zeigte sich doch nach den 1960er Jahren bis zum Ende der DDR hin eine immer deutlichere Distanzierung der Künstlerinnen und Künstler von den Aufträgen, die – wie in der religiösen Malerei – anfangs in ellenlangen Formeln vorschreiben wollten, was im Bilde zu sehen sein sollte. Am Ende vergaben die Funktionäre oft Scheinaufträge für das, was in einem Atelier gerade ohnehin entstand. Aber das alles sind spätere Entwicklungen, und doch gilt auch schon für die Ulbricht-Zeit, dass die politischen Beschränkungen zu immer neuen Konflikten führten. Rückblickend kann man sagen, dass die „realsozialistische Obrigkeit“ 40 Jahre lang mit den Künstlern nicht ganz zufrieden war und diese umgekehrt auch nicht mit den Herrschenden. Jedoch basierte auf diesem spannungsreichen und keineswegs ungefährlichen Terrain das Zusammenspiel und die besondere, in vielen anderen Gesellschaftssystemen inexistente Privilegierung, nicht nur der berühmtesten, sondern (die Dissidenten und Gegenszenen ausgenommen) der meisten Künstlerinnen und Künstler (vgl. zum Auftragssystem: Flacke 1995 und Kaiser/Rehberg 1999).

Daraus folgten komplizierte Beziehungen, denn für viele der Kunstschaffenden gab es ein Dilemma zwischen Anpassungsbereitschaft einerseits und dem Beharren auf Eigenständigkeit andererseits, für den mäzenatischen Staat hingegen

das Bewusstsein, dass man gerade jene brauchte, auf die man sich – auch wenn man das mit Boheme-Klischees herunterspielte – eben nicht ganz verlassen konnte. So hatte schon Walter Ulbricht zur Vorsicht geraten gegenüber einer allzu eifertigen Werbung um den SED-Beitritt von Künstlern. Die Herrschenden wussten eben, dass sie es mit einer Gruppe zu tun hatten, deren seit der Renaissance erwachsene Selbstbilder und Autonomieansprüche, deren genialische Professionsideologien und zum Rollenmerkmal gewordener Eigensinn auch im Sozialismus nicht auflösbar waren. Dagegen versuchte man bis zuletzt mit lehrerhaft vorgetragenen Obrigkeitsepieteln anzugehen, mit rührend wirkenden, damals jedoch bedrohlichen Ermahnungen und Warnungen. Charakteristisch für die Doktrin des „Sozialistischen Realismus“, dessen Kodifizierungen in den Kulturkonferenzen im VEB Elektrochemisches Kombinat Bitterfeld 1959 und 1964 („Bitterfelder Weg“) festgelegt wurden, war die sich wiederholende Unzufriedenheit der führenden Funktionäre, besonders mit den Malern. Immer wieder – so schon bei der 2. Deutschen Kunstausstellung in Dresden (1949) – wird das Fehlen von Darstellungen des „Neuen Menschen“ moniert, wurden „leere künstlerische oder gekünstelte Formenspiele“ verurteilt (Rudolf Engels Eröffnungsrede zur 2. Deutschen Kunstausstellung in: Feist/Gillen 1990, 16). 1951 fand Ulbricht (*Neues Deutschland* vom 1.11.1951), dass in der DDR die bildende Kunst „am weitesten zurückgeblieben“ sei: „Wir wollen in unseren Kunstschulen keine abstrakten Bilder mehr sehen [...]. Die Grau-in-Grau-Malerei, die ein Ausdruck des kapitalistischen Niederganges ist, steht in schroffstem Widerspruch zum neuen Leben in der Deutschen Demokratischen Republik.“ Ästhetische Urteilkraft zeigt sich in Tagesbefehlen eben nur selten.

Es fragt sich, warum überhaupt der Rückgriff auf ältere Formen der Bildgestaltung ebenso wie der Kunstförderung eine so zentrale Rolle in der Kulturpolitik der DDR spielte. Man kann in vielen historischen Zäsuren finden, dass die kulturellen Ideale der Eliten einer „besiegten“ Gesellschaft von den nachfolgenden Spitzengruppen übernommen werden. Im Sozialismus geschah dies durch

die Tradierung bürgerlicher Kulturideale, die durch die Arbeiterbewegung für die gesamte Bevölkerung zugänglich gemacht werden sollten. Damit verbunden war auch die Übernahme ästhetischer Normen und institutioneller Formen der Produktion und Verteilung kultureller Güter aus einer Gesellschaft, deren Prinzipien zu bekämpfen im Mittelpunkt der eigenen politischen Zielsetzungen stand. Einerseits begegnet man heute dem Klischee, Auftragswerke müssten per se künstlerisch schwach ausfallen, während von der anderen Seite oft eingewandt wird, dass „Auftragskunst“ keine Erfindung der staatssozialistischen Länder gewesen sei und überdies Qualitätsmaßstäbe dadurch auch gar nicht berührt würden. Das ist zutreffend und lässt sich an den großen Namen der Kunstgeschichte so gut belegen wie an manchem in der DDR entstandenen Werk (vgl. Rehberg 1999). Allerdings ist der direkte Eingriff nicht selten qualitätsgefährdend (hierzu Oevermann 2007). Das Spezifische der staatssozialistischen Kunstpolitik war es selbstverständlich nicht, diese Beziehung zwischen Auftraggeber und Künstler erfunden, vielmehr sie erneuert und für die Verwirklichung einer gesellschaftlichen Egalisierung an ihr festgehalten zu haben. Es geschah dies allerdings in einer Zeit, in der eine kulturfeudalistische Form der mäzenatischen Bildvorgaben bereits anachronistisch geworden war – übrigens nicht zuletzt durch die Tatsache, dass es am Beginn des 20. Jahrhunderts eine weitgehend „links“ gestimmte (im russischen Fall sogar revolutionäre) Avantgarde gegeben hatte, die nun durch unsäglich steife, kleinbürgerlich-konservative Kunst doktrinen verdrängt wurde.

POLITIK UND KUNST IN SBZ UND DDR: LEITAUSSTELLUNGEN FÜR DIE GELTUNGSKUNST

Auch in dem von der Sowjetarmee besetzten Teil Deutschlands schien es für einen historischen Augenblick lang fraglos zu sein, dass Kunst, Kultur und Wissenschaften nun jene Freiheiten bekämen, die in den zwölf Jahren zuvor größtenteils zerstört worden waren. Aber diese Aufbruchsstimmung zerbrach bald an den nach Deutschland im-

portierten stalinistischen Doktrinen und der Verschärfung der Gegensatzspannung zwischen West und Ost im beginnenden Kalten Krieg. Bereits 1948 eröffneten russische Kulturoffiziere den „Formalismusstreit“ (vgl. Rehberg 2003c), jene für lange Zeit lähmende Doktrin zur Unterdrückung der künstlerischen Moderne. Nun warf man Picasso und Chagall „monströse Seltsamkeiten“ und „scheußliche Naturalismen“ vor, dem Expressionisten Karl Schmidt-Rottluff oder Frans Masereel „Abirrungen“ und „Künsteleien“ und Karl Hofer, der von Will Grohmann zur selben Zeit umgekehrt als Gegner der Abstraktion angegriffen worden war (vgl. Rudert 2012), „Mummenschanz“ und einen „Karneval der Mißgeburten“ (zit. nach Feist/Gillen 1990, 15). Ganz wie man es aus der NS-Rhetorik kannte, war bald in der *Täglichen Rundschau*, der Zeitung der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland, zu lesen: „Die wirklich demokratischen [!] und fortschrittlichen Künstler sollen es verhüten, dass diese Waffe [!] der Kunst stumpf wird und sich mit dem Rost wessensfremder [!] Einflüsse überzieht oder gar von diesem Roste zerfressen wird“ (Dymschitz 1948). Dem sollte als „Erziehungsmittel“ (Grabowski 1947, 73) eine Kunst entgegengesetzt werden, die zuerst „volkstümlich“, später „volksverbunden“ genannt wurde.

Es waren führende Ausstellungen, in denen die Geltungskünste der DDR und der BRD – immer auch motiviert durch deren Gegensätzlichkeit – präsentiert wurden, wobei die kontinuierliche Leistungsschau in der DDR im Westen am ehesten ein Pendant in den seit 1955 in Kassel veranstalteten, allerdings auch die internationale Moderne ins Spiel bringen wollenden *documenta*-Ausstellungen fand (vgl. Panzer/Völz/Rehberg 2013). Während die zentralen Dresdner Leistungsschauen der DDR (jeweils vorbereitet durch 16 Bezirksausstellungen und bedeutsam auch für die Verteilung von Kunstwerken auf die ostdeutschen Museen) ihre eigene, immer auch die Aufschwungs- und Stagnationsphasen des Systems bis zu seinem Niedergang zum Ausdruck bringende Wirkung hatten, gab es unterschwellig auch in den das je eigene Kunstsystem bestätigen wollenden Expo-

sitionen eine Konkurrenz zwischen den beiden Frontstaaten des Kalten Krieges. Eine offensichtliche Parallelität, dass es nämlich anfangs den Versuch der Wiederherstellung der Sichtbarkeit jener Kunstwerke gab, die im NS-System verächtlich gemacht, unterdrückt oder vernichtet worden waren, zeigte sich in der *Ersten Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* 1946 in Dresden (Schröter 2006) wie auch neun Jahre später bei der (ersten) *documenta* in Kassel. Zudem waren die *Dritte Deutsche Kunstausstellung* der DDR (1953) und für die Bundesrepublik (mit internationaler Ausstrahlung) die II. *documenta* (1959) Leitausstellungen zur Durchsetzung einerseits des Sozialistischen Realismus, andererseits der „Weltsprache der Abstraktion“. Es waren dies die kanonischen Kunstdemonstrationen in Ost und West. Dass es übrigens eine „Westkunst“ durchaus gab, bestätigte sich 22 Jahre später in der genauso betitelten Kölner Ausstellung von Laszlo Glozer (1982).

Wegen der programmatischen, insbesondere auch Brigaden und weite Kreise der Bevölkerung einbeziehenden Bedeutung der großen Kunstpräsentationen ist deren nähere Betrachtung aufschlussreich, besonders für die – zumeist in einem vier- bis fünfjährigen Abstand aufeinander folgenden – Ausstellungen in den 1950er und 1960er Jahren. Die erste „gesamtdeutsche“ Kunstausstellung fand 1946 noch unter sowjetischer Besatzung in Dresden in der Stadthalle am Nordplatz (dem heutigen Militärhistorischen Museum) statt und zog als Verkaufsausstellung insgesamt 74.000 Besucher an (Lindner 1998, 73). Zur Jury gehörten unter anderen Will Grohmann, Karl Hofer und Max Pechstein, die den Plan einer „Rückkehr zur Wahrheit“ und die Zusicherung der „Gedankenfreiheit und Freiheit der schöpferischen Arbeit“, wie sie „der demokratische Staat in vollem Umfang verspricht“ (Plievier 1946) – trotz massiver Einflussversuche der institutionellen Veranstalter –, auch weitgehend durchsetzen konnten. Zwölf Jahre waren vergangen, seit im Oktober 1933 im Lichthof des Dresdner Rathauses die achte der NS-Schandausstellungen gegen die künstlerische Moderne, zudem die erste mit dem Titel „Entartete Kunst“, stattgefunden hatte (vgl. Steinkamp

2008 und Zuschlag 1995, 40). Mit der Wahl Dresdens knüpfte man zugleich an die *Erste Internationale Kunstausstellung* an, welche 1926 dort einen Gesamtüberblick über die zeitgenössische Kunst nach dem Ersten Weltkrieg vermittelte und die – entgegen einer zustimmenden Resonanz gerade auch in anderen europäischen Ländern – damals große Empörung in konservativen und völkischen Kreisen hervorgerufen hatte (ebd., 26). Das Gros des Publikums zeigte auch bei der ersten Nachkriegsausstellung wenig Verständnis, insbesondere für die expressionistischen Werke (vgl. Friedrich/Prinzing 2013).

Als Experimentierort, welcher einer neuen Programmästhetik in der frühen DDR zum Durchbruch verhelfen sollte, war die *2. Deutsche Kunstausstellung* gedacht, die vom 10. September bis zum 30. Oktober 1949 stattfand. Auch diese sollte Künstlern aus allen Besatzungszonen offenstehen, allerdings nur mit Werken, die nach 1945 entstanden waren, damit von vorneherein „eine erneute Reminiscenz an die Kunst des Expressionismus und die Kunst der Abstraktion der zwanziger Jahre unterbunden“ werde (Schönfeld 1999, 293). Im Zuge der Verschärfung des Ost-West-Gegensatzes, welcher am 23. Mai 1949 zur Gründung der Bundesrepublik, dann am 7. Oktober desselben Jahres der DDR führte, geriet die Dresdner Kunstausstellung jedoch schnell ins Fahrwasser politisierter Doktrinen. Besonders die „Wandbildaktion“ war als stolze Demonstration eines neuen Bildtypus gedacht und sollte auch an die mexikanischen Muralisten erinnern. Doch bald schon sah sich, was revolutionär wirken sollte, scharfer Kritik ausgesetzt, und das ganze Unternehmen wurde nach Abschluss der Ausstellung auch von führenden Kunstfunktionären als derart misslungen angesehen, dass fast alle diese Werke zerstört worden sind. Einzig eine Tafel der von Erich Gerlach und Kurt Schütze gemalten „Berufsschulung“ blieb erhalten, weil das Werk in einem Dresdner Verwaltungsgebäude unterkam. Und auch diese Arbeit war von herber Kritik nicht ausgenommen, da es keine, den sozialistischen Fortschritt bele-

gende Vergleichsperspektive aufschließe: „Die Berufsschulung in unserer demokratischen Ordnung, im Gegensatz zu der Trostlosigkeit und Anarchie auf diesem Gebiet beispielsweise in Westdeutschland, hätte indirekt spürbar werden müssen“ (Müller 1949, 333).

„DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNGEN“ DER DDR

Die wichtigste Leitausstellung für die durch die Sowjetunion vorgeschriebene Kunst doktrin war die *Dritte Deutsche Kunstausstellung*, die 1953 erstmals im Albertinum stattfand. Sie war am deutlichsten eine politische Richtungs- und Propaganda ausstellung und wurde von einem von der staatlichen Kunstkommission ernannten Kommissar geleitet, um „eine Heerschau über die Kräfte des Realismus“ zu bieten. Konsequenz seien diejenigen Künstler zu protegieren, „die nicht unter der Herrschaft des Formalismus“ stünden (Bundesarchiv, DR 1, Nr. 5946). Schon im Eingang des Albertinums machte eine Stalinbüste klar, dass in dieser Ausstellung nun endlich dem sowjetischen Vorbild gefolgt werden solle – zumindest im Gestus der Selbstdarstellung. Aber gerade diese Exposition erwies sich als ein Pyrrhus-Sieg mit langfristigen Folgen: Zuerst wurden die Arbeiter- und Bauernbilder gepriesen, etwa die „feinfühlig durchgearbeitete“ Plastik einer jungen „Traktoristin“ von Walter Arnold, Otto Nagels „Junger Maurer von der Stalinallee“, Gerhard Kurt Müllers „Bildnis eines Offiziers der Kasernierten Volkspolizei“ bis hin zu jenem, damals besonders geschätzten Gemälde „Die jüngsten Flieger“ von Harald Hellmich und Klaus Weber. Dann aber kamen der Tod Stalins und der Aufstand des 17. Juni 1953. Trotz der auf die Unterdrückungsmacht der sowjetischen Panzer sich stützenden Stabilisierung der Ulbricht-Herrschaft waren tiefgreifende Veränderungen im Inneren der DDR unvermeidlich geworden – so auch in der Kunstpolitik. Unruhe und Unzufriedenheit kamen überall zum Ausdruck, nicht nur in Bertolt Brechts (1973, 396) – eigene Anpassungsgesten allerdings nicht ausschließender – spöttischer Formel, wonach sich die Regierung ein neues Volk wählen solle. Nun erschien

die „Dritte“ plötzlich in gänzlich anderem Licht. Das war nichts weniger als ein Epochenwechsel: Kurze Zeit nach dem Abbau der Ausstellung wurde im Jahre 1954 die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten durch das neugegründete Ministerium für Kultur ersetzt. Den bei Beginn der Ausstellung noch hoch gelobten Bildern warf man nun nicht nur ihre zuvor wohlwollend übersehenen technischen Mängel, sondern auch eine aufgesetzte Ideologie, ja sogar „Idealismus“ vor.

Nach der in Auswahl und Beurteilung unsicheren *Vierten Ausstellung* zog die *Fünfte*, welche 1962/63 stattfand und in der erstmals eine Auswahl von Arbeiten des „künstlerischen Volksschaffens“ präsentiert wurde, wieder mehr Publikum an. Sie wurde bestimmt von dem 1959 beschlossenen „Bitterfelder Weg“, indem sie Arbeiter- und Brigadedarstellungen zentral platzierte. Der Publikumsgeschmack wich jedoch gravierend von den ideologischen Vorgaben ab: Zum Favoriten des Publikums brachte es Walter Womackas „Am Strand“, ein seichtes Bild, das zum populärsten Gemälde der DDR wurde und als Kunstdruck, Postkarte und in einer Auflage von 12 Millionen als Zehn-Pfennig-Briefmarke Verwendung fand (vgl. zu Einzelheiten: Lindner 1998).

Die vier letzten zentralen Kunstausstellungen in Dresden wurden zunehmend zum Podium einer ansonsten unterdrückten kritischen Gesellschaftsbefragung und dementsprechend mit einem Millionenpublikum zu einem durchaus auch politischen Kulturereignis auf der einen und Gegenstand verschärfter Funktionärskritik bei gleichzeitiger Forderung aus denselben Kreisen, mehr „Problembilder“ einzureichen, auf der anderen Seite. Es war besonders die letzte, die *X. Kunstausstellung* der DDR, in der sich zeigte, dass der Glaube an die Überlegenheit des sozialistischen Lagers oder an die Reformierbarkeit des Systems seine bildmächtige Ausdruckskraft verloren hatten. Während die Vorbereitungsgruppe für die *Elfte* noch tagte, brach die DDR zusammen (vgl. zu den Einzelheiten der DDR-Kunstausstellungen: Rehberg 2012).

Neben allem Wandel seit den 1950er Jahren war ein durchschlagendes Exempel für die radika-

le Veränderung der Ausstellungsorganisation, dass einstmals Helmut Holtzhauer als mächtiger Chef der Kunstkommission am Tage vor der Eröffnung noch Bilder abhängen konnte, welche die Jury bereits zugelassen hatte, während bei den letzten beiden Dresdner Großausstellungen der Aachener Schokoladenfabrikant und Großsammler Peter Ludwig (der auch in der DDR produzieren ließ) ebenfalls durch die Räume des Albertinums ging, nun aber, um vormerken zu lassen, welches Werk er zu kaufen gedenke. Erich Honecker soll bei seinem offiziellen Rundgang den Präsidenten des Verbandes der bildenden Künstler der DDR (VBK), Willi Sitte, einmal auf ein Bild aufmerksam gemacht haben, das er unbedingt haben wolle, und musste sich mit der Auskunft begnügen, Ludwig habe es bereits für sich reserviert, worauf dem Staatsratsvorsitzenden nur der Wunsch blieb, man solle es für ihn doch noch einmal malen (Schreiner 2009).

LEIPZIG ALS MODELL

Oft wird vermieden, heute noch von „DDR-Kunst“ zu sprechen, nicht unzutreffend sollte es eher „Kunst in/aus der DDR“ heißen. Und doch gab es eine programmatische Ideenkunst, die den erstgenannten Titel sehr wohl verdient, auf den man vor 1989 auch stolz war. Schon in der Sowjetischen Besatzungszone kam es zu dem ersten Versuch, an der traditionsreichen Staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig eine freie Malklasse einzurichten. Carl-Kurt Massloff und Max Schwimmer hatten „große Kunst“, „neue Bildinhalte“ und „eine neue politische Ausrichtung der Kunstjugend“ (vgl. Walter Tiemann, zit. nach Gillen 2002, 32) im Sinn. Dass es gelang, hier das bedeutendste Zentrum der DDR-Malerei zu etablieren, lag vor allem daran, dass die nun in Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) umbenannte Lehranstalt keine Malereitradition hatte.

Diese von Massloff als Rektor initiierte ‚Erste Leipziger Schule‘ als eine „politisch korrekte Musteranstalt“ (vgl. Hans Lauter auf der V. Tagung des Zentralkomitees der SED vom 15. bis 17.3.1951, zit. nach Gillen 2002, 51) stand noch ganz im

Dienste der erwähnten Funktion der Künste als „Erziehungsmittel“ (vgl. Rehberg 2003c, 25–31), welche nach dem verbrecherischen Nationalsozialismus dazu beitragen sollte, den Aufbau der neuen, sozialistischen Gesellschaft zu befördern. Aber schon 1947 wurde auch die Brüchigkeit dieses Versuchs deutlich, etwa als es in einem Bericht der Abteilung Kultur des ZK der SED über „Die Situation der Intelligenz in Leipzig“ hieß, dass dort (vor allem durch Massloff und Magritz) „eine ausgesprochen fortschrittliche Theorie entwickelt“ wurde, „die in ihrer Radikalität jedoch die Praxis eher gelähmt als befruchtet hat“ (BArch-SAPMO, DY 30/IV 2/9.06/39, Bl. 4). Gleichwohl wurde die Leipziger Hochschule in der ‚heroischen‘ Anfangsphase der DDR zu einem besonderen Ort der Produktion des Sozialistischen Realismus, wenngleich deren Repräsentanten später eigenwillige und sehr unterschiedliche Bildwelten entwarfen (vgl. den Beitrag von Frank Zöllner im vorliegenden Heft).

Infolge der politischen und kulturellen Erschütterung des gesamten Partegefüges durch den 17. Juni 1953 wurde Massloff gnadenlos demontiert. Fast ein Jahr nach dem Aufstand befasste sich die Parteileitung der HGB mit den „faschistischen Provokationen“, denen die Hochschule damals ausgesetzt gewesen sein sollte. Alles drehte sich darum, ob nachträglich zu rechtfertigen sei, dass Massloff aus Angst vor Demonstrierenden Symbole sozialistischen Fortschritts von der Außenwand der HGB hatte abhängen lassen. Nun wurde ihm dies als Defaitismus ausgelegt, während er einwandte: „Ich lasse eine rote Fahne nur hängen, wenn ich imstande bin, sie zu schützen“. Das alles endete damit, dass Massloff nur bis 1957 weiter amtieren durfte, allerdings in seiner Position geschwächt (HGB-Archiv, Protokolle der Parteileitungssitzungen vom 4.5.1954 und 11.11.1957).

1956 verdichtete sich in der HGB die Kooperation zwischen Bernard Heisig, Werner Tübke (beide hatten als Studenten auf Druck von Massloff die HGB verlassen, wurden von dem künstlerisch hilflosen Rektor an diese aber auch wieder zurückgeholt), Harry Blume, Hans Mayer-Foreyt

und Heinrich Witz (der später aus dieser Gruppe ins Abseits gedrängt wurde), durch welche die ‚Zweite Leipziger Schule‘ unter der Leitung von Heisig möglich wurde. 36-jährig war er 1961 ohne Hochschulabschluss gleichzeitig zum Professor und Rektor der HGB berufen worden. Geschickt taktierend und – selbst von der Partei misstrauisch beäugt – Freiräume schaffend, trug er dazu bei, dass sich in Leipzig nun die „Viererbande“ mit Tübke, Heisig, Wolfgang Mattheuer und (aus dem nahen Halle) Willi Sitte bildete, die bei allen stilistischen Unterschieden und persönlichen Idiosynkrasien genial zusammenspielten, um ihren Einfluss zu stabilisieren. Das gelang Heisig als Rektor jedoch nicht ohne Krisen, wenn man daran denkt, dass er wegen einer harmlos erscheinenden Äußerung zugunsten einer Erweiterung der Kunstautonomie (die Partei behandle die Künstler „wie kleine Kinder [...], die man nicht auf die Straße läßt, damit sie nicht überfahren werden“; SächsStAL, SED-BL Mappe IV/A/2/07/362, Ohne Titel [Tonbandabschrift der Rede Heisigs auf dem V. VBK-Kongreß am 24.3.1964]) als Rektor abgesetzt, 1976 jedoch erneut berufen wurde.

KÜNSTLERISCHE ROLLENMUSTER

Staatliche Kunstpolitik ist in autoritären Systemen von dialektischen Verstrickungen nicht frei: Die Hochschätzung der Künste verlangt eben auch *Künstlerförderung*. Schon deren hoher Organisationsgrad verweist auf die Bedeutung, welche die Künstlerinnen und Künstler für das staatssozialistische System und in ihm hatten. Von der Mitgliedschaft im VBK und der zumeist nur durch ihn zuteilbaren Steuernummer hing es ab, ob man als „arbeitsscheu“ eingestuft wurde oder die professionelle Nobilitierung des (gerade in der DDR) hoch geschätzten Künstlerstatus erhielt. Will man aus dem reichhaltigen Anschauungsmaterial der Kunstentwicklungen in der DDR Zusammenhänge herausarbeiten, so wären – neben Künstlercharakterisierungen, die für viele verschiedene Gesellschaften zutreffen – auf die DDR bezogene Idealtypen von Künstlerinnen und Künstlern zu bilden, für die ich hypothetisch folgende Unterscheidungen vorschlage:

1. *Kommunistische „Überzeugungskünstlerinnen und -künstler“*: Sie wirkten vor allem in der ersten Phase des Aufbaus der DDR, waren motiviert durch einen noch nicht zur Doktrin erstarrten Antifaschismus, da sie zumeist die Unterdrückung durch das nationalsozialistische Regime selbst erlebt hatten. Manche von ihnen hatten schon in der Weimarer Zeit linken Künstlerbündnissen nahegestanden oder angehört, z. B. der „Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler“ (Asso), waren im Widerstand gewesen oder ins Exil gezwungen worden. Ähnlich der Gesamtentwicklung der DDR wurden einige unerbittliche Vertreter eines Apparates, in dem sie die Kunstdoktrinen der Ulbricht-Ära vertraten oder zumindest historisch zu rechtfertigen suchten. Viele aber wurden enttäuscht von der Unfreiheit einer Kulturpolitik, von der sie keine verordnete, sondern eine wirkliche Vielfalt der Formgebungen erwartet hatten.

2. *„Funktionärskünstler“* und *„Staatskünstler“*: Es handelt sich um Kunstfunktionäre (z. B. in der ersten VBK-Reihe), die auf unterschiedlichen Ebenen in staatlichen und Parteiämtern tätig waren, also jene, heute kaum mehr erinnerbare Gruppe der offiziellen Träger der Kunst- und Verbandspolitik, womit über deren künstlerische Qualität noch nichts gesagt ist. *„Staatskünstler“* könnte man die wenigen herausgehobenen Repräsentanten des künstlerischen Schaffens in der DDR nennen, die für lange Zeit auch zu den Wenigen gehörten, denen internationale Kontakte (Reisen, Ausstellungen etc.) erlaubt waren; Willi Sitte hat als VBK-Präsident dann diese Vorzugsbehandlung für einen größeren Teil der Künstlerschaft erwirkt. Der Staat betrachtete auch diese Kunstschaaffenden nicht ohne Skepsis, wenngleich sie Ansehen verschafften und man sich durch sie – am Ende immer wichtiger – Devisen erhoffen konnte. Im Umbruchprozess nach der „Wende“ wurde vor allem die Staatskünstler-Bezeichnung als verunglimpfend zurückgewiesen, auch von den großen Kunst-Repräsentanten in Leipzig, bis Willi Sitte (1994), der das auch tat, in einem Interview einmal formulierte: „Wenn es einen Staatskünstler gab, so war es Tübke. Und Heisig“ (vgl. zu dieser Definition auch Rehberg 2003b).

3. *„Erfolgskünstlerinnen und -künstler“*: Alle in dieser Typologie genannten Kunstschaaffenden können in diese Gruppe aufsteigen. Im Prozess der Wiedervereinigung seit 1990 gab es für viele die Möglichkeit zu ganz neuen Zuordnungen. Im Bildertreit sah manch Erfolgsgewohnter die bisherige Arbeit entwertet, viele wurden vom gesamtdeutschen oder internationalen Kunstmarkt (etwa von der *Art Cologne*) explizit ausgeschlossen. Auf der anderen Seite mussten etliche, die mutig an den Ausdrucksformen der Moderne festgehalten hatten, nun enttäuscht erleben, dass die großen, auch staatsnahen Erfolgskünstler der DDR wiederum im „Westen“ mehr Interesse fanden als diejenigen, welche den dortigen Geltungskünsten viel nähergestanden hatten (z. B. Karl-Heinz Adler, Hermann Glöckner, Dr. med. dent. Wilhelm Müller).

4. Die *„Autodidakten“*: Selbstverständlich sagt die Tatsache, dass ein Künstler keine akademische Ausbildung erhalten hat, über seine Arbeiten und Positionen nichts aus. Allerdings wurde die skeptische bis feindliche Haltung der DDR-Obersten ihnen gegenüber prägend für ihre Stellung im Kunstbetrieb. Zögerlich nur nahm der VBK jährlich einige von ihnen auf. Die Angst, dass eine ungefilterte und unkontrollierte Kreativität sich bei jenen entfalten könnte, die nicht durch die Schulung der Akademien gegangen waren, hatte das mitbedingt. Aber der entscheidende Grund war doch die (nicht nur in diesem Bereich beobachtbare) Akademisierung der DDR-Kultur, welche die *„Autodidakten“* zu Außenseitern machte (auch dies ein Aspekt dessen, was man den „Kulturfeudalismus“ der staatssozialistischen Gesellschaften nennen könnte; vgl. Rehberg 1998).

5. *„Oppositionelle/Dissidenten/Abweichler“*: Das waren oft gegenkulturelle Künstlerinnen und Künstler, wenngleich häufig auch Verbandsmitglieder nach dem Besuch einer Kunsthochschule, die sich vom staatlich dominierten Kunstbetrieb zurückgezogen hatten oder in Spannung zu ihm arbeiteten. Durch den stigmatisierenden „Formalismusstreit“ wurden all diejenigen, die abstrakt, surrealistisch oder expressionistisch malten, in die Nähe solcher oppositioneller Positionen gerückt –

ganz gleich, wie loyal sie dem System gegenüber hätten sein wollen. Etliche von ihnen fanden sich auf einer der geheimen Listen im Rahmen des „Vorbeugekomplexes“ [!] des Ministeriums für Staatssicherheit wieder, auf denen die potentiellen Insassen der für den Krisenfall geplanten Isolierungslager verzeichnet waren (diese Dokumente sind bei den regionalen Behörden des Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen [BStU], z. B. auch in Dresden, archiviert – vgl. den dortigen Bericht „Vorbereitung auf den Tag X“, https://www.bstu.bund.de/DE/Wissen/Aktenfunde/Isolierungslager/_node.html).

6. „*Exilierte*“: Ganz gleich, ob sie ausgebürgert wurden oder freiwillig die DDR verlassen hatten, sind die Mitglieder dieser Gruppe gekennzeichnet dadurch, dass sie die Prägung ihrer künstlerischen Arbeit in der DDR erhielten, sich als Künstler jedoch oft erst im „Westen“ profilieren konnten (vgl. Schmidt 1990). Es ist ein erstaunliches Phänomen, dass viele der BRD-„*Erfolgskünstler*“ ihre Ausbildung in der DDR erhalten hatten, so beispielsweise Georg Baselitz, Gotthard Graubner oder Gerhard Richter.

7. „*Junge Autonome*“: Das sind Künstlerinnen und Künstler, die in den mittleren oder späten 1980er Jahren ihre Ausbildung erhielten oder sehr oft als freie Künstler (siehe „*Autodidakten*“) begonnen haben, die festgefühten Genre Grenzen zu relativieren: Sie arbeiteten in Kleinpresse, auf Schmalfilmfestivals, Installations- und Happening-Veranstaltungen etc. (vgl. Kaiser/Petzold 1997, Kaiser 2016 und Rehberg 2004). Viele von ihnen wollten gar nicht mehr provozieren, Partei und Staat verändern, sondern in Rückzugswelten leben. „Autonome“ gelten in jeder Gesellschaft als besonders anstößig, weil sie sozusagen ‚den Gesellschaftsvertrag gekündigt‘ haben.

AUSBLICK

Das vorliegende Themenheft der *Kunstchronik* zu *Nachkriegskunst diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs* versammelt vergleichende Studien und Literaturberichte zur Nachkriegskunst von der Besatzungszeit bis in die frühen 1970er Jahre. Abschließend möchte ich jedoch einige wenige Ent-

wicklungen des Kunstschaffens in der DDR bis zu deren ‚Implosion‘ andeuten. Zuerst ist wichtig zu sehen, dass es zwar immer oppositionelle Künstlerinnen und Künstler gab, jedoch die Bedeutungsverschiebung zwischen offizieller Kunst mit ihren institutionellen Verstärkungsmechanismen auf der einen und den vielfältigen Neben- und Gegenszenen bis hin zur Dissidenz auf der anderen Seite sich erst nach der Machtübernahme durch Erich Honecker entwickelt hat und zwar nicht, weil er sein Versprechen, „Weite und Vielfalt“ in den kulturellen Beziehungen zu ermöglichen, gehalten hätte, vielmehr im Gegenteil: weil er es brach. Höhe- und Wendepunkt war dabei die Ausbürgerung von Wolf Biermann, welche die oppositionellen Kräfte in unvorhersehbarer Weise stärkte.

Die Anerkennung, Herausgehobenheit und geschichtliche Legitimation der Künste ließen die Künstler nicht unbeeindruckt, verliehen sie ihnen doch Bedeutung und Selbstbewusstsein. Selbst in der Kontrolle ihrer Tätigkeit, in mancher Ausschließung und Bedrohung, in den Gegenszenen einer zunehmend autonom sich setzenden Kunstpraxis, im Zusammenspiel von Subversion und einem durch Kontrollängste angetriebenen Mittunwollen – sogar der Stasi – äußerte sich die Wichtigkeit ihres Auftrags, die Sonderstellung ihrer ‚Berufung‘.

Die gesamte DDR-Geschichte war bestimmt von einer Ambivalenz im Verhältnis der Mächtigen zu den Künstlern und umgekehrt. Zunehmend wurden in der ‚Konsensdiktatur‘ (Rehberg 2005) im letzten Jahrzehnt des sich nur noch als „real-sozialistisch“ selbst etikettierenden Staates Repression und autoritäre Vorschriften ersetzt durch ungleichgewichtige Verhandlungssysteme. Vor einem unbestimmten Drohhintergrund wurden Restriktionen auf der Basis der Zustimmung derer durchgesetzt, die ihnen ausgeliefert waren. Das war keine „Liberalisierung“, sondern – vor allem in den 1980er Jahren – eine Ausweitung der Handlungsspielräume von unten durch den Kontrollverlust der Herrschenden über die Gesellschaft.

LITERATUR

- Barron/Eckmann 2009:** Stephanie Barron/Sabine Eckmann (Hg.), *Art of Two Germanys. Cold War Cultures*. Ausst.kat. County Museum of Art Los Angeles, New York 2009.
- Benn 1962:** Gottfried Benn, Brief an Frank Maraun vom 10.9.1946, in: Ders., *Das gezeichnete Ich. Briefe aus den Jahren 1900–1956*, München 1962, 72.
- Blume/März 2003:** Eugen Blume/Roland März (Hg.), *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive*. Ausst.kat. Neue Nationalgalerie Berlin, Berlin 2003.
- Brecht 1973:** Bertolt Brecht, Die Lösung, in: Ders., *Gedichte* (Gesammelte Werke, Bd. 3), Berlin (DDR) 1973.
- Dymschitz 1948:** Alexander Dymschitz, Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei, in: *Tägliche Rundschau* vom 19. und 24.12.1948 [Beilage]; abgedr. in: Rehberg/Kaiser 2003, 269–272.
- Feist/Gillen 1990:** Museumspädagogischer Dienst Berlin (Hg.), *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945–1990*, zs.gest. v. Günter Feist unter Mitarbeit von Eckhart Gillen, Berlin 1990.
- Flacke 1995:** Monika Flacke (Hg.), *Auftrag: Kunst 1949–1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*. Ausst.kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1995.
- Friedrich/Prinzing 2013:** Julia Friedrich/Andreas Prinzing (Hg.), „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin 2013.
- Gillen 2002:** Eckhart Gillen, „Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit“. *Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‚verordnetem Antifaschismus‘ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945–1989*, Phil. Diss. Heidelberg 2002.
- Glozer 1982:** Laszlo Glozer (Hg.), *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Ausst.kat. Messehallen Köln-Deutz, Köln 1982.
- Grabowski 1947:** Max Grabowski, Zur bildenden Kunst der Gegenwart, in: *Einheit* 2/10, 1947, 73–75.
- Groys 1988:** Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988.
- Hecht/Welti 1990:** Axel Hecht/Alfred Welti, Ein Meister, der Talent verschmäht. [Werkstattgespräch mit Georg Baselitz], in: *art. Das Kunstmagazin* 12/6, 1990, 54–72.
- Kaiser 2016:** Paul Kaiser, *Boheme in der DDR. Kunst und Gegenkultur im Staatssozialismus*, Dresden 2016.
- Kaiser/Petzold 1997:** Paul Kaiser/Claudia Petzold (Hg.), *Boheme und Diktatur in der DDR*. Ausst.kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1997.
- Kaiser/Rehberg 1999:** Paul Kaiser/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, Hamburg/Berlin/Dresden 1999.
- Knigge 1995:** Volkhard Knigge, Fritz Cremer – Buchenwald-Denkmal, in: Flacke 1995, 106–118.
- Kunstsammlungen zu Weimar 2000:** Kunstsammlungen zu Weimar (Hg.), *Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation*, Weimar 2000.
- Lindner 1998:** Bernd Lindner, *Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945–1995*, Köln/Weimar/Wien 1998.
- Müller 1949:** Hermann Müller, Über zehn Wandbilder, in: *Bildende Kunst* 10, 1949, 330–335.
- Oevermann 2007:** Ulrich Oevermann, Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage, in: Ders./Johannes Süßmann/Christine Tauber (Hg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, Berlin 2007, 13–23.
- Panzer/Völz/Rehberg 2013:** Gerhard Panzer/Franziska Völz/Karl-Siegbert Rehberg, *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte*, Berlin 2013.
- Plievier 1946:** Theodor Plievier, [Auszüge aus der] Rede zur Eröffnung der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Dresden, in: [Ausst.kat.], hg. v. d. Landesverwaltung Sachsen u. d. Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands und der Stadt Dresden, o. O., o. J. [1946], unpaginiert [3].
- Preuss 1997:** Sebastian Preuss, Triumph der Westkunst im Reichstag, in: *Berliner Zeitung* vom 29.11.1997.
- Rehberg 1998:** Karl-Siegbert Rehberg, Vom Kulturfeudalismus zum Marktchaos? Funktionswandlungen der bildenden Künste nach dem Zusammenbruch des Staatssozialismus, in: Jürgen Schweinebraden Frhr. v. Wichmann-Eichhorn (Hg.), *Blick zurück im Zorn? Die Gegenwart der Vergangenheit*, Bd. 1, Niedenstein 1998, 195–223.
- Rehberg 1999:** Karl-Siegbert Rehberg, Mäzene und Zwingherrn. Kunstsoziologische Beobachtungen zu Auftragskunst und „Organisationskunst“, in: Kaiser/Rehberg 1999, 17–56.
- Rehberg 2003a:** Karl-Siegbert Rehberg, „Mitarbeit an einem Weltbild“: Die Leipziger Schule, in: *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*. Ausst.kat., hg. v. Eugen Blume/Roland März, Berlin 2003, 44–59.
- Rehberg 2003b:** Karl-Siegbert Rehberg, „Formalist“, Verbandspräsident, „Sündenbock“. Willi Sitte als

„Staatskünstler“ in der „Konsensdiktatur“, in: G. Ulrich Großmann (Hg.), *Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 2003, 76–93; 188–198.

Rehberg 2003c: Karl-Siegbert Rehberg, Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzept des „Sozialistischen Realismus“, in: Rehberg/Kaiser 2003, 15–67.

Rehberg 2004: Karl-Siegbert Rehberg, Verkörperungskonkurrenzen. Aktionskunst in der DDR zwischen Revolte und „Kristallisation“, in: Christian Janecke (Hg.), *Performance und Bild – Performance als Bild*, Berlin 2004, 115–161.

Rehberg 2005: Karl-Siegbert Rehberg, Sichtbarkeit und Invisibilisierung der Macht durch die Künste. Die DDR-„Konsensdiktatur“ als Exemplum, in: Gert Melville (Hg.), *Das Sichtbare und das Unsichtbare der Macht. Institutionelle Prozesse in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2005, 355–382.

Rehberg 2011: Karl-Siegbert Rehberg, Imaginationen einer revolutionären ‚Eigengeschichte‘. Werner Tübke und Ernst Bloch, in: Sabine Frommel/Gernot Kamecke (Hg.), *Les sciences humaines et leurs langages. Artifices et adoptions*, Rom 2011, 161–173.

Rehberg 2012: Karl-Siegbert Rehberg, Künstlerische Leistungsschau und ästhetischer ‚Vorschein‘. Die zehn Zentralen Kunstausstellungen der DDR in Dresden, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Berichte, Beiträge 2010* (Jubiläumsband zur 450-Jahrfeier der SKD) 36, 2012, 214–225.

Rehberg/Holler/Kaiser 2012: Karl-Siegbert Rehberg/Wolfgang Holler/Paul Kaiser (Hg.), *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*. Ausst.kat. Neues Museum Weimar, Köln 2012.

Rehberg/Kaiser 2003: Karl-Siegbert Rehberg/Paul Kaiser (Hg.), *Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR*, Weimar 2003.

Rehberg/Kaiser 2013: Karl-Siegbert Rehberg/Paul Kaiser (Hg.), *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR als Stellvertreterdiskurs im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, Berlin/Kassel 2013.

Rehberg/Schmidt 2009: Karl-Siegbert Rehberg/Hans-Werner Schmidt (Hg.), *60/40/20. Kunst in Leipzig seit 1949*. Ausst.kat. Museum der bildenden Künste Leipzig 2009.

Rudert 2012: Konstanze Rudert, Karl Hofer, in: Dies. (Hg.), *Im Netzwerk der Moderne. Will Grohmann*. Begleitbuch der Dresdner Ausstellung der SKD in der Kunsthalle im Lipsius-Bau, München 2012, 170–175.

Schmidt 1990: Werner Schmidt (Hg.), *Ausgebürgert. Künstler aus der DDR und dem Sowjetischen Sektor Berlins 1949–1989*. Ausst.kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Berlin 1990.

Schönfeld 1999: Martin Schönfeld, Von der orientierenden zur richtungweisenden Ausstellung. Die Wandbildaktion der 2. Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1949, in: Kaiser/Rehberg 1999, 291–307.

Schreiner 2009: Wolfgang Schreiner, Interview am 7. August 2009 in Bad Steben, geführt von Karl-Siegbert Rehberg.

Schröter 2006: Kathleen Schröter, Kunst zwischen den Systemen. Die *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung* 1946 in Dresden, in: Nikola Doll u. a. (Hg.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Köln 2006, 209–237.

Sitte 1994: Willi Sitte, „Sozusagen seriös verscherbelt“. Prominenter Sündenbock. Interview, in: *ZEIT-Magazin* vom 29.4.1994.

Steinkamp 2008: Maike Steinkamp, *Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR*, Berlin 2008.

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

Weber 2001: Klaus Weber, Interview 2001 in Leipzig, geführt von Karl-Siegbert Rehberg und Paul Kaiser.

Winkler 1988: Kurt Winkler, Allgemeine Deutsche Ausstellung, in: Berlinische Galerie (Hg.), *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin 1988, 353–360.

Zimmering 2013: Raina Zimmering, *Mythen in der Politik der DDR: Ein Beitrag zur Erforschung politischer Mythen*, Wiesbaden 2013.

Zuschlag 1995: Christoph Zuschlag, *„Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995.

PROF. DR. KARL-SIEGBERT REHBERG
Institut für Soziologie der Technischen
Universität Dresden, Forschungsprofessur für
Soziologische Theorie, Theoriegeschichte
und Kultursoziologie, 01062 Dresden,
karl-siegbert.rehberg@tu-dresden.de