

Stil- und Themenentwicklungen in der Malerei seit 1945 Ein Vergleich zwischen der Bundesrepublik Deutschland, der DDR und Polen*

von
Ulrike Bestgen

I. Deutschland 1945 – 1949: Wiederaufbau kulturellen Lebens im Zeichen relativer Offenheit

Die Situation in Deutschland 1945 nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges ist treffend mit einem „unvorstellbaren kulturellen Kahlschlag“¹ beschrieben worden, den die nationalsozialistische Herrschaft hinterlassen hatte. Der Kunstwissenschaftler Will Grohmann erinnert sich, wie sich die Nachkriegszeit für die Künstler darstellte: „Zwölf Jahre ‚Drittes Reich‘ und Krieg hatten die ältere wie die jüngere Generation aus der Öffentlichkeit verdrängt, die Kunstdiktatur hatte durch Arbeits- und Ausstellungsverbote den ‚Kunsttempel‘ von allen Begabungen gereinigt und nur am Leben gelassen, was dem sogenannten gesunden Menschenverstand zugänglich war, sie hatte in den Bibliotheken und Lehranstalten die Literatur über die neuere Kunst ‚ausgemerzt‘ und alle wesentlichen Kunstwerke der Gegenwart aus den Galerien entfernt und verkauft. Es sah trostlos aus; die Jüngeren brachten kaum noch eine Vorstellung mit, wie die Kunst vor 1933 ausgesehen hatte, und die Älteren waren durch die persönlichen und allgemeinen Schicksale vergrämt“².

Bedeutende Künstler waren in der Zeit zwischen 1933 und 1945 gestorben, so Christian Rohlf 1938, Ernst Ludwig Kirchner ebenfalls 1938 und Oskar Schlemmer 1943. Andere wie Max Beckmann, Hans Hartung, Josef Albers oder Kurt Schwitters hatten Deutschland schon in den dreißiger Jahren verlassen und kehrten aus der Emigration nicht zurück. Dies verband sie mit anderen Vertretern der Avantgarde in Deutschland wie Klee, Kandinsky und Moholy-Nagy, die ebenso in anderen Ländern Europas und in Amerika Zuflucht suchten, nachdem sie in Deutschland verfemt worden waren³.

* Vortrag auf der Jahrestagung des J. G. Herder-Forschungsrats vom 5.–7. April 1989 in Marburg: „Das Auseinanderdriften Mitteleuropas in den letzten vier Jahrzehnten. Über die Vereinbarkeit gewachsener Strukturen in Ost und West“.

1) Karin Thomas: *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne* (weiterhin zit.: Thomas 1985), Köln 1985, S. 9.

2) *Neue Kunst nach 1945*, hrsg. von W. Grohmann, Köln 1958, S. 151.

3) Vgl. Thomas 1985, S. 9 u. *Neue Kunst nach 1945* (wie Anm. 2), S. 152. Zur Situation der Künstler zwischen 1933 und 1945: W. Haftmann: *Verfemte Kunst: bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln 1986.

Die Situation der in Deutschland verbliebenen Künstler wurde durch die Isolation von den internationalen Entwicklungen in der Kunst und das Abgeschnittensein von den künstlerischen Errungenschaften vor 1933 bestimmt. Benachteiligend wirkte sich weiterhin die Zerstörung der Museen aus sowie die Tatsache, daß es kaum intakte Galerien gab und für die junge Generation keinen funktionierenden Akademiebetrieb.

Erste Maßnahmen zum Wiederaufbau kulturellen Lebens fanden in der sowjetisch besetzten Zone statt; unter ihnen sei hier die Gründung des „Kulturbunds zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ hervorgehoben⁴, der am 25. Juni 1945 auf Antrag Johannes R. Bechers von der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) genehmigt wurde. Im August 1945 konstituierte sich der Präsidialrat des Kulturbundes, in den neben Wissenschaftlern und Künstlern Vertreter aller Parteien berufen wurden, wobei jedoch KPD-Mitgliedern eine Vorrangstellung zukam. Die KPD stellte auch den Präsidenten (Johannes R. Becher) und den Generalsekretär; der Künstler Karl Hofer, der schon zum 1. Juli zum Direktor der Hochschule für Bildende Kunst in Berlin ernannt worden war, bekleidete das Amt des Vizepräsidenten. Der Kulturbund sollte nicht nur überparteilich, sondern auch ‚überzonal‘ seine Aktivitäten entfalten. Seine kulturellen Veranstaltungen vor allem in Form von Ausstellungen waren auf Grund ihrer hohen Qualität selbst im liberalen Bürgertum geachtet⁵, doch drohte ihm alsbald von offizieller Seite das Verbot, das im britischen und amerikanischen Sektor von Berlin 1947 verhängt wurde. Hierin zeigten sich bereits erste Auswirkungen des beginnenden „Kalten Krieges“, der das Kulturleben Deutschlands entscheidend beeinflussen sollte. Neben den Initiativen des Kulturbundes dürfen nicht die privaten Aktivitäten beim Wiederaufbau vergessen werden; hingewiesen sei hier nur auf die Galerie Rosen in Berlin, die dort als erste Galerie nach dem Krieg eröffnet wurde und sich auf die Präsentation abstrakter und surrealistischer Kunst konzentrierte.

Nicht nur der Kulturbund, auch die von der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland eingerichteten zivilen deutschen Verwaltungsdienststellen hatten sich zur Aufgabe gemacht, die Bestandsaufnahme der Kriegsschäden zu betreiben und die Kräfte zusammenzuführen, die beim kulturellen Wiederaufbau nützlich sein konnten⁶. Dabei wurden besonders sozialistische und

4) Weitere Maßnahmen: Einrichtung der „Kammer der Kunstschaffenden“ am 6. 6. 1945 und des „Schutzverbandes bildender Künstler“ innerhalb des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes am 15. 6. 1945. Vgl. hierzu: Stationen eines Weges. Daten und Zitate zur Kunst- und Kulturpolitik der DDR 1945–1988 (weiterhin zit.: Stationen eines Weges), Berlin 1988, S. 8.

5) Vgl. Jutta Held: Kunst und Kunstpolitik 1945–1949. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg, Berlin 1981, S. 13.

6) Vgl. K. Winkler: Allgemeine Deutsche Kunstausstellung Dresden 1946, in: Katalog der Ausstellung „Stationen der Moderne“. Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 25. 9. 1988–8. 1. 1989, Berlin 1988, S. 354.

kommunistische Künstler und Intellektuelle mit leitenden Funktionen bedacht, da sie natürlich am ehesten die Gewähr dafür boten, sich für eine sozialistische Umgestaltung Deutschlands einzusetzen und das nationale Kultur- und Bildungswesen vom „nationalsozialistischen Ungeist“⁷ rein zu halten. So begann z. B. der Maler Hans Grundig 1946 mit dem Aufbau der Akademie der Bildenden Künste in Dresden, nachdem er zuvor in Moskau zur Roten Armee übergetreten war und eine ‚Antifa-Schule‘ besucht hatte⁸. Bei der Zusammensetzung des Lehrkörpers konnte er auf Künstlerkollegen zurückgreifen, die in den zwanziger und dreißiger Jahren in kommunistischen, klassenkämpferischen Verbänden wie der ‚Roten Gruppe‘ oder der Dresdner Sektion der ASSO-Bewegung (Assoziation Revolutionärer Künstler Deutschlands, 1926 gegründet) zusammengearbeitet hatten, bis diese Gruppierungen von den Nationalsozialisten zerschlagen wurden⁹. Überhaupt waren mit Berlin und Dresden zwei Städte der sowjetischen Besatzungszone zugefallen, in denen sich zahlreiche Künstler niederließen in der Hoffnung auf einen künstlerischen Neubeginn in der Anknüpfung an „progressive Vorkriegstraditionen“¹⁰.

In Dresden fand dann auch die erste große Kunstaussstellung nach dem Krieg statt, auf der 250 Künstler mit ca. 600 Werken vertreten waren¹¹. Die während der NS-Zeit verfeimten Künstler und Künstlerinnen wie u. a. Barlach, Baumeister, Feininger, Felixmüller, Grosz, Heckel, Kirchner und Käthe Kollwitz erfuhren dort eine nachträgliche Ehrung¹², wobei sich jedoch herausstellte, daß zwei Drittel des Publikums die Ausstellung ablehnten wegen der dort gezeigten expressionistischen und abstrakten Kunst¹³. Ein auch in der Rückschau kaum verwunderliches Ergebnis angesichts der zurückliegenden zwölf Jahre permanenter Unterdrückung und Polemisierung gegen die mit nationalsozialistischer Kunstauffassung nicht zu vereinbarenden Kunstrichtungen. Es folgten angestrengte Bemühungen der Dresdner Künstler, mit Hilfe von Führungen, Diskussionsveranstaltungen und Vorträgen den Besuchern die gezeigten Kunstwerke näher zu bringen; bestärkt wurden sie dabei in ihrem Glauben an eine freie Entfaltung der künstlerischen Möglichkeiten in der Zukunft. Der schon erwähnte Hans Grundig schrieb in dieser optimistischen Hoffnung an seine Frau: „Hier ist alles im Neuwerten begriffen . . . es ist wieder Kampf auf der ganzen Linie, diesmal zum Glück einer, den ich gerne durchkämpfen will, der Kampf um positive, wirklich menschliche Werte . . . Fragen der Kunst

7) Ebenda.

8) Ebenda, S. 353.

9) Ebenda u. Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949–1979 (weiterhin zit.: Thomas 1980), Köln 1980, S. 14f. Ebenso dazu: Hans Grundig: Künstlerbriefe aus den Jahren 1926–1957, hrsg. von B. Wächter, Rudolstadt 1966, S. 107, Brief vom 30. 9. 1946.

10) Thomas 1980, S. 14.

11) Vgl. Stationen eines Weges, S. 10, zu früheren Ausstellungen S. 8.

12) Ebenda, S. 10.

13) Vgl. Winkler (wie Anm. 6), S. 358.

werden diskutiert, angeregt durch unsere Ausstellung. Ob Expressionismus, ob Naturalismus oder realistische Gestaltung. Es kocht“¹⁴.

Er sollte sich jedoch in seinen Hoffnungen getäuscht sehen: Schon ein Jahr später, 1948, vollzog sich der Bruch der Anti-Hitler-Koalition, die zunächst mit ihren gemeinsamen Interessen die Möglichkeit bereitet hatte für eine relative Offenheit in den kunstpolitischen Diskussionen und Entwicklungen¹⁵. Jetzt, nachdem die Eindämmung des Kommunismus zum Hauptziel der amerikanischen Außenpolitik geworden war und der wirtschaftliche Zusammenschluß der Westzonen bevorstand, wurde auch im kulturpolitischen Bereich eine immer rigoroser werdende Abgrenzung verfolgt, die die künstlerischen Kontakte über die Grenzen hinweg erschwerten¹⁶.

In der „Täglichen Rundschau“, der Zeitung der sowjetischen Militäradministration, begann der Kulturoffizier der SMAD, Alexander Dymshitz, die Offensive zur ‚Formalismus-Debatte‘. Namentliche Angriffe auf Picasso, Chagall, Schmidt-Rottluff, Masereel und Karl Hofer stehen am Anfang der Formalismus-Diskussion, die – wieder einmal – die volksnahe Kunst propagierte und fortschrittliche Tendenzen als dekadent verachtete. Dymshitz schrieb so in der „Täglichen Rundschau“ vom 24. 11. 1948: „Im Grunde hat das Volk gesunde Ansichten über die Kunst, die Kunst der Formalisten aber ist krank und unlebendig ...“¹⁷. Anfänglich machte sich Entsetzen darüber breit, daß sich nach so kurzer Zeit die Diffamierung der modernen Kunst wiederholen sollte. Öffentlich wurde gegen die Ausführungen von Dymshitz protestiert¹⁸, aber es schien unweigerlich, daß sich hier die parteioffizielle Richtung des Sozialistischen Realismus anzukündigen schien, der die Künstler wiederum zu Erfüllungsgehilfen in Bezug auf die Propagierung einer Ideologie degradierte. Fast schon naiv muten daher rückblickend die Erinnerungen des Künstlers Herbert Volwahren an, der 1983 die damalige Situation zusammenfaßte: „So aufgeschlossen sich die sowjetischen Kulturoffiziere uns gegenüber zeigten, so undurchsichtig wurde die Lage, als das Stichwort vom ‚Sozialistischen Realismus‘ in die Diskussion geworfen wurde. Hatten wir nur eine Narrenfreiheit genossen? ... Meine Kollegen und ich konnten mit dem neuen Begriff keine konkrete Vorstellung verbinden. Es dauerte einige Zeit, bis wir einsahen, daß damit ganz schlicht die naturalistische Illustration der Parteideologie gemeint war. Soweit ich mich erinnere, war das im Jahr 1947“¹⁹.

Was hatte sich in der Zwischenzeit in den Westzonen an kulturellem Neuaufbau vollzogen? In der amerikanischen Besatzungszone hatte schon im Dezem-

14) Hans Grundig (wie Anm. 9), S. 104, Brief vom 24. 9. 1946.

15) Vgl. Held (wie Anm. 5), S. 9 u. 13.

16) Vgl. Winkler (wie Anm. 6), S. 359.

17) Zitat aus: Stationen eines Weges, S. 15.

18) Vgl. u. a. Artikel von H. Sandberg, in: Stationen eines Weges, S. 15.

19) Brief Volwahren an Karin Thomas vom 22. 2. 1983, abgedruckt bei Winkler (wie Anm. 6), S. 359, ebenso dortige Anmerkung 31, S. 360.

ber 1945 eine Ausstellungsreihe begonnen, die sich zum Ziel gesetzt hatte, Maler der Gegenwart zu präsentieren. Vorrangig beteiligten sich hier Künstler, die sich vom Gegenständlichen abwandten und nach neuen Form- und Farbgebungen suchten²⁰. In München organisierten das Amerika-Haus und der darin integrierte Central-Art Collecting Point unter der Leitung des amerikanischen Kulturattachés Vortragsreihen und Ausstellungen und förderten somit die Entfaltung einer freien Kulturtradition²¹. Weiterhin fand eine große Anzahl von Zusammenschlüssen zu mehr oder weniger fest organisierten Gruppen und Ausstellungsgemeinschaften statt, die sicherlich das Resultat wirtschaftlicher Interessen waren, die in einer Gemeinschaft besser vertreten werden konnten. Gruppengründungen erfolgten wohl auch aus dem Bedürfnis heraus, sich im freien Kontakt zu Kollegen zu gemeinsamen Haltungen zu bekennen²². Unterschiedlichkeiten offenbarten sich jedoch in der nächsten Zeit im Selbstverständnis und in den Zielen der Gruppen.

Die Museen verfolgten in ihrer Ausstellungspraxis durch die Ausstellung europäischer Künstler wie Picasso oder Chagall die Wiederaufnahme des Kontakts zur internationalen Kunst²³. In den Kunstzeitschriften entfaltete sich eine rege Diskussion über abstrakte und gegenständliche Malerei, die offenbart, mit welchen Schwierigkeiten die Rehabilitation der Moderne auch im westlichen Teil zu kämpfen hatte²⁴. Zusätzlich wurde die Diskussion über Abstraktion und Gegenständlichkeit aber auch in den Dienst einer ideologischen Konfrontation zwischen West und Ost gestellt. 1948 steuerte Hans Sedlmayr, seit 1937 Ordinarius für Kunstgeschichte in Wien, mit seinem Buch „Verlust der Mitte“ den wohl bekanntesten und umstrittensten Beitrag zur Diskussion bei. Mit Berufung auf das Christentum und konservative Stimmen beschrieb er den Verlauf der Moderne als den einer Krankheit, deren Ursprünge und Strukturen er diagnostizierte. Nur in der Rückbesinnung auf die sakrale Kunst ergebe sich, so Sedlmayr, eine ‚Heilung‘ der Kunst und damit die Rückkehr

20) Vgl. M. A. von Lüttichau: „ZEN 49“, in: Katalog der Ausstellung „Stationen der Moderne“ (wie Anm. 6), S. 379.

21) Ebenda, S. 381. Freiheitliche Kulturentfaltung bedeutete in der westlichen Besatzungszone aber auch, daß die abstrakte Kunst als beispielhaft für die ‚Freiheit‘ des Westens angesehen wurde im Gegensatz zur ‚totalitären‘ realistischen Gestaltungsweise der sozialistischen Länder. Dies hatte zur Folge, daß eine Fortführung der gesellschaftskritischen realistischen Traditionen durch kulturpolitische Maßnahmen im westlichen Teil Deutschlands verhindert wurde. Vgl. hierzu die Dokumentation von Held (wie Anm. 5), die dies anhand von umfangreichem Archivmaterial nachweisen kann.

22) Vgl. H. M. Schmidt: Eine Gemeinschaft Einsamer, eine Verbundenheit Selbständiger. Künstlervereinigungen der Nachkriegszeit, in: Katalog der Ausstellung „Aus den Trümmern“. Kunst und Kultur im Rheinland 1945–1952. Rheinisches Landesmuseum, Bonn; Kunstmuseum Düsseldorf; Museum Bochum 1985, S. 423.

23) Vgl. P. Spielmann: Klassik – Abstraktion – Exotisches. Ausstellungstätigkeit in den ersten Nachkriegsjahren, in: Katalog der Ausstellung „Aus den Trümmern“, Bonn, Düsseldorf, Bochum 1985, S. 433.

24) Vgl. von Lüttichau (wie Anm. 20), S. 380.

zu einem geordneten religiösen Weltbild²⁵. Vehementen Widerspruch erfuhr er u. a. von Willi Baumeister und anderen Kritikern, die die Kritik der Moderne nach 1945 ablehnten und Sedlmayrs konservative Position der Intoleranz und Inhumanität bezichtigten.

Es fällt nicht leicht, die künstlerischen Leistungen dieser Zeit 1945–1949 in der hier vorgegebenen Kürze zusammenzufassen, da sich die verschiedensten Stile und thematischen Bevorzugungen ergaben²⁶. Doch bleibt festzuhalten, daß sie sich ohne Einflußnahme von staatlicher Seite auf die Künstler entwickeln konnten.

II. Malerei der DDR

1. 1949 bis Mitte der sechziger Jahre: Dominanz des Sozialistischen Realismus

Mit dem Gründungsdatum der DDR, dem 7. Oktober 1949, beginnt eine Stufe der Kunstentwicklung, für die die unmittelbare Verflechtung von Kunst und Politik charakteristisch ist. Die gesellschaftliche Gebundenheit der Kunst war erstes Gebot für die Künstler und dementsprechend wurde der jeweilige Entwicklungsstand der Kunst auf den Parteikonferenzen diskutiert. Dort wurden auch Entscheidungen über die zukünftig einzuhaltenden Richtlinien getroffen²⁷. Für die Künstler galt es nun, nicht mehr den Blick in die Vergangenheit zu richten, sondern zum Aufbau des sozialistischen Staates und zur Förderung der ökonomischen und ideologischen Prinzipien beizutragen. Inhaltlich ergaben sich in der Zeit bis 1965 für die Malerei folgende thematische Schwerpunkte²⁸:

1. Am meisten vertreten sind Bilder und Szenen aus der Arbeiterwelt, die später durch Szenen im landwirtschaftlichen Bereich ergänzt werden. Die nächste Gruppe machen zahlenmäßig die

2. Kollektiv- und Brigadebilder aus, die zumeist Bestarbeiter in ihrem Kollektiv zeigen. In Gruppenbildern wird das geforderte Kollektivbewußtsein festgehalten und die Einsicht vermittelt, daß nur in gemeinschaftlicher Arbeit

25) Vgl. H. Sedlmayr: *Verlust der Mitte*, 2. Aufl. Salzburg 1948, S. 207, 232 u. 243. Vgl. zur Wertung der Sedlmayrschen Untersuchung als eine „Theorie der ‚Entartung‘ der Moderne“: H. Beltz: „Bilderstreit“: ein Streit um die Moderne, in: *Katalog der Ausstellung „Bilderstreit“*. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960, Köln, Messehallen 8. 4.–28. 6. 1989, Köln 1989, S. 20f.

26) Zusammenfassung der künstlerischen Leistungen bei Held (wie Anm. 5), S. 45–67.

27) Vgl. Edda Pohl: *Die ungehorsamen Maler. Über die Unterdrückung unliebsamer Bildender Kunst in der DDR 1945 bis 1965*, Berlin 1977, S. 16.

28) Die Zusammenfassung folgt hier grundlegend Pohl, ebenda, S. 17, die aber im einzelnen noch ergänzt wurde.

und der Weitergabe beruflicher Kenntnisse die Anforderungen in der Arbeitswelt zu bewältigen sind.

3. Weiterhin entwickelten sich Diskussionsbilder, in denen die Hausgemeinschaft, der Arbeiterzirkel oder die Sportgemeinschaft vorbildhaft über ihre Umwelt diskutieren; beliebt war auch die Darstellung der Diskussion über Beschlüsse der Partei.

4. Porträts entstanden zum einen zur Darstellung sozialistischer Politiker, die aber nicht unbedingt wie beim Vorbild UdSSR in heroischer Pose präsentiert wurden²⁹. Zum anderen bevorzugte man jetzt die Arbeiterporträts, die die Werktätigen selbstbewußt und als aktive Kämpfer erscheinen ließen, für die die Arbeit keine Last bedeutete, sondern Teil ihrer Verwirklichung im sozialistischen Staat war. Otto Nagels Bild „Maurerlehrling“ (Abb. 1) (auch „Maurerlehrling Wolfgang Plath“, 1953, Öl auf Leinwand, 116 × 79,5 cm, Märkisches Museum, Berlin[-Ost]) entsprach den Anforderungen, die an ein mustergültiges Arbeiterbildnis gestellt wurden. Entschlossenheit wird durch die in die Seite gestützte Hand signalisiert, eine Haltung, die den typischen ‚Helden‘ des sozialistischen Aufbaues kennzeichnen sollte, mit dem sich der Betrachter identifizieren kann.

Gängige Bildinhalte machten weiterhin die Darstellung von Demonstrationen und Festakten aus oder das Zusammensein von jungen Pionieren und FDJlern mit Vorbildern aus den verschiedensten Bereichen. Historienbilder hatten und haben Kämpfe und Kriege zum Inhalt, die gemäß dem eigenen Geschichtsverständnis eine wichtige Etappe auf dem Weg zum Sozialismus einnehmen, wie z. B. der Deutsche Bauernkrieg. Die Landschaftsdarstellung hatte ebenfalls in den Dienst der ökonomischen Produktionspropaganda zu treten, was sich in zahlreichen Industrielandschaften oder Bildern von Kolchosfeldern niederschlug.

Stilistisch sind die Bilder dieser Zeit überwiegend einer naturalistischen Malweise zuzuordnen, die sich an Vorbilder des Realismus im 19. Jahrhundert zu orientieren hatten. Zu den Leitlinien des Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung, der jetzt von den Künstlern verlangt wurde, gehörten die Forderung nach Parteinahme, Lebensechtheit der Figuren, die Darstellung des Typischen und Volkstümlichen und die Anerkennung der Erziehungsfunktion der Kunst³⁰. Wegbereitend für diese Entwicklung zum Sozialistischen Realismus war die zweite Etappe der Formalismus-Diskussion, die Anfang 1951 begann und die Ausfindung des Formalismus in den eigenen Reihen vorantrieb³¹. Als formalistisch und dekadent wurden der Impressionismus eingestuft, die Bilder der Kubisten, der Expressionisten, der Futuristen, der Vertre-

29) Im Gegensatz zu Pohl, ebenda, S. 17, die hier den Personenkult im Porträt betont, der aber nicht unbedingt nachzuweisen ist. Vgl. als Beispiele hierzu Abbildungen bei U. Kuhrt: Kunst der DDR 1945–1959, Leipzig 1982, Abb. Nr. 162 u. 163.

30) Vgl. Pohl (wie Anm. 27), S. 23.

31) Vgl. Stationen eines Weges, S. 19.



Abb. 1: Nagel, Otto: „Maurerlehrling“, auch „Maurerlehrling Wolfgang Plath“, 1953, Öl auf Leinwand, 116 × 79,5 cm, Märkisches Museum, Berlin(-Ost).
(Abb. aus: Kuhirt, Ulrich: Kunst der DDR 1945–1959. Leipzig 1982. Abb. Nr. 118, Kat. S. 266.)

ter der Neuen Sachlichkeit und der Surrealisten. Formalistische Irrlehren zeigten sich nach damaliger Auffassung vor allem in der Abwendung der Künstler von der Darstellung der sie umgebenden Realität und in der Tatsache, daß die Betonung des „Schönen“ in der Malerei immer weniger verfolgt wurde. Letztlich offenbart sich im Formalismus-Streit mit der Verwerfung des ‚dekadenten westlichen Modernismus‘ eine Polemik, die darauf abzielte, die kulturellen Kontakte abzugrenzen und die sowjetische Kunst zum Vorbild einer für die DDR zugeschnittenen Nationalkultur zu propagieren³². Rigoros wurde dann mit Entlassungen im Kulturbereich begonnen, um dort entsprechend Gleichgesinnte unterzubringen³³. Mit der Einrichtung des Ministeriums für Kultur 1954 hatte man dann auch eine Institution gegründet, durch die der Kampf um den Sozialistischen Realismus auf administrativem Wege gefochten werden konnte.

2. Sechziger Jahre: Erste Entwicklungen zur Loslösung vom Sozialistischen Realismus

Anfang der sechziger Jahre leitete dann der sogenannte ‚Bitterfelder Weg‘ die nächste kunstpolitisch wichtige Etappe ein: Die erste Bitterfelder Konferenz (Elektrochemisches Kombinat Bitterfeld, 24./25. April 1959) unter dem Motto „Greif zur Feder, Kumpel! Die sozialistische Nationalkultur braucht dich!“ zielte auf eine engere Verbindung zwischen den kulturellen Betätigungen der Werktätigen und denen der ‚professionellen‘ Künstler hin, wodurch der eine wie der andere Bereich neue Impulse erhalten sollte. Mittels Malzirkeln und anderen kulturellen Unternehmungen sollte das selbsttätige Interesse der Arbeiterschaft geweckt werden, während durch Partnerschaftsverträge mit Betrieben die Künstler sich an der Gestaltung von Problemen aus der Arbeitswelt zu beteiligen hatten³⁴. Das Ergebnis in der Praxis war zwar eine „Inflation von Brigade- und Arbeiterbildern“³⁵, aber das eigentliche Ziel, der Austausch zwischen Laien und Künstlern, war nicht erreicht worden.

Ronald Paris ist das bekannteste Beispiel eines Künstlers, der durch seine Arbeit in einer landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft (LPG Wartenberg in der Nähe von Berlin) das Leben der Bauern kennenzulernen und in seinen Bildern wiederzugeben versuchte³⁶. Seine Bilder aus der Zeit um 1961 sind nicht ihres Inhalts wegen bemerkenswert, denn der entsprach schließlich dem gängigen Klischee. Paris orientierte sich vielmehr in der Farbigkeit und im Stil an seinem Lehrer, dem expressionistischen italienischen Neorealisten

32) Vgl. Thomas 1980, S. 29f.

33) Vgl. Stationen eines Weges, S. 19.

34) Vgl. Katalog „Durchblick“, hrsg. vom Ludwig-Institut für Kunst der DDR, Oberhausen, Oberhausen 1984, S. 43.

35) Thomas 1980, S. 57.

36) Zu Ronald Paris vgl. L. Lang: Malerei und Graphik in der DDR, Luzern, Frankf./M. 1978, S. 80f.

Gabriele Mucchi, der in der Kunsthochschule Berlin-Weißensee lehrte. Westliche Dekadenz wurde dem jungen Maler wegen seines Stils vorgeworfen, der deutlich macht, daß offensichtlich das Bedürfnis nach anderen, neuen Gestaltungsweisen als der offiziellen bestand.

Dies war kein Einzelfall in dem Wunsch nach der Ausweitung der formalen Gestaltungsmittel und dem wurde auch quasi offiziell auf der zweiten Bitterfelder Konferenz entsprochen (24./25. April 1964). Dort konzedierte Walter Ulbricht: „Für uns ist der sozialistische Realismus ... kein Dogma, keine Ansammlung von Vorschriften, in die man das Leben zu pressen habe. Die realistische Methode ist historisch entstanden und sie entwickelt sich weiter“³⁷. Dies bedeutete die Möglichkeit einer stilistischen Ausweitung im Realismus bei unveränderter thematischer und parteilicher Bindung des Künstlers. Die abstrakte Malweise galt aber weiterhin als unmöglich, da sie der „gesellschaftlichen Aufgabe der Kunst bei der Formung sozialistischer Menschen“³⁸ nicht entspreche.

In der Folgezeit vollzog sich die Entwicklung der Kunst weitaus widersprüchlicher als in den fünfziger Jahren. Zum einen gab es diejenigen, die dem offiziellen Tenor entsprachen. Andere wie Bernhard Heisig, Wolfgang Matheuer, Werner Tübke und Willi Sitte meldeten sich zu Wort, die für sich neue Orientierungspunkte in der eigenen und später auch der fremden Kunstgeschichte suchten und die formalen Kriterien erweiterten. Picasso, dem trotz der Anerkennung seines politischen Kampfes immer noch Dekadenz in den künstlerischen Mitteln vorgeworfen wurde, wurde z. B. für Willi Sitte zum künstlerischen Leitbild³⁹. Auch deutsche Traditionen wurden jetzt einer differenzierenden Betrachtung unterzogen, so daß in den siebziger Jahren das Zitat des künstlerischen Erbes ein besonderes Charakteristikum der DDR-Malerei ausmachte.

3. ‚Weite und Vielfalt‘ der siebziger und achtziger Jahre: Zugeständnisse – aber keine Offenheit

Das Jahr 1971 brachte den Beginn eines Neuansatzes in der Kulturpolitik der DDR mit sich und ist Ausgangspunkt für mehr Toleranz und für das Zugeständnis von Freiräumen. Auf der 4. Tagung des Zentralkomitees der SED betonte Erich Honecker (17. Dezember 1971): „Wenn man von den festen Positionen 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 ...“⁴⁰.

37) Zitat aus Katalog „Durchblick“ (wie Anm. 34), S. 43.

38) Zitat Ulbricht aus: Stationen eines Weges, S. 56.

39) Vgl. zur Diskussion: ebenda, S. 31 u. 35.

40) Zitat ebenda, S. 77.

Die Maler nutzten diesen Freiraum einmal in der Erprobung neuer stilistisch-formaler Möglichkeiten, sogar unter vorsichtiger Aneignung westlicher Stile. Weiterhin wagten sie „Aufweichungen und Erweiterungen der inhaltlich fixierten Bildtypen“⁴¹ und relativierten den bis dahin obligatorisch optimistischen Charakter des Arbeiterbildnisses.

Das Zentrum für die Kunst der DDR ist von nun an Leipzig mit der ‚Leipziger Malerschule‘, die grob verallgemeinert in zwei Tendenzen aufgespalten wird, zum einen einer expressiv-leidenschaftlichen, zum anderen eine formstrenge, nüchtern sachliche Wirklichkeitsauffassung⁴².

Die Infragestellung ikonographischer Muster zur bisher üblichen Darstellung des ‚Helden der Arbeit‘ nimmt zahlenmäßig zu und macht die Skepsis deutlich, mit der die eigene künstlerische Vergangenheit betrachtet wird. Vergleicht man Otto Nagels „Maurerlehrling“ (Abb. 1) mit dem „Schweißer“ (Abb. 2) (1971, Mischtechnik, 120 × 75 cm, Kunsthalle Rostock) von Volker Stelzmann, so sind die Unterschiede evident: Stelzmann hebt die bei Nagel noch vorhandene Monumentalisierung des Arbeiters auf, indem er die Distanz und Würde signalisierende Untersicht, aus der die Figur gegeben wird, übertreibt und damit ironisiert. Unbeholfen und linkisch erscheint dagegen die Haltung des Arbeiters. Durch diese Widersprüchlichkeit wird eine Stilisierung des Dargestellten vermieden. Daraus ergibt sich aber auch, daß eine vorschnelle Identifikationsmöglichkeit des Betrachters mit dem porträtierten Arbeiter nicht mehr gegeben ist⁴³.

Der Sozialistische Realismus ist jetzt, wie Willi Sitte es in Anlehnung an Brecht ausdrückt, „keine Stilformel, die man bloß anzuwenden oder am Werk abzulesen braucht, sondern ist Ausdruck einer Haltung zur Realität, die vor allem darin besteht, hautnah den ständigen Veränderungen im sozialen Organismus ... auf der Spur zu bleiben und für sie jeweils gültige Bilder zu finden“⁴⁴.

Genau diese Haltung macht die Schwierigkeit der jungen Maler der achtziger Jahre aus. Waren die siebziger Jahre eine Zeit der Wiederentdeckung der Neuen Sachlichkeit und der Aufarbeitung der proletarisch-revolutionären Kunst der Assoziation Revolutionärer Künstler Deutschlands (ASSO) gewesen, so sind die achtziger Jahre vor allem verbunden mit dem Aufkommen einer neoexpressionistischen Welle, die in das allgemeine Bewußtsein rückt. Mit aller Deutlichkeit zeigt sich jetzt in der Farbigkeit und dem vehementen Malgestus der Einfluß der ‚Jungen Wilden‘ aus der Bundesrepublik. Auch andere westliche Stilrichtungen werden jetzt angewandt und ausgestellt, was si-

41) Thomas 1980, S. 106.

42) Vgl. Lang (wie Anm. 36), S. 106f.

43) Vgl. H. Gassner, E. Gilien: Identifikation und Distanz im Arbeiterbild. Porträt und Gruppenbild des Arbeiters in der Malerei der DDR, in: Kultur und Kunst in der DDR seit 1970, hrsg. von H. Gassner und E. Gilien, Gießen 1977, S. 163.

44) Zitat aus Katalog „Durchblick“ (wie Anm. 34), S. 53.



Abb. 2: Stelzmann, Volker: „Schweißer“, 1971, Mischtechnik auf Hartfaser, 120 × 75 cm, Kunsthalle Rostock.
(Abb. aus: Thomas, Karin: Malerei in der DDR 1949–1979. Köln 1980, Abb. Nr. 7)

cherlich auch mit der Verbesserung der Informationsmöglichkeiten für die Maler zu tun hat⁴⁵.

Doch stoßen diese Tendenzen auf Skepsis bei den Künstlern der älteren Generation, die die Arbeiten der Jungen oft mit ihrem Realismusverständnis bewerten und diese Entwicklungen als „Modewellen“⁴⁶ abtun. Ebenso ergeht es abstrakt arbeitenden Künstlern, deren Arbeiten auf der X. Kunstausstellung der DDR 1988, der offiziellen ‚Leistungsschau‘, immer noch dem Bereich Kunsthandwerk zugeordnet wurden. Gerade hierdurch werden diese und andere experimentelle Arbeiten in den Gegensatz zur ‚konservativen‘ Linie gedrängt, die vorrangig dem Realismus und der Darstellung des Menschenbildes treu bleibt. Somit existieren zwar keine Verbote für irgendwelche Stilrichtungen, aber die vielzitierte Offenheit im künstlerischen Bereich bleibt letztendlich eine Offenheit mit Einschränkungen, die mit einem freiheitlichen Verständnis von der Kunst und ihren Wirkungs- und Entfaltungsmöglichkeiten schwer zu vereinbaren ist.

III. Malerei in der Bundesrepublik Deutschland

1. Abstraktion als ‚Weltsprache‘ in den fünfziger Jahren

Kann man die geschlossene Entwicklung der Malerei für die DDR noch in einem chronologischen Überblick erfassen, so ist dies für die Bundesrepublik der vielfältigen Formen malerischen Gestaltens wegen unmöglich. Aus diesem Grund möchte ich mich hier auf die Vorstellung einiger ausgewählter Beispiele beschränken, die ungefähr eine Vorstellung von dem geben können, was sich in der Bundesrepublik Deutschland im Vergleich zur DDR getan hat. Auf zwei Aspekte konzentriere ich mich hierbei ganz besonders: zum ersten auf die immer wieder, manchmal auch mit einem vorwerfenden Unterton hervorgebrachte Ansicht, die westdeutsche Kunst orientiere sich einseitig an Westeuropa und Amerika, wodurch sie, ähnlich der Kunst in der DDR, zunächst keine eigene Identität begründet habe. Weiterhin möchte ich Stimmen vorstellen, die darauf eingehen, woran denn eine Identität einer spezifisch deutschen Kunst gemessen werden könnte.

Für die Zeit nach 1949 gilt vorerst, daß in Deutschland die abstrakte Kunst die beherrschende Kraft war, die in unterschiedlichsten Variationen auftrat⁴⁷. Dies ist nicht zuletzt auch eine Reaktion auf den naturalistischen, oft pathetisch figuralen Stil der nationalsozialistischen Maler.

45) Vgl. z. B. ART, 1988, H. 1, S. 31–45.

46) Vgl. z. B. Willi Sitte im Interview mit Bernhard Mensch, in: Katalog „Durchblick 2“, hrsg. vom Ludwig-Institut für Kunst der DDR, Oberhausen, Oberhausen 1986, S. 11.

47) Vgl. hier die unterschiedlichen Standpunkte, die bei der Ausstellung „ZEN 1949“ zusammengebündelt wurden: von Lüttichau (wie Anm. 20), S. 379.

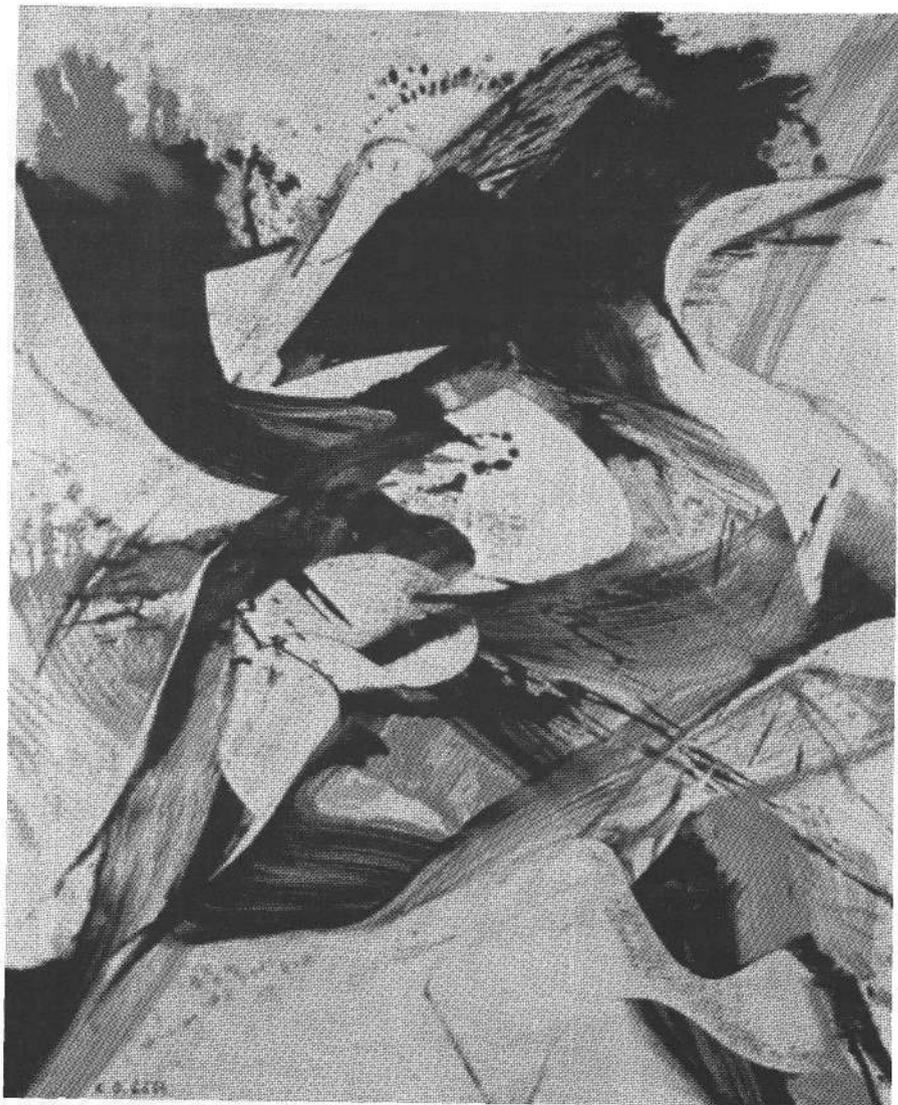


Abb. 3: Götz, Karl-Otto: „Bild vom 8. 2. 53“, 1953, Mischtechnik auf Leinwand, 175 × 145 cm, Saarland-Museum in der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarbrücken.

(Abb. aus Katalog der Ausstellung „Kunst in der Bundesrepublik 1945–1985“. Ausst. in der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 27. 9. 1985–21. 1. 1986. Abb. Nr. 150, Kat. S. 698)

Unter den verschiedenen Gruppierungen der Nachkriegs-Avantgarde (z. B. „Junger Westen“, „Zen 49“) bildete die Frankfurter Gruppe „Quadriga“ das wohl stärkste Gruppenprofil aus⁴⁸. Der Tachismus nach französischem Beispiel und der amerikanische Abstrakte Expressionismus sind die für sie zu benennenden Vorbilder im kunsthistorischen Bereich. Mit deren Bildkonzepten versuchten die Quadriga-Maler in Einklang zu treten und das hieß: zum einen die Abkehr von der formalisierenden Abstraktion hin zu einer die Expressivität der Farbe, der Gestik und der Auflösung der Form betonenden Arbeitsweise⁴⁹.

Karl Otto Götz, dessen „Bild vom 8. 2. 53“ (Abb. 3) (1953, Mischtechnik auf Leinwand, 175 × 145 cm, Saarland Museum, Saarbrücken) hier vorgestellt wird, ist einer unter den vier Quadriga-Mitgliedern, die mit ihren Bildern eine eigenständige informelle Ausdruckssprache in den späten fünfziger Jahren schufen. Der gestische Duktus ist in dieser Arbeit vorherrschend und besticht in dem eleganten, raumschaffenden Auftrag der Farbe. Die primären dunklen Farbschwünge werden durch die hellen, bunten Partien aufgenommen und lenken den Blick auf den Schwerpunkt des Bildes, einer Art Raumkreisel, aus dem sich die Bewegung heraus entwickelt⁵⁰.

Diese informelle Malerei als ein Ausdruck individueller Freiheit und der Entfaltung künstlerischer Möglichkeiten ist zugleich auch zu verstehen als eine Reaktion auf die Zeit des Nationalsozialismus und seine Unterdrückungen im künstlerischen Bereich. Bis heute wird ihr immer noch und immer wieder vorgeworfen, sie sei in ihrer Spontanität beliebig, flüchte vor der Realität in die Innerlichkeit und verblasse im Dekorativen, was nur durch die Unkenntnis ihrer Motivationen und künstlerischen Zusammenhänge zu erklären ist⁵¹. Indirekt kulminiert dieses Verständnis auch im immer wieder benutzten Begriff „Diktatur der Abstrakten“ oder „Diktat der gegenstandslosen Malerei“⁵², mit der die Zeit der fünfziger Jahre unter dem Primat des Tachismus beschrieben wird. Dabei liegt in der Benutzung der Begriffe auch gleichzeitig ein Stück Diskriminierung, schließlich darf nicht vergessen werden, daß diese in der Zeit der Konfrontation zwischen Ost und West mit der Gegenüberstellung von Realismus und Abstraktion aufkamen. Und schließlich wird so rigoros über

48) Zur Quadriga: K. Winkler: Neuexpressionisten (Quadriga), in: Katalog der Ausstellung „Stationen der Moderne“, Berlin 1988, S. 416–425.

49) Ebenda, S. 418f.

50) Vgl. W. Schmied: Malerei nach 1945, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1974, S. 22 zur Technik von Karl-Otto Götz.

51) Vgl. zu den künstlerischen Zusammenhängen R. Wedewer: Stichworte zum „Informel“, in: Katalog der Ausstellung „Kunst in der Bundesrepublik 1945–1985“. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 27. 9. 1985–21. 1. 1986, Berlin 1985, S. 120–131, bes. S. 125.

52) G. Grass: „Sich ein Bild machen“, in: Katalog der Ausstellung „Zeitvergleich“. Malerei und Grafik aus der DDR, hrsg. von ART, 1982, S. 12. Ebenso: E. Roters: Malerei in Deutschland. Die Deutsche Demokratische Republik, in: Schmied (wie Anm. 50), S. 44.

die gegenständlich orientierten künstlerischen Leistungen hinweggegangen, die zu dieser Zeit ebenso in der Bundesrepublik entstanden sind, die aber damals, als durch die Bevorzugung abstrakter Arbeiten die moderne Malerei rehabilitiert werden sollte, in den Hintergrund traten bzw. treten mußten.

2. Sechziger Jahre: Neue Figurativität auf breiter Ebene

Auf breiter Basis entstand eine figurative Malerei dann erst in den sechziger Jahren, eine figurative Malerei, die sich, im Gegensatz zur zeitgenössischen DDR-Kunst, mit den unterschiedlichsten Einflüssen auseinandersetzen konnte. Konrad Klapheck ist sicherlich einer der prominentesten und bekanntesten Vertreter, dessen Bilder einen Gegenpol zur angeblichen Beliebigkeit des Tachismus darstellen sollen⁵³. Die Bindung an einen Gegenstand wird bei Klapheck immer beibehalten, und so erkennt man auf seinen Bildern vereinfacht die Teile von Nähmaschinen, Schreibmaschinen und anderen Gerätschaften, die in einen leeren Raum hineingestellt werden. In diesem imaginären Raum erhält der Gegenstand einen neuen Charakter und wird zum „Zwitterwesen“⁵⁴ mit ursprünglichem und metaphorischem Dinggehalt. Durch die anspielungsreichen Bildtitel verrät Klapheck seine Bildwelt, in der z. B. die Nähmaschine die Rolle des Weiblichen einnehmen kann.

Klapheck wie auch Gerhart Richter werden immer wieder mit der in den sechziger Jahren von Amerika und England sich ausbreitenden Pop Art in Verbindung gebracht. Die einfache Gleichung, die Malerei der Bundesrepublik folge so den westlichen Tendenzen, läßt sich aber gerade an diesen beiden Beispielen widerlegen: So sehr sie auf den ersten Blick in diese Richtung tendieren, so sehr steht bei beiden das Bemühen nach einer Überprüfung dieser Richtung in der Malerei im Vordergrund, verbunden mit dem Zweck, eine eigenständige Position aufzubauen. Bei Klapheck darf man schließlich nicht vergessen, daß seine Wurzeln über die Vermittlung seines Lehrers Bruno Goller in der rheinischen Spielart der Neuen Sachlichkeit liegen und er diese Tradition fortführt. Gerhard Richter indessen benutzt zwar, wie es in der Pop Art ähnlich geschieht, ein Foto als Ausgangspunkt für seine Bilder. Das fotografische Motiv wird aber durch Verwischungen malerisch verändert, wodurch sich die Realität und eine künstlerisch gestaltete Wirklichkeit überlagern.

In den sechziger Jahren entwickelte sich weiterhin eine figurative Richtung in der Malerei, die einem vergleichsweise traditionellen Ansatz verhaftet blieb. Überlieferte ikonographische Bezüge werden hier bemüht, wodurch sich eine leichtere Verständlichkeit und Lesbarkeit dieser Bilder ergibt. Stili-

53) Vgl. Schmied (wie Anm. 50), S. 27. Zur figurativen Malerei seit den sechziger Jahren vgl. Katalog der Ausstellung „Neue Figuration“. Deutsche Malerei 1960–88. Kunstmuseum Düsseldorf, 20. 5.–30. 7. 1989 u. Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2. 9.–12. 11. 1989, München 1989.

54) Schmied (wie Anm. 50), S. 28.

stisch dient weitestgehend der Expressionismus als Vorbild. Inhaltlich wird besonderes Augenmerk auf die Formulierung persönlicher Erfahrungen und Situationen sowie auf die Reflektion der jüngsten Vergangenheit gelegt. Die stilistischen Anlehnungen und der Vergangenheitsbezug bewirkten, daß in dieser figurativen Malerei eine Tendenz zu einer typisch deutschen Kunst gesehen wird, zu einer „eigenständigen Malerei, die in der Ablehnung der internationalen Uniformität ihre deutsche Herkunft nicht verleugnet“⁵⁵. Hierzu zählen Maler wie Georg Baselitz, Markus Lüpertz und Anselm Kiefer, Maler, die zum Teil aus der DDR in den Westen gekommen sind und mit ihren Bildern den bundesdeutschen Kulturbetrieb zunächst provoziert und dann erheblich mitbeeinflußt und verändert haben.

Typisch ‚deutsche‘ Motive wie Stahlhelme, Kanonen, Kornfelder bestimmen jetzt einen großen Teil der Bilder. Im Fall von Georg Baselitz sind beispielsweise der Adler und der Wald die bevorzugt benutzten Motive. Sie werden in seinen Bildern seit ungefähr 1969 auf dem Kopf stehend dargestellt. Das Motiv wird damit als beliebiger Formvorwand ausgegeben, wodurch sich Baselitz eine größere Freiheit für die Erprobung malerischer Werte schafft.

Zeitweilig wurde gegen diese Malerei der Vorwurf erhoben, sie weise durch die Verherrlichung des Individuums und die Betonung mythischer Symbole faschistoide Züge auf⁵⁶. Insbesondere galt der Vorwurf den Gemälden Anselm Kiefers, die bei einer oberflächlichen Betrachtung leicht falsch verstanden werden können. Bei ihm rühren die Titel wie „Märkische Heide“ oder „Hermannschlacht“ sowie teilweise die Darstellung und die Themen selbst an Tabus.

Wollte man die Rückbesinnung auf den Expressionismus wie bei Baselitz als angeblich „letzten wahrhaftig deutschen Stil“⁵⁷ und die Reflexion von Ereignissen und Stationen der jüngsten deutschen Geschichte wie bei Kiefer (z. B. im Bild „Unternehmen Seelöwe“, 1975, Sammlung Irma und Norman Braman) zum Spezifikum einer deutschen Kunst machen, so scheint diese damit in den späten sechziger und den siebziger Jahren zu einer eigenen Identität gefunden zu haben. Doch sind Zweifel an so einem Vorhaben angebracht, schließlich ist der Expressionismus kein deutsches Phänomen allein und Vergangenheitsaufarbeitung ist sicherlich ein Muß für jeden politisch motivierten Künstler.

Günter Grass versuchte das, was den Charakter einer deutschen Kunst für die DDR ausmachen könne, in einem Katalogvorwort mit der mehr oder

55) G. Gercken: Figurative Malerei nach 1960, in: Katalog der Ausstellung „Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert“. Malerei und Plastik 1905–1985, hrsg. von Ch. Joachimides u. a., Staatsgalerie Stuttgart, 8. 2.–27. 4. 1986, München 1986, S. 468.

56) Vgl. Antje von Graevenitz: Der Weg ist nicht zweigeteilt, sondern rund. Überlegungen zum Bilderstreit in (West-)Deutschland nach 1945, in: Katalog der Ausstellung „Bilderstreit“, Köln 1989, S. 223.

57) R. Calvocoressi, in: Katalog der Ausstellung „Kunst in der Bundesrepublik 1945–1985“ (wie Anm. 51), S. 312.

weniger freiwilligen Besinnung auf die eigene künstlerische Tradition zu begründen und schrieb: „Es läßt sich gröber und genauer nicht sagen: In der DDR wird deutscher gemalt. Dieser Staat und seine Bürger tragen sichtbar schwerer und ausfluchtloser an der deutschen Vergangenheit. Was immer man dort in das mal ‚klassisch‘ mal ‚humanistisch‘ genannte Erbe hineininterpretiert hat, auf jeden Fall wurde die Erblast erkannt und angenommen“⁵⁸. Beckmann und Dix aber machen vor allem dieses Erbe aus und so muß zwingend die Frage gestellt werden, wie beispielsweise die politische Kunst eines John Heartfield heute in der DDR nachwirkt oder nachwirken kann, eine Kunst, die beißende Kritik an den Regierenden ausübt. Die abschlägige Antwort macht deutlich, daß der Rückgriff auf die Tradition für die Künstler immer nur soweit möglich ist, wie es der politische Rahmen zuläßt, eine Tatsache, die auch das Kriterium der Traditionsbesinnung wieder zweifelhaft macht.

Für die achtziger Jahre kommt hinzu, daß durch das Auftreten einer pluralistischen Kunstszene die Bestimmung einer spezifisch deutschen Kunst eigentlich unmöglich wird. Die zwei wichtigsten Zweige der ‚Jungen Wilden‘ entstanden in Berlin und Köln, und mit diesen lokalen Voraussetzungen lassen sich u. a. auch ihre großen Unterschiede begründen. Ein Bild wie Helmut Middendorfs „The singer“ (1981, Sammlung Peter Pohl)⁵⁹ erscheint zwar im ersten Moment typisch für diese Richtung in seinem heftigen Farbauftrag und seiner Vorliebe für dunkle, kräftige Farben und Themen aus der Welt der Pop Musik. Tatsächlich hat man es hier aber nicht mit einer typisch deutschen Form der Malerei zu tun, wie des öfteren behauptet wird. Es sind vielmehr allgemeine Merkmale einer Bewegung, die sich in dem Phänomen „Hunger nach Bildern!“ – so der Titel eines Buches, das diese Malerei zusammenfaßt – gegen die gedanklich orientierte Konzeptkunst und die Minimal-Art der siebziger Jahre richtet und nicht nur in Deutschland sehr gegensätzliche Ergebnisse hervorbringt.

Bedenkt man auch, daß es heute für den Kunsthandel und für Galereien gängig ist, international zu arbeiten, so ist klar, daß die Abgrenzung und Herausarbeitung spezieller nationaler künstlerischer Charakteristika immer schwerer fällt. Ebenso wird es für die Zukunft nur schwer möglich sein, die Malerei unserer Zeit noch weiterhin unter nationalen Gesichtspunkten darzustellen, da es sich heute vorrangig um „übernationale Bewegungen“⁶⁰ in der Kunst handelt und dieser Tatsache Rechnung getragen werden muß bei der Aufstellung neuer Ordnungsprinzipien.

58) Zitat aus Katalog der Ausstellung „Zeitvergleich“ (wie Anm. 52), S. 12.

59) Vgl. Abb. bei Thomas 1985, Nr. 47. Zur ‚nachexpressionistischen‘ Kunst: W. Faust, G. de Vries: Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982. Die verschiedenen Formen der Gegenwartskunst der achtziger Jahre behandelt St. Schmidt-Wulffen: Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987.

60) Schmied (wie Anm. 50), S. 13.

IV. Anmerkungen zur polnischen Malerei

Eine grundlegende Entwicklung der polnischen Malerei ab 1945 nachzuvollziehen ist mir auf Grund der sprachlichen Schwierigkeiten – nur wenige Publikationen liegen in deutscher Sprache vor – nicht möglich. Ich möchte mich insofern auch hier auf die Formulierung einzelner Aspekte begrenzen und einige Vergleiche zur Kunstentwicklung in der DDR anstellen.

Sicherlich erfuhr die polnische Kunst ebenso eine wichtige Zäsur nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Durchsetzung des Sozialistischen Realismus⁶¹, der anachronistisch anmutet, wenn man sich der avantgardistischen abstrakten Tendenzen der zwanziger Jahre in Polen erinnert. Noch bis in die Gegenwart hinein hat der Sozialistische Realismus trotz vielfältiger anderer Strömungen in der Kunst Polens seinen Platz. Ein Bild wie Benon Liberskis „Fahnen“ von 1974 (Öl auf Leinwand, 200 × 135 cm)⁶² wartet mit den typischen Zutaten nach sowjetischem Vorbild auf, übertragen auf polnische Verhältnisse. Variiert werden sie mit Hilfe von einem etwas grob und gewollt modernistisch wirkenden Stil. Die Architekturkulisse, die Menschen- hier Mädchengruppe und über allem das obligatorische Fahnenmeer sind nicht wegzudenken aus Bildern, die Demonstrationen wie zum 1. Mai oder Festakte im sozialistischen Leben feiern sollen.

Dennoch gab es in Polen eine Reihe von Künstlern, die nach der Zeit des rigoros realistischen Akademismus, die bis ungefähr 1956 dauerte, in der Öffentlichkeit schnell wieder mit moderner Gegenwartskunst auftreten konnten. Zwei Dinge sind hierbei zu beachten: Zum einen spielten die Museen eine viel bedeutendere Rolle als vorher und haben durch die Gründungen von Abteilungen der Kunst der Gegenwart und durch Ankäufe die moderne Kunst gefördert; zum zweiten pflegte und pflegt Polen mit vielen Ländern eine breite Zusammenarbeit im Bereich der Kunst und so fanden schon früh nach dem Krieg Ausstellungen polnischer Kunst im Westen statt, so 1949 in Düsseldorf zur Kunst der Buchgraphik, später dann 1959 in Brüssel und Genf⁶³. Maler der DDR wurden dagegen zum ersten Mal Ende der siebziger Jahre durch verschiedene Ausstellungen in der Bundesrepublik bekannt gemacht.

Im Austausch wurde schon ab Mitte 1950 westliche Kunst in Polen gezeigt, als Beispiel verweise ich hier auf Emilio Vedova, der 1958 eingeladen wurde, seine Bilder in Warschau auszustellen⁶⁴. Besonders eindrucksvoll ist, daß 1966 einem Künstler aus der DDR, Roger Loewig, der nach seiner Haft mit Verbo-

61) Vgl. *Neue Kunst nach 1945* (wie Anm. 2), S. 124.

62) Vgl. Abbildung in: Ingrid Beyer, H. Netzker, G. Nuglisch: *Malerei sozialistischer Länder, Berlin(-Ost) 1976*, Nr. 64.

63) Vgl. Katalog der Ausstellung „Aus den Trümmern“ (wie Anm. 22), S. 434. Ebenso Katalog der Ausstellung „Profile IV“. *Polnische Kunst heute*. 8. 11. 1964–17. 1. 1965. Städtische Kunstgalerie Bochum, Bochum 1965, o.S.

64) Vgl. „Vedova 1935–1984“, hrsg. von G. Celant, Mailand 1984, S. 283.

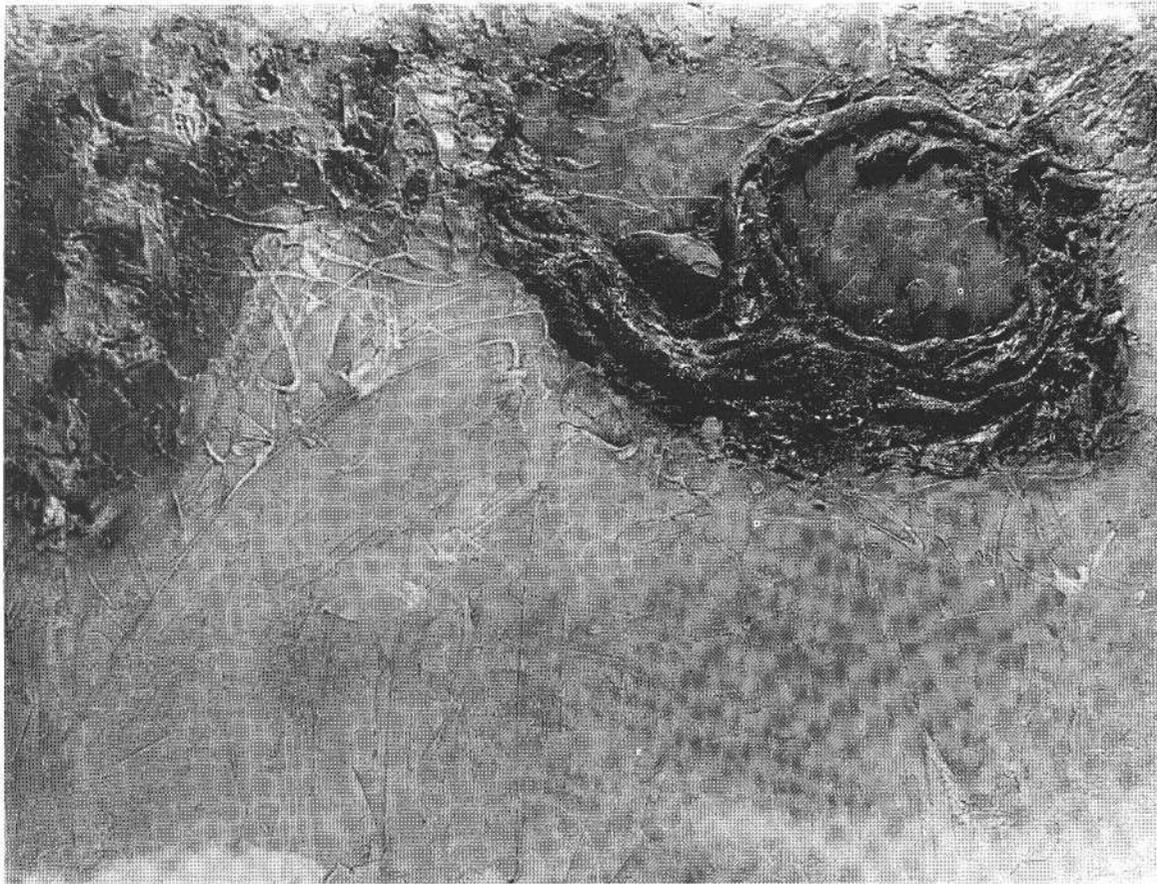


Abb. 4:
Kantor, Tadeusz: „Kom-
position“, o.J. Misch-
technik auf Leinwand.
87,5 × 115 cm, National-
museum Warschau.
(Abb. aus Katalog der
Ausstellung „Polnische
Malerei vom Ausgang
des 19. Jahrhunderts bis
zur Gegenwart“. Ausst.
im Folkwang-Museum,
Essen, 15. 12.
1962–3. 2. 1963. Abb.
Nr. 27, Kat. Nr. 16)

ten zu kämpfen hatte, eine Ausstellung in der Warschauer Galerie im Kleinen Palais von der Gesellschaft der Freunde der Bildenden Kunst eingerichtet wurde, die zudem große Beachtung in der Öffentlichkeit fand⁶⁵.

Die Malerei in Polen war seit den fünfziger Jahren immer durch das Bestehen vieler Richtungen nebeneinander gekennzeichnet. Einer derjenigen, die in ihren Bildern an die Kunst vor dem Krieg anschließen, ist Henryk Stażewski. Aber auch nach 1945 ist sein Name immer eng mit der Kunst Polens verbunden. Stażewski war einer der ersten Vertreter der geometrischen Abstraktion in Polen und Mitbegründer der Warschauer Avantgardevereinigungen „Blok“ (1924) und „Praesens“; Gruppen, in denen sich Künstler zusammenschlossen, die sich konstruktivistische Prinzipien zu eigen machten. In den Jahren 1926–1932 hielt sich Stażewski vorwiegend in Paris auf, wo er den Gruppen „Cercle et Carré“ und „Abstraction-Création“ angehörte. Er vertritt bis heute die Forderung nach einer logischen Bildkonstruktion, wie er sie auch in seinen Kompositionen und Bildern aus den sechziger Jahren mit den reliefartigen, auf die Fläche gesetzten Formen verwirklichte.

Im Gegensatz zu Stażewskis streng abstrakter Kunst gehört Tadeusz Kantor zu denen, für die die Farbe zum Träger emotioneller Werte wird. Seine „Komposition“ (Abb. 4) (o. J., Mischtechnik/Leinwand, 87,5 × 115 cm, Nationalmuseum Warschau) ist eindeutig auf informelle Vorbilder in Frankreich zurückzuführen, die er bei seinen Aufenthalten in Paris kennenlernen konnte⁶⁶. In seiner Spontaneität versucht er ganz bewußt eine Gegenposition zur logischen Abstraktion aufzubauen und wird so als Kopf einer ‚zweiten Avantgarde‘ bezeichnet, die die Kunst Polens nach dem Zweiten Weltkrieg hervorbrachte, nachdem sie sich im Untergrund während der Kriegszeit formiert hatte⁶⁷. Hierzu gehörte ebenso Jonasz Stern, der neben der spontanen Geste in seinen Bildern (z. B. „Vernichtungen II“ von 1964, Öl, Collage auf Leinwand, 62 × 47 cm, Privatsammlung⁶⁸) materielle Effekte hervorheben will und auf Grund dessen zerrissene grobe Stücke von Stoff collagenhaft einfügt. Seine Bilder sind sicherlich auch eine Reminiszenz an die ‚Materialbilder‘ des Italieners Alberto Burri, der in großem Format zerrissenen angeflämmten Sackstoff verarbeitete.

Werke einer anderen Richtung in der Malerei überraschen durch einen farbigen Kolorismus, der durch die langjährigen Aufenthalte polnischer Künstler in Paris begründet wurde⁶⁹. Diese Künstler, wie z. B. Artur Nacht-Samborski, betonen die malerische Qualität der Bildfläche und lassen sich unmittelbar

65) Vgl. Pohl (wie Anm. 27), S. 52f.

66) Vgl. Katalog der Ausstellung „Polnische Malerei vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“. Museum Folkwang, Essen, 15. 12. 1962–3. 2. 1963, Essen 1963, S. 16.

67) Vgl. Katalog der Ausstellung „Profile IV“ (wie Anm. 63), o. S., Beitrag von M. Porębski.

68) Vgl. Abb. im Katalog der Ausstellung „Profile IV“ (wie Anm. 63), o. S.

69) Vgl. Katalog der Ausstellung „Polnische Malerei vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“ (wie Anm. 66), S. 11.

durch Äußerungen der Natur anregen. Ihre Bilder erinnern oft an Werke der Nachimpressionisten. Desweiteren sind surrealistische Einflüsse zu beobachten ebenso wie Bilder, die eindeutig das Nachwirken der Pop-Art zeigen. Verschiedene weitere abstrakte Richtungen in der Malerei, die gleichwertig neben einer realistischen Gestaltungsweise stehen, zeugen von einer Liberalität auch im offiziellen Kunstbereich, die für die DDR noch bis weit nach 1970 undenkbar gewesen wäre. Hinzu kommt, daß auch schon sehr früh, Anfang der siebziger Jahre, andere Kunstformen außerhalb der üblichen Gattungen wie Happenings, filmische Experimente oder das Anbringen von Rauminstallationen durchgeführt werden konnten⁷⁰, was DDR-Künstlern erst sehr viel später möglich war.

Insgesamt ergibt sich so das Bild einer Kunst, die in der Malerei ganz bewußt an die ganze Bandbreite der Vorkriegstraditionen anschließt und diese fortführt mit dem Zweck, die Eigenständigkeit des künstlerischen Ausdrucks zu bewahren. Eine Gewährleistung für die Beständigkeit der Vielfalt im künstlerischen Bereich bietet sicherlich auch die Tatsache, daß Künstler wie Nacht-Samborski an den Akademien als Professoren tätig sind. Offensichtlich wird den Künstlern vom Staat so die Freiheit und Offenheit zugebilligt, die notwendig ist, um eine lebendige Kunstentwicklung in der Auseinandersetzung mit allen, d. h. auch westlichen Kunstströmungen, zu ermöglichen.

70) Vgl. hierzu die Dokumentation von K. Groh: *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, Köln 1972. Mit der Kunst der Gegenwart in Polen beschäftigt sich der Artikel von A. Nemeček: *Szene Warschau*, in: *ART*, 1987, H. 1, S. 46–61.

Summary

Stylistic and Thematic Developments of Painting since 1945

A Comparison between the Federal Republic of Germany, the G.D.R. and Poland

For the "divergence" of Europe – as regards the field of modern art – the painting in the G.D.R. is an especially good example as it was influenced and formed by the Socialist Realism of the Soviet type, as a result of the political events in the fifties. A chronology of the most important art-political stages in the G.D.R. shows a special development of art compared with the two other countries. Only since 1971, the artists in the G.D.R. have been allowed also by officials to develop more freely as regards the stylistic and thematic fields of art; as a result, they dealt with and analysed their own artistic tradition, especially the art of the thirties.

In Poland, however, there was a different situation. The "grown structures" could never be completely suppressed, since soon after 1945 Polish art continued its most important pre-war traditions like Constructivism and Colorism, influenced by French art. In a similar way "Western" styles like Pop-Art and Non-Objectivism have been influenced and dealt with by Polish artists; these styles developed beside the realistic style without being impeded by official art politics.

As regards the painting in the Federal Republic of Germany, some examples were chosen to refute the thesis that it showed one-sidedness in following the Western model, a fact which would have fostered the process of “diverging” as well. The very development in the Federal Republic shows that on the one hand it is integrated within an international network of relations – therefore it is actually impossible to describe and classify the painting according to special national characteristics – and on the other hand also here art follows own traditions.