

FRAUEN ZWISCHEN PETTICOAT UND WERKBANK...

GESCHLECHTERVERHÄLTNISSE IN DER
DEUTSCHEN NACHKRIEGSGESELLSCHAFT:
EINE ANALYSE ANHAND EXEMPLARISCHER
PAARDARSTELLUNGEN
(SCHWERPUNKT 1945-1960)

RUPRECHT-KARLS-UNIVERSITÄT ZU
HEIDELBERG
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE FAKULTÄT
KUNSTHISTORISCHES INSTITUT

INAUGURALDISSERTATION
VORGELEGT BEI
HERRN PROF. DR. DIETRICH SCHUBERT

VON
ANDREA SCHMIDT-NIEMEYER

SOMMER 2001

0. INHALTSVERZEICHNIS

0. Inhaltsverzeichnis	1
1. Vorbemerkung	3
2. Geschlechterkonstellationen in den dunklen Jahren des Nationalsozialismus	10
3. Die „Stunde Null“	23
3.1. Kriegsende – Szenen des Schreckens und der Hoffnung	23
3.2. Denkmalkonzepte als antifaschistische Mahnungen	31
4. 1945 und dann...?	40
4.1. Menschen in Ruinen - Trümmerfrauen und Kriegsheimkehrer	40
4.2. Zwischen Liebesglück und Gewaltszenarien – deutsche Frauen und ihre Besatzer	44
4.3. Endlich wieder Zuhause...das Warten auf die Kriegsheimkehrer	55
4.4. Fremde unter einem Dach...die Unmöglichkeit, die Jahre der Trennung vergessen zu machen	57
5. Suche nach Normalität	71
5.1. Verhältnisse wieder ins Lot bringen – Tanz- und Artistendarstellungen	71
5.2. Das ewige Lied der – verhängnisvollen - Leidenschaft	90
5.3. Liebespaare Ost - Liebespaare West: Suche nach dem gemeinsamen Glück	99
5.4. „Die Alten“ – wenig Hoffnungen für eine verbrauchte Generation	111
6. Kunst im Dienste des Kalten Krieges	120
6.1. Politische Erziehungsarbeit an den Wänden der DDR	121
Exkurs: die Stellung der Frauen in der DDR	133
6.2. Medienbilder der 50er Jahre in Westdeutschland	154
6.2.1. Film-Industrie und Illustrierten-Blätter	154
Exkurs: Rechtl.Position der Frauen in den beiden deutschen Staaten	159
6.2.2. Schlager-Idyllen und Werbeklischees	163
6.3. Der neue sozialistische Mensch – Geschlechterrollen im Arbeiter- und Bauernstaat	167

Exkurs: Zurück zur Scholle - der Bauer in der NS-Zeit	167
6.3.1. Bauernschaft im LPG-Paradies	171
6.3.2. Der sozialistische Arbeiter als Träger neuen Klassenbewusstseins	181
6.3.3. Privates Glück im Sozialismus	188
7. Plastische Lösungen	192
7.1. Schwerpunkt West	192
7.1.1. Neuanfang in der zunehmenden Abstraktion	192
7.1.2. Verharren in der Strengen Form der Figur	196
7.2. Genredarstellungen - Schwerpunkt Ost	199
8. „Sand im Getriebe“ – gesellschaftskritische Arbeiten in Ost und West	205
9. Rausch des Beieinanderseins	212
9.1. Malerische Arbeiten	215
9.2. Exempel der Bildnerei	225
Exkurs: Stellung der Frau in der DDR-Gesellschaft - vergebliche Suche nach Lust und Gleichberechtigung	231
10. Neue Horizonte...?	242
11. Resümee	257
12. Literaturverzeichnis	268
13. Abbildungsverzeichnis	293
13.1. Abbildungsnachweis	300
Abbildungsteil	302

Kunst ist nichts Individuelles. Kunst ist, sowohl was ihre Entstehung als auch ihre Wirkung betrifft, etwas Kollektivistisches.¹
(Bertolt Brecht)

1. VORBEMERKUNG

Während der Jahre der NS-Diktatur waren die Lebens- und Erfahrungsbereiche der Geschlechter strikt getrennt. Während der männliche Held seinen ganzen Tatendrang anfangs der ‚Bewegung‘ und dann den kriegerischen Feldzügen widmen sollte, sah man die Frau in erster Linie als Reproduktionsstätte weiterer - arischer - Helden. Man griff damit bereits auf existente Vorstellungen vom natürlichen Unterschied der Geschlechter zurück, in denen der Frau nur eine untergeordnete, dem Mann dienende Funktion zukam. In den von der NS-Ideologie akzeptierten künstlerischen Darstellungen sehen sich häufig stählerne, undurchschaubare Männer-Muskelpakete mit ausgezogenen Jungfrauen konfrontiert, die in Erwartung männlicher Eroberung ausharren. Im Laufe der Jahre - besonders durch die lange kriegsbedingte Trennung – vertiefte sich die Fremdheit zwischen den Geschlechtern.

1945 erwachte man aus einem Alptraum. Während die Siegermächte über das ehemalige Dritte Reich debattierten, versuchten Frauen das Überleben in der Heimat zu organisieren. Die heimkehrenden Männer fanden sich in den neuen Verhältnissen oftmals nicht mehr zurecht. Beziehungen, die schon zuvor marode, gingen nun endgültig in die Brüche.

Die sich zunehmend abzeichnende Teilung Deutschlands in zwei politisch konträre Staaten änderte das Leben der deutschen Bevölkerung eklatant. Auch in der ‚Frauenfrage‘ differierten die beiden deutschen Systeme: während unter Adenauer sich ein revisionistisches Bild der fürsorglichen Mutter etablierte, erhielt die Gleichberechtigung der Frauen – insbesondere auf dem Arbeitsmarkt – in der Politik der SED einen dominanten Stellenwert. Die Diskrepanz zwischen beruflicher und privater Ebene in Fragen der Emanzipation wird bei der systematischen Erfassung verschiedener bildlicher Darstellungen der DDR noch von Bedeutung sein.

¹ Brecht, Bertolt, Gesammelte Werke in acht Bänden, Frankfurt a.M. 1967, Bd.VII, S.66.

Geschlechterbeziehungen sind Herrschaftsbeziehungen, sind – ebenso wie die Einstellung zum eigenen Körper oder zur Sexualität - essentieller Bestandteil der Geschichte.

Geschlechterhierarchie behandelt mithin Konflikt und Kooperation, Hierarchie und Dominanz, Widerstand und Kollision zwischen Männern und Frauen sowie in den Beziehungen innerhalb der beiden Geschlechtergruppen. Geschlechtergeschichte denkt Männer und Frauen als gleich wichtig und in gleicher Weise an der Geschichte beteiligt – wenn auch im historischen Bewusstsein unterschiedlich repräsentiert. (...) Geschlechtergeschichte ist Frauengeschichte nicht als Geschichte entweder von ‚Heldinnen‘ oder als Geschichte der universellen Unterdrückung von Frauen, sondern sie setzt Frauen mit dem gesellschaftlichen Ganzen in Beziehung. Sie ist Männergeschichte als eine Geschichte von Männern, die sich der Partikularität bewusst ist und die Ideologie der Universalität des Männlichen als Menschheitsgeschichte zu überwinden in der Lage ist.²

An der Nahtstelle der beiden Machtblöcke stand man in Deutschland unter ständigem Beweisdruck, welches der Systeme denn nun das bessere sei. Man beobachtete aufmerksam die Handlungen des ‚Feindes‘ – kommentierte und reagierte. Die Kunst im weitesten Sinn tat ihr übriges dazu. Denn trotz der einschneidenden Erfahrungen mit der NS-Kulturpolitik wurden Kunstwerke erneut ideologisch benutzt bzw. missbraucht, als Argumentationshilfe in Fragen des Kalten Krieges eingesetzt.

Wie spiegeln sich die gesellschaftlichen ‚Irrungen und Wirrungen‘ in den Geschlechterbeziehungen der ersten Nachkriegsjahre in den Künsten wider? Wie wurden die gefundenen Kompositionen vom Publikum auf- bzw. angenommen? Funktionierte die Massenbeeinflussung, so wie sie sich die BRD in der Werbung beispielsweise und die DDR in den Wandbildern wünschte? Auf jeden Fall geben Bilder uns nicht nur einen Blick auf gesellschaftspolitische Gegebenheiten, sondern tragen auch zur Bildung von Alltagsbewusstsein bei.

Bildnerische Formulierungen werden im Spannungsfeld zwischen dominierenden Ideologien des tragenden Systems und der „autonomen Selbstvergewisserung“ des Künstlerindividuums betrachtet. Denn selbst die angeblich so ‚freien‘ Künstler inhaltsungebundener, ungegenständlicher Kunst sind Teil eines vielschichtigen Geflechts gesellschaftlicher Bedingungen und Bestimmungen.

² Schissler, Hanna, Soziale Ungleichheit und historisches Wissen: der Beitrag der Geschlechtergeschichte, in: dies. 1993, S.26f.

Malerei, Plastik, Werbung, Filme - unterschiedliche Medien der visuellen Kommunikation sollen als historisch und gesellschaftlich geprägte Repertoires an Zeichen bezüglich der Frage nach dem deutschen Geschlechterverhältnis analysiert werden. Kunst wird als kultureller Gradmesser historischer Prozesse verstanden – dabei sind solche Werke, die in einem offiziell anerkannten oder imperativisch geforderten Verhältnis zur Politik stehen, für die Herausarbeitung ideologischer Funktionen sicherlich einfacher zu handhaben, als solche, die sich scheinbar diesem Zusammenhang entziehen. Kam es zu einer Revision traditioneller Wertvorstellungen oder blieb man überwiegend in bisherigen Werten verhaftet? Paardarstellungen – auch in mehrfigurigen Kompositionen - nicht Frauenbilder stehen dabei im Zentrum des Interesses, denn gerade in Abgrenzung zum anderen Geschlecht zeigt sich die eigene gesellschaftliche Position. Da in der frühen BRD-Kunst die ungegenständliche vorherrschend war, überwiegen verständlicherweise die Beispiele aus der DDR.

Selbstverständlich kann uns ein Wandbild, ein Werbeplakat oder eine Illustriertenfotografie kein objektives Bild von den damaligen Befindlichkeiten geben, zu viele – subjektive – Faktoren spielen in die Gestaltung und Rezeption mit hinein, und bildnerische Darstellungen sind weniger eindeutig als das geschriebene Wort. Die behandelten Werke werden in ihrer Vielschichtigkeit betrachtet, ihre in ihnen ersichtlichen Brüche zwischen gesellschaftlichem Anspruch und Realität. Die Suche nach sich wiederholenden Mustern, mit denen Geschlechterbeziehungen entworfen werden, soll Auskunft geben über die Vorstellungen und Normen der deutschen Gesellschaft nach 1945 und die Frage, ob es eine zunehmende Entfremdung der beiden deutschen Staaten gab. Natürlich spielt in diesem Zusammenhang auch die Position der Verfasserin eine Rolle – ich bediene mich oftmals eines emanzipatorischen Blickwinkels, eines für manchen Leser und manche Leserin vielleicht zu subjektiven. Aber ich misstraue der Vorstellung, (kunst)historische Interpretationen könnten objektiv sein, denn jede Sicht ist eine von den persönlichen Erfahrungen und Erwartungen geprägte und damit nicht wertfreie. Sie steht im Kontext einer spezifischen Geschichtlichkeit, d.h. unterliegt bestimmten Prämissen.³ So äußerte bereits Heinrich Heine:

³ Zur Frage gewünschter Objektivität und ihrer Fiktivität vgl.: White, H., Auch Klio dichtet oder: die Fiktion des Faktischen, Stuttgart 1986 (Sprache und Geschichte; Bd.10).

Die sogenannte Objektivität, wovon heute so viel die Rede ist, ist nichts als eine trockene Lüge; es ist nicht möglich die Vergangenheit zu schildern, ohne ihr die Färbung unserer eigenen Gefühle zu verleihen. Ja, da der sogenannte objektive Geschichtsschreiber doch immer sein Wort an die Gegenwart richtet, so schreibt er unwillkürlich im Geiste seiner eigenen Zeit, und dieser Zeitgeist wird in seinen Schriften sichtbar sein (...). Jene sogenannte Objektivität, die, mit ihrer Leblosigkeit sich brüstend, auf der Schädelstätte der Tatsachen thront, ist schon deshalb als unwahr verwerflich, weil zur geschichtlichen Wahrheit nicht bloß die genauen Angaben des Faktums, sondern auch gewisse Mitteilungen über den Eindruck, den jenes Faktum auf seine Zeitgenossen hervorgebracht hat, notwendig sind.⁴

Gesamtdeutscher Blick – ist das überhaupt möglich? M.E. schon, daher versuche ich wiederholt, in den einzelnen Kapiteln west- und ostdeutsche Kunstwerke im Wechsel einander gegenüberzustellen. Wenn man sich aber entsprechende Ausstellungsprojekte – wie ‚Deutschlandbilder‘ in Berlin 1997/98 – betrachtet, glaubt man dies eher nicht. So wie die DDR-Geschichte oftmals zu einem Anhängsel westdeutscher Chroniken verkommt, betrachtet man auch die in diesem Staat erzeugten Werke eher als Randerscheinungen, die, da sie sich in das eigene – westliche – Bild nicht fügen wollen, in kunsthistorischen Abhandlungen nur marginal behandelt werden.

Nach der Vereinigung konnte man in Fragen der Bildenden Kunst – und nicht nur hier – die allgemeine Tendenz beobachten, dass der Westen unbeeindruckt seinen Weg fortschritt, während der Osten letztendlich um zu überleben sich den Gepflogenheiten der anderen anzupassen hatte. Die alte Bundesrepublik integrierte jene Teile der Kultur, die schon zuvor akzeptiert worden waren und die ohne Misstöne in das westliche Kunstverständnis passten. Die bildenden Künste waren von den Aussonderungen am stärksten betroffen, während die Literatur, war diese doch schon vor dem Mauerfall eingehend im Westen bekannt (bei manchen kritischen Werken hier sogar mehr als im Herkunftsland) und in nicht wenigen Fällen hochgelobt, es wesentlich leichter hatte. Oftmals standen/stehen dabei eher die Biographien der Kunstschaffenden und nicht die Qualität derer Werke im Vordergrund, obwohl die Tatsache nicht zu leugnen ist, dass politisch fragwürdig lavierende Künstler durchaus große Kunstwerke geschaffen haben – egal unter welchem Regime, zu welcher Zeit.

⁴ Zit.n.: Schubert, Dietrich, ‚Jetzt wohin?‘ Heinrich Heine in seinen verhinderten und errichteten Denkmälern, Köln/Weimar/Wien 1999 (Beiträge zur Geschichtskultur; Bd.17), S.14f.

Spektakulärer Fall in diesem Zusammenhang ist die Absage einer für 2001 geplanten Ausstellung zu Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.⁵ Nach jahrelangen Recherchen – Sitte hatte bereits 1993 von ihm ausgesuchte Materialien dem Museumsarchiv überlassen – kam es zu einer vom Verwaltungsrat angeordneten Verschiebung der Präsentation, da die Rolle des Funktionärs Sitte noch nicht aufgeklärt sei. Bei einem wissenschaftlichen Kolloquium über Sitte Ende Juni 2001 am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg kam es zu einem „verbalen Säbelrasseln“ zwischen denjenigen, die in Sitte den schuldigen Kulturfunktionär sehen und denen – in der Minderheit –, die glauben, dass er seine Position immer zum Wohle der Kunst habe nutzen wollen.⁶ Ganz unabhängig von seinen Verstrickungen in die Unterdrückungsmechanismen der DDR-Kulturpolitik, die zahlreiche Schriftstücke belegen⁷, ist der damit verbundene Widerruf der geplanten Ausstellung etwas befremdend, wenn man bedenkt, dass Sittes Werk vor der Vereinigung in der alten Bundesrepublik seit dem Burda-Preis für Graphik 1966 wiederholt und öfters als in der DDR ausgestellt und positiv kommentiert wurde. Der Zurückgewiesene reagierte entsprechend und sagte seinerseits die Ausstellung für Nürnberg ganz ab und galt fort-ab für seine Anhänger als Märtyrer – mit teilweise peinlichen Verteidigungsbemühungen, die hervorheben, dass Sitte ein unermüdlicher Kämpfer gegen die Partei-Doktrin gewesen sei:

Sitte nahm die unermüdliche Belastung einer ehrenamtlichen Tätigkeit in dem Glauben auf sich, damit an der Verwirklichung der kommunistischen Idee von einer humanen Gesellschaft beitragen

zu können. (...) Sittes Unterlagen im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseum (...) dokumentieren den außerordentlichen Einsatz für die persönlichen Bitten der Kollegen.⁸

⁵ Vgl. entsprechende Zeitungsartikel, u.a.: Beaucamp, Eduard, Das Sitte-Verbot: der Verwaltungsrat behindert das Nürnberger Nationalmuseum, in: FAZ vom 18.12.2000; ders., Wider die Zensur der Funktionäre: wie der Verwaltungsrat dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg Schaden zufügte: der Fall Sitte und die Folgen für die deutsch-deutsche Kunst, in: FAZ vom 17.01.2001, sowie Warnke, Martin, Das System Sitte: Der Held der DDR-Malerei hat die Kunstdogmen der Obrigkeit auch unterhöhlt, in: Die Zeit vom September 2001.

⁶ Vgl.: Senne, Thomas, Guter Sitte, böser Sitte: Symposium in Nürnberg über ‚Kunst und Politik in der DDR, in: Stuttgarter Zeitung vom 25.06.2001.

⁷ Vgl. hierzu Offner, Hannelore 2000 und Loeffelholz, Bernhard von [Mitgl. Des Verwaltungsrates des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, Anm. d.V.], Der Künstler an der Macht: um Willi Sitte, den Maler und Funktionär der DDR-Kunst, ist ein heftiger Streit entbrannt. Was sagen die Dokumente?, in: Die Zeit vom September 2001.

⁸ Schirmer, Gisela, Zum Selbstverständnis eines sogenannten ‚Staatskünstlers‘, der DDR, in: Kolodziej, Horst 2001, S.19.

Manchmal scheint es, als ob es weniger um Fragen der Kunst, denn um Auseinandersetzungen der Macht gehe. Denn wollte man im Westen die ostdeutsche(n) Variante(n) der Nachkriegskunst akzeptieren, hieße es schließlich, die eigenen Wege kritisch zu reflektieren.

Westkünstler haben Haltungskritik nicht zu befürchten, da sie den richtigen Staat repräsentieren.⁹

Viele Werke der ‚Ost-Künstler‘ wanderten ins Depot oder in gesonderte Sammlungsbestände.¹⁰ Gerade die Auseinandersetzungen um die umstrittene Ausstellung ›Aufstieg und Fall der Moderne‹¹¹ in Weimar 1999 zeigen, wie wenig gelassen die meisten mit dem Thema der DDR-Kunst umzugehen bereit sind. Noch immer schwanken die Reaktionen von kritikloser Verteidigung und In-schutznahme der alten DDR-Ikonen bis hin zur grundsätzlichen Verurteilung dieser angeblich rückständigen und politisch sich schuldig gemachten Entwicklungen. Es zeugt von arroganter Position, wenn man wie Achim Preiß im begleitenden Ausstellungskatalog behauptet, „dass mit der DDR auch deren Kunst Geschichte geworden ist“¹². Ob jedoch die Präsentation der Werke in Weimar tatsächlich von „Siegermentalität“ (Wolfgang Mattheuer) zeugt oder sich nicht manche auch in ein buntes Kampfgetümmel um die DDR-Kunst warfen, ohne die Ausstellung je gesehen zu haben, soll hier nicht erörtert und dokumentiert werden, das ist an anderer Stelle schon eingehend geschehen¹³. Die folgenden Ausführungen mögen es jedoch ermöglichen, DDR-Geschichte – sowohl in Fragen der Frauenpolitik als auch der Kunst – als zu integrierenden Teil gesamtdeutscher Nachkriegsgeschichte zu begreifen und zu akzeptieren. Die Geschichte der beiden deutschen Gesellschaften ist die eines wechselseitigen und damit immer wieder aufeinander reagierenden Kommunikationsprozesses.

⁹ Beaucamp, Eduard, Bundesbilder: ein Streit um Heisig, in: FAZ vom 21.02.1998.

¹⁰ Manche hoffen, wohl auf diese Weise die DDR-Kunst loszuwerden, da die Bedingungen in diesen Depots – wie z.B. auf der Burg Beeskow – wenig geeignet zum Bewahren scheinen: „Einstweilen hat man die hochmoderne Heizung im Beeskower Bilderspeicher auf zehn Grad heruntergefahren, so dass sich das Schicksal der Bilder, Grafiken und Plastiken auf rasche Weise erledigen dürfte.“ (Lücke, Detlev, Die Hürden gegenseitiger Ignoranz: Kultur in Ost und West – noch immer zwei Welten, in: Das Parlament vom 26.02.1999.)

¹¹ Bothe, Rolf 1999.

¹² Preiß, Achim, Offiziell/Inoffiziell – die Kunst der DDR, in: Bothe, Rolf 1999, S.450.

¹³ Der Weimarer Bilderstreit: Szenen einer Ausstellung: eine Dokumentation, hg.v .den Kunstsammlungen Weimar, Weimar 2000. Siehe auch: Beaucamp, Eduard, Weimar, die Kunst und der Schrott: wie man die Ästhetik nicht entsorgen darf: ‚Aufstieg und Fall der Moderne‘ in drei Akten, in: FAZ vom 15.05.1999.

Die Arbeit ist in sich vorrangig chronologisch gegliedert. An den Anfang setze ich einen ausführlichen Blick auf das Geschlechterverhältnis in der NS-Zeit, da beiden deutschen Staaten diese gemeinsame Erfahrung zugrunde lag und in Abgrenzung dazu neue Leitbilder formuliert werden sollten. Die Frage, inwieweit die DDR-Kunst auf ähnliche formale Bildrepertoires zurückgreift wie die NS-Kunst, spielt in diesem ersten Kapitel keine Rolle, wird aber im Zusammenhang der Bauerndarstellungen aufgegriffen.

In den drei folgenden Kapiteln werden die oftmals qualvollen Beziehungsstrukturen unmittelbar nach Kriegsende eingehend beleuchtet, sowie die Versuche, wieder eine gemeinsame Basis – teilweise mit einer schon romantischen Hoffnung auf die alles vergessen machende Liebe - zu finden. Dem folgt eine ausführliche Analyse der enormen Politisierung von Kultur im Zeichen des Kalten Krieges in den 50er Jahren, ob nun eher mittels imperativen Zeichen in den Wandbildern oder den propagandistisch orientierten Bauern- und Arbeiterdarstellungen der DDR oder mit einer im ersten Moment weniger durchschaubaren suggestiven Wirkungsabsicht, wie sie in der Kulturindustrie des Westens, in der Werbung, der Filmindustrie oder dem deutschen Schlager, praktiziert wurde. Diesen eher systemkonformen Lösungen schließen sich – nach einem kurzen Einschub zu plastischen Arbeiten in den beiden deutschen Staaten – gesellschaftskritische Exempel an.

In einem Ausblick widme ich mich dann zum einen ausführlich den immensen Veränderungen in der Kunst vor allem der 60er Jahre aufgrund einer erotisch zunehmend aufgeladenen Stimmung zwischen den Geschlechtern und zum anderen den Wandlungen seit den 70er Jahren anhand einiger – sehr subjektiv – ausgewählter Gemälde.

Zum Entstehungsprozess der Arbeit trugen etliche Personen mit ihren konstruktiven Anmerkungen und hilfreichen Informationen bei. Namentlich danken möchte ich vor allem meinem Doktorvater am Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg, Herrn Prof. Dr. Dietrich Schubert – ohne seinen wissenschaftlichen Einfluss wäre ich weder zur Themenwahl und noch zu meinem kritischen, sozialhistorischen Ansatz in den Interpretationen der zugrundeliegenden Werke gelangt. Bei ihm lernte ich schon zu Beginn meines Studiums, dass die rein formal-ästhetische Analyse der bildenden Kunst zu kurz greift, da solche diese aus ihrer gesellschaftspolitischen Verpflichtung nimmt.

Mein Mann kämpfte sich als Nicht-Kunsthistoriker tapfer durch die Seiten dieser Arbeit und begleitete mit beharrlichem Nachhaken und Kritisieren den Entste-

hungsprozess. Ein Danke auch an meine Tochter Larissa, der in den Jahren des Sammelns und Schreibens oftmals sehr viel Verständnis und Geduld abverlangt wurde.

Die vorliegende Druckfassung entspricht im wesentlichen meiner Anfang 2002 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg angenommenen Dissertation, bis auf wenige – notwendige – Änderungen; außerdem wurden dem Literaturverzeichnis noch einzelne neuere Publikationen hinzugefügt.

2. GESCHLECHTERKONSTELLATIONEN IN DEN DUNKLEN JAHREN DES NATIONALSOZIALISMUS

Faschistische Geschlechterpolitik war gekennzeichnet von einem ausgeprägten Antifeminismus.¹⁴ Dies bedeutet jedoch keine gänzliche Umänderung Weimarer Erörterungen. Ganz im Gegenteil: bereits in den 20er und frühen 30er Jahren unterstrichen selbst Sozialdemokratinnen den ‚natürlichen‘ Unterschied zwischen den Geschlechtern und erkannten die Mutterrolle als ‚kulturhistorischen Beruf‘ an. Gleichzeitig gab es aber auch Stimmen, die vor einer nationalsozialistischen Verengung des Frauenbildes warnten:

Die Hausfrauen und Mütter bitte ich zu bedenken, dass keiner der Vorschläge zur Verbesserung ihrer Stellung, die die Frauenbewegung gemacht hat, von den Nationalsozialistinnen aufgegriffen wird, und dass der platte Materialismus, die Bewertung der Frau nur nach ihrer Gebärfähigkeit keine Hebung ihrer Stellung bedeutet, sondern die tiefste Herabwürdigung gerade der wirklich mütterlichen Frau.¹⁵

NS-Propagandisten stilisierten die deutsche Frau aufgrund ihrer Mutterrolle zur Heiligen und betonten in diesem Punkt ihre Bedeutung für die ‚deutsche Sache‘. Entscheidend ist dabei, dass mit dieser Mutterschaftsideologie die bisherige

¹⁴ Vgl. dazu Le Rider, Jacques, Der Fall Otto Weininger: Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus, Wien 1985.

¹⁵ Schwarzhaupt, Elisabeth, Was hat die deutsche Frau vom Nationalsozialismus zu erwarten, Berlin 1932, zit.n.: Kuhn, Annette / Rothe, Valerie 1982, Bd.1, S.82.

Trennung zwischen privatem Bereich ‚Familie‘ und öffentlichem Bereich ‚Staat‘ aufgehoben wurde, denn Kinder zu bekommen und aufzuziehen wird von der NS-Ideologie als politische Tat verstanden. Im ersten Parteiprogramm NSDAP fand die Frau nur in ihrer Eigenschaft als (zukünftige) Mutter Erwähnung, und es wurde sogar diskutiert, inwieweit kinderlose Frauen vom Wahlrecht ausgeschlossen werden sollten. Wenn dies auch nicht durchgesetzt werden konnte, so bestand zumindest Einigkeit darüber, dass Frauen von leitenden Positionen auszuschließen seien, da „ein grundsätzlich zugestandener dauernder staatlicher Einfluss der Frau den Beginn des offenkundigen Verfalls darstellen muss“¹⁶.

Damit sich die Frau ganz ihrer Mutterrolle widmen könnte, verweigerte man ihr die politische Partizipation. Dies erläuterte Goebbels anlässlich der Berliner Ausstellung ‚Die Frau‘ im März 1933:

Es wird Ihnen nicht unbekannt sein, dass die nationalsozialistische Bewegung als Partei die Frau aus der unmittelbaren Tagespolitik fernhält. Sie ist deshalb in vielfacher Beziehung bitter befehdet worden, aber zu Unrecht. Nicht weil wir die Frauen nicht achten, sondern weil wir sie zu hoch achten, haben wir sie aus dem parlamentarischen Ränkespiel, das die deutsche Politik der vergangenen 14 Jahre bestimmt hat, ferngehalten. (...) Auf die Gefahr hin, als reaktionär zu gelten, spreche ich es klar aus: Den ersten, besten und ihr gemäßesten Platz hat die Frau in der Familie, und die wunderbarste Aufgabe, die sie erfüllen kann, ist die, ihrem Land und Volk Kinder zu schenken. (...) Wenn die Familie die Kraftquelle des Volkes darstellt, dann ist die Frau ihr Kern und ihr bewegendes Zentrum. Im Dienste des Volksganzen kann die Frau am ehesten in der Ehe, in der Familie und in der Mutterschaft sich ihrer hohen Sendung bewusst werden.¹⁷

Mutterschaft sei als ‚heiliges Mysterium‘ gottgewollt und naturgegeben - haben doch angeblich bereits die bäuerlichen Germanenvölker die Mutter

mit verehrender Liebe umgeben. Sahen sie doch in ihr die Trägerin des Lebens, der Erbmasse, die Gebärerin der so sehr erwünschten Nachkommenschaft. Aber auch Verklärerin des harten, kampfdurchtobten und sturmumbrauten Lebens, die Wahrerin des häuslichen Friedens, die Hüterin des Herdfeuers, der Sippen-einheit.¹⁸

¹⁶ Rosenberg, Alfred, Der Mythos des 20. Jahrhunderts: eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, 12.Aufl. München 1933, S.493.

¹⁷ Zit.n.: Schmidt, Maruta / Dietz, Gabi (Hg.), Frauen unterm Hakenkreuz, 2.Aufl. Berlin (West) 1983 (EP; 94), S.74.

¹⁸ Koeppen, Anne Marie, Die deutsche Bäuerin, in: Runge, Friedrich Wilhelm 1935, S.249.

Damit ‚arische‘ und gesunde Mütter verstärkt zum Wachsen der ‚nordischen Rasse‘ beitrugen, wurden bereits im Mai 1933 der Zugang zu Verhütungsmitteln erschwert, die §§ 218ff des Strafgesetzbuches verschärft und Sexualberatungsstellen geschlossen. Seit 1938, jeweils am 12. August, dem Geburtstag von Hitlers Mutter, verlieh man der arischen Frau das Mutterkreuz für ihren bevölkerungspolitischen Beitrag. Bronze gab es bei vier oder fünf, Silber bei sechs oder sieben und Gold bei acht und mehr Kindern - natürlich nur, wenn die Eltern der Mutter ‚deutschblütig und erbtüchtig‘ waren. Allein 1939 wurden drei Millionen Frauen ausgezeichnet.

Weitere Maßnahme für den arischen Nachwuchs war der eingetragene Verein ‚Lebensborn‘, in dessen Häusern junge, unverheiratete Mädchen und ‚erbgesunde Arier‘ zusammengeführt wurden, „um dem Führer ein Kind zu schenken“. Hitler überlegte sogar, nach Kriegsende Doppelhehen zu ermöglichen¹⁹, um trotz der Verluste an der Ostfront, den „eroberten Raum füllen zu können“.

Gleichzeitig ging man vehement gegen ungewollten Nachwuchs vor. Seit dem 14. Juli 1933 waren beispielsweise mit dem ‚Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses‘ Zwangsterilisationen und -abtreibungen möglich. Davon waren nicht nur Jüdinnen und Sinti- und Roma-Frauen betroffen, sondern auch sogenannte ‚Asoziale‘ und politisch Unliebsame. Bis Mitte 1939 wurden 95165 Frauen und 102218 Männer zwangssterilisiert und allein in den Jahren 1935/36 über 7000 Schwangerschaftsabbrüche gewaltsam vorgenommen, bei denen mindestens 367 Frauen ums Leben kamen.²⁰

Mittels der 1935 verabschiedeten Nürnberger Rassengesetze verbot man Eheschließungen und sexuelle Beziehungen zwischen Juden und Deutschen, denn

ein einziger Beischlaf eines Juden mit einer arischen Frau genügt, um deren Blut für immer zu vergiften. Sie kann nie mehr, auch wenn sie einen arischen Mann heiratet, rein arische Kinder bekommen, sondern nur Bastarde.²¹

¹⁹ So Martin Bormann in einem Aktenvermerk ‚Zu der Sicherung der Zukunft des deutschen Volkes‘, 1944, in: Bussmann, Georg (Hg.), Kunst im 3. Reich: Dokumente der Unterwerfung, S.190.

²⁰ Vgl. hierzu Lehker, Marianne, Frauen im Nationalsozialismus: wie aus Opfern Handlanger der Täter wurden - eine nötige Trauerarbeit, Frankfurt a.M. 1984, S.66.

²¹ Julius Streicher in ‚Der Stürmer‘, zit.n.: Westenrieder, Norbert, ‚Deutsche Frauen und Mädchen!‘ Vom Alltagsleben 1933-1945, Düsseldorf 1984, S.31.

Interessanterweise blieben Frauen - nach ausdrücklicher Anordnung Hitlers - straflos, da sie ohne eigenes sittliches und moralisches Empfinden und damit schuldunfähig seien. Ihnen wurde also selbst im Liebesakt lediglich eine passive Rolle zugebilligt. Somit konnten sie bei einer ‚rassenschänderischen‘ Verbindung nicht zur Verantwortung gezogen werden. Der dahingehende Führerentscheid wurde am 8. Februar 1939 veröffentlicht und dessen Rechtskraft mit der ‚Verordnung zur Ergänzung der ersten Ausführungsordnung zum Blutschutzgesetz‘ am 16. Februar 1940 bestätigt.²²

Zeitgleich mit dem Nürnberger Beschluss „zum Schutz des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“ verabschiedete man das ‚Ehegesundheitsgesetz‘, mit dem Ehen bei Krankheit sowie Gebä- oder Zeugungsunfähigkeit verboten waren. Die Neuregelung des Ehegesetzes zum 6. Juli 1938 ermöglichte außerdem Scheidungen bei ausbleibendem ‚Kindersegen‘.

Doch trotz aller Bemühungen wurden nach 1933 weniger ‚arische‘ Kinder pro Familie geboren als zuvor. Dass es in absoluten Zahlen zur Geburtensteigerung kam, lag an den geburtenstarken Jahrgängen im heiratsfähigen Alter und nicht so sehr an den staatlichen Unterstützungen, die auch finanzieller Art waren. So gewährte man beispielsweise bei Eheschließung ein Darlehen bis zu 1000 RM, wenn sich die Frau gleichzeitig verpflichtete, keiner Arbeit nachzugehen, stand solche doch den propagierten Mutterpflichten entgegen.

Der Beruf des Mannes ist der Kampf, der der Frau die Mutterschaft. Der Mann, der in den Ehestand tritt, behält seinen Beruf, die Frau wird ihn in der Regel aufgeben und sich vollkommen umstellen müssen. Sie kann es nur weil stets in ihr der Trieb nach dem natürlichen Berufe erhalten bleibt.²³

Mit jedem Kind wurden 25% des Darlehens erlassen - d.h. neben angestrebter Ausschaltung weiblicher Berufstätigkeit belohnte man die Erfüllung der Gebärflicht.

Diese Politik zerbrach sehr bald an den wirtschaftlichen Notwendigkeiten. Als man erkannte, dass man ohne die billigen - weiblichen - Arbeitskräfte nicht auskam, modifizierte man die Bestimmungen. Seit 1936 ließ man in Ausnahmefällen und ab 1937 generell die Erwerbstätigkeit der Ehefrau wieder zu, wenn auch meist in weniger qualifizierten Stellen.

²² Vgl hierzu: Poley, Stefanie 1991, S.96.

²³ Völkischer Beobachter, Sonderbeilage: Die deutsche Frau vom 16./17. April 1933, zit.n.: Kuhn, Annette / Rothe, Valerie 1982, Bd.2, S.91.

Frauen dienten jedoch weiterhin vorrangig als ‚Gebärmaschinen‘. Erotische Spannungen zwischen den Geschlechtern standen diesem funktionalistischen Anspruch entgegen. Sexualität als Lustfaktor anzusehen, galt als ‚entartet‘.

Die Nordische Rasse kennt dort, wo sie in ihrer Ursprünglichkeit auftritt, nirgends eine Bewertung des Geschlechtsaktes als solchen. (...) Nein, offen und wahr ist das Liebesleben der Nordischen Rasse gewesen; unsittlich war nur, was dem Rassenerbe zuwiderlief.

(...) Man muss eben grundsätzlich berücksichtigen, dass die Nordische Rasse den Begriff der Treue oder Untreue immer auf die Erbmasse bezog und niemals auf den Gedanken kam, diese Fragen mit dem Geschlechtsakt als solchen zu verbinden.²⁴

Um das sinnliche Weib zu bezwingen, wird in der bildenden Kunst der weibliche Körper voyeuristisch dem männlichen Betrachter als passiv und damit verfügbar dargeboten. Goebbels Ausspruch „wir sind nicht prüde“ bedeutet trotz zahlreicher Aktdarstellungen in der NS-Zeit eben nicht die Fortsetzung eines freien, selbstbewussten Körpergefühls, wie es während der Weimarer Jahre der Fall war.

Bereits um die Jahrhundertwende setzte ein neues, sinnliches Körpergefühl ein - der Ausdruckstanz und das zunehmend populäre Nacktbaden sind nur zwei Facetten dieses Prozesses, den die NS-Moralisten umkehren wollten, sah man darin doch Gefahr für Sitte und Anstand.

Eine der größten Gefahren für die deutsche Kultur und Sittlichkeit ist die sogenannte Nacktkulturbewegung. Sie muss als eine kulturelle Verirrung abgelehnt werden, sie ertötet bei Frauen das natürliche Schamgefühl, nimmt den Männern die Achtung vor der Frau und zerstört dadurch die Voraussetzung für jede echte Kultur.²⁵

Der Film ‚Wege zur Kraft und Schönheit‘ hat gezeigt, dass es Mittel und Wege gibt, um das deutsche Volk wieder zu einem Körperbewusstsein zurückzuführen und es in der Beurteilungskunst eines gesunden Körpers zu schulen, ohne dass deswegen die Gebote des Anstandes verletzt zu werden brauchten.²⁶

²⁴ Darré, R. Walther 1934, S.382f, 385.

²⁵ In: Deutsche Leibesziehung (Dezember 1938), zit.n.: Wolbert, Klaus 1982, S.182.

²⁶ Darré, R. Walther 1934, S.443.

NS-Ideologien lösten einen für Teile der bürgerlichen Gesellschaft schon seit der Jahrhundertwende bestehenden Konflikt, der künstlerisch seine Entsprechung in der Figur der ‚femme fatale‘ fand; Frauen waren bei diesen Phantasien nicht mehr Objekt der Begierde, sondern stellten selbst Forderungen nach sexueller Befriedigung und genossen ihr lustvolles Verlangen, das viele Männer jedoch nur als Bedrohung ihrer eigenen Existenz verstanden. Schriften wie Otto Weiningers ‚Geschlecht und Charakter‘ (1903) sind Ausdruck dieser Angst, die sich oftmals in regelrechten Frauenhass wandelte.²⁷ Mit der faschistischen Kontrolle der weiblichen Sexualität konnte die Krisis überwunden werden. Körper hatten nun ‚sauber, rein und geistig-seelisch‘ zu wirken - ihre nackte Darstellung diene allein als Nachweis ihrer ‚Veredlung‘, als Voraussetzung einer ‚völkischen‘ Erneuerung.

Denn der Sinn aller Leibesehrung, aller Körper-‚Kultur‘ ist nichts anders als die Förderung des Auslesegedankens in rassischer Beziehung.²⁸

Bei der Darstellung des Nackten geht es nicht mehr um ästhetische Fragen, sondern Aktdarstellungen werden zu einem Politikum.

Man will in ihm [dem menschlichen Leib] die gesunde körperliche Basis, den biologischen Wert der Person ... vor Augen stellen. Es geht der Kunst um Leiber, so wie sie von Natur sein sollen, um Bestformen, um rein durchgebildeten Gliederbau, um gut durchblutete Haut, um den angeborenen Wohllaut der Bewegung und um sichtbare vitale Reserven, kurz um eine moderne und deshalb fühlbar sportliche Klassizität.²⁹

In den oftmals steril wirkenden Frauenakten, die einigen Titeln zufolge in ‚Erwartung‘ männlicher Umarmung und damit ihrer eigentlichen Bestimmung, dem Muttersein, sind, ging es um propagandistische Zementierung bevölkerungspolitischer Vorstellungen und damit um die Funktionalisierung der Frau. Sie sollte domestiziert oder ausgebeutet werden, bis hin zu ihrer Vernichtung. Welchen Weg eine Frau zu gehen hatte, entschied in erster Linie ihre ethnische Zugehörigkeit.

²⁷ Vgl. hierzu Le Rider, Jacques : Der Fall Otto Weininger, Wien 1985.

²⁸ Geist und Schönheit 1940, zit.n.: Frauenalltag und Frauenbewegung 1890-1980, Ausstkat. Frankfurt a.M. 1981, S.87.

²⁹ Kauffmann, F.A., Die neue deutsche Malerei, Berlin 1941, zit.n.: Inszenierung der Macht 1987, S.98.

Die Frauen und jungen Mädchen wurden, wenn sie schön und gesund waren, in eine Spezialbaracke gebracht, wo die SS-Leute sie vergewaltigten, bis sie halb tot waren. Von dort schickte man sie ins Krematorium.³⁰

Wie sich der deutsche Mann seine zukünftige Frau vorstellte, verdeutlicht eine Kontaktanzeige von 1940:

52 Jahre alter, rein arischer Arzt, Teilnehmer an der Schlacht bei Tannenberg, der auf dem Land zu siedeln beabsichtigt, wünscht sich männlichen Nachwuchs durch eine standesamtliche Heirat mit

einer gesunden Arierin, jungfräulich, jung, bescheiden, sparsame Hausfrau, gewöhnt an schwere Arbeit, breithüftig, flache Absätze, keine Ohrringe, möglichst ohne Eigentum.³¹

Der Auswählende ist der Mann - dies zeigt sich u.a. im beliebten Motiv des >Urteil des Paris<. Saligers Version (Abb.1) hat mit dem griechischen Mythos - sieht man von der Dreizahl der Frauen ab - nur noch wenig gemein. Ohne jegliche emotionale Nähe wählt der Mann - mit seiner Kleidung eher Vertreter der NS-Gesellschaft als troianischer Prinz - stellvertretend für den Betrachter aus dem ‚Warenangebot‘ aus. Verneinung von Sinnlichkeit bestimmt die Szenerie, denn die Frauen bieten nicht dem ‚Prinzen‘ verlockend ihren Körper dar, sondern lassen sich in ausgezogenem (nicht nacktem!) Zustand begutachten, um als Werkzeug zur ‚Aufnordnung‘ des Volkes juriert zu werden.³²

In zahlreichen plastischen Darstellungen kommt die konsumorientierte Präsentation des weiblichen Körpers noch stärker zum Ausdruck. Diese weiblichen, aufgerichteten Körper³³, mit betontem Schamdreieck und hervorgehobenen Brüsten, führen mit ihrer vermeintlichen Enttabuisierung des nackten Körpers letztendlich zu einer Enterotisierung der Geschlechterbeziehung. Der weibliche

³⁰ Berichte von Frauen über die Behandlung in den deutschen Konzentrationslagern, 1947, zit.n.: Frauenalltag und Frauenbewegung 1890-1980, Ausstkat. Frankfurt a.M. 1981, S.110.

³¹ Hinz, Berthold, Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Kulturrevolution, München 1974, S.86.

³² In der DDR-Malerei widmete sich Willi-Sitte dem Paris-Sujet. 1971 wählt in zwei verschiedenen Versionen (Abb. in: Lammel, Gisold 1987, S.68f) ein >Weiblicher Paris< (so auch der Titel) aus dem männlichen Angebot aus, wobei der Kopf der Frau sich in eigentümlicher Weise genau auf Höhe der männlichen Genitalien befindet, während 1991/2 die drei ‚Göttinnen‘ in >Paris ist tot< (wieder gibt es mehrere Fassungen) einen möglichen Schönheitswettbewerb lachend ablehnen.

³³ So Wenk, Silke, Aufgerichtete weibliche Körper: zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus, in: Inszenierung der Macht 1987, S.103.

Körper ist öffentlich - in seiner Ganzheit scheint er Verfügbarkeit - ohne jede Gefahr für den Mann - zu garantieren. Sexuelles – gar animalisches - Verlangen hat hier keinen Platz mehr.

In Thoraks >Zwei Menschen< (um 1940, Abb.2) schmiegt sich die Frau an den hinter ihr stehenden Partner, umfängt liebend seinen Kopf, um ihn zu küssen. Ihr angespannter Körper ist frontal zum Betrachtenden geöffnet. Gleichzeitig verdeckt ihre Gestalt den Partner und entzieht damit sein Geschlecht dem Blick des Betrachters. Sie scheint selbst auf Abstand zu bleiben, da ihr langes herabwallendes Haar, das an ihrer rechten Hüfte sichtbar ist, eine direkte Berührung beider nackter Körper verhindert. Nach außen hin präsentierte, schutzlos dargebotene Nacktheit und damit Verletzlichkeit wird dem weiblichen Teil zugewiesen. Er wirkt dahingegen emotional wesentlich kontrollierter, zieht nur leicht ihren rechten Arm an sich, ohne ihrem innigen Verlangen nach Zärtlichkeit anscheinend entsprechen zu wollen. Der Mann galt in seiner Triebbeherrschung als Garant der Zivilisation (so wie die Frau als ‚Hüterin der Art‘ im biologischen Sinne) - sein Körper hatte somit kräftig, makellos, selbstsicher und gefasst zu sein. Geschlechterliebe wird damit eher eine Sache des Neben- als des Miteinanders. Ihrer sehnsuchtsvollen Schwäche wird durch seine in sich ruhenden Stärke Einhalt geboten - seine Gedanken sollen in erster Linie dem Staat, dem Vaterland gelten, nicht irgendwelchen lasziven Gelüsten.

Band bei Rodin lediglich die Sinnlichkeit die Gestalten aneinander, so ist bei Thorak eine andere Empfindlichkeit vorherrschend....Aus keiner Bewegung spricht der Wunsch wollüstigen Genießens, es geht etwas eigentümlich Keusches von der Gruppe aus, obgleich Verhaltendes vorhanden ist. Zugleich aber liegt Glück, die Erfüllung eines Lebenstraumes über dem Ganzen.³⁴

Dass die Frau ihre ganze emotionale Kraft aufwenden muss, um den Mann zu erobern - was er dann auch in kontrollierter Selbstsicherheit zulässt - zeigen auch Anton Grauels >Liebende< (spätestens 1942, Abb.3). Während sie sich in instabiler und strapaziöser Weise, um seinen Kuss zu empfangen, vom Boden abstützt, wendet er sich ihr relativ entspannt zu. Nicht erotische Kommunikation zwischen den Liebenden wird dargestellt, sondern manierierte Gesten. Alles soll unter Kontrolle gehalten werden, selbst die Sinnlichkeit. Der Körper wird durch den staatlich gewünschten (oder verbotenen) Vermehrungswillen zur politischen Manövriermasse.

³⁴ Tank, Kurt Lothar, Deutsche Plastik unserer Zeit, München 1942, zit.n.: Adam, Peter, Kunst im Dritten Reich, Hamburg 1992, S.194/196.

Es sei am Rande erwähnt, dass man bei den gezielten weiblichen Körperpräsentationen auf eine Tradition bis zu den in wilhelminischer Ära beliebten Pin-up-Karten zurückgreifen konnte, hier also ein - auch ohne faschistische Ideologie - gegebenes voyeuristisches Verlangen der männlichen Seite befriedigt wurde. Schienen erotische Wünsche angesprochen zu werden, indem sie sich hingebungsvoll und ‚blühend‘ darbot, präsentierte der männliche Akt eher Lebenskraft und Stärke.

Als herrschende Elite kam für den NS-Ideologen nur die Männergemeinschaft in Frage. Der nordische Mann galt als Idealbild der arischen Rasse; er war verantwortlich für die Wiederherstellung und Erhaltung des ‚gesunden Volkskörpers‘, sollte gegen den Verfall - auch den ästhetischen - antreten. Groß, breitschultrig fungierte er als Träger aller Tugenden, die für die NS-Ideologie so entscheidend waren: Disziplin, Kameradschaft, Mut. Dabei formulierte man seine Gestalt allgemeingültig und zeitlos, um den Ewigkeitsanspruch offensichtlich zu machen. Diese Faszination für den - nackten - Männerkörper reflektierte insbesondere Leni Riefenstahl in ihren filmischen Arbeiten zur Olympiade 1936, indem sie den stählernen, selbstkontrollierten Helden und damit die Schönheit des ‚Herrenmenschen‘ anschaulich in Szene setzt. Und dass nicht nur die deutschen Mitläufer dieses Ideal befürworteten, zeigten beispielsweise die Pariser applaudierende Reaktionen auf Brekers gestählte Helden oder die Tatsache, dass zwei seiner nackten Figuren bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion die Auffahrt einer sowjetischen Kaserne in der DDR flankierten.³⁵

Schön sein geht über den ästhetischen Gehalt hinaus, ist ideologisch gefüllt. Entscheidend ist dabei, dass die Gestalten oft nicht in sich selbst die faschistische Botschaft tragen, sondern diese erst im Zusammenhang mit Kommentaren und Rezeptionen verständlich werden. D.h. nicht die ästhetische Wirkung ist ausschlaggebend für die NS-Kunst, sondern ihre kunstpolitische Funktion.

Doch es gibt auch gemäßigtere Formen der Körpergestaltungen während der NS-Zeit. Georg Kolbe gehört zu denjenigen Plastikern, deren bereits vor 1933 erfolgte stilistische Veränderung eine kontinuierliche Fortführung ihrer Arbeit auch unter den Nazis ermöglichte. Werke wie das >Menschenpaar< (1936) oder >Segnung< (1940) ließen sich mit dem in der NS-Kunst propagierten ‚arischen‘ Menschenbild problemlos in Einklang bringen, ohne dabei dem heroischen

³⁵ So Mosse, George L. 1997, S.226.

schen Imponiergehabe von Brekers Gestalten zu ähneln. Kolbe vermied es, seine Figuren extrem zu monumentalisieren, sondern fühlte sich auch weiterhin dem menschlichen Maß verpflichtet. Er vermied spannungsvoll aufgeladene Verkrampfungen, indem seine eher in sich geschlossenen Kompositionen mit ihrer leicht vibrierenden Oberfläche einen intimen, ruhigen Charakter vermitteln. In späteren Abhandlungen zu seinem Werk wurde verschiedentlich behauptet, dass er sich selbst in den NS-Jahren in der Tradition eines humanistischen, klassischen Gedankenguts bewege.³⁶

Eine seiner wichtigsten Arbeiten dieser Jahre war sein aufgerichtetes >Menschenpaar< (1936/37; Entwurf Berger 161, Abb.4) mit dem er den Wettbewerb für den neu angelegten Maschsee³⁷ im Zentrum der Stadt Hannover gewann. Dieses Werk erschien ihm so bedeutend, dass er seine Vorstellungen sogar schriftlich darlegte:

Die Benennung ‚Menschenpaar‘ drückt keinen Gedanken aus, sie deutet einen Begriff - zwei Menschen: Mann und Frau aufrecht nebeneinander stehend. Er hat seinen Arm schützend auf ihre Schulter gelegt, so sie körperlich verbunden, als Freunde vereint. Ein Paar, ein Menschenpaar. Die Körper vom gleichen Wuchs, gleich in der äußeren und inneren Haltung. Beider Blick geht in die Ferne, in Erwartung des gemeinsamen Lebens. Es sind seelisch gleichgerichtete junge Menschen. Mit sinnlichen Mitteln gebildet, zu den Sinnen sprechend gestaltete ich diese Menschen hoher Art als ein Vorbild menschlicher Würde.³⁸

Die Frau als - zu beschützende - Gefährtin des Mannes. Nur durch das Zusammenleben mit ihm, durch die Ehe, erlangt sie Ebenbürtigkeit - aber keine Gleichheit. Ein heroisches Menschenpaar tritt uns entgegen - insbesondere mit der für die 280cm hohen Ausführung 1937 geglätteten Oberfläche. Ein neues Menschengeschlecht, das an ideologische Wunschträume damaliger Schriften erinnern mag:

³⁶ So z.B. U. Berger. Doch formte Kolbe 1935 mit dem Stralsunder Krieger-Denkmal sehr wohl einen arischen, männlichen Kämpfer im Sinne der nationalsozialistischen Kriegsvorbereitung; siehe dazu: Schubert, Dietrich, ‚Jetzt wohin?‘ Heinrich Heine in seinen verhinderten und errichteten Denkmälern, Köln 1999, S.263 sowie Abb.74.

³⁷ Dort befindet sich die Arbeit im übrigen heute noch.

³⁸ Zit.n.: Berger, Ursel 1990, S.356.

Nicht nur der begabteste, auch der schönste Mensch ist der Mensch nordischer Rasse. Da steht die schlanke Gestalt des Mannes aufgerichtet zu siegreichem Ausdruck des Knochen- und Muskelbaus, zu herrlichem Ausmaß der breiten, kräftigen Schultern, der weiten Brust und der schmalgefestigten Hüften. Da blüht der Wuchs des Weibes auf mit schmalen gerundeten Schultern und breiter geschwungenen Hüften, aber immer in Schlankheit zu holdester Anmut. (...) bei beiden die vollendete Bewegung eines vollendeten Leibes! - ein königliches Geschlecht unter den Menschen!³⁹

Kolbes Paar war dieser Ideologie anscheinend verwandt, denn die Abbildung diente als Titelbild einer Aufklärungsschrift für Schulen.⁴⁰

Geschlechter hatten sich in ihren Rollen und Charakterisierungen zu unterscheiden; Ansätze zur Emanzipation waren für die NS-Ideologen ein falscher und damit rückgängig zu machender Weg der Weimarer Zeit.

Die gottgewollte Trennung in ein aktives und ein passives Element in den beiden Geschlechtern, die alleinige Ermöglichung eines harmonischen Miteinanders ist, wurde zum Unheile aller von den titanischen Trotze einer über sich selbst ins Unklare geratene Menschheit jählings aufgehoben.

(...)

Der germanischen Idealanschauung entspricht der Gretchentyp für das deutsche Mädchen, der Kriemhildtyp für die Gattin, der Frau Aja typ für die Mutter; dem Manne schreibt sie allein das Heldische vor und überlässt ihm damit alle Gebiete, die durch Kraft, Zähigkeit, Ausdauer, kurz: durch alle für den Kampf erforderlichen Eigenschaften erobert werden müssen. Solange diese Anschauung sich durchgesetzt hat, also das Weib als die Repräsentantin des Negativen, der Schwäche, der Schutzbedürftigkeit im Frieden des Hauses festhielt und nur den Mann als den Vertreter des Positiven, der Stärke, des Schutzgewährens in die Öffentlichkeit entließ, solange war (...) dem Zusammengehen der Geschlechter die Harmonie gesichert (...).⁴¹

Nach Hitlers Ansicht stand die Frau in absoluter Abhängigkeit zum Mann – selbst mental –, während die Welt des Mannes grenzenlosen Freiraum gewährte.

³⁹ Guenther, H.F.K., Ritter, Tod und Teufel: der heldische Gedanke, 4.Aufl. München 1935, S.181, zit.n.: Wolbert, Klaus 1982, S.226.

⁴⁰ So jedenfalls Stockfish, Werner 1984, S.262.

⁴¹ Hauptmann, Hans, Die moderne Frau - die deutsche Frau, in: Der Weltkampf (Mai 1931), S.193f.

Die Welt des Mannes ist groß, verglichen mit der der Frau. Der Mann gehört seiner Pflicht, nur ab und zu schweift sein Gedanke zur Frau hinüber. Die Welt der Frau ist der Mann. An anderes denkt sie nur ab und zu.⁴²

Neben den Darstellungen des neuen heroischen Menschengeschlechts wurde vor allem die weibliche Bestimmung, die Mutterschaft, als thematische Grundlage gewählt. Hierzu zählt Kolbes >Segnung< (1940; Berger 181, Abb.5). Die den Mutterfreuden entgegensehende Partnerin wird, indem ihr der Mann zu Füßen liegt und an ihrem ‚geweihten‘ Leib horcht, idealisiert.⁴³ Sie trägt das Lebensprinzip in sich, wird zum Gefäß seines Samens, und ihr Verhältnis zum Mann scheint damit auf ihre biologische Funktion reduziert.

Während ‚gesegnete‘ Frauen in der Heimat auf die Rückkehr ihrer Ehemänner warteten, genossen so manche dieser an der Front Eroberungsfreiheiten gegenüber dem weiblichen Geschlecht. Begleitet wurde dieses Potenzgehabe von Feldpostkarten, deren eindeutige Zweideutigkeit sowohl im Text als auch im Bild aufschlussreich vom Alltag - ob nun real oder erträumt - mancher Soldaten berichtet. Ob nun der >Feldstecher< (Abb.6a) im Kornfeld seine Hosen gerade schließt, während eine halbnackte Frau ihren Lippenstift auffrischt, oder unter dem Kirschbaum der Begehrten die süßen Früchte im ‚Überrumpfungssieg‘ (Abb.6b) entrissen werden: es sind Bebilderungen einer sexuellen Freizügigkeit, die in dem Anspruch jedes Soldaten auf zwölf Präservative ihren offensichtlichen Beleg findet.⁴⁴

Begleitend zur Wiederbewaffnung der Bundesrepublik kam es zu einer Renaissance solcher ‚Soldatenpostkarten‘ (Abb.7) - doch weit weniger anzüglich, sondern mit harmloseren Sprüchen wie

Es ist so schön, Soldat zu sein,
zur Freizeit ist man nie allein,
liebt eine hübsche, junge Maid,
zum allerschönsten Zeitvertreib.⁴⁵

⁴² Hitler - Tischgespräche, zit.n.: Kunst im 3.Reich: Dokumente der Unterwerfung, Ausstkat. Frankfurt a.M. 1974, S.186.

⁴³ Ursel Berger 1990, S.376 deutet den Titel dahingehend, dass die Frau den davonziehenden Mann segne. Diese Deutung kann ich aufgrund der Haltung der rechten Hand des Mannes nicht nachvollziehen.

⁴⁴ So jedenfalls Beate Uhse, damals uniformierte Pilotin, in: Pini, Udo, Leibesкульт und Liebeskitsch: Erotik im Dritten Reich, München 1992, S.357.

⁴⁵ Zit.n.: Knopp, Guido 1995, S.163.

Auch wenn auf dem dazugehörigen Kartenmotiv der Unterrock der Liebsten unter ihrem Rock hervorlugt, sitzt sie mit eng aneinander gepressten Beinen doch ziemlich steif und wenig lustvoll neben ihrem jungen Soldaten in Ausgehuniform und mit Zigarrenstummel. Turtelnde Geschäftigkeit zeigen eher die zwei Vögelchen über ihrer Bank. Zu Friedenszeiten bedarf es anscheinend weniger ‚scharfer Kost‘ als in den letzten Kriegsjahren. Sexuelle Freiheiten bestimmten den Kriegsalltag - nicht erst im Zweiten Weltkrieg - und führten letztlich, das wird an anderer Stelle noch weiter ausgeführt, zu einem wachsenden Misstrauen der Frauen gegenüber ihren abwesenden Männern und dem trotzi-gen Einfordern gleicher Rechte.

Es ist fraglich, ob die deutschen Frauen, die nicht Opfer der NS-Politik waren, die faschistische Ideologie wirklich als Verschlechterung ihrer Position angesehen hatten. Sowohl die Beschwörung des Mutterideals, als auch die Darstellung der oftmals schmach tenden Frau gegenüber dem dominanten Mann entsprachen konservativen Klischees, die nach den ersten Nachkriegsjahren der Entbeh rung wieder - wenn auch in abgeschwächter Form - Verwendung fanden. Hinzu kam, dass den Frauen partiell mehr bzw. vor allem vom Mann unabhängiger Handlungsspielraum zugestanden wurde. Man übergab ihnen Führungsaufgaben und ließ sie aktiver am öffentlichen Leben teilhaben, so dass sie die Zeit unter Hitler oftmals als Emanzipationsschub empfanden. So sollten sie beispielsweise für die Familie, deren Mittelpunkt sie darstellten, auch nach außen Verantwortung übernehmen. Insbesondere die gesellschaftspolitische Bedeutung der Erziehung trat dabei in den Vordergrund.

Eine Mutter, die nicht geistige Autorität ist, wird heute sehr früh aufhören, ihren Kindern Mutter, das heißt eben doch vor allem Führerin ... zu sein. Ohne mütterliche Autorität hört auch die Familie sehr bald auf, Mittelpunkt und Kraftquelle für das Leben ihrer Glieder zu sein.⁴⁶

Entstand Widerwillen gegen das NS-Regime, dann vor allem wegen der Zuspitzung wirtschaftlicher Verhältnisse und weniger, weil Emanzipationsbestrebungen nach 1933 nicht mehr möglich waren. Andererseits entstand bei den Frauen, die bereits vor der NS-Machtergreifung für die Gleichberechtigung eintraten, ein durch die Nazi-Jahre ausgeprägteres Misstrauen gegenüber männlich-konservativen Argumenten, die mit Verweis auf den natürlichen Unterschied der Geschlechter Gleichstellungsmaßnahmen unterbinden wollten. Staatliche Rü-

⁴⁶ NS-Frauen-Warte, Heft 8 (1933/34), zit.n.: Inszenierung der Macht 1987, S.134.

ckendeckung erhielten dabei solche Frauen in der SBZ/DDR, wollte man sich doch dort in seiner Ideologie - und d.h. auch im Frauenbild - von der NS-Vergangenheit gänzlich distanzieren. Dass ähnlich dem westdeutschen Frauenstatus der Adenauer-Ära sich auch hier letztlich der weiblichen Teil der Gesellschaft patriarchalen Wertvorstellungen zu unterwerfen hatte, soll im folgenden weiter ausgeführt werden.

3. DIE „STUNDE NULL“

Schon bald waren wir auf der Suche nach anderen Wörtern, solchen, die mehr verdeckten als klarlegten. Schonwörter waren gefragt. Bis in diese Tage hält sich das Wort ‚Zusammenbruch‘, ohne sagen zu wollen, was denn alles zusammenbrach. ‚Katastrophe‘ hieß es. Wessen bitte? Will die sich sachlich gebende Benennung ‚Kriegsende‘ sagen, dass nur der Krieg zu Ende ging? Und noch immer im Umlauf befindet sich die schillernde Umschreibung ‚Stunde Null‘. Wem schlug sie? Den Toten nicht, also den Überlebenden?⁴⁷

3.1. KRIEGSENDE – SZENEN DES SCHRECKENS UND DER HOFFNUNG

Dem Ende des Krieges sahen die meisten verständlicherweise hoffnungsvoll entgegen, da er das Ende all erlittenen Leids bedeutete. Doch zuvor spitzte sich für viele die Situation nochmals zu, denn in den letzten Kriegsmonaten eskalierte der Bombenterror gegen die deutsche Zivilbevölkerung. Wenige Kunstwerke thematisieren den durchlebten Schrecken wie beispielsweise Karl Kunz' >Im Keller< (1945 WV Denk 84, Abb.8).

Da Kunz wegen eines Herzleidens nur für den Sicherheits- und Hilfsdienst eingesetzt wurde, kannte er aus eigener Erfahrung die Ängste der Menschen in den Luftschutzkellern. In seinem >Keller< sind dicht gedrängt Figuren neben- und übereinandergesetzt. Angst, Lethargie, Verzweiflung spricht aus ihren Gesichtern, deren Stilisierung entfernt an Gestaltungen Picassos aus der Guerni-

⁴⁷ Grass, Günter, Geschenkte Freiheit: Rede zum 8.Mai 1945, Berlin 1985 (Akademie der Künste – Anmerkungen zur Zeit; Heft 24), S.6f.

ca-Zeit erinnern. Die größtenteils in Weiß belassenen Figuren und deren kalligraphische Binnenzeichnungen werden von unterschiedlichen Farbfeldern überlagert, die einem eigenen Flächenrhythmus gehorchen und damit der gesamten Komposition unweigerlich einen dekorativen Charakter geben.

Im Schnittpunkt der Bilddiagonalen des Hochformats sind die Gesichter eines Elternpaares. Von ihrem Baby, dessen Kinderwagen in surrealer Verfremdung wie ein Bühnenrequisit an der vorderen Bildkante steht, sieht man nur den Hinterkopf oberhalb der mütterlichen Brust. Der Mann hält sie umschlungen, versucht ihr in ihrer Angst, der sie schreiend Ausdruck verleiht, Schutz und Trost zu gewähren. In der ganzen Enge des szenischen Aufbaus ist keine vergleichbare emotionale Verbundenheit dargestellt. Die pyramidal um die Familie angeordneten Männer und Frauen wirken mit ihren theatralischen Posen und Gesten in ihrer Furcht völlig isoliert und verstärken somit den Eindruck liebevoller Nähe in ihrer Mitte. Die Dreiergruppe ist ein Zeichen der Hoffnung trotz der Schrecken des Krieges und dem Terror des NS-Regimes.

Vier Jahre später auf der 2.Deutschen Kunstausstellung in Dresden bezog man dieses Bild weniger auf den gerade überstandenen Krieg als auf den gegenwärtigen westlichen Kapitalismus, um im Zeichen des Kalten Krieges das Werk eines westdeutschen Künstlers für die sozialistische Seite vereinnahmen zu können.

Das Grundgefühl des Menschen in dieser Welt sei die Angst, behaupten die Existenzial-Philosophen - aber in welcher Welt, in welcher Umwelt? Der Augsburger Maler Karl Kunz gibt in seinem surrealistischen Bild ‚Im Keller‘ Antwort auf diese Frage: in der unmenschlich gewordenen Welt des Kapitalismus, der Welt der Atombombenpolitik, des Völkerhasses und der Gewalt. (...) Inhalt und Form des Bildes verbinden sich gleichermaßen als Warnung vor den Kräften, deren soziales Fluidum die Möglichkeit seines Entstehens gab und deren Wesen und Wirkung es erschreckend deutlich ausdrückt. Als sinnfälliger Reflex der Unmenschlichkeit einer pervertierten Welt erfüllt es in seiner Art, von der negativen Feststellung aus, durch die tiefe Anklage, die es enthält, eine der höchsten Funktionen der Kunst: der Humanisierung der Welt zu dienen, Menschlichkeit in ihr zu wecken.⁴⁸

⁴⁸ Pommeranz-Liedtke, Gerhard, Die Frage nach dem Bild des Menschen: Betrachtungen zu Bildern der 2. Deutschen Kunstausstellung Dresden, in: bildende kunst, Heft 10 (1949), S.318.

Noch wurden solche abstrahierende Tendenzen als mögliche Gestaltung der Gesellschaftskritik zugelassen, die zunehmenden Formalismusdebatten⁴⁹ seit Ende der 40er Jahre in der SBZ/DDR grenzten jedoch derartige Form-Modi zunehmend aus.

In vollkommenen Gegensatz zu Kunz' klagevoller Gestaltung steht Hofers still-lebenhaftes Personal, das in kargen Farben marionettengleich in Szene gesetzt ist. Im Gemälde >Alarm< (1945, Abb.9) verharren zwei Menschen am Fenster. Der ausgezehnte Mann greift nach außen, sucht Halt am Gemäuer, während die mädchenhaft wirkende Frau dem nicht näher spezifizierbaren dunklen Innenbereich zugeordnet ist - eine typische Geschlechtertrennung zwischen öffentlicher und privater Sphäre. Mit leichter Berührung seiner Schulter stellt die Frau eine behutsame Verbindung her, auf die der Mann jedoch nicht reagiert. Beide spähen nach oben, in unterschiedliche Richtungen, ganz auf das Horchen konzentriert. Woher der Angriff kommt, bleibt unklar ebenso, ob er als bedrohlich empfunden wird. Eher scheint es, dass der Blick als einer in eine bessere Zukunft gedacht ist, als Warten auf Befreiung vom Dunkel des Faschismus, das wie das düstere Zimmer hinter ihnen liegt. Von dieser bedrohlichen Finsternis hebt sich der weiße Kragen ihres Kleides ab. Zeichen der Unschuld (der jungen Frau)? Signal eines - wenn auch kleinen - Hoffnungsschimmers, Zeichen eines zaghaften Optimismus? Eine Kraft jedenfalls, die in der Jugend liegt, nicht in der von der NS-Zeit ausgemergelten Generation.

Als dem Krieg und damit der NS-Diktatur endlich ein Ende bereitet worden war, begriffen viele erst allmählich, was in diesen vergangenen Jahren wirklich geschehen war. Zutiefst empfundener Schmerz und die Frage nach eigener Schuld⁵⁰ führte zu unterschiedlichsten künstlerischen Gestaltungen.

Wie groß ist die Mitverantwortung derjenigen Kunstschaftenden, die während der NS-Zeit produzieren und ausstellen konnten? Hat sich beispielsweise der bereits erwähnte Plastiker Georg Kolbe mitschuldig gemacht, allein aufgrund seines Schweigens zu den Verbrechen des Regimes? Denn auch wenn er sicherlich kein radikaler NS-Sympathisant war, so doch zumindest ein bequemer Mitläufer.

⁴⁹ „In der Kunstpraxis tritt der Formalismus als sinnentleerte Spielerei mit Formelementen und Gestaltungsmitteln auf (...). Der heutige Formalismus ist ein Bestandteil der spätbürgerlichen Dekadenz. Seine weltanschauliche Wurzel ist der Subjektivismus. Der Formalismus ist ein Ausdruck der Trennung von Kunst und Leben, von Kunst und Volk, ein Ausdruck der Isolation des bürgerlichen Künstlers und des Verlusts an künstlerisch kommunizierbaren Inhalten.“, aus: Berger, Manfred 1978, S.207.

⁵⁰ Vgl. dazu die Vorlesungen von Karl Jaspers, Heidelberg 1946.

Diese Frage stellte sich den Alliierten anscheinend nicht – selbst von russischer Seite wurden seine Arbeiten geschätzt, und man wollte den zum Kriegsende schwerkranken Mann nicht zur Rede stellen. Man sah wohl in ihm eher einen Fehlgeleiteten, dessen eigentliches Ziel Höherem galt, das manche im Westen angesichts zunehmender Abstraktionen sogar als positiven, vorbildhaften Wert begriffen.

Kolbe (...) war Idealist. Nicht um den flüchtigen Eindruck ging es ihm, sondern um die Vergeistigung des Menschlichen, an das er glaubte. Die verzweifelten Zertrümmerungen einer neuen Plastikgeneration waren ihm fremd. Sein Werk tönt wie ein tröstlicher Akkord im Stimmenwirrwar unserer Zeit.⁵¹

Doch es gab auch andere, kritischere Stimmen, die betonten, dass es keinen Platz mehr für ein solches Menschenbild, wie es Kolbes Werke verkörpert, gäbe und die schwierige Frage seines Wirkens von 1933 bis 1945 nicht ausblendeten:

Er stirbt nicht im Zenit seines Ruhms. Die Zeit ist vorüber, als ein Staatsmann meinte, man müsse ein Geschlecht von Kolbe-Menschen heranbilden, (...). Seine lyrisch gestimmte Plastik, die Intimität seiner künstlerischen Leistung, sein Idealismus wirken heute schon ein wenig altmodisch.⁵²

In seinem Spätwerk gestaltete Kolbe mittels „Figuren des Schmerzes“⁵³ Ausdrucksformen tiefer Trauer. Zu diesen Arbeiten gehört die Kleinplastik >Die Niedergebeugten< (1946; Berger 197, Abb.10) - nackt und damit zeitlos wie die meisten Arbeiten Kolbes.

Die Empfindungen dieses in die Knie zusammengebrochenen Menschenpaares werden geschlechtlich differenziert. Bei der weiblichen Figur überwiegt - kenntlich durch den in die Hände gelegten Kopf - die Verzweiflung über all das Entsetzliche, das im Namen des deutschen Volkes geschehen war⁵⁴, während bei dem Mann das persönliche Be- bzw. Getroffensein zu dominieren scheint. Wie verletzt greift er mit der Linken an seine Brust.

⁵¹ H.L. in: bildende kunst, Heft 1 (1948), S.24.

⁵² Heise, Carl Georg, Abschied von Kolbe, in: Die Welt vom 25.11.1947, zit.n.: ders., Der gegenwärtige Augenblick: Reden und Aufsätze aus vier Jahrzehnten, Berlin (West) 1960, S.76f.

⁵³ So der Aufsatztitel von Werner Stockfisch in: Bildende Kunst, Heft 8 (1982), S.396-399, vgl. auch seine Dissertation an der Humboldt-Universität Berlin (DDR) 1984.

⁵⁴ Sicher vergleichbar zum Ausdruck des >Befreiten< (1945; Berger 190).

Die beiden können einander weder Trost noch Kraft schenken; zu unterschiedlich erlebten sie NS-Diktatur und Krieg, zu unterschiedlich deren Ende. Während die Männer an der Front das Kriegsende oft als persönliche Niederlage empfanden, begann für etliche Frauen ein anderer ‚Krieg‘: Trümmer, Hunger und Vergewaltigungen bestimmten den Alltag. Doch trotz des Niedergeworfen-seins bemühen beide sich aufzurichten, der Mann mit kraftvollem Aufstützen des rechten Arms, die Frau mit ihrem linken aufgestellten Bein. Ob Kolbe selbst diese Möglichkeit des Neuanfangs sah? Im selben Jahr äußerte er in einem Brief:

Das künstlerische Schaffen ist in dieser unserer Not ein verzweifeltes Beginnen - alle Schande über uns und noch gelähmt von den furchtbaren Schreckenszeiten. Ich habe die letzten Monate den Untergang in meinem Haus erwartet und den Tag der Befreiung durch die Russen als Auferstehung erleben dürfen. Nun gilt es zu zeigen, ob man solcher Gnade wert ist.⁵⁵

Monate zuvor hatte er noch wesentlich optimistischer geschrieben:

Wir müssen uns wiederfinden, da wir uns verloren haben. Arm an Gütern zu sein ist kein Grund auch arm im Geiste zu bleiben. So sollen wir wieder werden, was wir waren. Und nicht verdrossenen Herzens geschehe dies. Bald wird der Not ein stilles, dankbares Lächeln erwachsen, weil alles Schaffen beglückend ist.⁵⁶

Soviel Optimismus lag wohl den Künstlern fern, die zu den politisch Diffamierten des Regimes zählten - wie beispielsweise Otto Dix. Er verwendete z.T. biblisch tradierte Themen, um sie in die Nachkriegsgesellschaft zu transponieren, ein in seinem Werk nicht ungewohnte Herangehensweise. Christliche Themen waren in der Nachkriegszeit allgemein beliebt, wobei man jedoch oftmals in der sentimental Pose des Selbstmitleids stecken blieb. Wenige Künstler verbanden wie Dix die christliche Motivik mit gesellschaftskritischen Elementen.

Bereits nach dem Ersten Weltkrieg setzte er sich intensiv mit christlichen Sujets auseinander. Sich selbst als Atheist bezeichnend, waren für ihn die biblischen Geschichten weniger mit Glaubensfragen verknüpft, sondern Erzählstoffe von großer allgemeingültiger Wahrheit. Dabei beschäftigte ihn immer wieder die Leidensgeschichte Christi, dessen Martyrium in erbarmungsloser Einsamkeit Forderung nach Humanität beinhalte. In seinem Spätwerk fand er mittels eines

⁵⁵ Brief an Erich Cohn, Berlin vom 08.07.1946, zit.n.: von Tiesenhausen, Maria Frfr.: Georg Kolbe: Briefe und Aufzeichnungen, Tübingen 1987, S.187.

⁵⁶ April 1946, zit.n.: Georg Kolbe: auf Wegen der Kunst: Schriften, Skizzen, Plastiken, Berlin 1949, S.46.

spröderen mehrschichtigen Farbauftrags von Öl und Tempera zu Formen eines expressiven Realismus zurück – wechselte von der akribischen Detailgenauigkeit zu einer den Gegenstand auflösenden Gestaltung in oftmals frostigen Farben und mit kantigen Strukturen, um die emotionale Erschütterung seiner Figuren adäquat in Szene zu setzen.

Seine >Pietà (vor Trümmern)< (WV Löffler 1946/8, Abb.11) ist eingebettet in eine Trümmerlandschaft. Neben der trauernden Frau sitzt eine männliche Figur, die sich als Jünger Johannes deuten lässt. Da dieser jedoch in zeitgenössischem Wehrmachtsmantel dargestellt ist, wird der Sinngehalt erweitert: hier klagt nicht nur Maria um den toten Christus, sondern ein Paar, stellvertretend für alle Männer und Frauen, um den geschundenen Leib des Menschensohnes. Die größere Last hat die zentral platzierte Frau zu tragen - quer über ihren Schoß liegt der Leichnam, während der Mann, an den Rand gedrängt, nur den Oberkörper stützt. Damit wird ‚Maria‘ zum Symbol derjenigen Frauen, die im Krieg ihren Sohn oder Mann verloren haben. Auch die türkisen Farbakzente ihres Umhanges, die an einigen Stellen des toten ‚Christi‘ wiederkehren, betonen die Einheit von Totem und gramgebeugter Frau.

Aber trotz des Schmerzes, trotz der in ihrer Umgebung erkennbaren Zerstörung, strahlt der Himmel im Sonnenlicht, das von den Mauerresten reflektiert wird: Ausdruck von Hoffnung in all dem Elend.

Thematisch lässt sich diese Arbeit mit Friedrich Karl Gotschs >Pietà< (1953, Abb.12) vergleichen. Doch im Gegensatz zu Dix bitterer Aufzeichnung der Leiden der Überlebenden, erscheint Gotschs Gestaltung wie eine formale Spielerei von Komplementärkontrasten. Maria im grünen Gewand, das an manchen Stellen das tradierte Blau durchscheinen lässt, mit rotem Kopftuch und ebenso leuchtenden Lippen im grünlichen Gesicht hält den toten Christus. Auch seine Haut ist in unterschiedlichsten Grünschattierungen, die die roten, flächig aufgesetzten Male seiner Verletzungen besonders hervorheben. Im Schnittpunkt der Bilddiagonalen leuchtet das weiße Lendentuch, auf dem - in Höhe der Genitalien - die blutrot gekennzeichnete linke Hand Christi wie schützend ruht. Von Trauer oder Schmerz ist in dieser rhythmischen Anordnung von Farben und Formen nichts zu spüren. Ausschlaggebend für die Wirkung des Werkes ist die irritierende Buntheit, das Thema nur Mittel zum Zweck.

Für mich hat jedes Motiv eine Geometrie, die Landschaft, die Figurenkomposition, ja sogar das Bildnis. Dann kommt die Farbe hinzu. Jedes meiner Werke weist diese Eigentümlichkeit auf. Es ist gebaut wie ein Bauwerk.⁵⁷

Dix will jedoch Zeugnis ablegen, Bezüge zur Gegenwart herstellen und meint daher mit seinen Protagonisten nicht biblische, sondern zeitgenössische Figuren. So auch in der >Großen Kreuzigung< (WV Löffler 1948/7, Abb.13): die Trauernden am Fuß des Kreuzes sind die Überlebenden des faschistischen Terrors; entrückt ins banal Irdische und damit im Gegensatz zu den zwei golden strahlenden Engeln, die zu beiden Seiten des Gekreuzigten das strömende Blut seiner Hände mit Kelchen auffangen. So wie dies Joseph von Arimathia mit dem Abendmahlskelch getan haben soll: Sinnbild der Erlösung der Menschen von ihrer Schuld. Das Paar verschließt ihre Augen gegenüber dem Geschehen, nur Christus blickt starr und maskengleich aus dem Bild. Hat sich sein Sterben für die Sünden der Menschheit gelohnt? Wohl kaum, denn statt in Gedenken an seinen Opfertod christliche Nächstenliebe zu praktizieren, fährt sie ohne jegliche Einsicht in ihrem sündhaften Handeln fort.

Von der Schuld, die beide Geschlechter auf sich geladen haben, erzählt die >Verspottung Christi< (WV Löffler 1948/5, Abb.14). Ein Mann mit grobschlächtiger Physiognomie hebt zum Angriff seine rechte Hand und umklammert mit seiner linken krampfhaft einen Bambusstock. Seine aggressive Gestik wird durch sein zähnefletschendes Gesicht noch akzentuiert. Der weiße, gestärkte Hemdskragen widerspricht auf den ersten Blick seinem primitiven Verhalten und belegt damit die Doppelbödigkeit bürgerlicher Moral. Die Frau mit vaginahaftem Hut entstammt Dix' Welt der Prostituierten; seine Einstellung zum Eros ist auch nach dem 2. Weltkrieg unverändert. In vulgärer und provozierender Geilheit richtet sie ihre Zunge messergleich auf Christi Gesicht. Ihr grünes Kleid, mit einem roten, blutstropfenähnlichen Muster, steht in komplementären Kontrast zu Christi roten Umhang, in den sich ihre spitz zulaufende Brust regelrecht hineinzubohren scheint. Das Paar, dem Betrachter halb den Rücken zuwendend, drängt Christus an eine Mauer, so dass er der Bedrohung nicht entfliehen kann. Mit zerschundenem Gesicht blickt er aus dem Bild, als ob er Anklage gegen jeden einzelnen, der dies - Sinnbild für den faschistischen Terror - geschehen ließ, erheben wolle.

Auch hier bietet sich thematisch ein Vergleich mit einem Werk Friedrich Karl Gotschs an. Sein >Ecce Homo< (1945/48, Abb.15) zeigt jedoch nicht den ge-

⁵⁷ Zit.n.: Friedrich Karl Gotsch - Ölbilder, Hamburg 1987, S.66.

marterten Gottessohn, sondern lässt den Künstler selbst, am linken Bildrand mit Palette stehend, mahnend auf eine Frauengestalt weisen. Beide werden mittels grüner Farbakzente von der vor allem in Rotbrauntönen gestalteten Trümmerlandschaft abgehoben, der unheilvoll ein finsterer Hintergrund folgt. In ihrem Schmerz reißt die Klagende ihr Kleid auf. Inmitten dieser vulvahaften Öffnung erkennt man ihren Nabel, so als ob sie nicht nur auf ihren eigenen Schmerz aufmerksam machen wolle, sondern auf den der nachfolgenden Generationen, die in diese düstere Welt hineingeboren werden.

Dix' Bilder fanden anfangs im Nachkriegsdeutschland wenig Anerkennung: im Westen wegen seinem Festhalten an der ‚unmodernen‘, figürlichen Gestaltung, im Osten aufgrund der ‚formalistischen‘ Lösung⁵⁸ und des angeblich einseitig ausgerichteten Inhalts, der das erlittene Leid nur anprangere, anstatt Zukunftsperspektiven aufzuzeigen. So sehr sich die kulturpolitischen Vorstellungen der beiden deutschen Staaten unterschieden, in ihrer Ablehnung der späten Werke von Dix schienen sich die Kunstkritiker einig gewesen zu sein. Erst in den späten 50er Jahren erfuhr Dix die ihm gebührende Würdigung, die der DDR aufgrund ihrer Präferenz gegenständlicher Kunst leichter fiel, während in der BRD eine Annäherung nicht unproblematisch war, da man Dix ablehnende Haltung gegen die damals bevorzugte ungegenständliche Malerei kannte.

Ich bin gegen die Gegenstandslosen, die mit dem Besen malen,
mit der Armbrust die Leinwand beschießen und farbige Soßen
herunterlaufen lassen. Die Erfolge sind Bilder, die man kilometerweit
fortsetzen könnte. Die Erfindung bleibt winzig und eignet sich
höchstens für Tapeten und Damenröcke.⁵⁹

Mit gleicher Vehemenz verwahrte er sich jedoch auch gegen Versuche der DDR-Kulturpolitik, seine Kunst für den „sozialistischen Realismus“ zu gewinnen, da dieser u.a. die Forderung nach Volkstümlichkeit beinhaltet.

⁵⁸ So heißt es bei Heinz Lüdecke (Ausweichen vor der Wirklichkeit. Kritisches zur Zweiten Deutschen Kunstausstellung und zur Otto-Dix-Schau in Dresden, in: Neues Deutschland vom 23.09.1949) u.a.: "Sein Pinsel schwelgt seit einigen Jahren in funktionslosen Farbekstasen, in krassen Effekten um der Effekte willen, und sein Zeichenstift hat die kritische Härte eingebüßt."; zit.n.: Kober, Karl Max 1989, S.465.

⁵⁹ Gespräch im Wartezimmer, 1958, zit.n.: Schubert, Dietrich 2001, S.130.

Wir haben nun in Deutschland jahrelang die Stimme des Volkes über künstlerische Dinge gehört, und wie wenig ist über das wahre Wesen der Kunst dabei herausgekommen. Diskussionen laufen darauf hinaus, dass jeder Spießbürger und jeder ‚Blinde‘ seine kleinen Wünsche anbringen möchte. Jeder glaubt zu wissen, wie Kunst sein sollte. Die wenigsten haben aber den Sinn, der zum Erleben von Malerei gehört, nämlich den Augensinn. (...) Nicht laute Diskussionen, sondern schweigende Bescheidenheit ist das erste, das der Künstler vom Betrachter verlangt.⁶⁰

Dix ließ sich von keiner Seite vereinnahmen, setzte sich mit solchen Äußerungen zwischen die Stühle. Seine Gesellschaftskritik nach 1945 besaß jedoch nicht mehr dieselbe Schärfe wie in den Weimarer Jahren; eine gewisse Müdigkeit und Desillusionierung waren wohl Folge sowohl seiner durchlittenen Jahre der inneren Emigration während der NS-Diktatur als auch der Enttäuschung über die gesellschaftspolitischen Entwicklungen im geteilten Deutschland.⁶¹

3.2. DENKMALKONZEPTE ALS ANTIFASCHISTISCHE MAHNUNGEN

Das Ende eines Krieges zog schon immer zahlreiche Denkmalprojekte nach sich - so auch 1945. Doch dieser Krieg und vor allem die Opfer des NS-Terrors machten es unmöglich, Helden zu ehren. Statt dessen bestimmten Trauer und das Einklagen deutscher Schuld zahlreiche Mahnmäler.

Gustav Seitz, der im August 1945 aus amerikanischer Gefangenschaft nach Berlin zurückgekehrt war, gestaltete im darauffolgenden Frühjahr im Auftrag der Vereinigung ‚Opfer des Faschismus‘ ein Totenmal für das Konzentrationslager Weißwasser (Oberlausitz) (WV Grohn 66, Abb.16). Ursprünglich wollte er eine einzelne weibliche Trauerfigur gestalten, entschied sich dann für eine dem Pietà-Motiv ähnelnde Zweiergruppe. Die Komposition, die durch den schwer zu bearbeitenden Granit eine sehr karge Gesamtwirkung erhält, geht über die tradierte christliche Thematik hinaus. Stilistisch führte sicherlich u.a. Hoetgers archaisiertes Revolutionsdenkmal von 1919-1922 in Erinnerung an die Opfer der Bremer Räterepublik zur Lösung dieser Gruppe.

Schon allein das Stehen der weiblichen Figur irritiert. In ihren Mantel wollte Seitz zuerst in Anlehnung an ägyptische und griechisch-antike Kunst die Na-

⁶⁰ Undatierter Brief an das Museum Gera, 19.08.1947 im Dix-Archiv der Kunstsammlung Gera, zit.n.: Schubert, Dietrich 2001, S.123f.

⁶¹ Vgl. dazu: Schubert, Dietrich, Dix nach 1945 in Ost und West, in: ders. 2001, S.122-136.

men Verstorbener einmeißeln, wählte dann aber die summarische Inschrift „Den Toten vom KZ 1933-45“⁶². Das harte Gesicht der Frau zeigt keinen Schmerz über den Verlust des Toten, den sie in ihren Armen haltend frontal präsentiert, sie ist wie versteinert. „Du weißt, dass ich erst eine trauernde Frau im Entwurf hatte und jetzt die Frau modellierte, wie sie heute wichtiger ist.“⁶³. Der Betrachtende soll sich der eigenen Schuld stellen, anstatt in lethargischen Schmerz zu versinken. Die Frau führt die Klage an - sie wird zur moralischen Instanz gegen Unrecht und Unmenschlichkeit.

Im selben Jahr schuf Kolbe mit der >Elegie< (Berger 196, Abb.17) ebenfalls ein an eine Pietà erinnerndes Motiv, jedoch mit umgekehrter Rollenverteilung. Der kniende Mann umfängt und stützt die zusammengebrochene Frau mit beiden Armen, deren untere Körperhälfte mit einem unter die Brust gerutschten Gewand bedeckt ist. Die zunehmende Erblindung Kolbes mag mit Ursache sein, dass die Komposition wenig überzeugend gelöst wirkt. Sie erinnert an sein 1931 entstandenes >Kniendes Menschenpaar< (Berger 135), doch dieses Mal hat der junge Mann seinen Blick nicht entschlossen in die Ferne, sondern nach innen gerichtet, denn Hoffnung gibt es im Moment des Kriegsende nicht, nur stille Trauer.

Diese Arbeit ist Vorstufe eines antifaschistischen Mahnmalentwurfs für Halle, das aus zwei männlichen Figuren besteht, auf dessen Sockel stehen sollte: „Dieses / soll uns ein / Mahnmal bleiben / für alle Zeiten.“⁶⁴

Nachdem eine erste Wettbewerbsausschreibung im April 1946 wenig befriedigend ausfiel, entschied man sich im Oktober desselben Jahres, Kolbe, Scheibe und Albiker um gesonderte Entwürfe zu bitten. Letzterer gewann, aber sein Entwurf, der auf dem Platz innerhalb des Grüngürtels am Hansaring aufgestellt werden sollte, wurde niemals ausgeführt⁶⁵. Keiner der drei konnte anscheinend adäquat die Forderung der Aufgabenstellung erfüllen:

⁶² Vgl. Brief an seine Frau vom 10.04.1946, in: Seitz, Gustav 1984, S.61.

⁶³ Brief an seine Frau vom 07.04.1946, in: Seitz, Gustav 1984, S.61.

⁶⁴ Zit.n.: Stockfisch, Werner 1984, S.200.

⁶⁵ Vgl. Albiker, Carl, Karl Albiker: Werkbuch, Karlsruhe 1978, S.188, Abb. KA 229, sowie KA 229.1 und 229.2.

Den Wettbewerbsteilnehmern wird dringend empfohlen, sich in die Erlebnisberichte von Häftlingen oder in die Veröffentlichung über die Konzentrationslager zu vertiefen, um die körperlichen Leiden und seelische Qualen der Häftlinge künstlerisch gestalten zu können. Im Denkmal soll aber auch die Zuversicht des Häftlings auf eine bessere Zukunft und der stolze Glaube zum Ausdruck kommen, dass seine Leiden nicht umsonst waren.⁶⁶

Solchen Optimismus strahlt am ehesten Scheibes Lösung (Abb.18) aus, die ein junges, heroisches Paar zeigt, das uns händehaltend entgegenschreitet. Im Schrittmotiv parallel auf der Plinthe, ist die Frau die weitaus aktivere. Sie scheint ihren männlichen Begleiter zu führen. Ihr linker Fuß berührt in zurückhaltender Bewegung nur leicht den Boden. Körperlich wirkt sie kräftiger und sinnlicher. Ihr Körper wird dem Betrachtenden, durch die Wendung der Handinnenflächen nach außen, geöffnet und erinnert in ihrer Haltung an die aufgerichteten weiblichen Figuren des deutschen Faschismus⁶⁷. Eine bedenkliche Nähe, schließlich soll dieses Paar doch an die Opfer dieser Ära erinnern.

Die Ähnlichkeit zur NS-Ästhetik wird in einem zeitgenössischen Artikel zu Scheibes Kunst noch deutlicher, der in seinem gewählten Vokabular dem der gerade vergangenen Jahre gleicht:

Scheibes Thema ist der gesunde, kräftige Mensch unserer Tage. Er erhebt ihn ohne Abstraktion und ohne klassizistische, leere Idealisierung in die Sphäre ewiger Gültigkeit, die es gestattet, mythische Namen zu geben.⁶⁸

In Halle gab man jedoch diesen Reminiszenzen faschistischer Gestaltungen keinen Raum und erteilte statt dessen den Auftrag für eine komplexe Gestaltung eines Ehrenmals für die Opfer des Faschismus, zu der neben einer Reliefplatte, Säule und Gedenksteinen von Richard Horn sowie einer Reliefwand von Herbert Volwahren eine Gruppe von Waldemar Grzimek (WV Roters 65, Abb.19) gehörte, in der die Vitalität der Frau im Vergleich zu der des Mannes noch stärkere Gewichtung erhält.

1946 erhielt Grzimek den Auftrag. 1947 kam es zur Aufstellung auf dem Gertraudenfriedhof in Halle, um 1958 nach Protesten der Bevölkerung gegen die Aktdarstellung auf einem Friedhof wieder entfernt und ohne die anderen zugehörigen Arbeiten im Innenhof der Halleschen Moritzburg platziert zu werden. Möglicherweise war dieser Bürgerzorn inszeniert, denn Grzimeks allgemeinge-

⁶⁶ Punkt 5 der Wettbewerbsausschreibung, zit.n.: Stockfisch, Werner 1984, S.198.

⁶⁷ Vgl. bereits erwähnten Aufsatz von Wenk, Silke in: Inszenierung der Macht 1987, S.103-118.

⁶⁸ Händler, Gerhard, Richard Scheibe, in: Zeitschrift für Kunst, Heft 3 (1949), S.47.

haltene Lösung war für diese Zeit in der SBZ äußerst ungewöhnlich. Der ursprüngliche thematische Kontext ging natürlich mit dem neuen Standort restlos verloren.

Die männliche Figur ist, in seinem Leiden dem antiken Sterbenden Gallier ähnlich niedergestreckt, gänzlich im Schmerz der Vergangenheit versunken. Die weibliche Gestalt steht hingegen aufrecht als unumstößlich Seiende in maillohafter Gefäßhaftigkeit, öffnet sich in lebensbejahender Leiblichkeit der Zukunft. Sich ihrer Stärke bewusst, blickt sie auf ihn herab. Er erwidert zwar ihre Gestik der linken Hand in einer leicht Aufwärtsbewegung seiner Rechten, ist aber letztendlich für eine Kontaktaufnahme zu schwach. Die Frau erkennt, dass sie den Weg alleine beschreiten muss. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die getrennte Bronzebasis; ein Bruch, der durch den einheitlichen Steinsockel nicht aufgehoben, sondern eher noch bewusster wird. Der ruhenden, passiven Waagrechten mit all ihrer Trauer und ihrem Schmerz wird die aufstrebende Senkrechte als Ausdruck von Hoffnung und Optimismus zur Seite gestellt. Grzimek kehrt damit die übliche Verknüpfung des Weiblichen mit dem Passiv-Materiellen und des Männlichen mit dem Aktiv-Geistigen um.

Wenn auch Scheibes und Grzimeks OdF⁶⁹-Mahnmale ideell nichts miteinander gemein haben, so verbindet sie die Betonung der weiblichen Aktivität, obgleich in sehr unterschiedlichem Grade. Scheibes Weib bezieht die Stärke aus ihrer heroischen Herkunft - auch wenn sie vorangeht, resultiert ihre Kraft aus ihrer Verbindung mit dem männlichen Partner, aus der Sicherheit ihn - im wahrsten Sinne des Wortes - hinter sich zu wissen. Bei Grzimek wird die weibliche Energie als Gegensatz zur männlichen Niederlage hervorgehoben. Diese Frau schreitet allein in die Zukunft, denn der Mann hat – die Trümmer der Nachkriegszeit, sowohl die materiellen als auch die geistigen, beweisen es – versagt.

Dies ist Spiegelbild des alltäglichen Lebens: die Frauen mussten in ihrem Überlebenskampf für die Familie nach vorne blicken, während die Männer - von der Front oder aus der Kriegsgefangenschaft zurückkehrend - oft vollkommen resigniert und desorientiert waren. Zukunftsperspektive gab es anscheinend nur mit den Frauen.

⁶⁹ OdF bedeutet ‚Opfer des Faschismus‘.

Diese Einsicht teilten auch die Besatzungsmächte, die in dem weiblichen Bevölkerungsteil ein vermeintlich unbelastetes Fundament ihrer Demokratisierungsarbeit, ihrer Reeducation ausmachten.

Psychologically women are better oriented to reconstruction on a democratic basis than are men. They have no 'face' to save. Since 1933 they had no status. (...) They were not a part of policy making Nazi Germany. They have everything to gain, nothing to lose in a democratic reorganization.⁷⁰

Frauen der unmittelbaren Nachkriegszeit verwiesen verschiedentlich auf die positiven weiblichen Kräfte, die im Gegensatz zu den männlich dekonstruktiven die einzig zukunftsweisenden sein könnten.

Aber gerade, weil wir erkannt haben, dass eine allein von Männern gestaltete Welt immer wieder zu einem solchen Chaos führen muss, weil wir vor allem fürchten, dass der deutsche Mann, seit Generationen durch die Kasernen geschleift und knechtselig erzogen, wenig geeignet ist, zur Freiheit zu führen und zu erziehen, weil das Preußische, diese gefährlichste deutsche Eigenschaft, eine spezifisch männliche Eigenschaft ist, nur darum meinen wir, sei es Zeit, dass Frauen sich um Politik mitbekümmern, ehe ein neuer Völker- und Bürgerkrieg uns wieder Männer, Brüder, Väter, Söhne, Hab und Gut vernichtet.⁷¹

Nicht Emanzipationsgedanke, sondern Betonung der seit dem 18. Jahrhundert geprägten weiblichen Werte, spielt in diesen pazifistischen Äußerung die ausschlaggebende Rolle. Eine Neuinterpretation der Geschlechterbeziehungen zeichnet sich nicht ab. Manche Stimmen klangen gar, als ob nach dem Versagen der Männer an der Front, nun die Frauen die ‚Schlacht‘ gewinnen wollten.

Jetzt haben wir die Möglichkeit, den verlorenen Krieg in einen gewonnenen Krieg zu wandeln! Jetzt oder nie können wir unserem Vaterland sein Gesicht - ein schönes, sympathisches, lebenswertes Gesicht geben!⁷²

Dieser wiederholte Verweis auf das neue, bessere, da ‚weibliche‘ Zeitalter knüpft an Argumentationslinien der NS-Zeit an, die ebenfalls in der ‚weiblichen Seele‘ das Heil der Welt sah.

⁷⁰ Bericht der amerikanischen Wirtschaftsexpertin Chase Going Woodhouse vom 05.09.1948, zit.n.: Kuhn, Annette, Die stille Kulturrevolution der Frau: Versuch einer Deutung der Frauenöffentlichkeit (1945-1947), in: Clemens, Gabriele 1994, S.90.

⁷¹ Aus 'Sie', Heft.4 (Dezember 1945), S.2, zit.n.: Kuhn, Annette (Hg.) 1986, Bd.2, S.14.

⁷² Haag, Anna, ...und wir Frauen, Stuttgart o.J. (1946), S.10f, zit.n.: Kuhn, Annette 1986, Bd.2, S.18.

Der tiefste Sinn der Frauenbewegung war ja das Hineintragen seelischer Weite in die von den Männern entseelte, im wesentlichen nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten geordnete und in Unordnung gebrachte Welt.⁷³

Doch noch lagen die Erinnerungen an die Bombennächte wie Schatten über dem neuen Leben. Die Gegenwehr der Alliierten hatte Opfer unter den Daheimgebliebenen gefordert. An ihr Schicksal erinnert Gerhard Marcks' Totenmal für die Hamburger Bombenopfer (WV Rudloff 573, Abb.20) auf dem Ohlsdorfer Friedhof von 1951.

Der Auftrag erging 1946. Sein >Charonsnachen<, in dem mehrere Figuren additiv aneinandergereiht sind, ist in die Stirnwand einer halbrund abgeschlossenen Nische eingelassen, die ein etwas niedrigeres Bodenniveau hat, so dass sich in ihr Regenwasser sammeln kann. In der Mitte steht zwischen dem Fährmann, einem hockenden Mann auf der linken und einer Mutter mit Kind sowie dem Totenführer Hermes auf der rechten Seite ein Liebespaar, das aufgrund des auffallend gelben Sandsteins aus der ganzen Komposition besonders hervorgehoben ist. Beide sind ebenso wie die gesamte Gruppe streng stilisiert, Stellvertreter menschlichen Leidens und der Realität der Betrachtenden gänzlich entrückt. Ihr über den Kopf gezogener Mantel steht im Gegensatz zu seiner Nacktheit. Auch wenn sie mit ihrer rechten Hand auf seiner linken Schulter eine Verbindung herstellt (eine Nähe, die formal betont wird, da der Steinblock an der Berührungslinie ihrer beider Körper nicht durchbrochen ist), lässt sich dies anders als bei den ersten vorbereitenden Skizzen von Marcks weniger als Zuwendung aus Liebe verstehen, sondern eher als schicksalhafte Vereinigung bei ihrer Überfahrt in das Totenreich. „Nur die Liebenden sind eins“⁷⁴, nur sie haben im Gegensatz zu den Einzelfiguren die Möglichkeit auch im Tod einander Halt zu geben. Die behutsame Geste der weiblichen Figur zeigt, dass die ursprüngliche Beziehung beider im Leben auch hier noch Gültigkeit hat.

⁷³ Reichenau, Irmgard (Hg.), Deutsche Frauen an Adolf Hitler, 2.erw.Aufl. 1934, S.71.

⁷⁴ Marcks, Das Bombenopfer von Ohlsdorf vom 18.08.1952, zit.n. Marcks, Gerhard 1988, S.144.

Das Totenmal ist die Realisierung (...) meiner Vorstellung vom Tode, angewandt auf dieses besondere Schicksal. Das Schicksal war grauenvoll, ohne einen Schimmer der Milderung. (...) die Menschenfracht im Einzelnen, die Individuen nahmen alles Menschliche, Liebe und alles Erhabene Menschliche mit hinüber, daran soll sich schließlich der Glaube halten. Märtyrer allerdings waren sie nicht, (...) Wer wagt trösten zu wollen bei solchen Tatsachen?⁷⁵

Lässt sich in dieser archetypischen Gestaltung das Leid der Bombenopfer wirklich begreifen oder ist die ganze Szenerie griechischer Mythologie nur von beliebigem, allgemeingültigem Charakter? Vor allem, wenn man bedenkt, dass Marcks entsprechende Skizzen zu einem Totenmal bereits vor dem Krieg anfertigte?⁷⁶ Manche Kritiker bezweifelten, dass man den eigentlichen Sinn des Werkes verstehen könnte:

Statt eines Mahnmals ist ein Totenmal entstanden, die Verallgemeinerung hat den konkreten, historischen Anlass, die hoheitsvolle Stilisierung die harte Realität verdrängt. Statt Erinnerung wird das Vergessen herbeigerufen. Das grausame Sterben der wehrlosen Leidtragenden eines sinnlosen Krieges versinkt in der allgemeinen, gleichnishaften Gestaltung des Todes. Nichts verpflichtet uns, vor den Gestalten wirklich jener Bombennächte zu gedenken. (...) Statt Trauer wird Elegie, statt Erschütterung sanfte Betäubung, statt Ermahnung der Überlebenden ihre demütige Ergebung ins Unabänderliche bewirkt.⁷⁷

Die Flucht vor der eigenen schrecklichen Vergangenheit und damit auch vor der Frage nach der eigenen Schuld ist bezeichnend für die unmittelbare Nachkriegssituation. Manchmal ist es aber auch die Unmöglichkeit des Verstehens und vor allem – im Sinne Adornos⁷⁸ – des Gestaltens dessen, was der NS-Terror an Qualen über die Menschheit brachte. Marcks Figuren, deren Körper sich am griechischen Menschenbild der Antike messen lassen und die in ihrer spröden Form einer ganz anderen Ästhetik, nämlich der der starken Einfachheit, gehorchen als beispielsweise Kolbes geschmeidigen und virtuoson Gestaltungen, thematisieren vor allem eines: das Festhalten an humanistischen Wertvorstellungen. Die Auseinandersetzung mit der Antike – in der unmittelba-

⁷⁵ Brief an Curt Valentin vom 14.09.1951, zit.n.: Rudloff, Martina, Der Charonsnachen: zum Werk von Gerhard Marcks, in: Pantheon, Heft 40 (1982), S.31.

⁷⁶ "Die Skizzen machte ich 1933." Brief an Fritz Koch-Gotha, Köln-Müngersdorf vom 08.12.1950, zit.n.: Semrau, Jens 1995, S.184.

⁷⁷ Hiepe, Richard: Abkapslung von der Wirklichkeit: zu dem Totenmal für die Hamburger Bombenopfer von Gerhard Marcks, in: Bildende Kunst, Heft 3 (1958), S.173-176, hier S.176.

⁷⁸ Dessen Äußerung, nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben, sei barbarisch, lässt sich ein Satz des Malers Heinrich Burckhardt hinzufügen: „Lächerlich das Unterfangen, eine blühende Wiese wieder zu malen, als wäre nichts passiert!“, zit.n.: Kober, Karl Max 1989, S.15.

ren Nachkriegszeit häufig anzutreffen - bietet die Möglichkeit, Ursituationen darzustellen – entkleidet von jedem zeitgenössischen Konfliktstoff. Bezug zur Gegenwart war nicht gewollt, schrieb Marcks 1946 aus Hamburg doch selbst: „Die Trümmer hier gehn mich ja nichts an.“⁷⁹

Nicht nur die Opfer des Krieges und des NS-Terrors verlangten nach mahrender Gestaltung, sondern auch das Gedenken an die Frauen und Männer, die den Mut des Widerstandes aufbrachten. Hierzu gehört Fritz Cremers >Widerstand. Entwurf zu einem Antikriegsdenkmal< (1948, Abb.21), das während seiner Lehrzeit an der Wiener Akademie der angewandten Künste (von 1946 bis 1950) entstand.

In den ersten Jahren der DDR waren die Arbeiten aus dieser Wiener Phase für die Kunstkritik nicht unproblematisch; zu sehr schienen diese dem sozialistischen Realismus zu widersprechen.

Blicken wir von der höheren Ebene, die Cremer heute erreicht hat, auf seine Wiener Zeit zurück, so bemerken wir, dass er sich damals einer Gefahrenzone näherte, die man als ‚symbolistisch‘ bezeichnen könnte. Er selbst hat einmal gesprächsweise erklärt, dass es ihn in seinem Nachkriegsschaffen hauptsächlich auf die ‚plastische Formulierung‘ politischer Gedanken angekommen sei. Auf diesem Weg geriet er mehr und mehr in eine Arbeitsweise, bei der - übertrieben gesagt - das Formulieren wichtiger wurde als das politische Gestalten.⁸⁰

Solche distanzierten Bewertungen zeigen den Starrsinn jener Jahre, denn an Cremers sozialistischem Engagement und seiner Abwendung von jeglichem modernistischen Gehabe bestand bereits vor seiner Übersiedlung in die DDR keine Zweifel.

Das Relief ist rundum blockhaft abgeschlossen und in karger Expressivität gestaltet. Der am Kopf verbundene Mann hält in seiner Rechten eine keulenartige Waffe, dessen scheinbar schweres Gewicht auf dem unteren Reliefrand aufliegt. Sein Umhang liegt über den Schultern, vorne geöffnet, so dass sein nackter Oberkörper sichtbar ist, während seine unbewaffnete Partnerin straff den dünner wirkenden Stoff um ihren Körper zieht. Die dadurch spannungsvoll entgegengesetzt verlaufenden Falten an ihrer rechten Schulter und linken Hüft-

⁷⁹ Brief an Gerhard Strauss vom 24.10.1946, zit.n.: Semrau, Jens 1995, S.173.

⁸⁰ Fritz Cremer: der Weg eines deutschen Bildhauers, mit einer Einleitung von Heinz Lüdecke und einer autobiografischen Skizze des Künstlers, Dresden 1956, S.11.

partie bieten eine formales Äquivalent zu ihrer Entschlusskraft. Die Mimik ihrer Gesichter ist streng, nahezu hart und lässt an ihrem kämpferischen Willen keinerlei Zweifel.

Trotz des Aufbaus in Parallelismen – dieselbe Frontalität, dieselbe Mimik und die zur Mitte hin verweisende Wendung des jeweils äußeren Armes – werden beide Figuren geschlechtlich differenziert. Zeigt sich der Mann mit Waffe und Kopfverband als ein am Kampf aktiv Teilhabender, wird bei der Frau, die vor allem darum bemüht ist, ihre Nacktheit und damit ihre eigene Verletzbarkeit zu verbergen, die typische Vorstellung von weiblichem Widerstand kenntlich. Anders als beispielsweise spanische oder italienische Partisaninnen, die auch zur Waffe griffen, zeichneten sich deutsche Frauen vor allem durch stille – aber deswegen nicht weniger gefährliche – Mitarbeit aus. Sie waren oft für die Infrastruktur, die alltäglichen Reproduktionsleistungen zuständig und entlasteten damit ihre Partner oder auch Väter bei der mühevollen Kleinarbeit. Humanitäre Beweggründe überwiegen meist gegenüber politischen, mit ein Grund vielleicht, dass weiblicher Widerstand nach 1945 oftmals in Vergessenheit geriet. Viele Frauen verschwiegen aus ‚weiblicher Bescheidenheit‘ auch ihr Engagement.⁸¹ Daher ist es verständlich, dass weibliche Figuren bei Gedenkstätten zum Widerstand eher selten sind.

Ein wesentlich späteres Beispiel ist die 1962/63 entstandene, überlebensgroße Gruppe der >Widerstandskämpfer< (Abb.22) in Dresden von Arnd Wittig. Sie steht im Ehrenhof der Mahn- und Gedenkstätte des Georg-Schumann-Baus der Technischen Universität, ehemals Sitz eines NS-Gerichts, das zwischen 1939 und 1945 die Hinrichtung von 1069 Menschen anordnete.⁸²

Zwei Frauen und drei Männer erwarten die Vollstreckung ihres Todesurteils. Dabei kommt es im Vergleich zu Cremer zu einer wesentlich geschlechtsspezifischeren Nuancierung ihrer Gefühle: ungebrochene Anklage oder tiefe Verzweiflung sind bei beiden Geschlechtern gleichermaßen anzutreffen. Viel-

⁸¹ Weiblichen Widerstand thematisieren z.B. Strobl, Ingrid, Sag nie, du gehst den letzten Weg: Frauen im bewaffneten Widerstand gegen Faschismus und deutsche Besatzung, Frankfurt a.M. 1989; und Szepansky, Gerda, Frauen leisten Widerstand: 1933-1945: Lebensgeschichten nach Interviews und Dokumenten, Frankfurt a.M. 1983. Vgl. auch meinen Beitrag: ...mit Politik beschäftige ich mich nicht: Frauen im Widerstand, in: Stadt ohne Frauen? Frauen in der Geschichte Mannheims, hg.v. der Frauenbeauftragten der Stadt Mannheim und den Autorinnen, Mannheim 1993, S.312-328.

⁸² Feist, Peter H., Gedenken und Mahnung: neue antifaschistische Mahnmale in Dresden und Naumburg, in: Bildende Kunst, Heft 10 (1964), S.521ff.

leicht war diese Verwischung der Differenzen erst aus der historischen Distanz möglich.

4. 1945 UND DANN...?

4.1. MENSCHEN IN RUINEN - TRÜMMERFRAUEN UND KRIEGSHEIMKEHRER

Ein Ruinen- und Trümmerfeld umgibt uns, und doch wächst auf ihm grünes Gras, Blumen des Sommers. Furchtbarer aber noch ist die Tatsache des in Trümmern gesunkenen Geistes... Fröstelnd stehen wir im ungewissen Zwielflicht eines grauen, kalten Morgens, und wir Älteren und Alten werden keine Sonne mehr aufgehen sehn über dem zerquälten Land, das wir trotz allem lieben (...).⁸³

Die Trennung geschlechtlicher Erfahrungswelten wurde mit Kriegsende noch weiter zementiert. Tatkräftige Trümmerfrauen auf der einen, lethargisch und desillusioniert wirkende Kriegsheimkehrer auf der anderen Seite, zeigen, dass die herkömmlichen Bezeichnungen von ‚starkem‘ und ‚schwachem‘ Geschlecht nicht mehr funktionierten.

Zwei als Pendants denkbare Gemälde Hofers beleuchten, wie unterschiedlich die Geschlechter mit der Zerstörung ihrer Heimat konfrontiert wurden: >Frau in Ruinen< (1945, Abb.23) und >Mann in Trümmern< (1947, Abb.24).⁸⁴

Umrahmt von Teilen eingestürzter Häuserfassaden, zerborstenen Balken und anderen Trümmerteilen lehnt sich die Frau im Chaos der Zerstörung an ein noch stehen gebliebenes Mauerstück. Im Hintergrund lodert noch das Feuer, und die in stummer Klage vor ihr Gesicht gehaltenen Hände veranschaulichen ihre Angst und ihre Verzweiflung angesichts der totalen Verwüstung. Sie ist die-

⁸³ Karl Hofer in seiner Rede zur Eröffnung des Wintersemesters 1948/49 der Hochschule für bildende Künste Berlin-Charlottenburg, zit.n.: Karl Hofer: Bilder im Schlossmuseum Ettlingen, Berlin (West) 1983, S.122.

⁸⁴ Bereits 1937 schuf er die Arbeit >Mann in Ruinen<, die wohl in Bezug zum Spanischen Bürgerkrieg zu sehen ist; so jedenfalls: Schmidt, Hans-Werner 1995, S.98.

ser in vollkommener Hilflosigkeit ausgeliefert, Teil dieser entsetzlichen Ereignisse, während bei dem >Mann in Trümmern< die Ruinenlandschaft eher wie eine Hintergrundfolie wirkt. Er gleicht einem der Kriegsheimkehrer, die desorientiert und -illusioniert nach Hause kamen, das sie als solches nicht mehr wiedererkannten. Er sieht zwar die Zerstörung, doch scheint sie nicht zu begreifen - ihm bleibt nur der Trauergestus, indem er seinen Hut an die Brust drückt. Die male-
rische Gestaltung seines Gesichts lässt erkennen, dass er selbst zertrümmert wurde, denn Risse wie in den Mauerresten durchziehen es. Er kann mit dieser ‚Heimat‘ nichts mehr anfangen, einer Umwelt, in der sich die Frau dagegen seit Jahren zurecht finden musste, um für sich und die Ihren das Überleben zu organisieren. Die violett-düsteren, melancholisch wirkenden Farben unterstreichen den pessimistischen Grundton seiner Wahrnehmung.

Dass Elend auch Beziehungen stärken kann, thematisiert Reifahrts Arbeit >Paar in Ruinen< (Abb.25), die auf der 2.Dresdner Ausstellung 1948 zu sehen war. Vor ausgebombten Löcherfassaden hält sich ein Paar innig umarmt. Ihre Gesichter gramzerfurcht, aber die Hände schützend und voll bergender Liebe umeinander gelegt und die Köpfe dicht beieinander. Diese beiden Menschen haben alles Materielle verloren, doch die Gewissheit, den anderen bei sich zu wissen, gibt Kraft und Halt.

Oftmals war diese Nähe nicht mehr möglich – man war sich über die Jahre hinweg fremd geworden.

Nach jahrelanger Abwesenheit finden die Heimkehrer die Menschen und Verhältnisse völlig verändert wieder. Es ist bezeichnend, dass die Konflikte, die sich daraus ergeben, sehr stark gefühlt und von den Heimkehrern selbst als die drückendste unter der Fülle der Sorgen empfunden werden, die ihr Leben in der alten, aber so veränderten Heimat belastet.⁸⁵

Trotz der zurückkehrenden Männer bestimmten vor allem die Frauen in den ersten Nachkriegsjahren das Bild des Aufbaus, auch wenn man stets bemüht war, beide Geschlechter z.B. bei den Enttrümmerungen gleichermaßen einzu-
beziehen - sowohl in Ost als auch in West. Möglicherweise erhoffte man sich, dass durch gemeinschaftliche Aufbauarbeiten Beziehungskonflikte nivelliert werden könnten und ein neues kameradschaftliches Miteinander möglich würde (Abb.26a/b).

⁸⁵ Berlin 1948, Jahresbericht des Magistrats, Berlin 1950, S.178, zit.n.: Kaminsky, Annette 1998, S.132.

Auch in der DDR erkannte man die Bedeutung der Aufräumarbeiten für das wieder erstarkende Selbstwertgefühl der Nachkriegszeit. In Anlehnung an diese Erfahrung gab der Magistrat von Berlin an Fritz Cremer den Auftrag, ein Denkmal für die >Aufbauhelferin< (Abb.27a) und den >Aufbauhelfer< (Abb.27b) zu gestalten - zwei 2,50 m hohe Bronzen, die 1958 an exponierter Stelle, nämlich vor dem Roten Rathaus, aufgestellt wurden. Ursprünglich 1953 noch als >Weg von den Trümmern I und II< konzipiert, wurden beide Figuren zum propagandistisch erwünschten Bild des neuen sozialistischen Menschen, der seinen ganzen Arbeitswillen dem Aufbau des Arbeiter- und Bauernstaates unterstellt, umgestaltet.

Beide sind anhand ihrer zeitgenössischen Kopfbedeckung - er mit Arbeiterkappe, sie mit Kopftuch - als Angehörige der Arbeiterschicht kenntlich. Er hält in seiner Rechten eine Spitzhacke und bereitet sich auf die Arbeit vor, indem er gerade seinen zweiten Hemdsärmel hochkrempelt. Auch die Schrittstellung, der mit konzentriertem Blick nach links gerichtete, scharf geschnittene Kopf und die gesamte angespannte Körperhaltung verdeutlichen seinen entschlossenen Tatendrang. Seine Partnerin hingegen wirkt eher in Gedanken versunken, ruhiger. Das ärmellose, enganliegende Oberteil, das nicht wie bei dem Mann in die Hose gesteckt ist, sondern in der Taille gegürtet über die Hüften fällt, betont ihre fließenden, weichen Körperformen, lässt die Brüste deutlich hervortreten. Selbst der nach hinten gesetzte linke Fuß und die über die Schulter gelegte Schaufel wirken eher dekorativ und kokettierend, als dass in ihnen ein ähnlicher Willensdrang wie bei ihrem Partner erkennbar wäre. So weist z.B. sein linker Fuß über die Bronzebasis hinaus, während sie in ihrer Schrittstellung - trotz der räumlichen Öffnung ihres Oberkörpers - auf ihre Plinthe fixiert bleibt. Damit wird die reale Situation der Trümmerjahre umgekehrt, denn der Mann wird zu dem eigentlich Aktiven, die Frau als seine ihn unterstützende, begleitende Figur. Es ist eben auch eine Aufbauhelferin und keine Trümmerfrau, d.h. eine in zerschlissenen Kleidungsstücken, gebückt schwer arbeitende Frau. Diesem vor allem durch zeitgenössische Fotografien eher geschlechtslosen und wenig elanvollen Wesen wurde schon früh in der propagandistischen Bildsprache der junge, kraftvolle und tatendurstige Mann zur Seite gestellt. Mit der Schlüsselrolle des Bauarbeiters erfuhr in der DDR der Mythos der ‚Trümmerfrau‘ somit frühzeitig sein Ende. Nachdem die Frauen mit ihrer teils übermenschlichen Leistung das Überleben gesichert hatten, nahmen die Männer wieder die Führung des Aufbaus und damit die Macht in die Hand.

Erinnern Sie sich? Sie bekamen die ersten Nummern der ‚Neuen Berliner Illustrierten‘ in die Hand. Gespannt überflogen Sie die Seiten. ... Lange ruhte Ihr Blick auf einer Fotografie, die den ersten

demokratischen Magistrat Berlins bei einer Sitzung zeigte. Mutige Männer waren es, die daran gingen, aus einem Trümmerhaufen die deutsche Hauptstadt neu zu bauen.⁸⁶

War das Bild der Trümmerfrau Teil der Vergangenheit, versprach erst der männliche Aktivist den Blick in die Zukunft. Und so wie der >Aufbauhelfer< sollen alle Männer für den sozialistischen Staat ihre Ärmel hochkrempeln und mit-helfen.

Trotz der in der SBZ/DDR stets betonten Gleichberechtigung der Geschlechter wird bezüglich der gesellschaftspolitischen Bedeutung unterschiedlich gewichtet. Auch die sozialistische Gesellschaft war letzten Endes patriarchalisch geprägt. Bei der >Aufbauhelferin< interessieren dementsprechend mehr ihre körperlichen Reize - Betonung ihrer Brust- und Hüftpartie - als ihre gesellschaftspolitische Rolle.

Ungefähr zwanzig Jahre später distanzierte sich Cremer öffentlich von diesen Arbeiten, die in ihrer akademisch-heroischen Gestaltungsweise nur wenig seinen künstlerischen Vorstellungen genügen konnten.

Natürlich bin ich dafür, dass Kunst brauchbar ist. Ich mache nichts anderes als brauchbare Kunst, aber ich stelle Ansprüche. Was soll eine Kunst, die nur Bestätigung liefert für Ansichten, Meinungen und Parolen, die ich überall nachlesen kann. Sehen Sie, ich habe die beiden Aufbauhelfer gemacht, die vorm Roten Rathaus stehen. Das ist mir heute zu wenig, zuwenig Stoff. Die Menschen stehen nicht davor und fragen und denken nach und fragen wieder, wie es bei der großen Kunst immer der Fall ist. Wir haben jahrelang in dem Widerspruch gelebt, von großer Kunst zu reden, im Grunde aber kleine zu wollen.⁸⁷

Wie bei etlichen seiner Künstlerkollegen ließen in den frühen Jahren die enorm inhaltlichen Ansprüche von politischer Seite die qualitätsvollen Gestaltungsfragen in den Hintergrund treten. Cremer, der seine Arbeiten immer als Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse verstand, drängte daher später immer wieder, größere Gestaltungsfreiheit zuzulassen.

⁸⁶ Neue Berliner Illustrierte, Heft 41 (1955), zit.n.: Merkel, Ina, Berlin 1990, S.44.

⁸⁷ Aus dem Gespräch 'Bin kein Evangelist', Forum Berlin (DDR) 1973, zit.n. Fritz Cremer: Projekte - Studien - Resultate, Ausstkat. Berlin (DDR) 1976/77, S.39.

Wir brauchen keine Verhaltensweisen, die jeder kleinsten Regung von irgend etwas Neuem, Unbekanntem mit politischen Verdächtigungen begegnen... Wir brauchen eine Kunst, die die Menschen

zum Denken veranlasst, und wir brauchen keine Kunst, die ihnen das Denken abnimmt. Wir brauchen die freie Entscheidung für den Stoff und die Form jedes einzelnen Künstlers für seine Arbeit... Wir brauchen Wahrheitssuche in der Kunst, und wir brauchen eine unbedingte Eigenverantwortlichkeit des Künstlers.⁸⁸

4.2. ZWISCHEN LIEBESGLÜCK UND GEWALTSZENARIOEN – DEUTSCHE FRAUEN UND IHRE BESATZER

Zu Hause und doch nicht zu Haus' -
die Russen kommen jede Nacht -
Lieber Gott ich bitte Dich
schenke mir Schlaf und Vergessen...
Vergessen...
Beschämt, erniedrigt und geschunden
erheb ich mich wieder mit neuen Wunden. -
Vergessen...
Ist man als Frau nur getreten - geknechtet?
Fragt denn niemand nach seinem Rechte?
Vergessen...
Ist dies unser Leben, dies uns're Pein,
nur für Männer Lust da zu sein?⁸⁹

Während im amerikanischen Sektor die Bevölkerung Sturm gegen die ‚Fraternisierung‘ zwischen deutschen ‚Frauleins‘ und GIs lief, mussten im sowjetischen Sektor - insbesondere im Raum Groß-Berlin - die Frauen traumatische Vergewaltigungserfahrungen verarbeiten. Ein scheinbar unstillbarer Rachedurst gegen die Deutschen, das Verlangen mit der erniedrigten Inbesitznahme der Frau, die eigene Ehre und Männlichkeit wiederherzustellen, führte zu Horrorszenarien unvorstellbaren Ausmaßes.

⁸⁸ Rede von 1964, zit.n.: Bode, Ursula, in: Staatskünstler - Harlekin - Kritiker? 1990, S.16.

⁸⁹ Erika Trackehnen, Gedanken einer Mutter, zit.n.: Naimark, Norman M. 1997, S.148.

Da ist ein Vater, der sein Kind, ein junges Mädchen schützen will. Mongolen stoßen ihm das dreikantige Bajonett in den Leib. Die Russen stehen dutzendweise Schlange vor einzelnen Frauen. In ihrer Gier merken sie nicht, dass diese schon im Sterben liegen, weil sie Gift geschluckt haben oder an zerrissenen Organen verbluten. Manche Frauen beißen und kratzen, um sich zu schützen, aber sie werden mit Kolben über den Kopf geschlagen.⁹⁰

Und ein Hauptmann einer sowjetischen Brigade triumphierte gar angesichts der bestialischen Übergriffe, die er begeht:

Ich habe genug gefickt, die ganze Zeit habe ich gefickt. Ich habe alte Frauen gefickt und junge, aber am meisten hat es mir gefallen, kleine Mädchen vor den Augen ihrer Mütter zu ficken, wenn die Mädchen ‚Mutti, Mutti!‘ schrien. Oft sind sie unter mir gestorben.⁹¹

Selbst in Versen – wenn auch nachdenklicher – hielten die Täter ihre Erfahrungen fest:

Zweiundzwanzig Höringstraße.
 Noch kein Brand, doch wüst und geplündert.
 Durch die Wand gedämpft – ein Stöhnen:
 Lebend finde ich noch die Mutter.
 Waren es viele auf der Matratze?
 Kompanie? Was machte es!
 Tochter – Kind noch, gleich getötet.
 Alles schlicht nach der Parole:
 Nichts vergessen! Nichts verzeih'n!
 Blut für Blut! – und Zahn für Zahn.
 Wer noch Jungfrau, wird zum Weibe,
 und die Weiber – Leichen bald...⁹²

Der Hass und die Angst der weiblichen Opfer saß verständlicherweise tief. Erst ab Winter 1947/48, als die Bewegungsfreiheit der Sowjetsoldaten auf genau festgelegte Standorte beschränkt wurde, ließ die Furcht vor Übergriffen nach, obwohl es trotz Kasernierungen weiterhin zu Vergewaltigungen und sexuellen Nötigungen kam. Auch in der Nachkriegszeit galten die in den Gefängnissen und Lagern der SBZ untergebrachten Frauen als sexuelles Freiwild. Denkbare schlechte Voraussetzung für die von politischer Seite immer wieder empor gehaltene deutsch-sowjetische Freundschaft. Positive Erfahrungen mit den Sow-

⁹⁰ Schnetzer, Max, Tagebuch der Abenteuer: Endkampf um Berlin, Reise durch Russland, korrig.Ms. (Hoover Institution Archives, Stanford, California), zit.n.: Naimark, Norman M. 1997, S.107.

⁹¹ Zit.n.: Duerr, Hans Peter 1995, S.422.

⁹² Alexander Solschenizyn (Offizier in Ostpreußen), Preußische Nächte, zit.n.: Naimark, Norman M. 1997, S.96.

jets wurden durch deren Gewaltorgien zunichte gemacht - eine Tatsache, die Brecht nach seiner Rückkehr aus den USA im Herbst 1948 treffend schilderte:

es wird berichtet, dass die russischen soldaten noch während der kämpfe von haus zu haus, blutend, erschöpft, verbittert, ihr feuer einstellten, damit frauen wasser holen konnten, die hungrigen aus den kellern in die bäckereien geleiteten, die unter den trümmern begrabenen ausgraben halfen, aber nach dem kampf durchzogen

betrunkene horden die wohnungen, holten die frauen, schossen die widerstand leistenden männer und frauen nieder, vergewaltigten vor den augen von kindern, standen in schlangen an vor häusern⁹³

Rechtlich gegen diese Gewalttaten vorzugehen, war für die Opfer meist unmöglich. Erst ab dem 20. September 1945 konnte man nach Richtlinien des Alliierten Kontrollrats wegen einer Vergewaltigung Anzeige erstatten und dann auch nur wegen „Misshandlung und Gewaltanwendung außerhalb des Rahmens der Dienstpflichten“⁹⁴ und bei nachweisbaren körperlichen Schäden. Es gab jedoch in der alliierten Gesetzgebung keinerlei juristische Handhabe, Sexualtäter der Strafverfolgung zu unterziehen.

Unter diesen gegebenen Umständen verwundert es nicht, dass Versuche, die Sowjets als Retter und Befreier von den Frauen feiern zu lassen, fehlschlagen mussten. So kam es bei dem ersten öffentlichen Frauentreffen in Berlin-Hermsdorf am 3. August 1945 zum Eklat, als der örtliche KPD-Chef die positiven Leistungen der Sowjets in den Vordergrund stellen wollte.

Hier setzte ein Toben im Saal ein mit heftigen Zwischenrufen, Beschimpfungen der Roten Armee, wörtlich z.B.: nachher haben sie uns alles wieder geklaut, hört bloß von den Russen auf usw. Bei weiteren schwachen Versuchen, auf die Verdienste der Roten Armee hinzuweisen oder ihr Vorgehen als Sieger zu rechtfertigen, erhob sich ein tosendes, beißendes Gelächter im Saal.⁹⁵

Diskussionen über die erfolgten Vergewaltigungen wurden von vornherein unterbunden, als antisowjetische Hetze diffamiert. Ulbricht verbot sogar Abtreibungen von Schwangerschaften, die nach solchen Gewaltanwendungen ein-

⁹³ Brecht, Bertolt, Arbeitsjournal vom 23. Oktober 1948, zit.n.: Naimark, Norman M. 1997, S.136.

⁹⁴ Zit.n.: Naimark, Norman M. 1997, S.163,

⁹⁵ KPD-Bericht, Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv, Zentrales Parteiarchiv NL 36 (Wilhelm Pieck)/731, b.1, zit.n.: Naimark, Norman M. 1997, S.165.

traten.⁹⁶ Mit entsprechend wenig Feingefühl verlangte Wolfgang Harich, dieses Thema ad acta zu legen und sich dem Wiederaufbau zu widmen:

Warum gibt es denn in aller Welt nur eine Art von Trauma? Haben nicht Zehntausende und Hunderttausende von Frauen ein Trauma und einen Schock erlitten in jenen fürchterlichen Brandnächten, als

die amerikanischen und englischen Bomben auf sie und ihre Kinder herunterfielen? ... Warum spricht man nur vom Trauma der Begegnung mit russischen Soldaten?⁹⁷

Auf der westlichen Seite – was angesichts des Kalten Krieges wenig verwundert – bediente man sich in der antikommunistischen Propaganda dieser Schreckensszenarien. In einem Plakat des Volksbund für Frieden und Freiheit von 1952 (Abb.28) beispielsweise greift ein karikaturhaft überzeichneter Bolschewik mit Gewalt nach einer hellhaarigen, jungen Frau („Frau komm...“), deren lautes, in fetten Lettern gedrucktes „...OHNE MICH“ nicht nur diesem Übergriff gilt, sondern (laut Unterschrift) der gesamten SED-Politik, als dem angeblich unmittelbaren Ableger der russischen Politik. Da die Vergewaltigungserfahrungen schwerlich vergessen werden konnten, erreichten solche politischen Klimmzüge durchaus die gewünschte Wirkung.

Künstlerische Spuren zu diesem Thema finden sich wenige. Eine davon ist ein großformatiges Holzschnitt-Diptychon von HAP Grieshaber. Das >Schmerzsbild< (1952; WV Fürst 52/5, Abb.29) verarbeitet Erlebnisse seiner zweiten Frau Riccarda Gohr, die mehrfach von Angehörigen der Roten Armee vergewaltigt wurde, als sie sich mit ihrer nicht einmal einjährigen Tochter auf der Flucht aus Ostpreußen befand. Als ob sie Grieshaber nachträglich vor den Gewalttaten schützen wollte, sind die Aktionsbereiche zwischen der großen männlichen Einzelfigur und der Frau formal voneinander getrennt. Sie versucht - nur mit einem blauen kurzen Rock bekleidet und auf einem grünen Untergrund hockend - mit ihrem nach vorne fallende Haar ihr Kind zu verbergen, das hilfesuchend nach ihrer Brust greift. Die gegen sie verübte Gewalt zeigt sich sowohl in den mittels Rot hervorgehobenen Armen und dem Gesicht als auch in den mit schwarzen Binnenstrukturen als zerschunden gekennzeichneten Beinen. Hinter ihrer Rückenlinie in der oberen rechten Ecke sind zwei Augenpaare und zwei Köpfe der Täter angedeutet, von denen jedoch keine akute Gefahr mehr auszugehen

⁹⁶ So jedenfalls Osmond, Jonathan in seinem Beitrag in: Bauerkämper, Arnd 1996, S. 156.

⁹⁷ Über die Russen und über uns: Diskussion über ein brennendes Thema, hg.v. der Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion, Berlin 1949, zit.n.: Naimark, Norman M. 1997, S.176.

scheint. In der linken Bildhälfte befindet sich ein durch zwei Orden als Soldat identifizierbare weitere Täterfigur. Die Ausweglosigkeit der Situation wird überdeutlich: die Frau kann der männlichen Gewalt nicht entfliehen. In ihrer Ohnmacht bleibt ihr nur eines übrig, das Kind vor dem Anblick gegen die sie verübten Grausamkeiten zu schützen.

Grieshaber lässt den Betrachter bezüglich der nationalen Zugehörigkeit des Soldaten im Unklaren. Ihm ging es nicht um Schuldzuweisung, sondern um Parteinahme für das Opfer, um den Versuch, sich dem Schmerz seiner Lebensgefährtin anzunähern. Gleichzeitig blieb er jedoch nicht bei seiner persönlichen Betroffenheit stehen, sondern fand eine bildhafte Formel für das Leid vieler Frauen. Er griff dabei auf christliche Bildtradition zurück – sowohl im Titel, der an das Sujet ‚Schmerzensmadonna‘ erinnert, als auch in der Form des Diptychons. Dies und die für einen Holzschnitt enorme Größe zeugen von der Wichtigkeit dieses Themas für Grieshaber.

Wie seltsam mutet dagegen Hofers Gemälde >Vergewaltigung< (1954, Abb.30) an. Die beiden antithetisch über die ganze Bildbreite liegenden Frauen erwecken nicht den Eindruck von Gewaltanwendung. Das linke Paar zeigt sich gar eng umschlungen. Auch wenn die mittlere Männergestalt mit großer Bestimmtheit nach der nach rechts liegenden Rothaarigen greift, ihr dabei das Kleid hochrutscht, zeigt ihr Gesicht nicht einmal Anzeichen des Überraschtseins. Allerhöchstens die vier weiteren Männer im Hintergrund - vor allem der brutal grinsende hinter der letztgenannten Frau - lassen die ganze Szene gespenstisch wirken, doch das gesamte Personal unterscheidet sich nicht von Hofers üblichem puppenhaften Personal. Durch diese unspektakuläre Darstellung wird der Schrecken verharmlost. Wo sich bei Grieshaber - persönliche - emotionale Betroffenheit zeigt, spiegelt sich bei Hofer nur Unfähigkeit des Begreifens. Dinge sind nur darstellbar, so lange sie im eigenen Vorstellungsbereich liegen. Die Schwierigkeit des angemessenen Verstehens zeigt sich auch in der Tagbuchnotiz vom 10.01.46 eines Dolmetschers der Militärpolizei des amerikanischen Sektors:

Viele der streunenden Frauen, die jeden Abend aufgegriffen werden, kommen aus der Sowjetzone, wo sie einen Grad menschlicher Erniedrigung erfahren haben, dass sie selbst für den amerikanischen Geschmack zu grob geworden sind, was etwas heißen will...⁹⁸

Sieht man von den mit den sowjetischen Gewalttaten vergleichbaren Übergriffen der Truppen aus Französisch-Marokko in Baden und Württemberg ab, so wurden beispielsweise in Bruchsal und Umgebung ca. 30-40% der Frauen und Mädchen von französischen Soldaten vergewaltigt⁹⁹, kam es in der Westzone und vor allem im amerikanischen Sektor zu keinen nennenswerten gewaltsamen Ausschreitungen, was einerseits damit zu begründen ist, dass die US-Armee gegen Vergewaltiger extrem hart vorging¹⁰⁰, andererseits sich aber auch die deutschen Frauen mit einer für manche schon provokativen Offenheit auf die GIs einließen. Viele deutschen Männer - sowohl die daheimgebliebenen als auch die später zurückkehrenden - empfanden die Fraternisierungen als Aufkündigung jeglicher Solidarität ihnen gegenüber, als Verrat am Vaterland. Dabei war es nebensächlich, ob es sich um ein Liebesverhältnis oder um Gelegenheitsprostitution handelte, dem sogenannten ‚Bratkartoffelverhältnis‘.

Ein Neger sagte: ‚Die deutschen Soldaten haben sechs Jahre gekämpft, die deutschen Frauen nur fünf Minuten!‘ Das stimmte von A bis Z. Ich hab mich geschämt.¹⁰¹

Auch wenn sicherlich die Mehrzahl der Frauen und Mädchen von sexuellen Beziehungen absah, bestimmte das Bild der offensichtlichen Zugänglichkeit derselben die unmittelbare Zeit nach Einmarsch der Amerikaner. „Die Mädchen in dem jüngst besetzten Gebiet machen anscheinend keinen Hehl daraus, dass sie der Mangel an jungen Männern in Deutschland in eine recht empfängliche Stimmung versetzt hat.“¹⁰² Von amerikanischer Seite wurde diese Entwicklung ungern gesehen. Anfangs bestand deshalb absolutes Fraternisierungsverbot,

⁹⁸ Jering, Karl, Überleben und Neubeginn: Tagebuchaufzeichnungen eines Deutschen 1945/46, 1979, zit.n.: Prinz, Friedrich 1984, S.293

⁹⁹ So Duerr, Hans Peter 1995, S.417.

¹⁰⁰ In der SBZ gab es anscheinend nur im Raum Magdeburg konsequente Strafverfolgungen gegen Vergewaltiger (Siehe Naimark, Norman M. 1997, S.109).

¹⁰¹ Metallarbeiter aus dem Ruhrpott, zit.n.: Duerr, Hans Peter, S.431.

¹⁰² Daniel Lerner an Oberstleutnant Gurfein, Relations Between U.S. Soldiers and German Civilians, 20.03.1945, zit.n.: Henke, Klaus-Dietmar 1995, S.194f.

das von den Soldaten oft als ‚Non-Fertilization‘ bezeichnet wurde, handle es sich doch bei den deutschen Frauen um Feinde.¹⁰³

Ein hübsches Mädchen ist wie eine Melodie. Aber die Melodie eines hübschen deutschen Mädchens ist dein Todesmarsch. Sie hasst dich, genau wie ihr Bruder, der gegen dich kämpft, genau wie Hitler, der ihre Gedanken laut ausspricht. Don't fraternize!¹⁰⁴

Als erstes hob man im Juli 1945 das Sprechverbot auf. Viele GIs umgingen zudem das Fraternisierungsverbot mit dem Hinweis, bei dem deutschen ‚Fraulein‘ handle es sich um ‚a displaced person‘, sei somit selbst Verfolgte der Nazis gewesen. Im Oktober wurden alle restlichen Restriktionen bis auf das Heiratsverbot, das bis zum 11.12.1946 fortbestand, fallen gelassen. Sie waren aufgrund der zahlreichen Arbeitsverhältnisse Deutscher bei den US-Militärs sowie so schwer einzuhalten.

Hinsichtlich der nicht mehr zu verhindernden sexuellen Beziehungen versuchte man mögliche Gefahren einzudämmen. Z.B. durch Aufklärungsfilme wie ‚Schleichendes Gift‘ (1946) oder indem mittels Plakatserien vor Geschlechtskrankheiten gewarnt wurde (Abb.31a/b) - „Going-home? Don't be delayed by V.D.“¹⁰⁵. Das V.D. stand dabei für ‚Venereal Disease, hieß aber im Volksmund alsbald ‚Veronika Dankeschön‘. Diese Präventionspolitik war notwendig, denn 1945 waren 60,5% der in Europa stationierten amerikanischen Soldaten geschlechtskrank.¹⁰⁶ Erst in den 50er Jahren kam es zu einem Rückgang der Infektionsrate, was unter anderem mit der Normalisierung der Lebensverhältnisse, der Rückkehr der deutschen Ehemänner und dem damals zunehmend sexualfeindlichen Klima zusammenhing. Wie lange jedoch die Erfahrungen der Nachkriegszeit nachwirkten, zeigt sich daran, dass man bis in die 60er Jahre Frauen, die unter dem Verdacht standen, sich als Prostituierte zu betätigen, als ‚Fräulein Veronika‘ bezeichnete.

Die moralische Empörung bezüglich dieser Nachkriegsverhältnisse war groß. Die Vorstellung, dass die doch kürzlich noch arischen, sauberen deutschen

¹⁰³ Entsprechendes gab es bei der sowjetischen Seite anfangs nicht – erst im Sommer 1946 kam es aufgrund der verstärkten Ausbreitung von Geschlechtskrankheiten zu sporadischen Kontaktverboten, im Januar wurden inoffizielle Kontakte zu Ausländern sogar ganz verboten.

¹⁰⁴ AFN-Radiospot von 1945, zit.n.: Domentat, Tamara 1998, S.34.

¹⁰⁵ Zit.n.: Köster, Barbara, ‚Geschlechtskrankheiten drohen!‘ Kontinuitäten und Brüche der Aufklärung über die ‚Lustseuche‘, in: Roeßiger, Susanne 1998/99, S.86.

¹⁰⁶ So in: Roeßiger, Susanne 1998/99, Anm.48 S.92.

‚Mädels‘ sich Arm in Arm mit kaugummikauenden und möglicherweise gar dunkelhäutigen ‚Tommys‘ in der Öffentlichkeit zeigen, brachte manchen aus der Fassung.

Kaum waren die fremden Soldaten da, als auch schon verschiedene deutsche Mädchen alle Würde und allen Anstand vergaßen und sich anbiederten. Und nach wenigen Tagen schon konnten mit Namen solche genannt werden, die nachts entweder bei den Soldaten oder bei denen nachts im eigenen Haus Soldaten zur Tür oder durchs Fenster zu kurzem oder längerem Besuch eingegangen waren. (...) Und jetzt gar, da die USA-Soldaten durch solche aus Mittelamerika ersetzt sind, hübsche, braunfarbige Jungen mit schönen Zähnen und lustigem, oft mehr an große Kinder, denn an achtungsfordernde Soldaten erinnerndem Gehaben, nehmen die Mädchen-Prozessionen vor dem Quartier der Angeschwärmten innerhalb der Ausgehzeit kaum ein Ende. Ein Glück, dass von abends 8 Uhr ab Ausgehverbot für die Bevölkerung besteht.“¹⁰⁷

Insbesondere die Kirche sah sich gezwungen, für die Einhaltung von Sitte und Moral einzutreten.

Es sollte in einer Christengemeinde nicht extra nötig sein, aber es ist Anlass vorhanden, die Frauen und Mädchen von hier und von auswärts ernstlich daran zu erinnern, dass die deutsche Frau allezeit und in der schmerzlichen Lage des Krieges heute ganz besonders ihre Ehre darin sucht, die Würde der Frau zu wahren und den fremden Soldaten mit vornehmer Zurückhaltung zu begegnen. Den Eindruck, den die amerikanischen Truppen von der deutschen Frau und vom deutschen Mädchen mitnehmen und das Urteil, das sie über uns nach dem Krieg in ihrer Heimat weitergeben, hängt in der Hauptsache davon ab, was sie in unseren Städten und Dörfern sehen und erleben. Hier hat jeder deutsche Mann, jede deutsche Frau und jedes deutsche Mädchen dem Vaterland gegenüber eine große und heilige Verantwortung.¹⁰⁸

Die Beschwörung des Vaterlandes, in dessen Namen soviel Gräueltaten während der Nazijahre begangen wurden, klang für viele wie reinster Hohn. Bereits vor 1945 hatte sich der weibliche Teil der Bevölkerung sein Leben freizügiger eingerichtet, da moralische Grundsätze und Ansprüche in Zeiten von Mobilisierungen und Evakuierungen nicht mehr durchsetzbar waren. So vermeldete im Frühjahr 1944 der NS-Sicherheitsdienst, „dass ein großer Teil der Frauen und Mädchen in immer stärkerem Maße dazu neigte, sich geschlechtlich auszule-

¹⁰⁷ Becker, Josef (Hg.), Heinrich Köhler: Lebenserinnerungen des Politikers und Staatsmannes 1878-1949, S.350, zit.n.: Henke, Klaus-Dietmar 1995, S.196.

¹⁰⁸ Kanzelverkündigung Künzelsau vom 15.April 1945, zit.n. Henke, Klaus-Dietmar 1995, S.197.

ben¹⁰⁹. Viele Frauen verstanden ihre Ausschweifungen als ihr gutes Recht und Retourkutsche für die männliche Zügellosigkeit während des Krieges.

Wissen Sie, was einige unserer Frauen jetzt sagen? Sie sagen zu den Männern: ‚Sechs Jahre wart ihr fort in fremden Ländern, habt Neues gesehen und Dinge getan, über die ihr uns nichts erzählt, während wir zu Hause geblieben sind und gearbeitet haben. Schön! Jetzt sind wir dran!‘¹¹⁰

Hinzu kam, dass man sich nach all den Jahren des Alleinseins und der Entbehrungen nach Geborgenheit und nach etwas Luxus für sich und auch die Kinder sehnte. Außerdem gehörte man mit einem amerikanischen Freund ein klein wenig zu den Gewinnern, nicht zu den Verlierern, konnte teilhaben am Sieg gegen die Nazis.

Der Preis für diese Affären war oftmals hoch. Man versuchte, die Frauen teilweise mit Gewalt vor der angeblichen Entweihung der deutschen Ehre zurückzuhalten oder sie – war es bereits geschehen – entsprechend in aller Öffentlichkeit zu strafen. ‚Amiflittchen‘ wurden mittels Spottversen oder Schmähdichten an den Pranger gestellt. So heißt es am Anfang der Verse ‚Die Negerweiber‘, das in Nürnberg zirkulierte:

Ob Frauen, Jungfern oder Gören, sie alle zu der Blas‘ gehören,
angepinselt, farbbeschmiert, alle Nägel rot lackiert, aufgetakelt
noch und noch. Nur der Strumpf, der hat ein Loch, und im Schnabel
qualmt ganz wild, eine dicke Chesterfield. So tun sie umeinander
marschieren mit ihren schwarzen Kavalieren.¹¹¹

Noch stärker als die ‚Schokoladen-Weiber‘ mussten die aus diesen Verbindungen hervorgegangenen Kinder leiden¹¹², die für die gekränkten deutschen Männer fleischgewordener Beweis ihrer erlittenen Desavouierung waren. Manche Männer sahen darin gar - ganz im Sinne faschistischer ‚Rassengesetze‘ - eine Besudelung der deutschen Frau. Unter umgekehrten ‚Vorzeichen‘ erdreistete sich ein Chefarzt, einen nach einer Vergewaltigung gewünschten Schwangerschaftsabbruch abzulehnen, weil die Betroffene Halbjüdin war.

¹⁰⁹ Bericht des SD vom 13.04.1944, zit.n. Henke, Klaus-Dietmar 1995, S.198.

¹¹⁰ William L.White, Report on the Germans, New York 1947, zit.n. Domentat, Tamara 1998, S.198.

¹¹¹ Zit.n.: Henke, Klaus-Dietmar 1995, S.199.

¹¹² 1946 waren 1/6 des nichtehelich geborenen Nachwuchses Besatzungskinder, so jedenfalls: Brozsat, Martin 1988, S.600.

Ich habe erfahren, dass sie ein jüdischer Mischling sind. Diese Abtreibung machen wir nur, weil wir die deutschen Frauen vor der Beschmutzung durch die fremde Rasse retten wollen. Sie fallen da ja nicht drunter.¹¹³

Nicht immer ließen die Frauen die männlichen Angriffe gegen ihre nicht-deutschen Beziehungen kommentarlos über sich ergehen, sondern verteidigten ihre Position:

Wie habt ihr es denn im Ausland gemacht? Hattet ihr Mädels und Frauen nicht bei Tag und Nacht? Drum haltet die Schnauze und seid fein still, ein jedes Mädel macht, was es will.¹¹⁴

Selbst in den Medien fand man Verständnis für die Situation der Frauen, übte Kritik an dem Verhalten und an der mangelnden Sensibilität der Männer.

... wir verwahren uns gegen den falschen moralischen Zungenschlag, mit dem man hier in Bausch und Bogen verdammen zu können glaubt. (...) Zum mindesten fänden wir es passend, wenn derselbe Mann, der in allen Ländern Europas mit unverkennbarem Stolz weibliche Eroberungen machte, sich nicht darüber entrüsten würde, wenn seinen Geschlechtsgenossen von ‚der anderen Seite‘ ähnliche Erfolge in Deutschland beschieden sind. ... Er möchte sich vielleicht einreden, dass eben Schokolade und Camels heute alles vermöchten. Würde er sich aber die Mühe machen, jene Mädchen zu fragen (wie wir es getan haben), so würde er hören, dass die einfache menschliche Güte, die Hilfsbereitschaft und Zartheit gerade dieser amerikanischen Bürger verbunden mit ihrem aus eigener Erfahrung stammenden Verständnis für unsere Not ihnen die Neigung der deutschen Mädchen gewonnen hat.¹¹⁵

Künstlerisch manifestieren sich diese ‚Ami-Liebschaften‘ nur selten. Ausnahme ist u.a. der auf Zeitzeugenschaft bedachte Maler Karl Hubbuch, der sich in einigen Arbeiten mit dem heiklen Thema der amerikanischen, v.a. der schwarzen GIs und ihren deutschen Fräuleins befasste. Hierzu gehörte auch seine in male- risch-expressivem Duktus gehaltene Arbeit >To be or not to be< (1954, Abb.32).

Auf den Trümmern der Vergangenheit sitzt stellvertretend für viele ein Nachkriegspaar: der dunkelhäutige Ami-Soldat - Verkörperung des Dänenprinzen Hamlet - und eine weiße Frau. Ihr rotes Kleid und die roten Laternen, eine neben ihr und zwei am rechten Bildrand neben dem Amerikaner, spielen mögli-

¹¹³ Zit.n.: Staupe, Gisela 1993, S.77.

¹¹⁴ Zit.n.: Henke, Klaus-Dietmar 1995, S.199.

¹¹⁵ Hat die deutsche Frau versagt?, in: Der Stern, Heft 1 (1948), zit.n.: Domentat, Tamara 1998, S.185f.

cherweise auf das Rotlichtmilieu an, deklassieren sie zum ‚billigen Mädchen‘. Im Bildvordergrund steht ein Motorroller sowie ein Verkehrsschild. Verweist das eingeschränkte Halteverbot auf den nur vorübergehenden Aufenthalt des Amerikaners? Der Arbeiter im Vordergrund deutet jedenfalls mit seinem erhobenen Zeigefinger und dem Totenschädel die Vergänglichkeit ihrer Beziehung an. Das Paar reagiert auf diese Warnung mit krampfhaftem Festhalten an ihrem augenblicklichen Glück zwischen all dem Schutt der Vergangenheit und übersehen, dass gerade ihr Beharren einen Wiederaufbau erschwert, wenn nicht gar unmöglich macht. Neben dem warnenden Trümmerarbeiter steht eine in die Tiefe führende Leiter, als ob er aus dem Totenreich emporgestiegen sei. Dem Sturz ins Nichts entgeht das Liebespaar, da sie auf einem Berg beiseite geräumter Steine sitzen, der jedoch alles andere als stabil wirkt.

In dieser Darstellung scheint ein verbreitetes Vorurteil inhaltsbestimmend: aufgrund der angeblich unerschöpflichen Potenz des schwarzen Mannes sei dieser für eine weiße Frau besonders anziehend.¹¹⁶ Die Beziehung zwischen beiden wird damit auf eine rein sexuelle Ebene reduziert.

Verurteilung solchen weiblichen Verhaltens thematisiert das Gemälde von Erich Oehl: >Fraternisierung< (1946, Abb.33). Vor einer öden Trümmerlandschaft zeigt sich im rechten Bildteil ein eigentümliches Liebespaar. Der Besatzer im Anzug, mit dunklen Ringen unter den Augen als Beweis schlafloser Liebesnächte, hält eine Frau umschlungen. Unmissverständlich bietet sie sich ihm an. Ihr kurzer Rock ist nach oben gerutscht, nackte Oberschenkel und Strumpfhalter sind zu sehen und ihr Busen drängt sich ihrem Gegenüber entgegen. Mit brutalem, demütigendem Tritt stößt sie den neben ihnen befindlichen, sich auf eine Krücke stützenden Kriegsheimkehrer zu Boden.

Die Frau wird aufgrund ihres unmenschlichen Verhaltens angeklagt. Statt sich dem verwundeten, ausgemergelten (Ehe)Mann zuzuwenden, ist sie allein auf ihren Vorteil bedacht, verweigert ihm jegliche Hilfe und Aufmerksamkeit. Profitieren wird sie letztlich von diesem Schritt nicht, denn ihr Glück, das man in ihrem lachenden, jedoch maskenhaften Gesicht zu erkennen meint, ist nur oberflächlich. Wie eine Geistererscheinung wendet sich ein zweiter Kopf der Frau vom Geschehen ab. Dieses müde, desillusionierte Gesicht zeigt, wohin der

¹¹⁶ Wie provozierend heute noch eine Darstellung dieser Konstellation ist, lässt sich am ehesten an den Reaktionen auf erotische Fotografien – wie z.B. von Robert Mapplethorpe – nachvollziehen.

Weg der ‚Fraternisierung‘ die Frau führen wird. Diese rein sexuelle Beziehung wird – in Augen des Künstlers - nicht von Dauer sein und am Ende zwei Opfer zurücklassen: den im wahrsten Sinne des Wortes ‚verstoßenen‘ Kriegsheimkehrer und die sich prostituierende Frau, die damit Opfer und Täterin in einem ist.

4.3. ENDLICH WIEDER ZUHAUSE...DAS WARTEN AUF DIE KRIEGSHEIMKEHRER

11,7 Millionen Männer befanden sich 1945 in Gefangenschaft, und für manche dauerte es gar mehr als zehn Jahre, bis sie zurückkehren konnten. In der SBZ kamen gar ungefähr 6000 Wehrmachtsoffiziere direkt vom westalliierten ins sowjetische Gefangenenlager und wurden zum großen Teil in die Sowjetunion verbracht.

Unter solchen Umständen kann man verstehen, wie groß die Erleichterung, die Freudentränen waren, als die Söhne, Ehemänner oder (oftmals unbekannten und damit Angst einflößenden) Väter zurückkamen. Derlei Gefühle vermitteln zeichnerische Arbeiten von Alice Lex-Nerlinger (Abb.34) und ihrem Mann Oskar Nerlinger (Abb.35), zeitgenössische Fotografien, sowie Filme wie ‚Irgendwo in Berlin‘ (1946, Abb.36). Die Bilder sprechen von grenzenloser Freude, da endlich die Zeit der Trennung, des sehnsuchtsvollen Wartens ein Ende gefunden hat. Sie sind Ausdruck unendlicher Liebe, selbst wenn der Kriegskrüppel wie in A.Paul Webers >Der Heimkehrer< (1950, Abb.37) nur noch auf einem Rollbrett nach Hause gelangen kann.

Von eher dekorativen Nuancen bestimmt ist dagegen der >Heimkehrer< (1948; WV Denk 112, Abb.38) von Karl Kunz. Antithetisch sind Frau und Mann einander zugeneigt, ihre Köpfe berühren sich symmetrisch unterhalb einer Lampe. Doch nicht in Licht sind sie geflutet, sondern beide werden durch ein Schattengebilde umfassen. Die Falten ihres weit fallenden, zweiteiligen Gewandes erinnern an Kannelüren, lassen sie eher wie eine wiedererweckte Kore als eine Frau der Nachkriegszeit erscheinen - ganz im Gegensatz zu seiner Gestalt in weit fallender Hose und Unterhemd. Im Schlafraum hängen links und rechts Bilder, über dem Bett, auf der rechten Seite ein Christuskopf. Die Bettdecke hat ein schachbrettartiges Muster und unterstreicht in ihrer betonten Zweidimensionalität die Künstlichkeit dieser merkwürdigen Inszenierung, ebenso das wellenartige Mäander an verschiedenen Stellen der Wand. Wie in den meisten zeit-

gleichen Arbeiten Karl Kunz' scheint das dekorative System den inhaltlichen Ausdruck zu überlagern.

Nicht immer konnte jedoch die Hoffnung auf ein Wiedersehen erfüllt werden. Davon erzählt Edgar Endes Gemälde >Die Mittagsstunde< (1946, Abb.39). In seinem Oeuvre gibt es einige Beispiele der Paardarstellung. Dabei zeigt sich die Geschlechterbeziehung nie ungetrübt und ist oftmals von gegenseitigem Unverständnis oder unüberbrückbarer Differenz gekennzeichnet. In der >Mittagsstunde< eilt die Frau aus der dunklen Wohnung auf den Balkon, um ihren Geliebten ein letztes Mal umarmen zu können. Er schwebt in einem schwarzen Nachen, der von einem charongleichen Geschöpf, einem unerbittlichen Engel, unaufhaltsam weitergesteuert wird. Nur ein kurzer Augenblick bleibt ihm, die seinem Herzen Nahestehende an sich zu ziehen. Es ist nicht der Moment des Wiedersehens, sondern des Abschiednehmens. Der nach unten geneigte, sich abwendende Kopf des Mannes kündigt schon an, dass der Augenblick der endgültigen Trennung unmittelbar bevorsteht. In seinem Gesicht zeichnet sich der Schmerz ab, während die Frau mit einem Lächeln noch das Glück, ihn in den Armen zu halten, genießt. Die Balkonbrüstung erscheint dabei wie die Trennung zwischen Totenreich und Welt der Lebenden, die jetzt noch nicht von ihr überschritten werden kann, auch wenn die Fensterhöhlen nur Dunkelheit und Kälte erwarten lassen.

Der traumhafte Charakter dieser und anderer Arbeiten gewann Ende, indem er sich zur Bildfindung in sein abgedunkeltes Atelier auf ein Sofa legte, um aus dem Innern heraus die Motive entstehen zu lassen. „'Das Bild', so schrieb mein Vater einmal in einem Brief, ‚ist prälogisch, d.h., es ist vor dem Gedanken da und ist tiefer als der Gedanke. Der abstrakte Begriff ist nichts als ein abgestorbenes Bild.‘“¹¹⁷

Gab es etliche Frauen, die vergeblich auf ihren Mann warteten, die eines Tages von dessen Tod unterrichtet wurden oder in einer nicht enden wollenden Ungewissheit blieben – sahen sich andere mit der Tatsache konfrontiert, dass ihre Männer als Krüppel aus dem Krieg zurückkamen. Schon allein das Unvermögen der meisten Männer, mit ihrer Versehrtheit psychisch fertig zu werden, führte zu einem hohen Grad an Kommunikationsstörungen.

¹¹⁷ Aus: Edgar Ende: Katalog der nachgelassenen Gemälde, mit einem Vorwort von Michael Ende, Ausstkat. München 1972, o.S.

Aufgrund des zunehmenden Bedarfs sah man in den Schaufenstern orthopädischer Fachgeschäfte der Nachkriegszeit oftmals Prothesen. In Konrad Klaphecks >Grämliches Paar< (1955; Werknr. 5, Abb.40) ist bezugnehmend auf solche Kunstglieder die Zeichnung eines Fußes zu sehen. Sie liegt hell aufleuchtend, barrieregleich zwischen zwei Schuhspannern, „die (...) durch ihre Zweiheit die Freuden und Misslichkeiten der Ehe beschwören“¹¹⁸. Die Prothese wird somit zum Beleg für die Schwierigkeit einer Annäherung der Geschlechter nach dem Krieg, denn der Mann verkrüppelte nicht nur körperlich, sondern auch die Beziehung war zutiefst ver-/zerstört.

Farblich auf wenige Töne eingeschränkt, wird die Tristesse der Situation besonders deutlich. Obwohl beide Schuhspanner in den Bewegungslinien ihrer oberen Teile zueinander gerichtet sind, ist die Trennung doch bestimmend. Rechts mit der Spannfeder ist der männliche Part gestaltet, während bei dem weiblichen mit der Reduzierung auf den vorderen, hölzernen Bereich vor allem die Rundungen hervorgehoben sind. Der Mann scheint ‚gesprächiger‘, verschiedene Bewegungsachsen weisen zur Partnerin, die aufgrund ihrer Fragmentierung jedoch nur mit ‚Stummheit‘ reagieren kann. „Klapheck sieht hier ein Liebespaar, das Streit gehabt hat. Er erzählt, dass er auf dem Heimweg von seiner Freundin Lilo, seiner jetzigen Frau, stets an einem Geschäft für Prothesen und Bandagen vorbeikam, in dessen Schaufenster auch ein Porzellanfuß stand. Er beschließt ihn nach einem missglückten Abend in einem Bild zu verwenden.“¹¹⁹ Persönliche Betroffenheit verschmilzt mit historischer Zeugenschaft, privates Unbehagen verbindet sich mit der konfliktbeladenen Situation der Nachkriegszeit. Monumentalisierte Objekte, Fetischen gleich, werden zu Trägern femininer und maskuliner Eigenarten, um somit in verrätselter und verfremdeter Weise auf die Beziehung der Geschlechter zu verweisen.

4.4. FREMDE UNTER EINEM DACH...DIE UNMÖGLICHKEIT, DIE JAHRE DER TRENNUNG VERGESSEN ZU MACHEN

So sehr die meisten Frauen die Rückkehr ihrer Männer von der Front bzw. aus der Kriegsgefangenschaft wünschten - als diese heimkehrten zeigte sich plötzlich ein nicht mehr überbrückbares Ausmaß an Entfremdung. Daher ist es nicht verwunderlich, dass in den ersten Nachkriegsjahren die Scheidungsrate

¹¹⁸ Konrad Klapheck, *Die Maschine und ich*, 1963, zit.n.: Pierre, José 1970, S.96.

¹¹⁹ Konrad Klapheck, *Ausstkat.* Rotterdam/Brüssel/Düsseldorf 1974/75, S.44.

sprunghaft anstieg. 1948 – Höhepunkt der Scheidungswelle – kamen in den Westzonen auf 100000 Einwohner 186 Scheidungen¹²⁰, gleichzeitig ging die Zahl der Eheschließungen zurück.¹²¹ Dem folgte ab 1950 ein regelrechter Heiratsboom.

Die in ihrer physischen und psychischen Existenz beschädigten und desorientierten Männer fanden daheim ihre Frauen nicht mehr so vor, wie sie sie verlassen hatten. Mit anscheinend nicht enden wollender Energie nahmen diese am Aufbau teil. Nach der bereits erfolgten militärischen Niederlage mussten die Heimkehrer nun auch noch eine „Schrumpfung der männlichen Führung und Autorität“¹²² hinnehmen und waren nicht selten von der Frau finanziell abhängig, was zu weiteren Spannungen führte. Wie bereits erwähnt setzte schon während des Krieges eine verstärkte Berufstätigkeit ein, war man doch entgegen dem ideologisch verengten Bild der Frau als ‚Erhalterin der Rasse‘ gezwungen, die durch den permanenten Abzug der Männer an die Front vakant gewordenen Stellen und die neu geschaffenen Arbeitsplätze in der Rüstungsindustrie zu besetzen.

Anstatt die Frauen in ihrer Arbeit zu unterstützen, versuchten die Männer, die Familie als ihren Machtbereich zurückzugewinnen, was von vielen Frauen als belastend und störend empfunden wurde. Zwei nicht mehr miteinander vereinbare Welten stießen aufeinander.

¹²⁰ So Foitzik, Doris 1992, S.90.

¹²¹ Diese pessimistische bis ablehnende Haltung zur Ehe zeigt auch eine Umfrage 1949. Die Frage, ob diese Lebensbündnisse in Deutschland glücklich verliefen, bejahten 15% der Männer und sogar nur 10% der Frauen, während 20% der Männer und 29% der Frauen eher von einer unglücklichen Ehe ausgingen. So in: Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1958-1964, Allensbach/Bonn 1964, S.589.

¹²² So Thurnwald, Hilde 1948, S.199.

Erkennbar ist bei den Heimkehrern häufiger ein ihnen selbst nicht recht bewusstes Minderwertigkeitsgefühl, das besonders bei Männern hervortritt, die bis zuletzt an den Sieg geglaubt haben, und die sich als Helden feiern lassen wollten. Statt dessen kam der Zusammenbruch und an Stelle ihres Triumphes finden sie zu Haus die selbständig gewordenen Frauen vor, die öfter auch durch ihre Erwerbsarbeit mehr Geld verdienen, als es den in Ersatzberufe hineingedrängten oder zunächst arbeitslosen Männern möglich ist. (...)

Bei den Frauen hat öfter unter der jahrelangen Last der Verantwortung und Ausschöpfung aller Kräfte eine Gefühlsverhärtung und betont rationalistische Haltung ausgebildet, die ihnen die schwache Position des Mannes schonungslos preisgibt.¹²³

In etlichen Berichten und Artikeln wird Verständnis für die männliche Seite eingefordert. Für die Frauen bestand zumindest in den in der unmittelbaren Nachkriegszeit noch gesellschaftspolitisch orientierten Frauenzeitschriften die Möglichkeit, ihrer Verärgerung und Desillusionierung bezüglich des ‚starken Geschlechts‘ Ausdruck zu geben.

Nach fast fünf Jahren ist mein Mann aus der Gefangenschaft zurückgekommen. Die ersten drei, vier Wochen waren wir sehr glücklich. Aber nun gibt es einen Streit nach dem anderen. Grund: Er kommandiert herum und ist mit allem unzufrieden. Ich hätte mich so verändert, sagt er, und ich wäre keine richtige Frau mehr.¹²⁴

Eheberatungsstellen, in den Westsektoren oftmals konfessionell gebunden, in der Sowjetischen Besatzungszone hingegen von der Zentralverwaltung für Gesundheitswesen eingerichtet, versuchten schlichtend einzugreifen, doch oft konnten sie nur zu einer endgültigen Trennung mittels Scheidung raten. Dabei kam es immer wieder zu unterschwelligen Schuldzuweisungen an die Frau, da sie sich beharrlich weigere, ihre alte Rolle, die sie vor der Trennung von ihrem Partner innehatte, wieder anzunehmen, obwohl es doch in ihrer – geschlechtlichen – Natur läge, in ihrer selbstlosen Liebe, Ehe und Familie wieder in Ordnung zu bringen.

Die Reizbarkeit durch Hunger, Kälte und Wohnungsnot äußert sich in einem Zank, wie wir ihn früher in dem Ausmaß nicht gekannt haben. Alle Überforderungen der Kriegsjahre an Arbeits- und Nervenkraft rächen sich jetzt durch eine völlige Verarmung des Ge

¹²³ So Thurnwald, Hilde 1948, S.198.

¹²⁴ Constanze: Zeitschrift für die Frau, Heft 1 (März 1948), zit.n.: Kaminsky, Annette 1998, S.193.

fühlslebens: Die Liebe scheint erstorben. Die Frau scheint in ihrer beruflichen und hausfraulichen Tätigkeit höchstens noch bereit zur mütterlichen Fürsorge für die Kinder; die fraulichen Seiten ihres Wesens scheinen verkümmert. Der Mann empfindet die Selbständigkeit, die die Frau sich inzwischen erworben hat, als Herrschaft, als Besserwissenwollen. So klagt der Heimkehrer, dem irgendwie dort draußen die Vollkraft gebrochen ist, der schwer wieder hineinfindet in den Arbeitsprozess, dass er bei seiner Frau und seinen heranwachsenden Kindern kein Verständnis, keine Geduld findet; nach der anfänglichen großen Freude wird er als vermehrte Last empfunden, die man gern los werden möchte.¹²⁵

Sexuelle Probleme kamen noch hinzu. Die Untreue der Frauen oder ihre Vergewaltigungen waren für die Männer meist nicht zu bewältigen - schon gar nicht, wenn Kinder aus diesen außerehelichen gewollten oder gewaltsamen Beziehungen hervorgegangen waren. Die heimkehrenden Soldaten waren nicht in der Lage, den traumatischen Erfahrungen, die die Frauen machen mussten, Verständnis entgegenzubringen oder gar mitzuhelfen, die emotionalen Wunden des Krieges zu heilen. Dabei wurde sexuelle Freizügigkeit mit zweierlei Maß betrachtet: während die ‚untreue‘ Ehefrau ihrer ‚Sünde‘ wegen verstoßen wurde, tat man den männlichen Seitensprung oftmals als Kavaliersdelikt ab oder versuchte mittels fadenscheinigen Begründungen dieses Fehlverhalten zu entschuldigen.

Einer der Hauptanlässe zu Konflikten war die eheliche Untreue, die vonseiten des heimgekehrten Mannes oder bei seiner Frau oder auch bei beiden Ehepartnern schon während der Trennung einsetzte oder - vor allem bei den Männern - bald nach der ersten Wiedersehensfreude bemerkbar wurde. (...) Frauen, die mit den Kindern sehnsüchtig auf die Heimkehr des Vaters gewartet hatten, waren oft bereit, die begangene Untreue zu übersehen, sobald der Mann sich wieder seiner Familie zuwandte. (...) Daneben gab es hartnäckigere Fälle, in denen der heimgekehrte Mann seine sexuelle Ungebundenheit fortsetzen wollte, nicht nur aus Gewöhnung, sondern auch um seine bittere Enttäuschung zu vergessen über die elenden Verhältnisse, in denen er seine Familie vorgefunden hatte, und denen er selbst sich anpassen sollte. Arbeitslosigkeit oder unbefriedigender Berufswechsel mit, ebenso Enttäuschung über die verblühte Frau, die (...) nicht mehr dem Erinnerungsbild entsprach, das der Mann, als er noch fern war, von ihr hatte.¹²⁶

¹²⁵ Blech, Maria, Über die Eheberatung der Inneren Mission, in: Die Innere Mission, Heft 9/10 (1947), zit.n.: Kaminsky, Annette 1998, S.366f.

¹²⁶ So Thurnwald, Hilde 1948, S.196f.

Ähnliches Verständnis wäre einer Frau gegenüber, die ihren apathischen, immerfort nörgelnden, möglicherweise verkrüppelten Ehemann hintergangen hätte, wohl kaum entgegengebracht worden. Statt dessen wurde bei zwei Drittel der Scheidungsanträge die Schuld am Scheitern der Ehe der Frau angelastet.

Nicht selten waren die Ehen erst kurz vor Kriegsbeginn oder sogar während desselben geschlossen worden. Die Möglichkeit, eine Vertrauensbasis für die nun anstehenden Alltagsprobleme aufzubauen, hatte somit gar nicht bestanden. Vollkommen hilflos, mussten die Partner das Zerschlagen ihres Lebensbundes hinnehmen.

Eindrucksvoll veranschaulicht dies Erich Gerlach in >Zwei Menschen< von 1947 (Abb.41). In halbfiguriger Komposition stehen Frau und Mann beieinander. Die fahle Gesichtsfarbe und die Schatten um Augen und Mund zeigen ihre Erschöpfung und Ausmergelung. Sein Blick und ihre behutsam auf seine linke Schulter gelegte Hand versuchen wieder die frühere Gemeinsamkeit und Vertrautheit herzustellen. Dass dies aber anscheinend unmöglich geworden ist, wird beiden schmerzlich bewusst - sowohl in ihrem sich abwendenden Kopf als auch in seinen Augen ist die Trauer darüber überdeutlich. Er sucht nach Blickkontakt, sucht (seine Lippen sind leicht geöffnet) nach Worten, um diese Endgültigkeit des Bruches aufzuhalten. Das Rot des Hintergrundes spendet keine Wärme, sondern wirkt bedrohlich und hebt die Blässe beider Gesichter noch zusätzlich hervor.

Aus dem selben Jahr datiert Gerlachs >Heimkehrer< (Abb.42) – auch hier der Ausdruck nicht überbrückbarer Entfremdung. Sie hat sich in seine Arme gestürzt, ihren Kopf an seine Schulter gelegt. Ihre tiefe Erleichterung über das Wiedersehen wird von seinem leeren Blick ins Nichts – die Augenhöhlen bleiben dunkel – beantwortet. Er umfängt sie zwar, doch ein Teil von ihm scheint an der Front zurückgeblieben.

Auch der bereits behandelte Plastiker Fritz Cremer versuchte, die Distanz der Geschlechter künstlerisch umzusetzen. In seinem Relief >Liebespaar< von 1949 (Abb. 43) zeigt sich das Paar in zeitloser Nacktheit. Dargestellt ist die traditionelle Trennung zwischen weiblicher Naturgebundenheit und männlicher Intellektualität. Die Frau lehnt sich an einen Baum, stellt damit eine direkte Verbindung zur ‚Mutter Erde‘ her, während der Kopf des Mannes über die obere Reliefgrenze hinausragt, er sich in seiner Verstandesbetontheit über die Natur stellt, zu Höherem strebt. Sie wendet sich ab, scheint gänzlich in sich ruhend - er gleicht einem Wächter über ihren Schlaf. Sind auch ihre Oberkörper weit

voneinander getrennt, deutet das parallele Beinmotiv (ihr linkes, sein rechtes Bein sind aufgestellt, ihr rechtes, sein linkes ausgestreckt) eine - wenn auch hier nicht vollzogene – Nähe der Geschlechter an. Die Trennung beider scheint nur ein vorübergehendes Intermezzo zu sein.

Bei Edgar Jenés >Der Mensch< (1945, Abb.44) ist die Loslösung der Geschlechter voneinander eine endgültige. Der Mann ist nur noch als Schatten, einem archaischen Kuros gleich, auf der zusammenfallenden Mauer im Hintergrund zu erkennen und erinnert an Schemen mancher Atombombenopfer von Hiroshima. Im Vordergrund des Raumes schreitet eine weibliche Gestalt ins Nichts. Ihr Gesicht ist von tiefen Furchen durchzogen und zerfetzt. In ihrer Blindheit sieht sie nicht den gähnenden Abgrund, der sich vor ihr auftut. Ihr Partner ist nicht mehr in der Lage, ihr zu helfen. Sich selbst überlassen, ist sie dem Untergang geweiht, folgt ihm auf die andere Seite des Daseins.

Doch nicht immer muss die Trennung voneinander in einer Katastrophe enden - manchmal hinterlässt sie auch nur den Eindruck der Einsamkeit. In dieser Hinsicht ist sicherlich Hofers Arbeit >Die Fenster< (1946, Abb.45) zu verstehen. Mehrere weiß umrandete Fensterflügel öffnen sich dem Betrachter, in der Ferne erkennt man rechts eine karge Hügellandschaft mit einem kleinen, weißen Haus. Das Blau des Himmels bricht sich in den unterschiedlichsten Variationen in den Fenstern, die - wie die vor und zwischen ihnen befindlichen Vorhänge - vom Wind in leichter Bewegung gehalten scheinen. In der linken Bildhälfte sieht man in zwei verschiedenen Scheibensegmenten die Profile eines Paares. Links – in der Nähe eines auf der Fensterbank stehenden Frühlingsstraußes - das weibliche mit geschlossenen Augen, zu dem nach rechts blickenden, männlichen gewandt. Sein Profil wird zusätzlich verfremdet, da der Hinterkopf durch perspektivische Verzerrung aufgrund eines zweiten Fensterglases verkleinert vom gesamten Haupt abgesetzt ist. Was Wirklichkeit, was Traum ist nicht eindeutig zu bestimmen. Schon allein die Frage, ob es sich bei den Gesichtern um Spiegelungen, Durchblicke oder visionäre Erinnerungsbilder handelt, kann nicht beantwortet werden. Verschachtelungen des Innen und Außen, perspektivische Unstimmigkeiten, versetzen den Betrachter in eine rätselhafte, nicht durchschaubare Welt. Nicht einmal das Gefühl des Öffnens bleibt erhalten, denn die nicht entschlüsselbaren Verschränkungen der Türflügel verschließen den Durchblick gleich wieder. Freiheit oder nur Trugbild derselben?

Hofer versuchte der desillusionierenden Realität nicht zu entfliehen, während vorrangig gegenstandslos arbeitende Künstler wie Willi Baumeister oder E.W. Nay nicht den Anspruch hegten, Zeitzeuge zu sein. Über die Arbeiten Nays schrieb Hofer 1947 abfällig: „(...) ich kann nichts damit anfangen, ich halte es für dummes Zeug, missverstanden und Imitation(...). Nay war mein Schüler, und sogar der begabteste.“¹²⁷ Etliche Jahre später - 1954 - traten Nay, Baumeister und Winter wegen Hofers angeblich reaktionärer Kunstansichten aus dem Deutschen Künstlerbund, dem dieser vorstand, aus. Ausschlaggebend war ein nicht autorisiertes Zitat¹²⁸ in der Frauenzeitschrift ‚Constanze‘, auf das E.W. Nay mit den Worten reagierte:

das würdelose verhalten, das der präsident in der zeitschrift ‚constanze‘ an den tag gelegt hat, veranlasst mich, herrn willi baumeister beizupflichten und meinen austritt aus dem deutschen künstlerbund zu erklären.¹²⁹

Hofer hatte schon seit Kriegsende mit Angriffen aus Ost und West zu kämpfen. In der SBZ/DDR konnte man sein Eintreten für künstlerische Autonomie nicht akzeptieren, insbesondere, da er es ablehnte, dass die Kunst dem Volk dienen solle:

Nicht das Soll, das Muss ist entscheidend, der Impuls von innen, nicht der von außen. Die Kunst kann so zeitgestaltend, ja so politisch sein wie sie nur mag, nur muss es innerhalb ihrer Gesetzlichkeit geschehen.¹³⁰

Mit solchen Meinungen stellte sich Hofer ins kulturpolitische Abseits. Resigniert über die Tatsache, dass man in der SBZ Kunst wieder mit außerkünstlerischen Forderungen belasten wollte, orientierte er sich mehr in den Westen, um hier aufgrund seiner Ansichten noch heftiger angegriffen zu werden. Man warf ihm vor, unmodern zu sein, da für ihn die neuen Kunstformen sich oftmals im Dekorativen erschöpften. Hofer war die zunehmende Intoleranz – gerade angesichts der eben beendeten Jahre der Diktatur – unbegreiflich.

¹²⁷ Brief an Herrn Graßmann, 02.07.1947, zit.n.: Hüneke, Andreas 1991, S.283.

¹²⁸ „Als ich dahinter kam, wie einfach es ist, gegenstandslos zu malen, hat mich diese Art der Malerei nicht mehr interessiert.“ Constanze (Oktober 1954), zit.n.: Kupper, Daniel 1995, S.377.

¹²⁹ So wiedergegeben auf einer Postkarte Willi Baumeisters an Will Grohmann vom 29.10.1954, zit.n.: Kupper, Daniel 1995, S.373.

¹³⁰ Hofer, Carl, Kunst und Politik, in: bildende kunst, Heft 10 (1948), S.21.

Sind wir wieder so weit, dass ein Mensch nicht mehr frei seine Meinung sagen darf, ohne geschmäht zu werden? Ist es wirklich ein trauriger Mut, unmodern sein zu wollen, wenn darunter zu verstehen ist, dass man die bereits kilometerbreit ausgetretene Heerstraße meidet und seinen eigenen Weg geht, den Weg, der in die Zukunft führt?¹³¹

Hofers Position, die Verteidigung einer inhaltsbezogenen Kunst, war nicht zeitgerecht. Innerlich gebrochen an diffamierenden Vorwürfen wie, er sei ein „verrannter, alter Mann“¹³², starb er. Ihm war es nicht vergönnt, nach den Schmähungen der NS-Zeit einen Neuanfang seiner Kunst wagen zu können. Der neue Kunstmarkt hatte keinen Bedarf an seinen stillen, der Tradition der Weimarer Zeit verpflichteten Gestaltungen.

Nay gehörte zu den führenden Künstlerfiguren der jungen Bundesrepublik, und seine Werke fanden in allen großen Ausstellungen - z.B. auf den ersten drei documentas - große Beachtung und Anerkennung. Er war Vertreter einer neuen Generation, die keine Trauerarbeit wünschte, sondern vitalistische Entsprechungen für den Wiederaufbau suchte – und damit nicht so fern von der DDR-Kulturpolitik stand, die auch den optimistischen Blick in die Zukunft präferierte.

Den Höhepunkt seiner internationalen Karriere erreichte Nay auf der documenta III (1964), die drei großformatige Arbeiten in spektakulärer Weise an der Decke hängend präsentierte. Doch erstmals regte sich öffentlicher Unmut gegen die Betonung Nays angeblicher künstlerischer Qualitäten. Bei der zunehmenden Kritik an seinen Arbeiten spielte ein Zeitungsartikel des informell arbeitenden Künstlers Hans Platschek eine zentrale Rolle, der sogar vor einem Vergleich mit NS-Kunst nicht zurückschreckte.

(...) niemand bezweifelt, dass der Maler nie ein Parteibuch in der Tasche hatte und dass er nie, den unglücklichen Zwischenfall von 1939 bis 1945 ausgenommen, eine Uniform trug. Die Ideologie der Bilder indes trug eine Uniform.¹³³

¹³¹ Hofer, Karl, In eigener Sache, in: Der Tagesspiegel vom 25.02.1955, zit.n.: Hüneke, Andreas 1991, S.359.

¹³² So Linfert, Carl, Man muss weiter wissen: ist die Kunst wirklich eine Flucht?, in: Der Monat, Heft 79 (April 1955), S.71.

¹³³ Hans Platschek, Nays Scheiben - Ein repräsentativer deutscher Maler genauer betrachtet, in: Die Zeit vom 04.09.1964, zit.n.: Nay, E.W. 1980 S.252.

Andere Kritiker sprachen von „visueller Verdummung“ und „Schlaffheit schlabernder Farbe“¹³⁴. Diese vehemente Ablehnung seiner Werke ist Zeichen eines Generationswechsel - der uneingeschränkten Lobpreisung dekorativer Bildgestaltungen der 50er Jahre wurde eine klare Absage erteilt.

Je verworrener mythisch-expressiv ein Bild im farbigen, formalen und technischen Aufbau, desto mehr Chancen hat es, von deutschen Kunstauguren als potent und bedeutend betrachtet zu werden. Unkontrollierbarkeit lässt auch jeden exklusiven Grad eingeweihten Verständnisses zu, wonach von den unteren bis zu den oberen Rängen der Bildung und des gesellschaftlichen Ehrgeizes der Bedarf sehr groß ist.¹³⁵

Nays Kunst beschäftigt sich nicht mit den Verbrechen der NS-Zeit oder den aktuellen sozialen Gegebenheiten der Gesellschaft; statt dessen präsentiert sie eine rhythmische Anordnung malerischer Valeurs mit einer ornamental-dekorative Wirkung. In leuchtenden Rhythmen wechseln Farbfiguren in einem nicht näher bestimmbaren Raum – Nay versuchte sich in einer Choreographie der Farben auf der Leinwandfläche. Nicht das gegenständliche Zeichen bestimmt den Aufbau, sondern allein die Farbarchitektur. Ob man solche Ergebnisse als rein und schön oder als inhaltslos und beliebig bezeichnet, ist vom jeweiligen Standpunkt des Interpreten abhängig.

1956 legte Nay seine kompositorischen Gedanken in der Schrift ‚Vom Gestaltwert der Farbe‘ nieder, in der es am Schluss bezeichnenderweise heißt:

Die Malerei ist a-human. Das Humane ist nicht Anliegen des Künstlers. Es entsteht ohne ihn, außer ihm. Oder nicht. - Das bildnerische Gestalten ist a-human.
(...)
Selbst wenn eine humane Idee in der Absicht des Künstlers liegt, selbst dann erweist sich das Kunstwerk als solches endlich vorerst durch die Form.¹³⁶

Die völlige Verkenntung gesellschaftshistorischer Antinomien zeigte sich bereits in seiner Ausstellungsrede zehn Jahre zuvor:

¹³⁴ Vgl. hierzu: Thomas, Karin 1985, S.103.

¹³⁵ Klaus-Jürgen Fischer, Der Fall des Malers E.W.Nay - Ein heftig geführter Beitrag zu einer heftigen Diskussion, in: Der Tagesspiegel, Berlin vom 05.11.1964, zit.n.: Nay, E.W. 1980, S.256.

¹³⁶ Vom Gestaltwert der Farbe: Fläche, Zahl und Rhythmus, München 1956, zit.n.: Nay, E.W. 1980, S.142.

Doch wer erkennt wohl die wahre Zeitzugehörigkeit? Der eine Maler saß im KZ, aus politischen oder rassistischen Gründen, der andere stellte als SA-Mann im Haus der Deutschen Kunst aus. Die Bilder beider, nebeneinandergehalten, zeigen denselben Kitsch. Der eine hat Hakenkreuze darauf gemalt als antifaschistische, der andere als faschistische Manifestation, ein toller Witz und vielfach zu beobachten.¹³⁷

Und noch kurz vor seinem Lebensende verneint er die Notwendigkeit einer Verzahnung von Künstler und Gesellschaft:

Ein Künstler, wenn er nicht ein malender Bürger ist, steht außerhalb der Gesellschaft. (...) Aufgaben hat der Künstler nie. Kontaktlos durchstreift er die Welt, nirgends verhaftet, nirgends gebunden, alle Engagements sind uninteressant, sowohl die an die bürgerliche, wie die an die proletarische Welt.¹³⁸

Nay geht soweit, Künstlern, die sich vor allem um inhaltliche Aussagekraft ihrer Werke bemühen, Flucht vor der Kunst vorzuwerfen.

Ein Künstler, der seine Kunst macht, um irgendetwas Menschlich-Außerkünstlerisches der Welt mitzuteilen, flieht vor der Kunst, vor dem formenden Bilden, das in jedem Fall allein der Sinn des Tuns des Künstlers ist. Flucht in die Umwelt statt Griff in die selbstentworfenene Welt der eigenen formalen Äußerung. Der Stil ist Form allein. Also ist engagierte Kunst ein Unding, eins der vielen Undinge, die nun endlich zugrunde gehen. Kunst kann nicht politisch, sozialkritisch oder ähnliches sein.¹³⁹

Spiegelt sich diese gänzlich apolitische Haltung auch in seinen Paardarstellungen wider? Für Nay hatte der ‚Freiheitsbegriff‘ - im Westen gleichgesetzt mit Gegenstandslosigkeit¹⁴⁰ - einen höheren Stellenwert als eine kritisch-reflektierende Auseinandersetzung mit den gesellschaftspolitischen Befindlichkeiten. Bereits während der NS-Zeit, in der einige seiner Werke als ‚entartet‘ diffamiert wurden, fing Nay an, zunehmend zu abstrahieren. Motive wurden in Anlehnung an fauvistische und kubistische Gestaltungen in ihre Teile zerlegt, in

¹³⁷ Rede zur ersten Nachkriegsausstellung bei Günther Franke, München vom 05.06.1946, zit.n.: Nay, E.W. 1980, S.98.

¹³⁸ Um 1967/68, zit.n. Nay, E.W. 2002.

¹³⁹ Zit.n.: Nay, E.W. 1980, S.201.

¹⁴⁰ Vgl. hierzu die diversen Texte von Alfred Hrdlicka z.B. in: *Schaustellungen – Bekenntnisse in Wort und Bild*, München 1984 oder in: *Die Ästhetik des automatischen Faschismus: Essays und neue Schriften*, hg.v. Michael Lewin, Wien/Zürich 1989, darin besonders der Beitrag ‚Bildende Kunst und Öffentlichkeit‘ von 1979, wo es u.a. heißt: „Was der Politiker vor allem von der Kunst erwartet, ist dass sie nicht zu politisch wird, - was nicht heißt, dass es bei uns keinen politischen Missbrauch der Kunst gibt.“ (S.57).

die Bildoberfläche gerückt und dekorativ-dynamisch verspannt, was zu einer mosaikhafte Gesamt Wirkung führte, in der zwischen Figuren und umgebendem Raum nicht mehr unterschieden wird. Zum Wirklichkeitsverlust gesellt sich der Zerfall des Raumes – die Farbe ist dominierender Gestaltwert. Ab 1949 löste sich das Gegenständliche in seinen ‚Fugalen Bildern‘ gänzlich auf, bloße Farbrhythmen bestimmen die Gestaltung. Wenn auch zwischen 1945 und 1949 noch gegenständlich motivierte Arbeiten entstanden, so sind mit den darin erkennbaren Figuren nicht bestimmte Inhalte verbunden, sondern diese nur Anlass zur Kompositionsfindung.

Zur Artikulation des dynamischen Dualismus bediente sich Nay wiederholt der Paardarstellung, in der er die gegenseitige Anziehung als auch die geschlechtliche Differenz zur bildnerischen Spannungssteigerung nutzte. Die Paare dienen allein dazu, eine Lösung für eine mögliche Vermittlung zwei unterschiedlicher (Kompositions)Teile zu finden, nicht um existentielle Beziehungsfragen zu thematisieren.

Ein Beispiel ist das >Ruhende Paar< (1946; WV Scheibler 355, Abb.46), in dem mittels dunkler Farbtöne und prismatischer Aufsplitterung zwei nebeneinander liegende Figuren zu erkennen sind. Ein Paar schält sich aus dem dunkeln Hintergrund heraus – nur im unteren Teil links von der Mitte sind einige wenige Akzente in Zitronengelb zu sehen. Die klassischen Geschlechterdifferenzen werden aufgezeigt: er richtet sich zur Bildfläche hin auf, den Kopf in aktivem, warmem Rot, das durch eine weiße Kreislinie gekennzeichnete Auge starr auf den Betrachter gerichtet; sie schlafend mit geschlossenem, ebenfalls weiß hervorgehobenem, vulvaähnlichem Auge und ihr ins Profil gedrehte Gesicht in kühlem, passivem Blaugrau, die Stelle über dem Nasenrücken und den Mund grün akzentuiert. Obwohl sie die vermeintlich Inaktive, geht von ihr Bedrohliches aus, da prismaartige Splitter echomäßig sich zu seinem totenschädelähnlichen Kopf hin fortpflanzen und ihn zerfurchen. Auffallend sind bei beiden die Augen, die – wie auch in den anderen Figurenbildern Nays dieser Jahre – die markantesten Punkte sind und sich im Laufe der Jahre verselbständigen.

Jeder Farbton der einen Figur wird von der anderen aufgenommen oder mittels komplementärem Farbkontrast beantwortet, so z.B. sein in Ocker- und Brauntönen gehaltener Oberkörper in ihren voluminös toupierten Haaren, ihre kräftigen, grünen Akzente durch seine roten Valeurs. In dieser Komposition stehen – wie bereits erwähnt – formale Fragen im Vordergrund. Die Wahl der dunklen

Farbpalette lässt die Dynamik und Ekstase späterer Arbeiten missen und stellt damit das Gemälde in Beziehung zu den anderen Darstellungen dieser Jahre.

Eine gegenständliche Stilrichtung, die in den ersten Nachkriegsjahren in den Westsektoren trotz der dominierenden ‚Abstrakten‘ Akzeptanz fand, war der Surrealismus, da dessen irrealer, mythischer Welt eine ähnliche Flucht vor der bitteren Realität ermöglichte, wie die gestische Sprache der Informellen: „Die Scheußlichkeiten zu erkennen, um sie dann bildlich zu wiederholen und sie damit zu verdammen und zu sagen: Nicht weiter so! war nicht Thema für uns.“¹⁴¹

Doch es gab bereits von Zeitgenossen Kritik am Surrealismus.

Aber wo finden wir im Surrealismus Themen, die uns heute bewegen? Wo die Ruinen, die Flüchtlingsströme, die Opfer der KZ's und die Verstümmelten, wo die Bombenerinnerungen? Wo bleiben eure überwirklichen Anklagen dieser Wirklichkeiten? Indem sie diese Themen nicht aufgreifen, beweisen sie, dass sie weltfremd sind und sich im völligen Nihilismus verlieren.¹⁴²

Auch wenn der bereits erwähnte Edgar Ende sich Künstlern wie Blake oder Füssli näher fühlte als den Pariser Surrealisten, profitierte er von der ‚surrealistischen Mode‘ des Ausstellungsbetriebs in den ersten Jahren nach 1945.

In seinem >Verödeten Laden< (1951, Abb.47) sind die Geschlechterbeziehungen aus den Fugen geraten. Kargheit dominiert den Raum - ein auf der Theke stehendes Regal ist leer. Ein heller Schatten an der Rückwand lässt erahnen, dass alte - früher gültige - Bilder abhanden gekommen sind. Hinter der Ladentheke steht ein nackter, neoklassizistischer Held und balanciert auf einer Schale einen bärtigen, abgeschlagenen Kopf. Doch die vermeintliche ‚Salome‘, denn was ist anderes gemeint als die aus der biblischen Geschichte überlieferte todbringende Leidenschaft des Weibes, bleibt gänzlich unbeeindruckt von dieser Gabe. Kein lüsterner Tanz wird ihr mit diesem Opfer entlockt - stumm, nahezu bleich sitzt sie mit bloßem Oberkörper auf einem thronartigen Sessel. Zwischen den Brüsten fallen zwei schlauchartige Gebilde überkreuz und halten den breit fallenden Rock in Nabelhöhe. Rechts gewährt ein Eingangsbereich Durchblick zur Außenwelt. In der Ferne umarmt sich ein Paar, nichtsahnend, welche tod-

¹⁴¹ Rupprecht Geiger im Gespräch mit J.Poetter, März 1986, in: Poetter, Jochen 1987, S.154.

¹⁴² König, Hannes, Die Traumhändler, in: Die Nation: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur, Heft 10 (1948), zit.n.: Prinz, Friedrich 1984, S.114.

bringende Szene der Liebe sich im Vordergrund abspielt, die ihre eigene Zuneigung nichtig erscheinen lässt.

Haben die bisherigen Werke mit versteckten oder verschlüsselten Details auf die Problematik der Geschlechterkommunikation aufmerksam gemacht, wird bei Horst Strepels >Diskussion< (1947/1974; WV Saure 644, Abb.48) der offene Disput thematisiert.¹⁴³ Er behandelte damit ein damals in der SBZ und frühen DDR beliebtes Sujet, da man darin Ausdruck eines neuen Selbstverständnisses des sozialistischen Menschen zu gestalten suchte, der in gemeinschaftlichem Gespräch, konstruktivem Streit am Aufbau des neuen gesellschaftlichen Systems teilhat. Üblicherweise waren die Diskutierenden am Tisch vereint - so wie das Stempel auch zwei Jahre später in seiner Studie zum Wandbild Henningsdorf - >Plandiskussion< (1949; WV Saure 286) - umsetzte, hier jedoch zeigt er in Anwesenheit eines männlichen Zuhörers ein Paar in gestenreicher Debatte. Die Gestalten entspringen seinem expressionistisch verhärteten Figurenfundus. Diese Dreiergruppe wiederholt sich wie ein Echo nochmals im Hintergrund, als wollte Stempel damit andeuten, dass die dargestellte Auseinandersetzung nichts Einzigartiges ist. Die Heftigkeit des Streits zeigt sich in dem Auseinanderdriften der Oberkörper, während die Hände, wie um den eigenen Standpunkt zu untermauern, beredet zur Mitte drängen. Ihr Zuhörer hebt nachdenklich die Hand zum Kinn, sein Kopf wendet sich zum Mann, der gerade am argumentieren ist. Doch die Frau, die uns den Rücken zuwendet, lässt die Erklärungen nicht unwidersprochen stehen, sie vertritt selbstbewusst ihren eigenen Standpunkt. Ihre ungewöhnliche Aktivität wird durch die auffallende Farbgebung akzentuiert. Flammenrotes Haar fällt schulterlang auf ihr langärmliges, grünes Kleid. Diesem Komplementärkontrast wird in der restlichen Komposition nichts Äquivalentes gegenübergestellt. Mit der weiblichen Figur - wie in vielen Diskussionsbildern der DDR - zeigt sich die neue Stellung der Frau in der sozialistischen Gesellschaft oder wenigstens deren vermeintlicher Anspruch, sie als gleichberechtigte Partnerin in der Gemeinschaft und damit auch in der Partnerschaft zu akzeptieren.

Bekanntestes Beispiel ist sicherlich Rudolf Berganders >Hausfriedenskomitee< von 1952 (Abb.49), ein Bild, das trotz anfänglicher Formkritik später zum Vorbild in diesem Sujet-Bereich wurde. Fünf Personen sitzen in einer Stube um einen einfachen Tisch, ein junges Paar über Eck mit dem Rücken zum Betrach-

¹⁴³ Bei dieser Fassung handelt es sich um eine Kopie des nur noch fragmentarisch erhaltenen Bildes von 1947 (WV Saure 225). Nach Jahren unsachgemäßer Lagerung war dieses so stark beschädigt, dass Stempel nur noch einen kleinen Ausschnitt der vorderen Gruppe retten konnte und gleichzeitig eine originalgetreue Kopie anfertigte.

ter, ein älteres gegenüber der Frau und eine fünfte, dem engagierten Gespräch aufmerksam folgende Figur. Anlass desselben ist anscheinend ein Leitartikel des ‚Neuen Deutschlands‘, dessen Titelseite vom älteren Mann plakativ ins Bildzentrum gehalten wird. Wie dozierend hat der junge Mann seine rechte Hand erhoben, blickt zu der jungen Frau, die in komplementärem Farbenklang mit grünem Oberteil und rötlichen Haaren gestaltet ist, als ob er sie gerade von etwas überzeugen wollte und nun auf eine Reaktion wartet. Im Gegensatz zu der kantigen, agilen Figur des Mannes wirkt die Frau absolut inaktiv. Ihr linker Arm hängt wie nicht zu ihrem Körper gehörig herab und nur mühsam scheint sie sich von der Lektüre des vor ihr liegenden Buchs gelöst zu haben. Während die beiden Männer den Wortführer des Hausfriedenskomitees anblicken, richtet die ältere Frau ihre Augen erwartungsvoll auf ihre Geschlechtsgenossin. Wird die junge Frau – politisch möglicherweise noch unerfahren – den Gedanken des Mannes folgen können? Die Meinung der Zeitung und damit der Partei als wegweisende akzeptieren?

Auch der weibliche Teil der sozialistischen Gesellschaft soll von den gesellschaftspolitischen Wandlungen überzeugt werden, da das System die Loyalität aller braucht – doch die Rollenverteilung zeigt deutlich, wer hier im wahrsten Sinne des Wortes den Ton angibt und wer der (be)lehrenden Ausführungen bedarf. Politisch-moralischer Druck wird hier thematisiert. Schulung selbst im privaten Bereich – so wie man sich in der NS-Zeit um den Volksempfänger versammelte¹⁴⁴.

Wenn auch Bergander – ehemaliger Schüler von Dix und seit 1946 SED-Mitglied – thematisch in parteigenehmer Weise die Wende im Alltag erfasst, erfuhr die schwache künstlerische Ausführung seiner Werke in diesen Jahren kritische Ablehnung:

So neigte er nach 1945 stark dazu, sein ohnehin geringes Bestreben nach Raumtiefe völlig aufzugeben, Mensch und Ding in undifferenzierter Kompaktheit von Farbe und Form als reines Bildbauelement zu behandeln und strenge Bildhaltung in sehr flächigem Sinne aufzufassen.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Dargestellt beispielsweise in Paul Mathias Paduas Gemälde >Der Führer spricht< (vor 1941).

¹⁴⁵ Schulz, Hans, Rudolf Bergander – Künstler und Lehrer, in: Bildende Kunst, Heft 5 (1955), S.353, zit.n.: Kober, Karl Max 1989, S.468.

Das Werk war formal zu wenig volkstümlich und erst später – nachdem die Dekadenzdebatten ein Ende gefunden hatten – konnte das Werk in seinem politischen Gehalt gewürdigt und entsprechend propagandistisch genutzt werden. Man ging sogar soweit, plötzlich den malerischen Aspekt als positives Element hervorzuheben.

Jedes äußere Pathos ist vermieden. Fern von Phrasen und Rechthaberei ist jedes Gesicht von dem Suchen nach Wahrheit und nach dem besten Argument für diese Wahrheit geprägt. (...) In ihrer Haltung ist die kritische Bereitschaft so vieler junger Menschen sichtbar gemacht. (...) Die Theorie, dokumentiert durch das Buch in der Hand des Mädchens, und die Praxis, dokumentiert durch die Berichte der Tageszeitung in der Hand des Alten, werden in der Wechselwirkung im Gespräch dieser fünf Menschen durchdacht, um dann in den Handlungen des Hausfriedenskomitees wirksam werden zu können. (...) Der Betrachter möge selbst das Bild bis in die Einzelheiten der Komposition durchsehen, er wird immer neue Momente dialektischer Spannung in diesem schönen, auch farblich abgewogenen Gemälde entdecken.¹⁴⁶

5. SUCHE NACH NORMALITÄT

5.1. VERHÄLTNISSE WIEDER INS LOT BRINGEN - TANZ- UND ARTISTENDARSTELLUNGEN

Der Wunsch nach Normalität, gerade im zwischenmenschlichen Bereich, führte zu gänzlich unterschiedlichen Lösungsansätzen. Eine neue Balance musste gesucht werden - eine Einsicht, die möglicherweise mit ein Grund für die damals zahlreich entstehenden Artisten- und Tanzdarstellungen war.

Zu den qualitätsvollen, komplexesten Gestaltungen gehört Beckmanns >Begin the Beguine< von 1946 (WV Göpel 727, Abb.50), benannt nach einem Schlager von Cole Porter aus dem Jahre 1935, der sich auf einen volkstümlichen Tanz aus Martinique bezog und nach dem Krieg ein großer Hit wurde.

¹⁴⁶ Rauhut, Ilse, Neue Aufgaben des Gruppenbildnisses, in: Bildende Kunst, Heft 5 (1961), S.334.

In Beckmanns verschiedenen Werkphasen gehörte das Geschlechterpaar – als der geteilte ursprüngliche ‚Anthropos‘ – zu den zentralen Motiven bzw. bildnerischen Sujets, von Mars und Venus von 1909 bis zu Odysseus und Calypso von 1943, von >Karneval< bis >Messingstadt<, von Adam und Eva bis zum Thema Maler mit Modell. Kein Künstler des 20. Jahrhunderts hat die existentielle Thematik der Teilung des Menschen in Weiblich und Männlich und ihre mannigfaltigen ‚Rollen‘ zueinander zu finden bzw. Eins zu werden, in solch breiten, bedeutenden Bildern gestaltet wie Beckmann. Dabei beschäftigte ihn weniger das undramatische, liebevolle Verhältnis, sondern die triebhafte Fesselung der Geschlechter aneinander, ihr stete kämpferische Auseinandersetzung, die nach der erotischen, ekstatischen Vereinigung unweigerlich zum Absturz führt.¹⁴⁷

Beckmann zählt neben Dix zu den wichtigsten Vertretern deutscher Kunst vor 1933. Während letzterer die Nazi-Zeit in innerer Emigration am Bodensee verbrachte, floh Beckmann 1937 nach Amsterdam. Die Befreiung dieser Stadt im Mai 1945 brachte für ihn nur bedingt ein Ende des psychischen Druck mit sich. Erst ein Jahr später wurde er als ‚Non-Enemy‘ eingestuft und befürchtete bis dahin immer wieder, ausgewiesen zu werden.

(...) - die Welt ist ziemlich kaputt, aber die Gespenster klettern aus ihren Höhlen und geben vor, wieder normale und gewohnte Menschen zu werden, die sich gegenseitig um Entschuldigung bitten, anstatt sich aufzufressen oder das Blut auszusaugen. - Der unterhaltsame Wahnsinn des Krieges verfliegt und die soignierte Langweile nimmt würdevoll auf alten Polsterstühlen wieder Platz - Incipit ‚novo Canto‘ No.2.¹⁴⁸

Seine Werke konnten wieder einem größeren Publikum zum Verkauf angeboten werden, aber nur allmählich änderte sich seine prekäre finanzielle Situation. Verbittert entschloss sich Beckmann 1946, nicht mehr nach Deutschland zurückzukehren. 1947 dann die Entscheidung: ihm wurde eine Vertretungsprofessur an der Kunstschule von St.Louis angeboten und er konnte den ungewissen Zustand in Amsterdam beenden. Zwei Jahre später erhielt er eine Professur an der Brooklyn Art School in New York, wo er dann 1950 starb.

¹⁴⁷ Vgl. hierzu auch Lenz, Christian 1971, S.232-234 und Schubert, Dietrich, Max Beckmanns Liebespaar in der >Messingstadt< - ein Traum von 1944, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66. Bd. (2003), Heft 1, S.83-106.

¹⁴⁸ Brief an Stephan Lackner, Amsterdam vom 27.August 1945, zit.n.: Pillep, Rudolf 1987, S.160f.

Er verweigerte sich einer Vereinnahmung durch die damals - gerade in Deutschland - heftig geführten Kunstdebatten, da er die Auseinandersetzungen für mehr als unproduktiv hielt.

Ich finde, es ist höchste Zeit, endlich Schluss zu machen mit den ‚Ismen‘, und dem Beschauer es zu überlassen, ein Bild schön, schlecht oder langweilig zu finden.¹⁴⁹

In seinen letzten drei Lebensjahren schuf er fast achtzig Gemälde, darunter auch sein Gemälde >Begin the Beguine<. In der Mitte der Komposition hält ein tanzendes Paar in seinem Rhythmus inne. Die junge Tänzerin im blauen Ballkleid mit schleppenartig ausfallendem Rock¹⁵⁰ blickt zum durch Wanderstab¹⁵¹ und Flügelhut kenntlich gemachten Götterboten Hermes. Ihr Tanzpartner mit Holzbein, der sie in der Taille umfasst und emporschwingt, steht in Bezug zur hockenden, nur mit roten Strümpfen und gelbem Hemd bekleideten Frauengestalt. Ihre Augenhöhlen sind leer und sie streckt ihre Armstümpfe in die Höhe. Diese Verknüpfung ‚überkreuz‘ wird durch die komplementären Farben zusätzlich unterstrichen: blaues Abendkleid und orangener Stab des Jünglings sowie violetter Anzug und gelbes, durchsichtiges Oberteil. Die ganze Szenerie findet in zeitgenössischem Ambiente mit Wandbespannung, Vertäfelung und Vorhang, bis hin zu einer zerbrochenen Sektflasche¹⁵² statt, beobachtet von einem nicht näher differenzierten Schatten an der linken unteren Seite, der möglicherweise als Selbstbild zu verstehen ist. Hinter dem Rücken der blonden Tänzerin leuchtendfarbige, pelikanähnliche Vögel, auf einem dicken Ast sitzend, Krallen und Schnäbel rot wie von Blut gekennzeichnet.

‚Hermes‘ als Verbindung zum Göttlichen und die durch den Tanz ins Schweben gekommene, vom Irdischen enthobene junge Frau symbolisieren die Möglichkeiten, die ihnen die Zukunft eröffnet, wenn sie den Schlüssel zu nutzen wissen - präzise dem Motto, auf das die männliche Figur ihren nackten Fuß aufgesetzt hat: ‚Begin the Begin‘. Der populäre Schlager wird somit zum persönlichen Be-

¹⁴⁹ Ansprache für die Freunde und die Philosophische Fakultät der Washington University St.Louis vom Juni 1950, zit.n.: Pillep, Rudolf 1987, S.200.

¹⁵⁰ Ich sehe in der Schleppe keinen Flügel, wie von Friedhelm Wilhelm Fischer (1972, S.173) dargelegt, sondern ein für die damalige Zeit typisches Ballkleid. Dies wird durch eine Lithographie erhärtet, die zum Zyklus 'Day and Dream' (1946) gehört (Tango, Abb. in: Mück, Hans-Dieter, Von der Magie der Realität: Max Beckmann 1884-1950: Szenen im Theater der Unendlichkeit: Stilleben, Porträts, Selbstporträts 1900-1946, Ausstkat. Schöntal, Stuttgart 1997, S.93), die ein in der Gesamtanlage ähnliches Tanzpaar zeigt.

¹⁵¹ Es handelt sich m.E. hierbei um keine Krücke, wie dies Friedhelm Wilhelm Fischer (1972, S.176) behauptet, da dies der Gesamtwirkung der männlichen Figur widersprechen würde.

¹⁵² Aufschrift 'Roi' kennzeichnet sie als Lieblingsmarke Beckmann.

freierungssymbol für Beckmann. Die Betonung des Rauschhaften – hier des Tanzes – als „einziges Mittel, um der Misere und dem Elend der Welt zu entgehen“¹⁵³ kennzeichnet die vitalistische Stärke des Daseins, die dionysische Lebensbejahung, die Freud und Leid akzeptiert als Pole der Existenz. Denn auch hier wird der vermeintliche Optimismus sofort eingeschränkt. Des Tänzers Holzbein erinnert an die versehrten Kriegsheimkehrer - sein wie moralisch erhobener Zeigefinger mag Warnung sein vor unbedachtem Aufwärtsstreben – zu viele Opfer pflastern den Weg der Nachwelt. Zu ihnen gehört die verkrüppelte Frau, die flehentlich ihren leeren Blick auf ihre Geschlechtsgenossin richtet.

In Bezug zur Opferthematik steht auch die christliche Ikonographie der Pelikane, die sich in ihrer aufopfernden Liebe ihre Brust aufreißen, um mit dem eigenen Blut ihre Jungen, die nachfolgende Generation zu nähren. Um dies alles hinter sich zulassen, muss die Tänzerin sich vom Vergangenen losreißen und zu ihrem auf sie wartenden, neuen Partner gelangen. Der Mann als Zukunftsträger? Ein Werk, das Beckmanns Hoffnung versinnbildlicht, dass die Amerika-reise Schlüssel für ein neues Leben sein könnte?

Du Traum meines Selbst in Dir – Du Spiegel meiner Seele, -
Vielleicht werden wir einmal erwachen. Allein oder zusammen,
(...).
Ein kühlender Wind der jenseitigen Ebenen wird uns erwecken im
traumlosen All und wir sehen dann uns und doch nicht uns, ent-
ronnen den Gefahren der dunklen Erde, den glühenden Trauerge-
filden der Mitternacht. (...) und Licht strahlt auf, dahinter ein unbe-
kanntes riesiges Leuchten.¹⁵⁴

Besteht in Beckmanns ‚Welttheater‘ überhaupt die Möglichkeit, dass Mann und Frau miteinander vereint in die kommende Zeit gelangen können? Die ausweglose Verstrickung beider, die Beckmann wiederholt durch die bildliche Aneinanderkettung thematisierte, ist zerstörerisch und in ihrem Verlangen nach körperlicher Befriedigung voll destruktiver, aber lebensnotwendiger Kraft.

¹⁵³ Tagebucheintrag vom 12.02.1947, zit.n.: Göpel, Erhard 1979, S.191.

¹⁵⁴ Drei Briefe an eine Malerin, Vorlesung gehalten im Frühjahr 1948, zit.n.: Gallwitz, Klaus 1981, S.10.

Grenzenlose Verachtung gegen die geilen Lockmittel, mit denen wir immer wieder an die Kandare des Lebens zurückgeloct werden. Wenn wir dann halb verdurstet unseren Durst löschen wollen, erscheint das Hohngelächter der Götter. - Salz leckst Du, armer größenwahnsinniger Sklave und Du tanzt lieblich und unendlich komisch in der Arena der Unendlichkeit unter dem tosenden Beifall des göttlichen Publikums. Je besser Du's machst, umso komischer bist Du.¹⁵⁵

Das Vitalistische dieser Tanzgestaltung ist in all ihrem dionysischen Leiden lebensbejahender als die dekorative Glätte von Karl Hartungs >Tanzendem Paar< (1947; WV Krause 367, Abb.51). Zwei wesensverwandte Geschöpfe in organisch abstrahierter Form sind miteinander melodisch verschlungen. Ihren Brüsten antwortet seine linke vorgeschobene, gerundete Schulterpartie, während sein rechter Arm - die Einheit beider betonend - mit ihrem linken verschmilzt. So sehr die Körper insbesondere durch ihre übereinander gelagerten Beinansätze miteinander verzahnt sind, halten sich die Oberkörper auf Distanz. Sie erwachsen im ständigen Wechsel der an- und abschwellenden Formen einer gemeinsamen Basis, ohne den Außenraum in sich eindringen zu lassen - sie sind gänzlich auf sich konzentriert, hermetisch von der Umwelt ausgeschlossen. Erinnern die geschwungenen Formen auch an Henry Moore, bleiben bei Hartung die Spannungen seiner anthropomorphen Gestaltungen jedoch nur an der Oberfläche verhaftet, können durch die blank polierte Bronze nicht ins Innere eindringen. Die Frage der Metamorphose wird von ihm nicht in ihrer existentiellen Vielschichtigkeit erfasst, sondern als Ausgangspunkt formaler Spielereien gewählt – ein Tatbestand, den manch zeitgenössischer Kritiker bemängelte, wie z.B. Theunissen 1948:

Es erfreue sich an seinem Spiel jeder, der sich auch an einem blankgeschliffenen Kiesel oder an der metallenen Schnittigkeit eines Motorkolbens erfreuen kann, aber darüber hinaus sollte Klarheit endlich gewonnen werden: Kunst als künstliche Natur verpflichtet den Menschen nicht. >Ungegenständliche Skulptur< ist intellektueller Nippes.¹⁵⁶

Hartung betonte hingegen die Notwendigkeit, das neue physikalische Weltbild mit der abstrakten Kunst zu verknüpfen - eine Verbindung, die schon seit Kandinsky zur Begründung gegenstandsloser Gestaltung herangezogen wurde.

¹⁵⁵ Tagebucheintrag vom 4. Juli 1946, zit.n.: Göpel, Erhard 1979, S.168f.

¹⁵⁶ Gert H. Theunissen, Natur als technische Konfektion, in: Der Tag vom 23.03.1948, zit.n.: Krause, Markus 1998, S.82.

Der Mensch als Wissenschaftler und Forscher entdeckt immer neue Bezirke in der Natur. Dem Künstler gelingt es mit seinen jeweiligen Mitteln. In jeder Zeit zeigt sich das bewusste oder unbewusste Zusammengehen von Kunst und Wissenschaft ... In unserer Zeit geschieht so ein gewaltiger Umbruch und große Erschütterung alles bisher Statischen und Stabilen, dass sich in den empfindlichsten Künstlern notwendigerweise diese Zustände manifestieren. So vielfältig, wie die Kunst sich darbietet, ist das Bemühen der Menschen um ein Weltbild.¹⁵⁷

Möglicherweise erklärt sich in dieser ‚Verwissenschaftlichung‘ und damit verbundenen Geschichtslosigkeit seines Werks auch seine Opposition gegenüber dem betont sinnlich arbeitenden Gustav Seitz, dem nichts an kunsthandwerklicher Ästhetik lag. Diese Antipathie kulminierte 1953, als Karl Hartung gegen die von Paul Wember im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld konzipierte Ausstellung ‚Zwei Antipoden: Karl Hartung und Gustav Seitz‘ polemisierte. Nachdem sein Wunsch, die Seitz-Räume zu schließen, kein Gehör fand, verlangte er, dass am Eingang zumindest durch einen Aushang sein Protest gegen diese Zusammenstellung bekannt gemacht würde.¹⁵⁸

Solch Verhalten führte dazu, dass Gerhard Marcks aus dem ‚Deutschen Künstlerbund 1950‘ austrat, worauf Hans Purrmann schrieb:

(...) Hartung, der auch mir nicht ganz geheuer vorkommt, ich musste vor seinem Urteil schon einige gute Arbeiten schützen und retten, Er erscheint mir äußerst streberhaft, einseitig und verbohr

und mit seiner Kunst weiß ich nicht allzu viel anzufangen, er bildet sich zuviel ein auf diese missbrauchte Zykladenkunst.¹⁵⁹

Karl Hartungs Gestaltungen spiegeln wenig von den erotischen Spannungen zwischen den Geschlechtern - sein ‚Tanzendes Paar‘ bildet da keine Ausnahme. Mann und Frau gleichen einander wie Zwillingsswesen, ihr gleichförmiger Tanz scheint sich um eine imaginäre Rotationsachse in ihrer Mitte ewig zu wiederholen. Von der aufrührerischen Kraft der späteren Rock’n’Roll-Generation ist nicht einmal ansatzweise etwas zu spüren.

¹⁵⁷ Karl Hartung, undatierte Aufzeichnung, um 1945/50, zit.n.: Krause, Markus 1998, S.82.

¹⁵⁸ Seitz, Gustav 1984, S.16.

¹⁵⁹ Brief Hans Purrmann an Gerhard Marcks vom 08.10.1956, zit.n. Rudloff, Martina, Hans Purrmann - Gerhard Marcks: eine Künstlerfreundschaft in Briefen, Langenargen/Bodensee 1986, S.18.

Der Unmut gegen die ekstatischen Boogie-Woogie-Tänze der Nachkriegszeit, die in ihrem Tempo und ihrer unverhüllten Erotik die Jahre der Entbehrungen zu vergessen suchten, war vor allem ein generationsspezifischer. Bereits 1946 wurden die Wurzeln dieser ‚wilden‘ Tänze in den amerikanischen Soldatenclubs gelegt und zunehmend Ausdruck eines neuen Lebensgefühls der Jugend. So verwundert es auch nicht, dass es in den 50er Jahren etliche Kleinplastiken gibt, die sich diesem Thema widmen. So z.B. Max Kratz' >Rock and Roll< (1958, Abb.52). Der durch gegenläufige Arm- und Beinschwingungen entstehende Freiraum zwischen dem Paar ist ganz vom Rhythmus der Musik erfüllt. Da die Gruppe an einer bronzenen Mittelachse über der Basis montiert ist, scheint sie in ihrer tänzerischen Bewegung regelrecht zu schweben. Doch vom rebellischen Charakter mancher Fotodokumente dieser Jahre ist nichts festzustellen, stattdessen fühlt man sich eher an die gemäßregelten Bewegungsabläufe beliebter Tanzeinlagen in zeitgenössischen Spielfilmen erinnert.

Auch Wilfried Fitzenreuters >Twister< (1963, Abb.53a) wirkt eher wie eine zahme, brave Genre-Darstellung¹⁶⁰. Die westliche Rock-and-Roll-Bewegung war im Osten Deutschlands noch mehr als im Westen verpönt. Dieser ‚Entwürdigung‘ der Kultur, dieser „Orgie amerikanischer Unkultur“¹⁶¹ hatten die DDR-Funktionäre nur tiefste Ablehnung entgegenzubringen. In gewagten Zirkelschlüssen versuchte man immer wieder von dem niedrigen Niveau dieser Musik zu überzeugen, kreierte mit dem ‚Lipsi‘ 1959 sogar einen eigenen Modetanz, der einer Art gereinigten Rumba entspricht, und scheute sich gleichzeitig nicht, Bill Haleys neuen Takt mit der Atompolitik der NATO in Verbindung zu bringen¹⁶².

Sofort haben luntewitternde Manager ein ‚Rock'n' Roll‘- Talent entdeckt: Den schmalzlockigen Halbanalphabeten Elvis Presley aus Tennessee. Hüftwackelnd, armschlenkernd, ‚bee-bap-bap-bully-bully‘ schreiend eroberte er sich und den zivilisierten Unterhaltungskonzernen die halbe Halbwelt. Und wo sich in New York, San Francisco, London, Hamburg, Frankfurt, Berlin-W Halbwüchsige zusammenrotten, greift diese amerikanische Tanz-Epilepsie um sich. Bänke krachen, Bierflaschen fliegen, Mädchen schreien hysterisch.¹⁶³

¹⁶⁰ Später wandeln sich seine Gestaltungen – und in Arbeiten wie >Liebespaar II< (1973) (Abb.53b) scheint das brave ‚Swingen‘ in triebhaftem Rausch der Erotik aufzugehen.

¹⁶¹ Zit.n.: Kleßmann, Christoph 1988, S.50.

¹⁶² Bill Haley und die NATO, in: Neues Deutschland vom 29.10.1958, Hinweis bei Kleßmann, Christoph 1988, S.415.

¹⁶³ Neue Berliner Illustrierte, Heft 9 (1957), zit.n.: Merkel, Ina 1990, S.155.

Noch im Oktober 1965 gab es in Leipzig eine abfällige Pressekampagne gegen Beat-Musik, die zu der sogenannten ‚Gammler-Revolt‘ führte, bei der sich rund 2500 Jugendliche gegen das Verbot ihrer Musik-Bands zur Wehr setzten. Obwohl in Sonntagskleidern und ohne Transparente wurden sie mit Brutalität von der Polizei auseinandergetrieben.¹⁶⁴

Doch auch im Westen gab es immer wieder moralisch sich brüskierende Äußerungen über die sogenannten ‚Halbstarken‘. So schrieb 1946 Ernst Bloch:

Gemeineres und Dümmeres als Boogie-Woogie ward noch nicht gesehen. Das ist außer Rand und Band geratener Stumpfsinn. Solch amerikanische Bewegung erschüttert die westlichen Länder nicht als Tanz, sondern als Erbrechen.¹⁶⁵

Und im amerikanischen Nachrichtenmagazin ‚Time‘ war zu lesen:

Wie in Trance taumeln unsere Jugendlichen, tanzen wie besessene Medizinmänner ihre Veitstänze. Ein erwachsener Mensch kann sich regelrecht fürchten. Außerdem richtet Rock’n’ Roll die Musik so zu, wie ein mit Vollgas rasender Motorrad-Klub einen stillen Sonntagnachmittag.¹⁶⁶

Die Situation verschärfte sich im Laufe der 50er Jahre zunehmend, denn Krawalle nach Rock’n’Roll-Konzerten zählten bald zur Normalität.

Der Klamauk wurde lauter, enghosige Mädchen hüpfen quetschend auf die Bänke, bald flogen die ersten Bierflaschen, die ersten Stühle flogen durch die Luft, Bänke krachten, Mädchen kreischten. Neben mir zertrampelten drei Jungen ernst und gesammelt ihre Bank.¹⁶⁷

Der Staat reagierte u.a. mit verschärften Gesetzen. Schon das ‚Herumlungern‘ sollte unterbunden werden. So machten sich Jugendliche z.B. 1956 bereits strafbar, wenn sie mit dem Moped nur zur Unterhaltung um die Häuserblocks fuhren, ohne ein konkretes Ziel erreichen zu wollen.

Maßgeblich beteiligt an dieser Entwicklung war der amerikanische Film ‚Blackboard Jungle‘ mit Bill Haleys ‚Rock around the Clock‘, der ab Herbst 1955 die

¹⁶⁴ Siehe Feist, Günter 1996, S.516.

¹⁶⁵ Zit.n.: Eichstedt, Astrid: Ekstasen im Großstadtdschungel: schwarze Tänze im weißen Land, in: Polster, Bernd 1995, S.169.

¹⁶⁶ Zit.n. Knopp, Guido, Damals 1956, 1995, S.130.

¹⁶⁷ FAZ vom 02.04.1958, zit.n.: Port Le roi, André 1998, S.71.

Kinosäle füllten, die nach Ende des Streifens meistens weniger intakt als zuvor aussahen. Dieser Film setzte nicht nur die deutschen Jugendlichen ‚Außer Rand und Band‘ – wie der deutsche Titel hieß – auch in den USA oder Großbritannien prägeln sich das Kinopublikum nach der Vorstellung mit den Gesetzhütern. Aufgrund dessen drohte die US-Botschafterin in Italien sogar mit ihrem Rücktritt, wenn der Film auf dem Festival von Venedig gezeigt würde – mit Erfolg.¹⁶⁸

Die bildende Kunst hatte anscheinend keine Verwendung für diese leidenschaftlichen Tänze und dem damit verbundenen neuen jugendlichen Lebensgefühl, ganz im Gegensatz zur Fotografie und zum Film, die sich diesem Thema pausenlos widmete. Auch die malerische Arbeit Ludwig Gabriel Schriebers, >Tanzendes Paar< (1950; WV Domscheit G 54, Abb.54) zeigt nur in dekorativ-prismatische Aufsplitterungen eingebundene Bewegungen. Das Bild erhält durch die Verzahnung horizontaler, vertikaler und diagonaler Linien eine betont statische Verfestigung. Die Frau dominiert körperlich, während ihres Partners untere Hälfte gänzlich mit dem Bildgrund verschmilzt.

Ähnlich dekorativ-rhythmischen Aufbau zeichnet das >Artistenpaar< (1946; WV Scheibler 362, Abb.55) von E.W. Nay aus, das nicht aufeinander, sondern auf den vor dem Gemälde befindlichen Betrachter bezogen ist. Der weibliche Körper, gefäßhaft voluminös, zeigt sich in strahlendem Gelb, dessen Leuchtkraft von der grünen rautenähnlichen Musterung am linken Arm und in der linken Gesichtshälfte sowie der rosaroten Knopfleiste am Oberkörper und den gleichfarbigen Schulterklappen noch unterstrichen wird. Die männliche Figur ist in den Hintergrund gedrängt, ihr Körper in Rot, Blau und Weiß aufgefächert - von Plastizität keine Spur. Neben dem dominanten Weib, das mit seinem zum Kopf emporgehobenen rechten Arm ihn halb verdeckt, wirkt er wie eine Witzfigur, nebensächlich, lugt mit echsenähnlichem Kopf auf das Geschehen. Dass dabei die Warm-Kalt-Kontraste unterschiedlich verteilt werden als bei dem >Ruhenden Paar<, ist irrelevant. Wie dort wird die weibliche Überlegenheit durch ihre körperliche Inbesitznahme des Bildraumes zum Ausdruck gebracht - bis hin zu ihren auffallend voluminösen Haaren.

Dass Beckmanns pessimistische Weltsicht ein ungebrochenes Verhältnis zwischen den Geschlechtern nicht zulässt, zeigen seine >Artisten<¹⁶⁹ (1948, WV

¹⁶⁸ So Knopp, Guido, Damals 1955, 1995, S.187.

¹⁶⁹ Dieses Gemälde hat neben ‚Schlangenfrau und Clown‘ auch den Titel ‚Simon und Helena‘ und damit Bezug zur gnostischen Legende um Simon Magus. Diese Interpretation soll an dieser Stelle jedoch nicht weitergehend vertieft werden.

Göpel 762, Abb.56), deren Blicke wie bei Nay nicht auf das jeweilige geschlechtliche Gegenüber, sondern auf den Raum vor der Leinwand gerichtet sind. Dominiert wird der Bildraum von der in fluoreszierenden Farben gestalteten Schlangenbändigerin. Sie ist nicht mehr wie die Eva des Alten Testaments Opfer der Überredungskünste der Schlange, sondern hat deren Macht vereinahmt. Das Kriechtief ist gleich einem Schmuckstück aus patinierter Bronze um ihren Hals gelegt, in seiner gewundenen Form nochmals von ihren über die rechte nackte Schulter herabfallenden Haaren aufgenommen. Zwischen ihr und dem Betrachter steht ein alter, hagerer Clown, dessen schon fast lächerlich wirkende Gestalt das Vitalistisch-Sinnliche und damit Überlegene der Frau überdeutlich markiert. Dieser Fülle des fleischlichen Daseins hat er mit seinem schicksalsdurchfurchten Gesicht nichts als sein ahnendes Wissen entgegenzusetzen. Auch die Lichtregie unterstreicht dieses Dilemma. Ihre nackte Haut leuchtet auf, während er ins Dunklere gehüllt ist. Möglicherweise spielte Beckmanns eigenes Lebensgefühl dabei eine nicht zu verachtende Rolle. Er stellte sich immer wieder gerne in der Rolle des Clowns dar, des Narren, der die Freiheit besitzt, in seiner vermeintlichen Dummheit ungeschminkt die Wahrheit zu enthüllen. Am 18. April 1946 schrieb er in sein Tagebuch: „Ein lächerlicher alter Clown bin ich und nichts weiter.“ Und an anderer Stelle:

‘Meine prachtfolle Vitalität’, ist sie nicht längst im Zerfließen und nur noch künstliche Attrappe? – Was kann ich aus diesen letzten Ruinen eines königlichen Hauses noch herausholen – wie könnte ich noch immer die Planetensystem erzittern machen – ha ha ha, mein kleiner Floh – und doch auf die Größe kommt es nicht an –

aber auf die Gesundheit – oder wie mein armer Vincent schrieb in seinen letzten kranken Räuschen – auf die Hygiene. – Ha, ha, ha. – Unfreier als je fühle ich die unbekannten Gespenster.¹⁷⁰

Nicht nur die Geschlechter werden einander konfrontiert, sondern auch die Problematik des Altersunterschieds. Die dunklen Augen, der leicht geöffnete Mund signalisieren die Unentschlossenheit des Mannes, seine Unsicherheit, ob er von der schon fast bedrohlich wirkenden Erotik des sphinxhaften, wesentlich jüngeren Weibes nicht überfordert ist. Doch kann er sich – determiniert von einer unbekannten Regie – den „geilen Lockmitteln“ überhaupt entziehen? Die Wendung des Clownskopfes zum Betrachter ist eine bewusste Aufforderung an diesen, an der schicksalhaften Fügung teilzuhaben, das Los des anderen als das eigene zu erfahren.

¹⁷⁰ Tagebucheintrag Boulder vom 19.06.1949, aus: Göpel, Erhard 1979, S.335.

Very tires gibt es immerhin einiges zu denken. - Es regnet - und befriedigte, müde, ambitionöse und irgendwie anständige Versuche, verantwortungsvoll zu denken, lassen sich konstatieren. - Man kann schon sehr stark auf Menschen wirken, - ändern? Nothing. Genügt es ihnen zu sagen, ich leide wie Du?¹⁷¹

Thematisieren Beckmann und Nay Anziehung und Unausgewogenheit der Geschlechter, so ist die Erlangung eines für das Zusammensein notwendigen Gleichgewichts Thema von Herbert Kitzels >Gaukler< (1956/57; WV Franzke 213, Abb.57). Auf einem nicht näher definierbaren Platz steht frontal zum Betrachtenden ein Artistenpaar. Grau dominiert die ganze Szenerie: die beiden Gaukler, das Gebäude und die aus einem Fenster blickende, barbusige Frau sowie der die Aufführung hinterfangende Himmel. Nur an wenigen Stellen befinden sich wie hingehaucht rote, blaue und grüne Farbakzente. Das Grau bestimmte das Stadtbild des Nachkriegs-Halle mit seinen mineralfarbenen gestrichenen Fassaden¹⁷², doch Kitzel meint mehr damit: ganz anders als bei dem farbenfreudigen Nay kommen Skepsis und Hoffnungslosigkeit zum Ausdruck, eine enorme ethische Erschütterung. Aber warum gerade in Artistendarstellungen, die seit 1951 in seinem Werk zu finden sind? Immer wieder durchziehen solche Figuren, die Außenseiter der Gesellschaft, seine Kunstwelt, die sich in einer Position befinden, die einerseits aufgrund der gesellschaftlichen Unabhängigkeit größere Freiheit bietet, andererseits aber auch weniger Schutz vor den existentiellen Krisen des Lebens gewährt. Dadurch tritt eine Verunsicherung ein, die Spiegel für Kitzels persönliche Situation ist.

Kitzel studierte an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein Schriftgestaltung. Nachdem sein Beitrag zur Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln vom Bezirksverband Halle des Verbands Bildender Künstler als formalistisch verurteilt wurde und er auf der Dritten Deutschen Kunstausstellung in Dresden nicht mehr vertreten war, orientierte sich Kitzel zunehmend nach Westen. So wurde er 1955 Mitglied des Deutschen Künstlerbundes und erhielt den Preis des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie.

In vielen seiner damals entstandenen Arbeiten wird Kitzels Suche nach innerer Stabilität thematisiert – so auch in der beschriebenen. Wie schwerelos balanciert die Artistin Kopf auf Kopf auf ihrem männlichen, trommelschlagenden Partner. Ihre einzelnen Körperpartien sind konturiert, wobei bei ihm kraftbetonende Muskelpartien eckig und bei ihr mittels Rundungen Brüste und Bauch

¹⁷¹ Tagebucheintrag St.Louis vom 10.05.1948, aus: Göpel, Erhard 1979, S.264.

¹⁷² Siehe dazu: Scharfe, Jürgen, in: Kitzel, Herbert 1993, S.17.

hervorgehoben sind. Die Geschlechter bilden eine scheinbar stabile Einheit - vor allem dadurch, dass ihre Mittelachse mit der des durch Bildrand und Hausfront eingespannten Rechtecks übereinstimmt. Der Vertikalen des Mannes antwortet die Horizontale der Frau, die zur Gleichgewichtsfindung ihre Arme ausstreckt. Außerdem ist ihr Körper unterhalb der Hüftpartie vom Bildrand angeschnitten und damit ihre senkrechte Körperstreckung zurückgenommen. Dieser Dualismus zwischen waagrechter, passiver dem Weiblichen und senkrechter, aktiver dem Männlichen zugeordneten Linie ist in der Kunst immer wieder thematisiert. So greift auch Mondrian in seinem Antagonismus waagrechter und senkrechter Linien, die seine Kompositionen bestimmen, auf diese Geschlechterpolarität zurück. Dem widerspricht auch nicht Kitzels Äußerung „Vertikale = Mensch, Horizontale = Erde“¹⁷³, sondern betont es eher, da dem Erdhaften das horizontale Ausgreifen der Artistin zugeordnet werden kann, Natur und das Weibliche somit in Verbindung gebracht werden.

Stilistisch einer vollkommen anderen Welt entstammt Kitzels >Paar mit Zwerg< (1957; WV Franzke 383, Abb.58), das - kenntlich u.a. an der Kleidung des Mannes - ebenfalls im Milieu des ‚fahrenden Volkes‘ spielt. Er schmiegt sich an ihren Rücken, hält ihre Schultern umfassen, während sie nachsinnend und melancholisch zur Seite blickt. Seine Sehnsucht nach Nähe wird mit ihrer offensichtlichen Distanz beantwortet und eine seltsame - den warmen Orange- und Rottönen eigentlich widersprechende - beklemmende, traurige Stimmung beherrscht die Situation. Sie scheint zwischen Weggehen und Dableiben zu zögern, während der Mann versucht, sie zu halten. Dass beide zueinander gehören zeigt das komplementäre Farbpaar Rot-Grün (ihr Oberteil - sein clownhaftes Gewand). Damit wird die schmerzliche Erkenntnis des emotional Trennenden noch augenfälliger. Unterstrichen wird dies außerdem durch die die Intimität der Liebenden störende Anwesenheit der gnomhaften, grinsenden Gestalt im Hintergrund.

Der stilistische Unterschied dieses Gemäldes zu Kitzels sonstigen Gestaltungen dieser Jahre ist wohl u.a. inhaltlich begründbar, denn im Gegensatz zu den anderen Arbeiten agiert dieses Paar nicht in der Öffentlichkeit, sondern hat sich in einen vom Publikum abgeschirmten Privatbereich zurückgezogen. Von psychischer Befindlichkeit wird erzählt und nicht von den Mühen des Balancierens.

¹⁷³ Zit.n.: Scharfe, Jürgen, in: Kitzel, Herbert 1993, S.17.

Die Frage nach Stabilität und Gleichgewicht beschäftigte in den 50er Jahren auch etliche Plastiker in Ost und West, denn gerade in diesem Medium kann durch den Unterschied zwischen optischem und tatsächlichem Schwerpunkt in den Bronzen spannungsvoll mit dem Thema der Balance gespielt werden.

Bereits 1947 gestaltete Gerhard Marcks nach einem Zirkusbesuch in Hamburg seine >Akrobaten< (WV Rudloff 500, Abb.59). Allein durch die verhältnismäßig hohe Basis wird ein Gefühl von Sicherheit und Stabilität vermittelt, dem das notwendige Zusammenspiel des Paares entspricht. Nicht die geschlechtlichen Unterschiede - seine körperliche Schwere gegenüber ihrem eher kindlich wirkenden Körper - bestimmen den Grundgehalt dieser Arbeit, sondern die Ähnlichkeiten. Bein- und Armhaltungen entsprechen einander und durch sein Halten ihrer Beine und den Blick nach oben erreicht Marcks eine deutliche Verbindung zwischen den beiden Partnern.

Gestaltet ist diese Kleinplastik, obwohl mehr erzählend, ebenso blockhaft und streng wie seine übrigen Werke. Marcks waren gegenstandslose Formgebilde zuwider und setzte diesem seine traditionell und für manche verstaubt wirkende Klassizität entgegen, denn „Haben wir Mut, unzeitgemäß zu sein, ich glaube es lohnt!“¹⁷⁴. Er, der Moore als „elegant und nichtssagend“ empfindet, schreibt an anderer Stelle, als er sich über Karl Hartung auslässt:

Das Abstrakte Element, soweit es nicht zum richtigen Ornament führt, ist ja nur als Disziplin und theoretisch zu brauchen, auf die Dauer. Hartung hat sich an den Feuersteinknollen begeistert. (...) Aber schließlich sind das Launen.
(...) Wir leben eben in einer ‚interessanten Zeit‘, wo oft das Arschloch mit dem Mund verwechselt wird.¹⁷⁵

So ist es verständlich, dass er sich zur Berliner Bildhauer-Trias ‚Hartung-Heiliger-Uhlmann‘ kontrastierend empfand:

Tödlich langweilig die Uhlmann Heiliger Hartung, Klempner und Drahtzieher. Die ganze Ausstellung - ich hatte schon vorher Magendrücken - brachte mich in trostlose Laune. Sind wir wirklich bloß noch Kanonenfabrikanten, die alles Friedenswerk verlernen? (außer mit dem Wort ‚Frieden‘ Schindluder zu treiben.)¹⁷⁶

¹⁷⁴ Brief an Felix Weise, Hamburg 1947, zit.n.: Semrau, Jens 1995, S.102.

¹⁷⁵ Brief an Fritz Koch-Gotha, Köln-Müngersdorf vom 16.03.1953, zit.n.: Semrau, Jens 1995, S.200.

¹⁷⁶ Brief an Waldemar Grzimek, Köln-Müngersdorf vom 17.07.1954, zit.n.: Semrau, Jens 1995, S.236.

Formal stand er der traditionell ausgerichteten DDR-Kunst sicherlich näher, doch lehnte deren politische Indienstnahme ab:

Lassen wir den Politikern ihre lederne Welt der Kämpfe um die Macht und helfen wir nicht, ihre Machtgier mit Kunstsurrogaten zu verbrämen.¹⁷⁷

Seine Kontakte nach Halle, wo er an der Burg Giebichenstein von 1925 bis 1933 einen Lehrstuhl innehatte, bestanden auch noch nach 1945.¹⁷⁸ Durch seine Vermittlung erhielt Waldemar Grzimek, den er 1938 bei Richard Scheibe kennen gelernt hatte, 1946 eine Lehrtätigkeit an der Burg und übernahm Marcks' altes Atelier. Dort blieb Grzimek nur bis 1948, um danach einem Ruf Karl Hofers an die Hochschule für Bildende Künste in Berlin-Charlottenburg zu folgen. Aber auch diese Tätigkeit währte nicht lange, da er bereits 1951 aufgrund seiner Beteiligung an den Ausstellungen ‚Künstler spenden für Korea‘ und anlässlich der ‚II. Weltfestspiele der Jugend und Studenten‘ in Berlin (DDR) wieder entlassen wurde. Danach arbeitete er freischaffend und wurde 1957 zum Professor an die Hochschule für bildende und angewandte Künste Berlin-Weißensee berufen. Nach dem Mauerbau kamen ihm zunehmend Zweifel, ob er in der DDR bleiben sollte, und zog schließlich Ende 1961 zu seinen Eltern nach Friedrichshafen an den Bodensee.

Sie haben recht, es ist nicht leicht für mich in Berlin, aber meine Einstellung zu den Maßnahmen in Deutschland ist klar. Daraus ergibt sich schon vieles. Im Augenblick ist die einzige Aktivität, die ich anbringen kann Schweigen. Das werden Sie vielleicht nicht verstehen. Aber es ist so.

Meine Pläne haben sich nun in taktischer Beziehung geändert. Ich sprach mit Seitz, der meine Situation am besten kennt und eigentlich sehr gut vorzugehen weiß. Er riet mir nichts abrupt zu tun. Doch kann täglich eine Zwangslage eintreten, bis dahin arbeite ich mehr und mehr in meinem Westberliner Atelier.¹⁷⁹

Insbesondere die frühen Arbeiten von Grzimek lassen eine Auseinandersetzung mit Marcks' Formen erkennen und dessen Versuch, den Menschen mittels ei-

¹⁷⁷ Brief an Waldemar Grzimek, Köln-Müngersdorf vom 15.05.1955, zit.n.: Semrau, Jens 1995, S.240.

¹⁷⁸ Zu Gerhard Marcks' Zeit in Halle und seinen Ausstellungen zwischen 1933 und 1945 vgl. die Magisterarbeit von Doering, Helga, Gerhard Marcks: Werke und Ausstellungen 1933-1945, Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg 1990.

¹⁷⁹ Briefe an Gerhard Marcks vom 04.09.1961 und 28.11.1961, zit.n.: Semrau, Jens 1995, S.255f.

nem tektonischen, abstrahierten Gerüst zur Gestaltung zu bringen. Dieser Einfluss blieb bis zum Ende der 50er Jahre bestimmend.

Grzimeks >Artisten II< (1954; WV Roters 118, Abb.60) erscheint in der Komposition wie eine Verknüpfung von Kitzels >Gaukler<, die später entstanden, und Marcks >Akrobaten<. Marcks eher steife Statik wird durch eine regelrecht beschwingte Heiterkeit abgelöst - wenn auch weiterhin in strenger Frontalität konzipiert. Statt ähnlich gestalteter Körperhaltung arbeitet diese Plastik mit der bereits bei Kitzels Gemälde angesprochenen Polarität Horizontale-Vertikale, ohne auf den das Paar verbindende Blick des Mannes zu verzichten. Aufgebrochen wird dieser Gegensatz jedoch durch die zahlreichen Diagonalen, die in ständigem Wechsel die Aufwärtsbewegung der Gruppe unterstreichen und in klarer Linienführung drei Leerräume umspannen. Über horizontaler Basis sucht mit gegrätschten Beinen der Mann Halt. Spiegelbildlich nehmen diese Form die schräg nach oben geführten Arme auf. Dieses männliche ‚Andreaskreuz‘ wird nach oben hin von dem horizontal ausgerichteten Spagat der Artistin abgeschlossen. Sie hält oberhalb des Kopfes ihre Arme überkreuz und lässt damit in ‚Klein‘ die Haltung des Mannes behutsam ausklingen.

Stabilität wird durch die männliche Kraft erreicht. Dies wird noch deutlicher in der dritten Variante Grzimeks zu diesem Thema: >Artisten III< (Zustand 1 / 2, 1957/58; WV Roters 168/169, Abb.61 a/b). Dieses Mal trägt der Mann die Frau nicht „auf den Händen“, sondern auf den Füßen und insbesondere im zweiten Zustand zeigen die nach oben angewinkelten Arme und der leicht erhobene Kopf seine enorme Kraftanstrengung. Dahingegen ruht seine Partnerin wie meditativ entspannt im Schneidersitz auf seinen Fußsohlen. Statt diagonalen Ver- spannung Konzentration auf den Dualismus Horizontale - Vertikale; gleichzeitig bricht Grzimek mit dieser Arbeit die Einansichtigkeit der >Artisten II< auf, indem unter dem Gewicht der Frau die Beine des Mannes sich leicht beugen und damit die Gruppe eine größere Tiefe gewinnt. Strenge Linienführung und fast schon dekorativ wirkende Schematisierung wird zugunsten einer bewegungsreicheren Gestaltung aufgegeben. Die menschliche Gestalt gewinnt gegenüber dem geometrischen Abstraktionsgedanken Oberhand.

Wir sind jeden Tag von morgens bis abends auf den Menschen fixiert. Daher ist in einer Figur viel mehr Tiefe, als wenn wir nur eine schöne Form sehen.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Waldemar Grzimek, in: Müller, H.J. (Hg.), Butzbacher Künstler-Interviews 3, Darmstadt 1982, S.121.

Das Interesse an der ‚schönen Form‘ bestimmte dagegen das Schaffen von Max Lachnit, der sich auch verschiedentlich mit dem Sujet ‚Artisten‘ befasste. Im Gegensatz zu Grzimek pendelte er nicht zwischen beiden deutschen Staaten und blieb trotz der gerade in den 50er Jahren zunehmenden Anfeindungen gegen seine strukturell-geometrischen Kompositionen in seiner Geburtsstadt Dresden. Dass seine plastischen Arbeiten einen oft dekorativen, kunsthandwerklichen Zug haben, liegt sicherlich in seiner Ausbildung als Tischler – mit Spezialisierung auf die Nachfertigung von Rokoko-Möbeln – und an der Dresdner Kunstgewerbeschule begründet. Seine Vorliebe galt farblich gefassten Kleinplastiken aus Gips, auf denen er feine, andersfarbige Binnenzeichnungen zur Geltung bringen konnte.

Diese Binnenstrukturen ziehen sich auch bei der Bronze >Artisten I< (um 1950-53, Abb.62) wie ein feines Netz über die Oberfläche. Nicht starrer gerüsthafter Aufbau, sondern tänzerischer Schwung bestimmt die Arbeit. Während der Mann stabilen Halt in breiter Beinstellung sucht, schwingt in gegenläufiger Kurvature seine Partnerin rückwärts emporgehoben über ihn hinweg. Die Bewegung fließt um ein stabiles Zentrum, das rautenförmig von den Armen des Paares geformt ist. Die dadurch entstandene spielerische Leichtigkeit fehlt hingegen in der Arbeit >Artisten II< (1950-53, Abb.63). Die Frau findet mit ihren Knien auf dem Oberkörper ihres Partners Halt, der sie behutsam mit seinen Armen stützt. Ihre Körper sind trotz der im oberen Bereich auseinanderstrebenden Bewegungsrichtungen aufgrund der zahlreichen gemeinsamen Berührungsflächen betont als Einheit zu verstehen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die gleichmäßig über ihrer beider Kleidung verlaufenden weißen Gravurlinien im dunkel eingefärbten Gips. Dem spannungsvollen Wechsel von Positiv- und Negativvolumen der >Artisten I< wird hier ein architektonisch geschlossener Aufbau gegenübergestellt, der weniger das Artistische als das Tänzerische des Bewegungsablaufes zu betonen scheint. Zusätzlich erhält die Komposition eine beruhigende Stabilisierung durch die parallel zur Basis verlaufende Form der Stoffbahn, die oberhalb des Männerkopfes um die Arme der Artistin straff gespannt ist.

Trotz der dekorativen Gestaltung strahlt diese Arbeit nicht die kunsthandwerkliche Glätte und Kälte von Karl Hartungs Arbeiten aus. Das bevorzugte Material des bemalten Gips ergibt keine oberflächlichen Glanzeffekte und die oftmals vorkommenden Ritzungen verstärken auch in den davon abgenommen Bronzegüssen den spröden und stumpfen Charakter.

Werden wie bei den beiden letztgenannten Arbeiten von Max Lachnit die Paare in Aktion gezeigt, wird naturgemäß die Kraft des männlichen Parts hervorgehoben. Ähnliches zeigte sich auch bei den Arbeiten von Grzimek und Marcks. Ob im Tanz oder in der artistischen Aktion - die Geschlechter streben nach Stabilität. Doch wer war letztendlich in den Nachkriegsjahren für die Wiedererlangung der - psychischen - Balance in den Partnerschaften verantwortlich?

Zahlreiche Äußerungen - und zwar sowohl von Männern als auch Frauen – in den ersten Nachkriegsjahren belegen, dass man es für die weibliche Pflicht hielt, auf den Partner einzugehen, eigene Ansprüche zurückzunehmen, um das alte Gleichgewicht wiederherzustellen. Für manchen schien aber eine Neuordnung der Verhältnisse unabdingbar:

Die heutige Frau in Deutschland (...) wird erst dann zu einer positiven (...) Stellung zum Manne (...) kommen, wenn sie ihre sogenannte idealen Vorstellungen und ihre romantischen Träume dort vergräbt, wo schon ihr ganzes früheres Leben liegt, ihre gesamte bürgerliche Existenz, ihre Möbel und Erinnerungen - nämlich unter den Trümmern. (...) Man könnte sogar sagen, der äußere Zusam-

menbruch ist nur der Ausdruck einer inneren Zerrüttung. (...) Es gelten nicht die gesellschaftlichen Formen, und es gelten nicht mehr die früheren Beziehungen zwischen Mann und Frau.¹⁸¹

Im allgemeinen schob man die Harmonisierungsarbeit der Frau zu, da sie aufgrund ihres Geschlechts dazu prädestiniert sei.

Aus diesem Dilemma (...) kann nur eines herausführen: die liebende Einsicht in die Schwäche und Gefährdung, in die unermessliche Weite und Weisheit der menschlichen Natur (...und diese Liebe sei...) das eigentliche Lebenselement der Frau, (die auch) nur von der Frau wiederhergestellt werden kann.¹⁸²

Wenn Leserinnen in Frauenzeitschriften ihr Unbehagen bezüglich des männlichen Verhaltens zum Ausdruck brachten, stieß das oftmals auf Unverständnis, denn schließlich sei doch die Frau für das emotionale Wohlbefinden der Familie verantwortlich.

¹⁸¹ Hollander, Walther von, Der Held und Mann von heute: Mann in der Krise (IV), in: Constanze, Heft 4 (1948), zit.n.: Lott, Sylvia 1985, S.463.

¹⁸² Constanze (März 1948), zit.n.: Kaminsky, Annette 1998, S.198.

Nach sechs Jahren Krieg, fünf Jahren Gefangenschaft und mehr als drei Jahren angestrenzter Berufsarbeit ist Ihr Mann erschöpft. Sie haben immerhin drei ruhige Jahre gehabt. Verdanken Sie diese Pause nicht auch seinen Anstrengungen? (...) Nach meiner Auffassung hat er ein Recht darauf, sich zu Hause etwas ungezwungener zu benehmen.¹⁸³

Die meisten wollten an frühere Werte anknüpfen, so als sei nie etwas geschehen. Deshalb überließen viele Frauen ohne zu zögern ihre Rolle als Alleinernährerin der Familie wieder den heimkehrenden Männern. Die ihnen zugekommene exponierte Rolle, deren Funktion bereits durch den zunehmenden Männermangel in Kriegszeiten vorbereitet gewesen war, war nicht aus kämpferischem Emanzipationsgeist erwachsen, sondern Ergebnis einer chaotischen Ausnahmesituation, die man mit Stabilisierung vor allem der wirtschaftlichen Verhältnisse schnellstens wieder revidieren wollte. Das gerade in manchen (kultur)historischen Abhandlungen entworfene Bild einer Frauengesellschaft der Nachkriegszeit ist eine - vielleicht aus weiblicher Sicht gewünschte - Utopie. Quantität wird hier mit Qualität verwechselt; denn die Klischeevorstellungen weiblicher Werte haben sich auch in dieser Zeit, als Frauen Schuttberge abtrugen, Straßenbahnen fuhren oder in notdürftig errichteten Fabriken arbeiteten, nicht gewandelt. Schließlich sind oftmals Frauen vom Arbeitsamt zum Entrümmern dienstverpflichtet worden oder sahen sich zu dieser körperlich schweren Tätigkeit gezwungen, um für sich und ihre Kinder eine höhere Lebensmittelration zugeteilt zu bekommen. Nicht ohne Grund waren noch im Sommer 1946 in Berlin mehr als die Hälfte der Bauhilfsarbeiter Frauen.¹⁸⁴

Hätten die Männer nicht in ihre alten Strukturen zurückkehren können, wäre für sie ihre Heimkehr einer zweiten Niederlage gleichgekommen. Die Leistungen der sogenannten Trümmerfrauen in der unmittelbaren Nachkriegszeit wurden demnach nicht als Modernisierungsschub genutzt, sondern als Ersatzleistungen interpretiert, die nach der Normalisierung der gesellschaftlichen Situation wieder entfallen konnten. Viele Frauen stuften selbst ihre Verdienste als politisch belanglos ein, da sie rein humanitären und somit letztlich privaten Überlegungen entsprungen seien. Machten sie nicht schließlich etwas, was im Familienverband selbstverständlich von ihnen erwartet wurde? Sie räumten auf, versuchten in der chaotisierten Umwelt wieder einigermaßen Ordnung herzustellen. Es gelang ihnen somit nicht, in der unmittelbaren Nachkriegszeit ein Gegenmodell zur

¹⁸³ Constanze (Oktober 1953), zit.n.: Kaminsky, Annette 1998, S.199.

¹⁸⁴ So Merkel, Ina 1990, S.41.

männlich dominierten Öffentlichkeit zu gestalten; von vielen war es nicht einmal gewollt. Anderslautende Stimmen waren die Ausnahme, die die Regel bestätigen, und verhallten vor der weiblichen Klientel meist ungehört, wie beispielsweise die Äußerungen der Journalistin Ulla Illing im Jahre 1946:

Ich glaube, wenn wir mitbestimmen wollen, wie unser Leben in der Gegenwart und in der Zukunft aussehen soll, müssen wir den Versuch unternehmen, eine Umgestaltung des politischen Lebens vorzunehmen und die bisher einseitig männliche Welt zwingen, in ihrer politischen Geschäftigkeit zu berücksichtigen, dass wir Frauen das Leben mit anderen Augen sehen. Einseitigkeit bringt nie etwas Positives hervor, und wir sollten endlich darauf achten, dass die Fülle des Lebens auf der männlichen und der fraulichen Kraft beruhen muss.¹⁸⁵

Trotz der Aufbruchstimmung einiger Frauen, gelangte nach und nach alles wieder an seinen gewohnten Platz, und die traditionellen, geschlechtsspezifischen Anforderungen wurden nur bedingt in Frage gestellt. Unterstützt wurde dieser Rückschritt auf westlicher Seite u.a. durch die Kulturindustrie der Adenauer-Ära. Filme und Schlager der 50er Jahre manifestierten das Klischee der auf den Mann wartenden und sich dann ihm unterwerfenden Frau¹⁸⁶. Im Osten versuchte man ein neues Frauenbild zu entwerfen, u.a. von der Überzeugung geleitet, dass die Unterdrückung der Frau mit der Umstrukturierung der Produktionsverhältnisse beseitigt würde. Der Glaube an ein neues kameradschaftliches Verhältnis wurde in der unmittelbaren Nachkriegszeit auch von westdeutschen Sozialistinnen geteilt.

(...) wir werden beweisen, dass wir (...) uns Eures Vertrauens würdig erweisen. (...) Dann werden wir auch in der Ehe wirklich Kameradin sein, dann werden wir als Sozialistinnen die Mutter und Erzieherin für alle, die das haben wollen, was wir uns erkämpfen wollen, den Sozialismus. Wir Sozialistinnen erneuern unser Bekenntnis, dass wir Schulter an Schulter mit den Männern kämpfen wollen, verbunden durch gleiche Nöte, gleiche Forderungen, gleiche Ziele.¹⁸⁷

Wirkliche Veränderungen wurden jedoch von den konservativen Wertvorstellungen der männlichen DDR-Führenden unterbunden. Diskussionen über Sachverhalte wie patriarchale Strukturen, Sexismus oder alltägliche Frauendiskriminierung betrachtete man in der DDR mit Argwohn, da darin eine Infragestellung

¹⁸⁵ Zit.n.: Böttger, Barbara 1990, S.106.

¹⁸⁶ Vgl. hierzu: Perlonzzeit: wie die Frauen ihr Wirtschaftswunder erlebten, 3. Aufl. Berlin (West) 1988 (EP; 168).

¹⁸⁷ Berty Mayer-Schreiber/Grete Wöhrmann auf dem ersten Parteitag der SPD in der Westzone, Mai 1946, zit.n.: Böttger, Barbara 1990, S.118.

der angeblich realisierten Gleichstellung und Nähe zum abgelehnten westlichen – bürgerlichen – Feminismus gesehen wurde.

Natürlich hat es historisch angelegte Frauenforschung gegeben, aber sie beschäftigte sich einseitig mit der Frauenfrage als Teil der sozialen Frage, also als Nebenwiderspruch, dem Klassenwiderspruch untergeordnet, mit der Illustrierung der sozialistischen Emanzipationstheorie von Marx/Engels, Bebel und Zetkin, die in der sozialistischen Gegenwart ihre Erfüllung gefunden habe - auch sie also weitgehend als Legitimationsforschung.¹⁸⁸

D.h. trotz der ermutigenden Parolen blieb für viele Frauen – gerade im Privatleben – auch in der DDR alles beim Alten.

Die vielfältigen Tanz- und Artistendarstellungen lassen sich im Licht der Reorganisation alter Strukturen nicht nur als Ausdruck der Sehnsucht nach Wiedererlangung der Harmonie verstehen, sondern auch, dass der Mann wieder die Führung übernehmen will, dass die körperliche Kraft des Mannes, mit der er die Partnerin stützen kann, Äquivalent seiner - gewünschten - Position in der Beziehung ist. Tritt er körperlich zurück und wird damit die Frau – auch sexuell - dominant, ist das Gleichgewicht unweigerlich gestört und bricht auseinander. Beispiele für diese für den Mann scheinbar bedrohlichen Situationen sind Beckmanns und Nays Artisten-Darstellungen.

5.2. DAS EWIGE LIED DER – VERHÄNGNISVOLLEN - LEIDENSCHAFT

In seinen fiktiven Briefen an eine Malerin schrieb Max Beckmann 1948:

Ergebt Ihr Euch der Askese, der Abkehr von allen menschlichen Dingen, so erreicht Ihr wohl eine gewisse Konzentration, aber Ihr könnt auch vertrocknen dabei. Stürzt Ihr Euch rücksichtslos in die Arme der Leidenschaft, so könnt Ihr leicht verbrennen. Kunst, Liebe und Leidenschaft sind sehr nahe verwandt. Denn mehr oder weniger dreht sich alles um Erkenntnis oder den Genuss der Schönheit in irgendeiner Form. Und der Rausch ist schön - nicht wahr, (...)?¹⁸⁹

¹⁸⁸ Möckel, Carola, Subjektiver Blick auf die historische Frauenforschung in der ehemaligen DDR vor und nach dem November 1989, in: Hypatia Sondernr. (1990), S.11.

¹⁸⁹ Max Beckmann, Drei Briefe an eine Malerin; Vorlesung gehalten Frühjahr 1948, zit.n. Gallwitz, Klaus 1981, S.10.

Beckmann ist nicht der einzige Künstler, für den eine Interdependenz zwischen vitalistischer, produktiver Kraft und erotischer Begierde besteht. Und gerade inmitten der Kargheit der Nachkriegszeit scheinen für manche Künstler Sujets voll sexueller Energie hoffnungsvollere Kontrastprogramme zu bieten.

In seinem gesamten Oeuvre beschäftigte sich Beckmann immer wieder mit dem sich stetig wiederholenden Spiel von Verführung, Triebhaftigkeit, Gewalt und Maskierung zwischen den Geschlechtern. 1946 entsteht die phantastische Szenerie >Afternoon< (WV Göpel 724, Abb.64). In provozierender Pose spreizt die den Bildraum dominierende Frau ihre hellhäutigen Oberschenkel zum Bildvordergrund. Sie ist nicht allein – hinter einer mit grünen vulvahaften und violetten phallusmäßigen regelrecht hermaphroditisch charakterisierten Pflanze erscheint eine dunkle, faunartige Männergestalt. Mit scheinbar erschrockener Geste reagiert das überraschte Weib.

Sind wir Voyeure eines gewalttätigen Übergriffs? Wohl kaum, denn bei näherem Studium erkennt man, dass das männliche Wesen nur vorsichtig ihr linkes Handgelenk umfasst und seine Rechte äußerst behutsam den Träger ihres Hemds von der Schulter zieht. Also nur männliche Auslegung weiblicher Gegenwehr – das Sträuben sei nur Kokettieren und eigentlich wolle das Weib nur im Sturm erobert werden? In diese Richtung zielt möglicherweise auch der andere Titel dieses Gemäldes: >Traum des Mädchens<. Letztlich ist der Mann das Opfer, dessen Begierde durch die Frau entfacht wurde und der doch gleichzeitig befürchten muss, keine Befriedigung zu erlangen.

Auch im >Atelier< von 1946 (WV Göpel 719, Abb.65) geht es um die spannungsgeladene Atmosphäre zwischen den Geschlechtern, hier einem weiblichen, odalixenhaften Akt und einer männlichen torsierten Plastik. Der Mann kann seine sexuelle Lust nicht befriedigen, denn ihm fehlt der dazu nötige Unterleib, während triumphal der Frauenkörper mit all seinen weiblichen, die Sinnlichkeit betonenden, üppigen Rundungen ausgebreitet ist. Ihre Fingerspitzen berühren fast seine Gestalt, sein rechter erhobener Armstumpf schließt mit der äußeren Linie ihres rechten hochgestellten Beines ab. Keine Abneigung, kein Widerwillen wird in diesem stillen Beisammensein erkennbar. Frau und Mann ergänzen einander – er dunkel, sie hell, er als unvollkommenes Artefakt Betonung des Geistigen, sie fleischliches Prinzip des Lebens. Sein schwarzer Körper verschluckt jede Helligkeit, ihre gelbblonden Haare fließen flammengleich über ihre Schultern herab. Beider ‚Blicke‘ sind aufeinander gerichtet. Sie sind sich ihrer Verschiedenartigkeit bewusst und streben im Nebeneinander zur un-

verfälschten Ganzheit, entsprechend Beckmanns Vorstellung, dass die ursprüngliche Einheit des Seins (des ‚Anthropos‘) in eine männliche und weibliche Komponente aufgespaltet worden sei und seitdem die Geschlechter ständig nach ihrer verlorengegangenen Hälfte suchen würden. Der Quell der Dynamik ist dabei immer wieder die komplementäre Geschlechtlichkeit beider: das starke Weib, dem der Mann oft nur Unvollständigkeit entgegensetzen kann. „Solange ein Weib liebt, liebt sie in einem fort - ein Mann hat dazwischen zu tun.“¹⁹⁰

In Baumeisters Gemälde >Gilgamesch und Ishtar< aus dem Jahre 1947 (WV Grohmann 851, Abb.66) ist die weibliche Energie ins Furienhafte gesteigert. Seit 1942 befasste sich Baumeister mit dem Jahrtausende alten, babylonischen Gilgamesch-Epos. In den darauffolgenden elf Jahren entstanden nahezu 70 Arbeiten zu diesem Thema. Nicht nur im Titel zeigt sich der Bezug zu den alten Mythen, auch im Formalen. Diese Arbeit reiht sich in eine Vielzahl sogenannter ‚Reliefbilder‘ ein, die in ihrer grobkörnigen Oberfläche an prähistorische Wandgestaltungen erinnern wollen.

Hieroglyphenhaft formieren sich auf dem Querformat zwei helle, naturweiße Gestalten auf erdfarbenem Grund. Links die in sich geschlossene Gestalt Gilgameschs, die rechts von einer explosionsartig zerfetzten Ishtar bedroht wird. Ist - trotz der Verstümmelung des dunklen männlichen Torso - bei Beckmann noch die Faszination bezüglich der weiblichen Energie, ihrer vitalistischen Körperlichkeit bildbestimmend, wird dieses Werk Baumeisters von einer zerstörerischen Kraft der Frau dominiert, die nicht einmal ihren eigenen Leib schont. Dargestellt ist Ischtars maßloser Zorn, denn Gilgamesch hat sie zurückgewiesen, obwohl sie ihn eindeutig umworben hatte:

Komm her, o Gilgamesch, sei mein Gemahl
Und lass mich deine Manneskraft genießen,
Werd’ du mein Gatte, und ich sei dein Weib!¹⁹¹

Gilgamesch entzieht sich ihrer erotischen Lockung, denn die durch sie entfachte Wollust brachte den Männern bisher meist Unglück. Ishtar, die Ablehnung nicht gewohnt ist, rast vor Wut. Genau diesen Moment gestaltete Baumeister. Ishtar verliert jegliche Kontrolle, selbst über ihren eigenen Körper. Gil-

¹⁹⁰ Kommentar von Beckmann in Jean Paul, Entlarvung der Weiber, gelesen 1923, zit.n.: Beckmann, Peter 1992, S.421; siehe auch Fischer, Friedhelm Wilhelm 1972.

¹⁹¹ Das Gilgamesch-Epos; eingef.,rhythm.übertr.u.m.Anm.vers.v. Hartmut Schmökel, 6.durchges.Aufl. Stuttgart u.a. 1984, S.61, Zeile 7-9.

gamesch ist dagegen in seiner unumstößlichen Entscheidung ruhend und stabil - sein Körper in klaren Strukturen zusammengefasst. Diese Stärke wird sich im Fortlauf der Erzählung bestätigen, denn Gilgamesch gelingt es zusammen mit seinem Freund Enkidu, den mit väterlicher Hilfe von Ishtar entsandten Himmelsstier zu bezwingen und triumphierend den Sieg davonzutragen.

Baumeister verwahrte sich dagegen, als abstrakter Maler bezeichnet zu werden, verstand er sich selbst doch als ‚Figurenmaler‘. Aber seine Figuren entstammen nicht seiner Zeit, sondern er bediente sich Mythen, die einem Großteil des Publikums nicht einmal bekannt gewesen sein dürften. Erwähnenswert ist, dass auch zwei weitere westdeutsche Künstler, die wenige Jahre später zu den führenden ‚Abstrakten‘ zählen - nämlich Georg Meistermann und E.W.Nay - mit Versatzstücken solcher ‚Urgeschichten‘ arbeiteten.

Georg Meistermanns >Lilith< (>Adams Traum<) (1949; WV Herold 180, Abb.67) steht in unmittelbarem Zusammenhang zu seinem Gemälde >Der neue Adam< (1949; WV Herold 181), für das er 1950 beim amerikanischen Blevin-Davis-Wettbewerb den ersten Preis erhielt. Lilith ist nach der hebräischen Schöpfungsgeschichte das erste Weib Adams. Beide, Lilith und Adam, sind aus Erde geformt - das von Meistermann an einigen Stellen beider Körper verwendete Braun verweist darauf. Es kommt zum offenen Konflikt, als sich Lilith in Fragen der fleischlichen Lust nicht Adams Vorstellungen fügen will, denn sie sieht sich als gleichberechtigte Partnerin. „Warum muss ich unter dir liegen? (...) Auch ich wurde aus Staub gemacht und bin dir also ebenbürtig.“¹⁹² Selbstbestimmte weibliche Sexualität, sogar Ablehnung der in der männlichen Vorstellungswelt dominanten ‚Missionarsstellung‘ – so ein Verhalten hätte auch weit nach 1945 manchen Unfrieden erzeugt. Lilith verlässt Adam, als er mit Gewalt seinen Standpunkt durchsetzen will. Selbst die göttliche Androhung, sie zu ertränken, kann sie nicht zur Rückkehr bewegen. Dieser Ungehorsam gegen Gott und den Mann muss gestraft werden. Sie wird verstoßen und statt ihrer Eva an Adams Seite gesetzt.

Selten erscheint Lilith in den Künsten. Bekannt ist sie beispielsweise durch Goethes ‚Faust‘, wo sie als weibliche Satanin in der Walpurgisnacht auftaucht. Ihr Name wird vom babylonisch-assyrischen ‚lilitu‘ abgeleitet, was ‚weiblicher Dämon‘ bzw. ‚Windgeist‘ bedeutet.

¹⁹² Zit.n. Ranke-Graves, Robert von/Patai, Raphael, Hebräische Mythologie: über die Schöpfungsgeschichte u.a. Mythen aus dem Alten Testament, Reinbek bei Hamburg 1986, S.80. Auch den griechischen Hexen, die Hekate verehrten, wird nachgesagt, dass sie beim Geschlechtsakt die Position über dem Mann bevorzugten, siehe ebenda S.85.

Mit biomorphen Einzelformen, die in manchem an Picassos Gestaltungsmodi aus den frühen 30er Jahren erinnern, setzt Meistermann seine zwei Figuren ins Bildfeld. Adam ist nur bis zur Taille sichtbar, als ob er sich noch aus der Erde, der er entstammt, herausarbeiten müsste. Lilith hingegen sitzt in voller Größe und selbstbewusster Pose dem Betrachter zugewandt. Entgegen der hebräischen Quelle wird die ganze Szenerie mit der Sündenfallgeschichte verknüpft. In der linken oberen Ecke ist eine apfelähnliche Frucht zu sehen, vergleichbar mit der, die locker von Liliths linker Hand am Blätterzweig gehalten und vor ihrer rechten Achsel ins Bildgeschehen platziert wird. Auch in Adams rechten Hand ist eine dieser Früchte zu sehen, während er mit seiner linken eine Schlange im Würgegriff hält. Er erscheint etwas hilflos im Kampf gegen die erotischen Bedrohungen durch das Weib, die symbolisiert sind durch die Frucht und die Schlange. Lilith will sich ihm nicht unterordnen, verweigert sich seinen Lebens- und Liebesvorstellungen, während Eva - die mittels Früchten und Schlange indirekt ins Bild integriert ist - ihn zum Ungehorsam verführt und damit die Vertreibung aus dem Paradies verschuldet. Sobald Gott das Weib geschaffen hat, scheint er die Kontrolle darüber verloren zu haben. Das weibliche Prinzip bedeutet Ungehorsam und sein Opfer ist – nach Meistermanns Interpretation – der Mann, nämlich Adam, der ihrer verderblichen Verführung nicht widerstehen kann und dann seine Lust teuer bezahlen muss.

In Carlo Menses >Rückkehr ins Paradies< (1946, Abb.68) begegnet man ebenfalls Verweisen auf die Schöpfungsgeschichte. Da Mense 1944 durch Bombardements einen großen Teil seines Werkes verlor, schuf er etliche Repliken. Mit dieser Arbeit griff er in freier Motivvariation die Thematik des verschollenen Gemäldes >Ruhende Landschaft I< (um 1930/31) auf.

Wie eine Insel, umgeben von glutrotem Himmel und der rotfarbig gestalteten exotischen Vegetation des Vordergrundes, erscheinen in bläulichem Dunst die Reste einer Stadt. Die ausgebombten Gebäude mit ihren stehen gebliebenen Lochfassaden erinnern an das Nachkriegsbild vieler deutscher Städte. Zwischen diesen Ruinen läuft ein Mann auf eine Frau zu – beide nur schemenhaft zu erkennen, ebenso wie eine riesenhafte Geisterscheinung eines Skelettes hinter ihnen, inmitten der Stadt. Ist der Zustand der Architektur Spiegelbild der maroden Strukturen der Geschlechterbeziehungen?

Mit den Ruinen ist der Gegenwartsbezug dieser Komposition schon beendet. Wie in vielen Bildern nach dem 2. Weltkrieg flieht Mense in eine unbeschadete,

verträumte, regelrecht naive Welt. Denn nicht der Schrecken der Kriegsfolgen ist im Vordergrund, sondern das Paradies. Im idyllischen Garten sitzt das erste Menschenpaar Adam und Eva. Sexualität spielt in ihrer Beziehung noch keine Rolle, der Aufenthalt an diesem seligen Ort ist somit nicht gefährdet. Statt dessen zeigt sich beziehungsloses Nebeneinander und Unvermögen, auf den anderen zuzugehen. Im Vordergrund verweilt Adam, einen Löwen streichelnd und sich der Partnerin anscheinend gar nicht bewusst, die sich etwas abseits von ihm befindet. Warum platzierte Mense Eva nahe der zerstörten Stadt? Hinweis dafür, dass durch die Lockung des Weibes, den Apfel zu essen, der Untergang menschlicher Zivilisation begründet liegt? Auffallend ist, dass Eva ihren Körper aufreizend darbietet - schon allein durch das Zurückstreichen ihrer Haare und ihre aufgestützte Liegeposition, aber insbesondere mit dem vor ihr lagernden Fuchs, der gerade dadurch, dass er ihre Scham verdeckt, ihre Nacktheit bewusst hervorhebt. Außerdem gilt der Fuchs in der christlichen Ikonographie oftmals als Symbol der Arglist, der Bosheit – und vor allem der Wollust. Weibliche Sexualität somit als Wurzel allen Unglücks?

Dies formuliert Nay in >Paolo und Francesca II< (1947; WV Scheibler 383, Abb.69), eine der in der Bildenden Kunst zahlreich vorkommenden Gestaltungen des tragischen Liebespaares aus Dantes ‚Göttlicher Komödie‘. Während die im selben Jahr entstandene erste Variante das Liebespaar in harmonisch dicht beieinander liegenden Grün- und Gelbabstufungen zeigt, kommt es hier durch Verwendung der drei Primärfarben in unterschiedlichen Abtönungen zu einer enormen Beunruhigung. Blickfang sind die sichelförmig geformten Brüste, die ähnlich wie die beiden Frauenhände aufgefächert nebeneinander platziert sind und sich in ihrer Bogenform auf die männliche Figur zubewegen. Auch hier fällt wieder die für Nay typische körperliche Dominanz der Frau auf, während Paolo merkwürdig flach in den Bildraum gesetzt ist. Dem entspricht auch die Betonung der weiblichen Aktivität – schon das in kräftigem, hellem Blau markierte rechte Auge zieht Paolo und den Betrachtenden in seinen Bann. Francesca streckt ihre Hände nach Paolo; bei ihm ist jedoch nur der Schulteransatz erkennbar, d.h. er kann weder agieren noch reagieren. Auffallend ist eine bei beiden Figuren erscheinende Form: ein kleines rotes Dreieck im Nasenbereich mit feiner gelblicher Umrandung und kleinem gelben Kreis in dessen Mitte. Zwei Formen, die wie Magnete aufeinander zu wirken scheinen – als ob hier unüberwindbare anziehende Kräfte walten.

Ist dies der Moment des ehebrecherischen Kusses während der gemeinsamen Lektüre des Lancelot-Romans? Lust stürzt ins Verderben, denn nachdem sie

von Francescas Mann entdeckt und getötet werden, müssen sich die beiden Liebenden als Schatten im Inferno wiederfinden, denn nur in der Hölle ist es ihnen gewährt, zusammen zu bleiben. Der Quell des Unglücks liegt wiederum bei der Frau. Dem Mann ist es – so Nays Gestaltung – nicht möglich, dem etwas Errettendes entgegenzusetzen.

Geht bei den oben erwähnten Arbeiten die alles bestimmende erotische Stimulation – ob bedrohlich oder faszinierend – von der Frau aus, zeigen Hofer und Hubbuch die Kehrseite der Medaille. Werke, in denen die Bedrohung durch den Mann thematisiert wird bzw. werden soll.

In Hofers >Liebeskampf< (1946, Abb.70) tritt der Mann hinter die Frau, umfängt sie, während sie mühsam ihre Nacktheit zu schützen sucht. Doch ähnlich dem bereits besprochenen Gemälde >Vergewaltigung< wirkt die angeblich dramatische Situation – schließlich soll es sich laut Titel um einen ‚Kampf‘ handeln – seltsam unterkühlt, erinnert eher an Umarmung denn an Bedrängnis. Die Unstimmigkeit zwischen Betitelung und Dargestelltem mag möglicherweise markieren, wie fließend die Grenze zwischen positiv zu verstehender Begierde und beginnender Gewalt ist.

Hubbuch ist in seiner Radierung >Liebespaar im Auto< (um 1952, Abb.71) unmissverständlicher. Der Mann bedrängt im beengten Auto die mit erschrocken aufgerissenen Augen und Mund zurückweichende Frau, greift lüstern nach ihrer Brust. Das Fenster ist heruntergekurbelt, ihr rechter Arm starr nach außen gestreckt, als ob sie Halt suche, während das Fehlen von Türen ihr eine Flucht unmöglich macht. Die Bezeichnung ‚Liebespaar‘ ist aberwitzig – oder anormale, männliche Vorstellung von der Liebe?

Auffallend ist, dass die besprochenen Arbeiten – bis auf diejenige von Hubbuch – alle aus der unmittelbaren Nachkriegszeit stammen. Es wird noch zehn Jahre dauern, bevor sich Kunstschaaffende wieder unverfänglicher dem Thema ‚fleischliche Gelüste‘ widmen können, zu diffizil ist die körperliche Begegnung der Geschlechter. Für manche Männer waren die hart arbeitenden Frauen auf den Trümmerbergen eher geschlechtslose denn zu begehrende Wesen. Unter den damaligen chaotischen Umständen, bei denen es allein um das tägliche Überleben ging, war an Dinge wie Liebe und Lust nur eingeschränkt zu denken.

In der SBZ fehlen frühe Kunstbeispiele zu Fragen der Sexualität gänzlich, passte dies doch wenig in das sozialistische Bild der kumpelhaften Kameradin

des Mannes. Gleichberechtigung in Politik und in der Arbeit konnte nur unter der ideologischen Voraussetzung der Entsexualisierung funktionieren.

Hinzu kommt in der Nachkriegsgesellschaft noch ein weiterer Fakt, der zu zunehmenden Spannungen und Verunsicherungen zwischen den Geschlechtern führte: der sogenannte ‚Frauenüberschuss‘; so las man 1948 in der Frauenzeitschrift ‚Constanze‘:

Welch hässliches Wort! Und welch noch hässlichere Bedeutung!
Ein Wort, das aus der Handelssprache übernommen worden ist
und nicht mehr und nicht weniger bezeichnet als eine Ware und
zwar eine Ware, die überschüssig und in letzter Folge überflüssig
ist.¹⁹³

Fast vier Millionen Männer waren gefallen und somit gab es 1946 über 6 Millionen mehr Frauen im heiratsfähigen Alter als Männer.¹⁹⁴ Doch dies führte nicht dazu, dass die weibliche Hälfte sich um jeden Preis einen Partner fürs Leben suchen und halten wollte, sonst wäre der bereits erwähnte sprunghafte Anstieg der Scheidungsrate in den ersten Nachkriegsjahren wenig erklärbar.

Fällt die materielle Sicherung durch die Ehe weg – und das ist heutzutage in den meisten Fällen der Fall – so sehen erfahrene und realistische Frauen keine Veranlassung, ihre Freiheit und Selbständigkeit gegen die Risiken einer Ehe einzutauschen.¹⁹⁵

Manchmal lebten sie auch in sogenannten ‚Onkelehen‘, d.h. Kriegerwitwen entschieden sich bewusst dafür, eine bestehende Beziehung nicht mittels Eheschließung zu legalisieren, um weiterhin staatliche Rente beziehen zu können.

Es gab zunehmend reine Frauenhaushalte, die von vielen männlichen Zeitgenossen argwöhnisch beäugt wurden, während es auch offene Plädoyers für ‚Frauenfamilien‘ gab, in der berufstätige Frauen Geschlechtsgenossinnen mit samt Kindern in ihren Haushalt aufnehmen sollten. Denn man erkannte auch die Chancen dieser neuen Situation.

¹⁹³ Helga Prollius, Frauen haben keine Ehefrauen, in: Constanze, Heft 12 (1948), zit.n.: Benz, Wolfgang 1989, S.40f.

¹⁹⁴ So Benz, Wolfgang 1989, S.39.

¹⁹⁵ Hollander, Walther von, in: Constanze, Heft 9 (1948), zit.n.: Freier, Anna-Elisabeth 1984, S.117.

Das einzige, was man diesen Frauen zum Troste sagen kann, ist, dass sie ihr Schicksal zu verstehen suchen als Beispiel, das vielen Frauen gegeben werden müsste. Als Beispiel nämlich, dass Frauen, allen männlichen Meinungen zum Trotz, doch allein zu stehen und zu leben vermögen und aus ihrem Leben dennoch etwas machen können. Das wird nicht ohne Tränen und Schmerzen gehen. Aber was dabei herauskommen könnte, wäre etwas sehr Schönes.

Nämlich der erste Ansatz zu einer wirklichen Selbstständigkeit der Frau, der Beweis, dass die Frau auch ohne den Mann ein in sich geschlossen Dasein führen kann.¹⁹⁶

Der wachsende Ruf nach Normalität führte im Laufe der Jahre jedoch dazu, dass sich alleinstehende Frauen oftmals wie ‚Ladenhüter‘ fühlten und in Zeiten der Reorganisation familiärer Verhältnisse gesellschaftlich einen immer schwereren Stand hatten. So bekamen sie schwerer Wohnraum oder erhielten sogar – wenn sie ohne männliche Begleitung waren – Lokalverbot.¹⁹⁷

In der SBZ nutzte man den ‚Frauenüberschuss‘ zum wirtschaftlichen Aufbau.

In erster Linie kommt es darauf an, dass sich alle Frauen mit ganzer Kraft für die Erfüllung der Wirtschaftspläne und damit für eine Steigerung der Produktion einsetzen, ganz gleich, an welchem Platz sie stehen. (...) Da der Zweijahresplan die Mobilisierung aller Arbeitskraftreserven verlangt (...), können selbst Frauen noch wichtige Aufgaben erfüllen, die aus gesundheitlichen, familiären oder anderen Gründen nicht in der Lage sind, einen Arbeitsplatz einzunehmen.¹⁹⁸

Frauen wurden nicht gefragt, wie sie sich ihr Leben nach Kriegsende vorstellten, sondern wurden (wirtschaftlicher) Manövriermasse gleich nach Belieben hervorgeholt oder abgeschoben. All dies konnte nicht zu einem problemlosen Aufeinanderzugehen der Geschlechter beitragen - viele Frauen wollten von trauter Zweisamkeit nichts wissen oder versuchten, ihr eigentlich durch den ‚Männermangel‘ bedingtes Alleinsein mit selbstbestimmter Lebensweise aufzuwerten. Kein Platz für Leidenschaftlichkeit, statt dessen träumte man von romantischen Liebeleien und das nicht nur in der Filmindustrie.

¹⁹⁶ Hollander, Walther von, in: Nordwestdeutsche Hefte, Heft 2 (1946), zit.n.: Kleßmann, Christoph 1991, S.369.

¹⁹⁷ So Benz, Wolfgang 1989, S.41.

¹⁹⁸ Tägliche Rundschau vom 20.08.1948, zit.n.: Kaminsky, Annette 1998, S.205.

5.3. LIEBESPAARE OST - LIEBESPAARE WEST: SUCHE NACH DEM GEMEINSAMEN GLÜCK

Zurückgelehnt schmiegt sie sich an ihn, er legt sein Kinn auf ihre rechte Schulter, hält zärtlich ihre Hand umfassen. In stiller Zweisamkeit tritt uns Max Lachnits Plastik >Liebespaar< (1945, Abb.72) entgegen, formal unterstrichen durch den einheitlichen Umriss und die parallel gesetzten Binnenzeichnungen, die seinen Anzug und ihr langes, tief dekolletiertes Kleid überziehen. Der Eindruck ausgeglichener Harmonie und tiefster Ruhe zeigt sich auch darin, dass ihrer beider Körperumriss nur minimal über die fast quadratische Basis hinausweist.

Der Außenraum wird in keiner Weise in die plastische Gruppe eingelassen, während in Hans Uhlmanns Plastiken gerade die umschriebene Leere, die von den Zwischenräumen des gebogenen Drahtes gebildet wird, formbestimmend ist. Raumgrenzen werden angedeutet und die entmaterialisierten, transparenten Raumeinheiten schaffen ein ganz neues Formgefühl. So auch in seiner rot getönten Eisendrahtplastik >Der Kuss< (WV Lehmann-Brockhaus 26/1945, Abb.73). Zwei im Profil gestaltete Gesichter schweben über dem Boden, finden Halt durch einen annähernd halbkreisförmig gebogenen Draht unter ihnen. Die Schwierigkeit bei solchen konstruktiv-technoid wirkenden Arbeiten besteht darin, dass sie auf Einansichtigkeit ausgerichtet sind, denn jede auch nur kleinste Veränderung des Standpunktes führt zur Unkenntlichkeit, Unlesbarkeit des Motivs. Schon Picasso experimentierte 1928/29 in seinen Drahtplastiken mit diesem Problem.

So abstrahierend diese Raumzeichnung auch gehalten ist, erkennt man doch den spitz zulaufenden Nasenrücken und die mandelförmig gebogenen Augenpartien. Im Zentrum der arabeskenhaft gekurvten Komposition überkreuzen sich die Münder des Paares - führen im Gegensatz zu den luftdurchflutenden Konturen zu einer Verdichtung der Form und bilden damit ein formales Äquivalent zur inhaltlichen Vorstellung einer verschmelzenden Einheit zweier Liebender im Moment des innigen Kusses.

Eine ähnliche Synthese zeigt Brinckmanns >Umarmung< (1947, Abb.74). Aus einem Birnbaumholzstück wachsen zwei Körper empor, er umarmt sie, drückt sein Gesicht an ihre Brust, während sie ihren von welligem, langem Haar umrahmten Kopf leicht zurückfallen lässt. Die einheitliche Umrisslinie beider Figuren erinnert an Lachnits >Liebespaar<, welches aber mit seinem kleinteiligen Liniengitter und der formalen Strenge ganz andere ästhetische Qualitäten an-

spricht. Brinckmanns Arbeit wirkt malerischer, verschliffener in den ständig an- und abschwellenden Formen. So wenig Max Lachnits Gestaltungen den Vorstellungen eines sozialistischen Realismus entsprachen, so wenig konnte sich der wenig experimentierfreudige und am Menschenbild festhaltende Brinckmann in den 50er Jahren in der BRD etablieren.

Ein Grenzfall ist Fritz Koenig, der sich einerseits an der menschlichen Figur orientiert und damit den Schritt zur informellen Plastik nicht vollzieht, andererseits aber mit seiner zunehmenden Reduktion bis hin zum Körperaufbau mittels Kugel und Zylinder eine stark generalisierende Formengrammatik entwickelte. Damit beschrieb er neben der Berliner Trias Uhlmann-Heiliger-Hartung einen anderen Weg zunehmender Abstraktion.

Während bei den obigen Darstellungen von Brinckmann, Lachnit und Uhlmann die Paare in ihren Umarmungen, ihren Küssen die Welt um sich herum offenbar vergessen haben, scheinen sich Koenigs frühe Paare vor einem bedrohlichen Gegenüber schützen zu müssen. Auffallend ist, dass die Figuren so sehr zueinander rücken, dass ihre nebeneinander stehenden Beine in der Mitte zu einem einzigen werden. So auch in seinem >Kleinen Paar< (1948, Abb.75), das anlässlich eines Weihnachtswettbewerbs der Münchner Kunstakademie unter dem Motto ‚Begegnung‘ entstanden war.

Beider Bekleidung legt sich wie eine straff gespannte Haut über den Körper, reduziert die Körperlichkeit auf ein Minimum, um das Gestisch-Zeichenhafte stärker in den Vordergrund treten zu lassen. Eng lehnen sie aneinander, die Hände vor sich ineinandergelegt, und blicken mit ihren kaum modellierten Gesichtern furchtsam nach oben. Wie miteinander verwachsen wirken sie unangreifbar von außen. Oberhalb des stabilen dreibeinigen Standmotivs umrahmen die zusammengeführten äußeren Arme kreisbogenhaft ihre Oberkörper, trennen damit tektonischen, strengen Aufbau von erzählerischer Empfindsamkeit.

Wie viele andere Arbeiten dieser Jahre wirkt auch diese Zweiergruppe sehr flächig, volumenarm und damit eigentlich anti-plastisch. Ungefähr zehn Jahre später gestaltete Koenig inhaltlich eine ähnliche Situation. Dieses Mal jedoch in einen räumlichen Zusammenhang gesetzt, indem das >Einsame Paar< (1959, Abb.76) auf einem im Verhältnis zu den beiden Figuren überdimensionierten Platz steht. Es scheint der ‚feindlichen‘ Umwelt ausgesetzt, in ihrem starren Beieinanderstehen isoliert. Ähnlich der vorhergehenden Arbeit ist das Stand-

motiv wiederum auf drei Beine reduziert; das Paar bildet eine, wenn auch fragil wirkende Einheit und gewinnt dadurch Stärke.

Dass Liebe ermöglicht, Vergangenes hinter sich zulassen, thematisiert Horst Strepels >Masken< (1946; WV Saure 202, Abb.77). Auf vorderster Bildebene häufen sich unzählige dieser Larven, in den Profilen geschlechtlich zuordenbar und in der Mimik voneinander differenziert. Sie sind Teil der Vergangenheit, wie die Zeitung links unter diesen Masken zeigt. Abgelegt möglicherweise von dem Paar im Hintergrund, das eng umschlungen den Horizont betrachtet. Die Vertrautheit der Liebenden, aber auch die neu angebrochenen Zeiten machen das frühere Rollenspiel unnötig, die Kostümierung hat ausgedient.

Regelrecht den Boden unter den Füßen verloren haben die Figuren in Karl Kunz' >Die Insel< (1945; WV Denk 81, Abb.78). Auf einer collageartigen, wie aus verschiedenen, teilweise gerissenen Papierstücken zusammengesetzten ‚Bühne‘, die über einer kargen Steininsel schwebt, liegt ein nacktes Paar, das in der Umrisszeichnung antikischen Charakter hat. Ein Eindruck, der durch den Rest eines Säulenschafts über ihrem Kopf noch verstärkt wird. Körperliches Ineinanderverschlungensein deutet Kunz durch die Verdopplung des rechten männlichen Beines an, das transparent das rechte weibliche Knie überlagert. In seinem Schweben ist das Liebespaar ähnlich der Realität entrückt wie Chagalls Liebende, doch Kunz grenzt auch das restliche Leben aus, denn auf dem steinernen Eiland mitten in der Wasserwüste ist menschliche Existenz nicht mehr denkbar. Nur die Liebe macht es möglich, diese Tatsache für einen kurzen Augenblick des unendlichen Glücks zu vergessen, ohne damit die Kargheit der Umgebung negieren zu können. Eine Leere, die sich letztlich auch in den beiden Wesen manifestiert, die eher flächig-dekorativ denn körperlich-vital gestaltet sind.

Gehörte Karl Kunz zu denjenigen Kunstschaaffenden, bei denen das zunehmend Ornamentalisierende in der Gestaltung Oberhand gewann, indem verschiedenfarbige und -formatige Flächenelemente als Versatzstücke unabhängig ihrer inhaltlichen Besetzung verwendet werden, blieb ein Künstler wie Hans Grundig seinem neusachlich-expressiven Stil der Weimarer Zeit auch nach 1945 treu.

Nach mehrmaligen Verhaftungen in den Jahren 1933 bis 1939 wurde er von 1940 bis 1944 im Konzentrationslager Sachsenhausen inhaftiert, konnte aber dann, als er zum Fronteinsatz in eine Strafddivision nach Budapest abkommandiert wurde, zur Roten Armee überlaufen. 1946 kehrte er - nach Gefangenschaft und anschließender Umerziehung an einer Antifa-Schule in Moskau -

nach Dresden zurück, in der festen Absicht, mit seiner Kunst zum neuen antifaschistischen, sozialistischen System der SBZ beizutragen. Doch seine rückwärtsgewandte Orientierung an der Kunst der 20er und 30er Jahre stieß bei den kulturpolitischen Verantwortlichen in der SBZ auf wenig Gegenliebe, auch wenn er 1947 zum Rektor der Dresdner Akademie berufen wurde. Es kam zu einem für die Nachkriegsphase nicht untypischen Konflikt. Einerseits versuchte Hans Grundig in den beginnenden Formalismus-Debatten sich auf die Seite der politischen Macht zu stellen, andererseits wurde er selbst Opfer der Diffamierungen. Bezeichnend ist Grundigs Kritik an der 2. Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1946:

Eine Frage ist die des Realismus. Wie weit haben unsere Künstler verstanden, den Menschen innerhalb der Gemeinschaft der Menschen und der jetzigen Probleme darzustellen, um den Formalismus zu überwinden? (...) Mit Ausnahme eines einzigen Bildes (von Kurt Schütze, Dresden) sind alle zu einer Typisierung des Menschen gekommen, zu einer Typisierung der menschlichen Arbeit, welche das Individuelle des Menschen ausschließt. Typen sind Formeln, und damit haben sie sich noch nicht sehr weit vom Formalistischen frei gemacht.¹⁹⁹

Damit wird offensichtlich, dass Grundig die kulturpolitischen Forderungen nach einem sozialistischen Realismus missverstanden, verlangten diese doch gerade das Typische (im Sinne Friedrich Engels) als Wegweiser in die Zukunft. Wobei – und das ist entscheidend – mit dem ‚Typischen‘ nicht dasjenige gemeint ist, was am häufigsten auftritt, sondern solches, mit dem am treffendsten die neuen politischen Verhältnisse zum Ausdruck gebracht werden können. Das Individuelle hat letztlich hinter das Gesellschaftliche zurückzutreten.²⁰⁰

Dies war Hans Grundig eigentlich auch bekannt, wurde doch bereits drei Jahre zuvor bei seinem Triptychon >Das Tausendjährige Reich< (1936-38) von einem Dresdner Kulturoffizier namens Schnittke bemängelt, dass das ‚Typische‘ fehle. „Ist dieser Sprung über die konkrete, individuelle Gestaltung ins Allgemeingültige nicht vorhanden, so können wir nicht von einem Kunstwerk sprechen. Diesen Sprung vermissen wir bei Grundig.“²⁰¹ Selbst in den späten 50er Jahren

¹⁹⁹ Brief von Hans Grundig vom 20.09.1949, zit.n.: Kober, Karl Max 1989, S. 497.

²⁰⁰ Siehe dazu Friedrich Engels Brief an Margret Harkness von 1888 – vgl. Schubert, Dietrich 2001, S.85.

²⁰¹ A.Schnittke, Aktive Malerei: zur Eröffnung der Sächsischen Kunstausstellung, in: Tägliche Rundschau vom 10.04.1946, zit.n.: Feist, Günter 1996, S.57.

unterstellte man seinen Arbeiten noch einen „Hang zum Scurrilen (...), eine Vorliebe für das Problemreiche und für die Vereinzelung“²⁰².

Grundig wusste um die Schwierigkeit des Neuanfangs, und viele seiner damaligen Briefe bringen seine Desorientiertheit zum Ausdruck.

Immer wieder komme ich mir vor wie ein Anfänger und muss um den spröden Stoff ringen wie zuvor. Anders stehen die Aufgaben heute, anders der Inhalt und die Form.

Schwer ist es, aus der Negation zur positiven Bejahung des Lebens zu kommen, da ja unser Dasein bisher nur Kampf war, geführt unter den schrecklichsten Bedingungen.²⁰³

Hans Grundigs Leben und Werk - insbesondere in den Jahren nach 1945 - war eng verknüpft mit dem seiner Frau Lea. Als Jüdin und überzeugte Kommunistin wurde sie mehrmals verhaftet und emigrierte schließlich 1940 nach Palästina, nachdem zuvor die Scheidung erzwungen worden war, die nach 1945 aber ihre Gültigkeit verlor²⁰⁴. Bereits 1939 brachte Hans Grundig mit >Abschied< seine Qualen bezüglich der bevorstehenden Trennung zum Ausdruck, die traurige Erkenntnis, dass er seine Geliebte nicht festzuhalten vermochte.

Nach einiger Zeit stellte sich für Lea Langer-Grundig in der neuen Heimat mit Illustrationen und Ausstellungen der erhoffte Erfolg ein, so dass sie auch weiterhin von ihrer Kunst leben konnte. Im Juli 1946 erhielt sie das erste Lebenszeichen von ihrem Mann und entschloss sich, wieder nach Deutschland zurückzukehren, was sich aber aufgrund fehlender Papiere – sie lebte in Palästina ohne Pass - bis Februar 1949 verzögerte. Hinzu kam, dass sie ihre Auswanderungspläne nicht offen angehen konnte, da man darauf im entstehenden jüdischen Staat nur mit Argwohn reagiert hätte.

Schreibe mir nichts wegen Auswanderung nach Deutschland, vermeide diese Worte. Hier ist jeder, der nur davon spricht, ein Verbrecher, und es ist gefährlich.²⁰⁵

²⁰² Feist, Günter, Hans Grundig - Lea Grundig: der Weg zweier Künstler und Kämpfer, II. Teil, in: Bildende Kunst Heft 10 (1958), S.660.

²⁰³ Briefe von Hans Grundig vom 12.07. und vom 24.07.1946, zit.n.: Kober, Karl Max 1989, S. 466f.

²⁰⁴ So jedenfalls Victor Klemperer in einem Tagebucheintrag im Februar 1946, in: ders., So sitze ich denn zwischen allen Stühlen, Berlin 1999, S.188.

²⁰⁵ Brief Leas an Hans Grundig vom 15.07.1946, zit.n.: Schätzke, Andreas, S.89.

Während der langen Wartezeit plagten sie wiederholt Selbstzweifel, ob sie Palästina wirklich verlassen und in ein für sie unbekanntes Deutschland zurückkehren sollte.

Wie werden meine Arbeiten wohl aufgenommen werden, die in ihrer Mehrheit so schwer und anklägerisch sind, und die vielen jüdischen Themen.

Ich habe ein großes Gefühl der Fremdheit und nur Deinetwegen kam ich zurück.²⁰⁶

Das Verlangen, einander wiederzusehen, war jedoch letztendlich stärker als alle Bedenken. Ausdruck dieser Sehnsucht ist Hans Grundigs >Herbst< (1947, Abb.79), über das Lea schrieb: „Im >Herbst< blaut Kühle, inneres Frieren vereint mit dem warmen Rot der sehnsüchtigen Liebe.“²⁰⁷

In tiefer Melancholie lagert eine Frau auf der mit Herbstlaub bedeckten Erde. Ihre Augen geschlossen, die Gedanken zum Liebsten gleitend, greift sie spielerisch in die bunten Blätter. Ihre rote und blaue Bekleidung greift die schwermütige Stimmung der umgebenen Landschaft auf. Ein kleiner weißer Vogel fliegt wie ein Hoffnungsschimmer in den wolkenverhangenen Hintergrund, an dessen oberem Rand hellblauer Himmel sich zeigt. Wie aus Stein gehauen liegt eine männliche Figur hinter ihr, wiederholt als sanftes Echo ihren Umriss. Doch versteinert wie er scheint, kann er sie nicht fühlen. Ähnlich dieser steinernen Figur empfindet Hans Grundig: seiner Frau emotional ganz nah, doch ihm fehlt die körperliche Wärme, die spürbare Berührung. Umso grausamer erscheint die nicht enden wollende Trennung. Und so schrieb Lea Grundig später treffend:

Im >Herbst< ist es das Alleinbleiben im Altwerden, die Unerfülltheit der Sehnsucht des einen zum anderen.²⁰⁸

Schon in früheren Jahren zog ihr Mann Parallelen zwischen schmerzhaft empfundener Leere und melancholischer Herbststimmung.

²⁰⁶ Lea an Hans Grundig, Briefe vom 20.09.1947 und 19.12.1948, zit.n.: Feist, Günter 1996, S.98.

²⁰⁷ Lea Grundig, Jeder muss seine Wahrheit malen: Lea Grundig über Hans Grundig, Rede anlässlich der Ausstellungseröffnung im Museum der bildenden Künste in Leipzig 1973, zit.n.: Kober, Karl Max 1989, S. 133.

²⁰⁸ Grundig, Lea 1978, S.57.

Die Tage sind kalt ohne Dich, und abends friere ich. Ist der Herbst schon an sich für mich nichts Erfreuliches, heute empfinde ich das wie ein Totenhaus. In dieser Zeit ist in mir ein merkwürdiges Gefühl. Ich hasse diese kalte, welke Atmosphäre, und trotzdem muss ich das immer wieder darstellen. Es treibt mich dazu, diesen Jammer und Tristheit so richtig auszukosten. (...) Alle diese Bilder tragen diesen Herbst, und ich wollte, ich könnte auch mal etwas Fröhliches darstellen.²⁰⁹

Nach jahrelanger Trennung bestimmte die traurige Melodie seine Werke mehr denn je. Und seine Beschreibung des >Herbst<-Bildes klingt wie ein schwermütiger Liebesbrief:

Nun, wir sind einen langen Weg gegangen, es gibt wohl wenig im Leben, was wir nicht gelebt haben, (...). Es ist ein Bildnis unseres Lebens geworden. Natürlich habe ich Dich gemalt und mich. Es ist eine durchsichtige Herbstlandschaft, der Ausgang des Sommers, Baum, Strauch und Landschaft in verzauberter Stille, hineingebettet Mann und Frau. Sie liegt verbunden der Erde, horchend auf etwas noch nicht Gehörtes, mit Herbstblättern spielend, unsagbar still, friedlich und erfüllt. Ich hab' sie gemalt wie eine Blume so schön und leuchtend wie das silbrige Licht des Mondes. Es ist viel Trauriges darin und viel von innerster Heiterkeit. Der Mann halb sitzend, halb liegend hinter ihr, wie ein Berg, eine Decke hüllt ihn ein, sich und die Frau schützend. Es ist das Drohende darinnen wie das Liebliche. Jetzt, da ich es nun gemalt habe, kommt es mir vor wie ein gotisches Kirchenfenster. Aufgebaut auf blauen Tönen, welche ich noch nie gemalt habe. Kontrastierend mit wunderbaren stumpfen Rots und Farben wie das Laub der Eichen. Ich glaube es gehört zu meinen besten, reifsten Arbeiten.²¹⁰

Vor den Kulturfunktionären der DDR fanden Hans Grundigs Arbeiten wenig Lob. Dass er trotzdem relativ unbeschadet seine letzten Lebens- und Schaffensjahre überstand, lag sicherlich zum großen Teil an der Staatsloyalität seiner Frau. Parteidisziplin war für sie alles, und in einem 1976 veröffentlichten Statement schrieb sie:

Ich weiß nur, dass ich ohne sie [die Partei] nicht leben könnte. Und würde mir ein zweites Leben gegeben, ich würde es wieder und wieder ganz mit ihr verbinden.²¹¹

Diesen Standpunkt vertrat sie, obwohl auch sie zu denjenigen gehörte, die in den 50er Jahren der ‚bürgerlichen Dekadenz‘ bezichtigt wurden.

²⁰⁹ Brief von Hans an Lea Grundig vom 18.10.1932, zit.n.: Feist, Günter 1979, S.297.

²¹⁰ Brief von Hans an Lea Grundig vom 23.12.1946, zit.n.: Feist, Günter 1979, S.309f.

²¹¹ Grundig, Lea, Was mir die Partei der Arbeiterklasse bedeutet, in: Sonntag vom 08.02.1967, zit.n.: Schätzke, Andreas 1999, S.92.

Ein anderer Künstler, der trotz seiner politischen Loyalität immer wieder wegen seiner vermeintlich formalistischen Arbeiten angegriffen wurde, war Max Lingner. Aufgrund seines schlechten Gesundheitszustands und Visaformalitäten kam Lingner erst 1949 aus Paris, wo er seit 1928 gelebt hatte, in die DDR und erhielt in Berlin-Weißensee eine ‚Professur für Malerei des Zeitgeschehens‘. Als ein für die Arbeiterklasse engagierter Kunschtchaffender, so hatte er von 1936-39 sowie 1944-49 für das Zentralorgan der französischen Kommunistischen Partei ‚L’Humanité‘ gezeichnet, erwartete man von ihm künstlerisch den notwendigen Antrieb, den die Kulturpolitiker bei so vielen anderen DDR-Künstlern vermissten. So war die Aufnahme seiner Werke anfangs positiv. Bei einer Besprechung seiner „an das Volk des fortschrittlichen Deutschlands“ geschenkten Arbeiten, die u.a. auf einer Sonderschau während der 2.Deutschen Kunstausstellung in Dresden zu sehen waren, wurden insbesondere seine Frauendarstellungen als wegweisend betrachtet:

Auch in Deutschland steht die Frau heute schon millionenfach im Berufsleben an der Seite des Mannes, im künstlerischen und geistigen Leben an hervorragender, im sozialen und politischen Leben an vielen führenden Stellen. Man sollte nun annehmen, dass die heutige Kunst diese Stellung der Frau (...) in vielfältiger Weise widerspiegelt. Aber wir sehen kaum Andeutungen davon. Einzig und allein Max Lingner, dessen Werk zu einem hervorragenden Anteil der Darstellung der Frau und des Kindes gewidmet ist, hat diese Veränderung begriffen und verdeutlicht sie in vielen sozialen Variationen.²¹²

Interessanterweise beanstandete man später gerade dieses Frauenbild: es sei zu französisch und habe wenig mit der Rolle der deutschen Frau im sozialistischen Staat zu tun. Noch zu Anfang seines französischen Exils unterlag Lingner entgegengesetzter Kritik:

Dann sagten meine Freunde: Deine Menschen sehen zu deutsch aus, der französische Leser will sich in den Zeichnungen, die sein Leben betreffen, auch wiedererkennen. Es war mein erstes Zusammentreffen mit der so außerordentlich wichtigen Frage des nationalen Charakters der Kunst.²¹³

Dass der französische Einfluss nicht zu leugnen ist, zeigt auch seine Arbeit >Frühstück im Freien< (1947, Abb.80). Es handelt sich um ein unspektakuläres

²¹² Pommeranz-Liedtke, Gerhard, Die Frage nach dem Bild des Menschen: Betrachtungen zu Bildern der 2.Deutschen Kunstausstellung Dresden, in: bildende kunst, Heft 10 (1949), S.317.

²¹³ Lingner, Max 1955, S.32.

Picknick, das man sich – schon allein aufgrund der Kleidung der beiden Paare – eher in einem französischen denn einem deutschen Park platziert vorstellen kann. Zwanzig Jahre Paris waren an Lingner nicht spurlos vorbeigegangen.

Gesellschaftspolitische Fragestellungen, die trotz aller Angriffe Lingners Werk bis zuletzt bestimmten, wurden von den meisten Kunstschaffenden in den Westzonen und der späteren BRD nicht berührt. Ungegenständliche Formexperimente waren gefragt und wurden manipulativ von den USA aus unterstützt²¹⁴.

Nays >Gelbes ruhendes Paar< (1947; WV Scheibler 390, Abb.81) wirkt wesentlich dekorativer als das >Ruhende Paar< von 1946 (WV Scheibler 355, Abb.46). Schon allein aufgrund der dominierenden Gelbtöne, die das ganze Bild in Kreis(segment)en und Dreiecksformen überziehen. Eine Identifizierung der Körper der beiden Liegenden ist nur im oberen Bereich möglich. Mann und Frau halten einander umfassen. An verschiedenen Stellen sind aufgefächerte Hände zu sehen. Der Frauenkopf ist – wie in anderen Gemälden Nays – aufgrund des wellenartig herabhängenden braunen Haares als solcher erkennbar. Sie blickt zum Bildvordergrund, während bei seinem Kopf Profil und Frontalsicht kombiniert sind. In beiden Gesichtern starren uns kreisrunde, leere Augen an. Ohne Binnenzeichnungen zeigen diese, dass sich die Reste der figürlichen Gestaltung durch die Negierung jeglicher Kommunikation - ob untereinander oder mit dem Betrachter vor dem Werk - zunehmend in gänzlich abstrakte Formen auflösen. Dieser Moment des Übergangs, des Wandels künstlerischer Organisation der Leinwandgestaltung führt zu einer nicht zu leugnenden Verunsicherung der Komposition, die auch von einem bereits zitierten Kritiker Nays – wenn auch in harscher Form – diagnostiziert wurde.

Die Rückbindung an den überkommenen Expressionismus gibt den früheren Arbeiten und noch den ersten Bildern der Nachkriegszeit mehr Folie, und doch herrscht in ihnen bereits völlige Unsicherheit in der Anverwandlung des Abstrakten. Stickmuster dienen zur Verzierung schnurriger figurativer Kürzel, die nicht aus wiederholter Umbrechung des in seiner Struktur erfassten Ge

²¹⁴ Dass der CIA gezielt die Künste (wie die informelle Malerei) in West-Europa manipulierte, hat inzwischen Frances St. Saunders nachgewiesen: ‚Who paid the piper?‘, London 1999, dt. Ausgabe ‚Wer die Zeche zahlt‘: der CIA und die Kultur im Kalten Krieg, Berlin 2001.

genstandes gewonnen sind, sondern aus einem fabulösen Formgemisch. (...) Nay findet keine abstrakten Signen, sondern Floskeln, nichts weiter. Später vom Marionettenzauber seiner Figuraton getrennt, treten diese Floskeln in ihrer ganzen Armseligkeit zutage.²¹⁵

Es geht hier nicht um die Frage nach dem Verhältnis der Geschlechter, auch wenn die Umarmung des Paares an (körperliche) Liebe denken lässt, sondern um rhythmische ‚Auffüllung‘ der Fläche mit intensiven Farbmustern. Die Leere der Augen entspricht der Leere der Aussage. Es bleibt bei einer ‚Selbstbewegung der Formen‘ (Carl Einstein)²¹⁶.

Ebenso nichtssagend erscheint auf den ersten Blick Karl Kunz' mit Arabesken und collagehaft aufgetragenen Musterungen überzogenes Gemälde >Liebespaar< (1948; WV Denk 122, Abb.82), das neben der Biennale von Venedig 1954 u.a. auf der Begleitausstellung des für die Kunstdiskussionen der Nachkriegszeit wichtigen Ersten Darmstädter Gesprächs über ‚Das Menschenbild unserer Zeit‘ zu sehen war. Flächenhafte und volumenbetonende Elemente durchdringen einander. Ihr Körper ist wesentlich fülliger, plastischer empfunden und wird zusätzlich durch das rote Kleid mit grünem floralen Muster hervorgehoben. Ihr Kopf mit hochtoupiertem, braunem langem Haar, in dem eine kleine - die Farben des Kleides aufnehmende - Blume steckt, beugt sich leicht zu einer Rose in ihrer linken Hand hinab. Der dicht neben ihr sitzende Mann in khakifarbenem Anzug hat seinen rechten Arm um sie gelegt. Strahlt sie allein durch die Betonung körperlicher Rundungen Ruhe aus, überwiegt bei ihm der Eindruck geschäftiger Unrast. Ineinanderverschlungene, stetig die Richtung wechselnde Schnörkel sind flächig im Beinbereich geführt, und sein proportional viel zu kleiner Kopf blickt zu der wie im Redegestus nach oben verweisenden linken Hand. Hinter ihr ist ein mit Gardinen umrahmtes Fenster, das aber keinen Ausblick in die Ferne gewährt. Sein Kopf und die erhobene Hand sind von einem ungegenständlichen Bild hinterfangen, dessen zentrierte Form an einen abstrahiert wiedergegebenen Atompilz erinnert.

Körperliche Nähe und sein um sie liegender Arm deuten zwar ihre enge Beziehung an, die aber durch die unterschiedlichen Formzusammensetzungen beider

²¹⁵ Klaus-Jürgen Fischer, Der Fall des Malers E.W.Nay - Ein heftig geführter Beitrag zu einer heftigen Diskussion, in: Der Tagesspiegel, Berlin vom 05.11.1964, zit.n.: Nay, E.W. 1980, S.256.

²¹⁶ Einstein, Carl, Die Fabrikation der Fiktionen (um 1932), hg.v. Sibylle Penkert, Reinbek 1973, S.23.

Körper und ihren fehlenden Blickkontakt als problematisch definiert wird. Bedrohung (Atompilz) und Unfreiheit (Fenster ohne Ausblick) signalisieren, dass das Verhältnis nur noch oberflächlich - in dekorativ manieristischer Weise - zu funktionieren scheint. Ihr Blick auf die Rose symbolisiert ihre Sehnsucht nach romantischer Liebe. Vielleicht hat sie die Blume von ihrem Partner, an dessen Revers - wenn auch wesentlich kleiner - eine ähnliche steckt. Da sein puppenhafter Kopf ihn merkwürdig blass und unscheinbar gegenüber ihrer Leibesbetontheit wirken lässt, kann Erlösung aus dem Beziehungsdilemma nur mit Hilfe ihrer Aktivität gelingen.

Weibliche Sensibilität ist Thema von Georg Meistersmanns >Der tote Vogel< (1948; WV Herold 154, Abb.83). In prismenhafter Zersplitterung sind die Figuren und der in unterschiedlichen Farben pulsierende Hintergrund miteinander verzahnt. Die Frau, in hellen und roten Formsegmenten hervorgehoben, kniet auf dem Boden, hält einen toten Vogel in ihren Händen, den Kopf trauernd herabgesunken. Der Mann ist in überwiegend dunklen Blautönen gehalten, so als säße er im Schatten. Seine Hände liegen wie hilflos auf seinen Beinen - als ob er zwar den weiblichen Schmerz über das tote Tier verstehen wollte, aber nicht wüsste, wie eine adäquate Reaktion aussehen könnte. Diese Unbeholfenheit wird durch seine starre Körperhaltung unterstrichen. Kontakt zwischen beiden Geschlechtern wird durch den Vogel hergestellt, dessen einer herabhängender Flügel sein spitz nach vorne gerichtetes Knie zu berühren scheint. Doch schon allein die unterschiedlichen Lichtverhältnisse, in denen sich beide befinden, machen ihre Fremdheit deutlich. Emotionale Eindrücke führen zu voneinander abweichenden Antworten. Birgt sie in ihrem Kummer wie beschützend den toten Vogel in ihren Händen, wird er - gefühlsmäßig - nur am Rande von diesem berührt.

Hält Meistersmann trotz seiner hart gegeneinander gesetzten Farbkörper an einer noch erkennbaren Figurengestaltung fest, beschreiben Baumeisters Kompositionen nicht genauer dechiffrierbare Gestalten. In seinem >Aztekenpaar< (1948; WV Grohmann 977, Abb.84) sind wie hieroglyphenhafte Kürzel aus längst vergangenen Zeiten Spiralen, Zickzacklinien, parallel verlaufende Striche, breiter formulierte Balken neben- und übereinander gesetzt. Dieses Wirrwarr aus sowohl geometrisch-konstruierten als auch organisch-gewachsenen Zeichen steigt über einer mittels Schattenangabe und durch in die Farbmasse eingedrückte Schraffuren betonte Bodenwelle empor, deren unregelmäßige Form Bewegung suggeriert. Überzogen wird alles mit vielfach gebrochenen Farbtönen, was zusätzlich die Wirkung einer prähistorischen Gestaltung unter-

streicht, wobei sich die helleren Formen vom dunkleren Grund reliefhaft abheben.

Natürlich ging es Baumeister nicht um Nachahmung aztekischer Kunst, aber in Auseinandersetzung mit dieser und anderen frühen Kulturformen, die in seiner Abhandlung ‚Das Unbekannte in der Kunst‘ (1943/44 verfasst, 1947 veröffentlicht) eine gewichtige Rolle spielen, sucht er den Mythos in die Gegenwart zu transformieren und damit Einblick in die Wesenheiten des Menschen zu gewinnen. Diesen Erkenntnisprozess will er an den Betrachtenden weitergeben, indem er mittels seiner prähistorisch wirkenden Gebilde in dessen Gedächtnis archetypische Bilder aufsteigen lässt. Dabei handelt es sich für Baumeister bei den formelhaften Symbolzeichen weiterhin um Figuren.

Dem Maler steht es ganz frei, was er als Figur bezeichnen will. Auch einzelne Bestandteile, Gliedmaße, Arme, Schenkel, Köpfe, ihre Umrisse oder ihre Schatten. (...) So erscheint der Körper zerbröckelt, zerlegt. ... Aber auch umgekehrt können wir versuchen, ihn als Ganzes abzulesen. Das Auge fasst ihn z.B. in einem Linienzug zusammen. So kommt es zu Formen, die ihre eigene lebendige Bedeutung haben und keineswegs abstrakt sind. Zeichen und Symbole von unzweideutiger Aussage.²¹⁷

In dieser ‚kryptischen Schrift‘ kann man ein >Aztekenpaar< anhand breiterer Formsegmente zwei voneinander unterscheidbare Figurationen ausmachen, die aber fließend ineinander übergehen. Sie sind nicht fassbar, entziehen sich in ihrer kristallinen Form einem eindeutigen Zugriff. Geschlechtsmerkmale sind in dieser Art Gestaltung ebenso wenig auszumachen. Während bei der linken Gestalt der Kopf durch zwei kreisbogenförmige Spuren gebildet ist und der mit Zickzack- und gerader Linie anskizzierte Hals in einen breiten diagonal geführten Balken führt, der sich wiederum über einer waagrechten Stütze oberhalb der als Beine zu verstehenden Linien befindet, wird der ‚Oberkörper‘ der rechten Figur rhombenhaft umrahmt und in Hüfthöhe von einer Bogenform unterfangen. Die kleinteiligeren Zeichen, die wie Ritzungen in einem mit noch feuchter, blauer Farbe überzogenen hellen Mauergrund wirken, überziehen gleichmäßig den Hintergrund des Paares. Ist dies die Darstellung einer noch vorhandenen androgynen Einheit der Geschlechter? Die Trennung zeichnet sich zwar schon ab, aber ist noch nicht vollzogen. Daher gibt es auch keinerlei

²¹⁷ Willi Baumeister, Zimmer- und Wandgeister, Anmerkungen zum Inhalt meiner Bilder, zit.n.: Willi Baumeister 1945-1955, Ausstkat. Stuttgart 1979, S.16.

Konflikte - wer würde sich gegen seine eigene Hälfte erheben! Urmythos der Einheit in urzeitlich wirkender Gestaltungsweise.

Bei den besprochenen Darstellungen fällt auf, dass die Thematisierung der Liebe meist mit eher jung zu interpretierenden Paaren verknüpft wird. Ob nun hoffnungsvoll oder ernüchternd: der Jugend gehört die Zukunft. Dies wird noch deutlicher, wenn man dem die Gestaltung älterer Paare gegenüberstellt.

5.4. „DIE ALTEN“ – WENIG HOFFNUNGEN FÜR EINE VERBRAUCHTE GENERATION

Aufgrund ihrer Nazi- und Kriegserfahrung kann die ältere Generation nicht Trägerin eines neuen, besseren Deutschlands sein. Diese Einsicht bestimmt auch Karl Hofers >Wanderndes Paar< (1945, Abb.85). Isoliert stehen Mann und Frau in einer kargen, leblosen Landschaft. Ihr Weg führt zurück - nämlich nach links - wobei die Frau sich schutzensuchend an ihrem Partner hält. Hofer unterstreicht ihre Hoffnungslosigkeit mittels kalter Farben, die die Kälte der Zeit symbolisieren und nicht nur die wüste, öde Umgebung, sondern auch die Gesichter kennzeichnen. Gesichter, deren dunkle, leere Augenhöhlen und von Verbitterung gekennzeichneten Lippen deutlich machen, dass es für diese Menschen, für diese Übriggebliebenen keine Zukunft mehr gibt. Symbol Hofers eigener Empfindungen, der - zwischen allen Stühlen sitzend - sich zunehmend fremd in der eigenen Welt fühlte.

Ich habe nun nichts mehr zu berichten von einer Welt, die nicht mehr die meine ist, in der ich mich wie ein Hotelgast fühle, die mich, trotz äußerer Ehrungen, als Künstler quasi ausgeschieden hat, weil ich keiner der vornehmen Sekten angehöre und in vollem Bewusstsein nicht angehören will. (...) So klingt, was heiter begonnen, in Bitternis aus, (...).²¹⁸

Entscheidend ist, dass der Mann im >Wandernden Paar< im Gefühl der Leere nicht alleine bleibt. Seine Partnerin, die außer dem hellen Kopftuch ihm in Aufmachung und Aussehen gleicht, sucht seine Nähe. Die Liebe bleibt selbst unter ungünstigsten Bedingungen bestehen. Einheit im Untergang?

Dass ein Neuanfang schwerlich mit den ‚Alten‘ möglich ist, wird besonders in zwei Farbholzschnitten aus der Folge >Zerstörung und Aufbau< (1946/47) von

²¹⁸ Erinnerungen eines Malers (1953), zit.n.: Karl Hofer: Bilder im Schlossmuseum Ettlingen, Berlin (West) 1983, S.57f.

Erna Lincke deutlich. Wie viele andere Dresdner Kunstschaaffende beschäftigte auch sie die schwer zerbombte Stadt. Eine trostlose Situation zeigt das Blatt >Der Weg aus der Stadt (Schlossstraße Dresden)< (Abb.86a). Im Vordergrund schließen links und rechts Berge von Trümmerteilen die Komposition ab. Im Hintergrund stehen noch intakte Fassaden und ein Kirchturm ist zu sehen. Inmitten dieses Chaos steht ein älteres Paar - er stützt sich auf einen Stock, sie hält eine Tasche - vielleicht mit den Überbleibseln ihrer Habe. Beide sind nur noch ‚Schattengespenster‘; helle Partien wie ihre Umgebung weisen sie nicht auf. Ihre Gesichter sind ohne Details. Diese Leere der Physiognomie mag Ausdruck der Leere des Lebens dieses alten Paares sein, das den Wiederaufbau Dresdens nicht mehr erleben wird. Schweigend und ermüdet steht das Paar vor den Ruinen ihrer Vergangenheit.

Ganz anders dagegen das Blatt >Bauplatz an der Kreuzkirche< (Abb.86b). Der Vordergrund ist von Trümmerresten freigeräumt. Ein junges Paar, sie an ihrer Handtasche hantierend, er ein Buch unter dem Arm, laufen im Gespräch vertieft nach vorne. Im Hintergrund sind eine Vielzahl von Arbeitern, die Altes abtragen, um Neues gestalten zu können. Optimismus durchzieht die Gestaltung – untermauert von stärkerer Helligkeit und Farbigkeit. Aufbruchstimmung, der Blick in die Zukunft ist bestimmend und damit diese Arbeit ein adäquates Beispiel, inwieweit Kunstschaaffende wie Erna Lincke bemüht waren, in der unmittelbaren Nachkriegszeit dem Aufbauwillen der SBZ künstlerischen Boden zu geben. Und heißt es nicht in der letzten Strophe der DDR-Hymne: „Lasst uns pflügen, lasst uns bauen, lernt und schafft wie nie zuvor, (...). Deutsche Jugend, bestes Streben unseres Volks in dir vereint, wirst Du Deutschlands neues Leben.“

Man hoffte auf die unbelastete Jugend, die arbeitsam und gleichberechtigt versucht, ihre Utopie eines neuen Deutschlands umzusetzen. Dies bestimmte auch Wahlplakate dieser frühen Jahre, in denen – und zwar von allen Parteien, ob Ost oder West – die Jugend als Garant für die Zukunft steht. Zielstrebig, meist den Blick nach oben gerichtet und lachend, sollen sie Sinnbild dafür sein, dass ein Neuanfang ohne Beschwernisse möglich ist und die kommende Zeit nur Gutes verheißt. Ideologische Unterschiede zeigen sich am ehesten darin, dass die sozialistische, linke Seite eher auf ein kämpferisches Bild des gleichberechtigten Paares zurückgriff (Abb.87a), während die Konservativen die moralisch-integre, saubere Rolle der jungen Menschen hervorhob (Abb.87b), ein Bild, das dann auch in der Werbesprache Einzug hielt. Dieser Gegensatz verstärkte sich nach 1949 noch weiter.

Manche konnten und wollten diesem Optimismus nicht folgen; zu tief saßen die Wunden der NS-Zeit. Dazu gehörte Curt Querner, dessen Desillusionierung sich nicht nur in den Selbstporträts aus jenen Jahren zeigt, sondern auch in seinem >Elternbild< (1948; WV Dittich A 86, Abb.88), das er bald nach seiner Rückkehr aus der französischen Kriegsgefangenschaft im elterlichen Haus schuf, sicherlich in bewusster Orientierung an Dix' Elternbildnis von 1921, das er nach dem Besuch einer Ausstellung 1966 enthusiastisch lobte²¹⁹.

Ohne Schönfärberei sitzen quasi statuarisch und in ihrer dunklen Sonntagskleidung fast monumental wirkend die Eltern in einem karg belassenen Raum. Hände und Gesichter, die sich hell gegen die dunkle Bekleidung abheben, sind von einem langen, arbeitsreichen Leben gekennzeichnet. Tiefe Furchen und Geäder überziehen die Haut. Die Starrheit der Gestalten wird durch die Einschränkung der Farbpalette unterstrichen. Lebensfreude hat hier keinen Platz mehr. Die Mutter blickt - frontal sitzend - aus dem Bild, während ihr Mann, schräg zu ihr auf einem Stuhl, seinen Blick ins Innere richtet. Trotz der körperlichen Nähe gibt es keinerlei Kontaktaufnahme. Jeder bleibt auf sich allein gestellt, so als ob ihnen die Liebe im Laufe des Zusammenlebens abhanden gekommen sei und nur noch Gewohnheit ihr Dasein bestimmt. Ihr wacher Blick und ihre aufrechte Haltung lässt sie gegenüber dem in sich zusammengesunkenen Vater agiler erscheinen. Doch die weibliche Kraft, die die Mutter zeigt, genügt nicht mehr für beide, wodurch die Isolation innerhalb der Ehegemeinschaft noch eindringlicher erlebt wird.

Curt Querner schien insbesondere von dem Altern seines Vaters tief betroffen.

Man erzählt mir, dass mein Vater jetzt stundenlang auf einem Fleck draußen in der Landschaft gesehen wird. Die alten Leute sind so, sie sehen und starren in die Weite der Landschaft, als sähen sie dort ihr entflohenes, dahingeflossenes Leben und könnten es nicht begreifen, wie dies alles so schnell gegangen ist.

Mein Vater wie eine gotische Holzfigur, wie eine Apostelfigur. Alt und einsam wie ein müder Abend im Herbst, der Schnee des Winters bedeckt langsam sein Haupt.²²⁰

Und während des Entstehungszeitraumes seines Elternbildes schreibt er:

²¹⁹ Tagebucheintrag vom 4.11.1966, in: Querner, Curt 1996, S.164.

²²⁰ Tagebucheinträge vom 19.04.1938 und 29.10.1943, in: Curt Querner (1904-1976): Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Ausstkat. Wien 1979/80, S.12 u. S.15.

Mein Vater wäscht sich. Er ist nur ein Skelett, über das sich pergamentartig die Haut spannt. Weißhell in unzähligen Fältchen und alle Rippen, alle Knochen treten böseartig hervor. Das Gesicht gelblich, wächsern, und der Schnee des Haares, des Bartes lässt dies schärfer hervortreten. Schön sind die dunklen Augen, das Dunkel der Brauen, die sich stark wölben darüber. Die Nase ist kräftig, doch die Stimme klingt hohl, wie aus weiter Ferne, und pfeifender Atem begleitet sie.²²¹

Mit dieser Arbeit will ein Sohn seinen Eltern eine Art Denkmal setzen, zeigen, dass er mit Ehrfurcht ihrer und ihrer schweren Lebensgeschichte gedenkt. Damit ist dieses Gemälde Zeugnis ernstgemeinter Zuneigung, aber auch von Bitterkeit, dass diese Vertreter der Arbeiter- und Bauernklasse vom sozialistischen Staat vergessen wurden. Diese Menschen haben am Aufbau der neuen Gesellschaftsordnung keinen Anteil. Statt offizieller Anerkennung ihrer harten Arbeit kam es nur zu einer Wertschätzung des Sohnes.

Willi Sittes Gestaltungen scheinen Gegenteiliges zu belegen. Seine Elterndarstellungen zeigen zwar vom Altersprozess gezeichnete, aber in ihrer gesellschaftlichen Position gestärkte Menschen. Diese andere, optimistische Sicht mag vor allem durch die unterschiedliche Position zum SED-Regime bestimmt sein. Querner stand diesem äußerst kritisch gegenüber, während Sitte, der bereits 1947 der SED beitrug, in späteren Jahren zunehmend Teil des Systems wurde.

Die erste Fassung seiner Elterndarstellungen, >Meine Eltern von der LPG< aus dem Jahre 1962 (Abb.89), zitiert im Sitzmotiv unverkennbar Dix' zweites Elternbild von 1924²²², ohne jedoch - wie Querner - auch stilistisch dessen neusachlicher Gestaltung zu folgen. In moderner, im Cézannischen Sinne aufgebaute Raumauffassung, sitzen in einfacher Alltagskleidung Sittes Eltern vor einem groben, rechteckigen Tisch. An der vorderen Kante liegt zum Schreiben bereit ein kleiner Bleistift und ein tabellarisch untergliedertes Blatt. In der Mitte steht ein mit Papier gepolsterter und mit Eiern gefüllter Korb. Gedankenverloren greift die Mutter nach einem danebenliegenden Ei und lässt ihren Blick in die Ferne schweifen. Über ihnen an der Wand verweist ein Foto mit der in den Rahmen eingelassenen Inschrift ‚LPG P.Scholz-Oberorschel 1961 - Vors. E.Sitte‘ auf die gesellschaftliche Position des Vaters. Gleichzeitig dokumentieren die unter dem

²²¹ Tagebucheintrag vom 22.12.1947, in: Querner, Curt 1996, S.78.

²²² Vgl. dazu Schubert, Dietrich, Die Elternbildnisse von Otto Dix 1921 und 1924 – Beispiele einer Realismus-Wandlung, in: Städel-Jahrbuch Bd. 4 (1973), S.271-298.

Eierkorb collageartig eingeklebten Zeitungsausschnitte die Problematik der landwirtschaftlichen Kollektivierung in jenen Jahren. Als wollte Sitte Objektivität wahren, ist die Gestaltung sehr stark vom protokollierenden Zeichnerischen bestimmt, erhält aber gleichzeitig durch die teilweise auffallend Buntheit eine verblüffende Raumillusion und Plastizität.

Ähnlich wie bei Querner scheint auch in diesem Gemälde der Vater der Erschöpftere des Paares, ist aber dennoch der körperlich dominantere Part, verdeutlicht sowohl in seiner in Gestik weit ausladender Mittelposition als auch in der Verwendung kräftigerer Farben in der sonst mehr von verwaschenen Tönen dominierten Gestaltung.

Bei einer Umfrage zur V.Deutschen Kunstausstellung errang dieses Werk den zweiten Platz in der Publikumsgunst. Doch die formalen Verzerrungen, die nicht mit dem naturalistischen Abklatsch des eingeforderten sozialistischen Realismus jener Jahre in Einklang standen, führten zu Irritationen und man beklagte, dass der sozialistische Wohlstand nicht positiv genug ins Bild gesetzt worden sei.

Besonders eindrucksvoll ist die meisterliche Charakterisierung der alten Menschen, deren ganze erlebnisreiche Vergangenheit man ablesen kann. Nur stört mich an diesem Bild die unrealistische Farbgebung des Hintergrundes. Solch einen Innenraum findet man heute kaum noch im Dorf, denn auch dort gibt es Wohlstand. Ich könnte mir vorstellen, dass eine schöne Tapete hier richtiger am Platze wäre. (Ungelernter Arbeiter, 43 J., Potsdam/Kreis.) Zu Sittes Bild seiner Eltern erlaube ich mir den Hinweis, dass ich von einem bildenden Künstler seines Formates (...) mehr verlangen muss, als er uns gegeben hat! Ich möchte meine so liebenswerten Eltern nicht in einem derartig unästhetischen Raum wissen, da hätte ich selbst mit Künstleraugen eine größere Wohnkultur ge-

schaffen, wo sich meine Eltern harmonisch wohl fühlen müssen ...Unsere sozialistischen Menschen brauchen Wärme, Gemütlichkeit und Harmonie - auch zu Hause! (Eintragung im Gästebuch vom 8.3.63 - Friedel Schüler, Radebeul.)²²³

Bereits in einer früheren Besprechung anlässlich einer Ausstellung von Kunst aus Halle kritisierte Wolfgang Hütt Sittes formale Gestaltung:

²²³ Zit.n.: Rudolf, Kurt Heinz, Wissen wir, wie unsere Kunst ankommt?, in: Bildende Kunst, Heft 3 (1964), S.156.

Sitte schafft zwingend suggestive Formen, aber sie suggerieren eben, sie überzeugen nicht. Wendet man sich ab, bleibt nichts als bohrend Unbestimmtes. (...) in Gesten und Gegenständen liegen Ausdruckswerte, die ein Mehr enthalten, als an ihnen sichtbar ist, und man weiß doch nicht recht was. Die übergroße, krähenfußförmige Hand der Mutter (...) ist ein Beispiel dafür. Sie ist unkontrolliert in ihrem Zufassen, spiegelt die gedankliche Ferne, das Erinnern der Mutter wider, das zeitweilige Abwesendsein des Geistes – und noch ein anderes, das nicht zu deuten ist, das durch die Übergröße und die Härte der Form, durch die Nichtentsprechung mit unserer Sinneserfahrung zum Ausdruck eines Übersinnlichen wird.

Unmittelbar im Anschluss daran hob Hütt auch positive Aspekte des Bildes hervor:

Und welch ein Könnner ist Sitte doch! Man sehe sich im Ausschnitt den Kopf der Mutter an: Wie dient hier jede Linie, mit denen er den Falten um den Mund nachgeht, der Individualisierung des Ausdrucks, wie ordnet sich jede Form der Notwendigkeit unter, tiefe menschliche Regungen und die Erlebnisse eines langen, wechselreichen Lebens, Charakteristisches im Individuellen, und damit Typisches, widerzuspiegeln.²²⁴

Sittes Frühwerk der 50er Jahre ist vom italienischen Realismo und von Künstlern der Klassischen Moderne wie Picasso und Léger beeinflusst. Um sich aus dem Kreuzfeuer der Kritik zu bringen, versuchte Sitte immer wieder zu beteuern, dass formale Anleihen aus der Moderne nicht im Gegensatz zur politischen Loyalität stehen. Doch selbst Verweise auf den überzeugten Kommunisten Renato Guttuso²²⁵, der mit seiner modernen Malerei entscheidend zur Nachkriegskunst Italiens beitrug, konnten nichts daran ändern, dass die systemkonforme DDR-Kunstkritik seine frühen Arbeiten als bürgerlich-dekadent ablehnte²²⁶.

Daher sah sich Sitte, trotz zunehmenden Gestaltungsspielräumen, 1963 genötigt, seine Position zu festigen, indem er sich regelrecht unterwürfig dem System anbot, nach dem Motto: ‚Die Partei hat immer recht‘.

²²⁴ Hütt, Wolfgang, Fortschritt und Widersprüche in der Hallischen Kunst, in: Bildende Kunst, Heft 10 (1962), S.529. Kunst aus Halle galt in jenen Jahren als negatives Paradebeispiel für die zu bekämpfende ‚Dekadenz‘.

²²⁵ Sitte, Willi, Gedanken nach einer Italienreise, in: Bildende Kunst, Heft 1 (1957), S.53.

²²⁶ Z.B. Sindermann, Horst, Warum sich der Kunstmaler Sitte mehr und mehr im Gestrüpp des Formalismus verirrt, in: Freiheit vom 02.10.1951, vgl. Guth, Peter 1995, S.124.

Meine ganze Kraft dem sozialistischen Realismus. (...) Ich bekenne mich voll und ganz zu den Beschlüssen meiner Partei; denn nur von einem solchen parteilichen Standpunkt aus kann es möglich sein, über noch offene, noch nicht geklärte Probleme zu streiten, aber immer in dem Sinne, die Kunst in der DDR stärken zu helfen.²²⁷

Der enorme politische Druck zeigte Wirkung, denn noch fünf Jahre zuvor hatte Sitte für seine künstlerische Arbeit formalen Freiraum eingefordert – selbst wenn dieser den Vorstellungen der Partei zuwiderliefe:

Ich möchte nicht sporadisch arbeiten und ‚herumwurschteln‘. Ich habe mir einen bestimmten Plan aufgestellt, und ich bin in Schwierigkeiten geraten mit den Forderungen der Partei, das sage ich. Es steht für mich fest, ich möchte meine Entwicklung nicht unterbrechen und nicht aufhören, das kann ich nicht verantworten.²²⁸

Da er sich ab den 60er Jahren ganz in den Dienst des DDR-Sozialismus stellte, konnte sich Sitte trotz seiner ‚formalistischen‘ Anleihen zu einem der einflussreichsten Staatskünstler emporarbeiten, mit dem man auch gern im Westen brillierte. So hatte Sitte 1975 die Möglichkeit, im Hamburger Kunstverein unter dem damaligen Leiter Uwe M. Schneede auszustellen, eine der ersten Präsentationen eines DDR-Künstlers in der BRD. Der begleitende Katalog diente in erster Linie der sozialistischen Interpretation seines Werkes und staatskonforme Selbstdarstellung Sittes.

Ich bekenne mich zum sozialistischen Realismus, weil sich nur mit seiner Hilfe Einsichten in die Notwendigkeiten des gesellschaftlichen Heute und Morgen mit der Freiheit aller bis zur Vollendung treibenden Handschriften und Ausdrucksmittel zu einer schönen und dialektischen Einheit verschmelzen lassen. (...) Meine Absicht

ist es immer wieder den sieghaften Aufbruch des Sozialismus seit Marx und Engels bis zu der von mir selber durchlebten Gegenwart sowohl im intimen als auch - was ich nicht als Gegensatz empfinde - im gesellschaftsrelevanten Thema sichtbar zu machen, dabei zugleich die Kompliziertheit dieses Weges ins menschliche Neuland zu zeigen.²²⁹

Zeigt sich diese politische Loyalität auch in den Gemälden der Eltern? Sitte charakterisiert sie zumindest in den verschiedenen Fassungen immer wieder als

²²⁷ Willi Sitte in 'Freiheit' vom 02.02.1963, zit.n.: Kunstkombinat DDR 1990, S.49.

²²⁸ Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv, DY 30/IV 2/906/53, Bl.219, zit.n.: Feist, Günter 1996, S.233.

²²⁹ Willi Sitte, Meine Absichten, in: Willi Sitte: Gemälde und Zeichnungen 1950-1974, Ausstkat. hg. v. Uwe M. Schneede, Hamburg 1975, S.5f.

Angehörige einer LPG, d.h. eine für die DDR typische Lebenssituation wird als inhaltliche Hintergrundfolie verwendet.

Die neue, gestärkte Rolle der Landfrau wird am ehesten in dem ein Jahr nach der ersten Fassung entstandenen >Elternbild II< (Abb.90) deutlich, das im Hochformat die Eltern auf der Hühnerfarm ihrer LPG zeigt. Der Vater sitzt im Hintergrund, die Eier säubernd, vor sich den aus der ersten Fassung bekannten Korb, während seine Frau mit einem Huhn auf dem Arm ihrem Sohn und damit dem Betrachtenden in voller Größe als zentrale Figur gegenübersteht.

Im dritten Gemälde >Meine Eltern< von 1966/67 (Abb.91) nimmt der Vater in seiner breiten Sitzpose körperlich den meisten Bildraum ein, überschneidet die neben ihm leicht erhöht sitzende Mutter. Im Gegensatz zu den beiden früheren Arbeiten wirken die Eltern in ihrer Sonntagskleidung trotz ihres höheren Alters gelöster und fröhlich und durch die körperliche Nähe stärker miteinander verbunden. Dies mag u.a. mit dem diesem Bild eigenen Stil, der fast barocken Expressivität zusammenhängen, die seit Anfang der 60er Jahre mit ihren wogenden und fließenden Farbschlieren seine Gemälde bestimmt, eine Art Neo-Futurismus im DDR-Realismus. Die Tropfbahnen sowie die gespachtelten Farbpartien, teils mit Abkratzen, verbinden kompositionell – und damit auch inhaltlich die Figuren mit ihrer Umgebung – alles scheint vom hellen Morgenlicht-Gespinst überzogen und miteinander vernetzt.

Wie in einem Zirkelschluss knüpft Sitte in der Version >Meine Eltern IV< von 1974 (Abb.92), der letzten vor dem Tod seiner Mutter, an die politischen Verweise seines ersten Bildes an. Über dem Kopf der im Vergleich zum Vater stark gealterten Mutter ist vor dem roten Bildhintergrund der Parteiausweis desselben mit Passfoto und Mitgliedsnummer anskizziert; Sitte dokumentiert damit, dass sein Vater 1921 zu den Mitbegründern der Kommunistischen Partei in seinem Geburtsort Kratzau (Chrastava) gehörte. Zwischen den beiden Elternteilen blickt schemenhaft das Gesicht des Großvaters. Formal verklammert Sitte alle Teile in der damals in der DDR-Kunst beliebten pseudo-futuristischen Montage-technik, hinterfangen von dynamisch sich auswachsenden und verselbständigenden Farbfeldern.

Bis auf das dritte, sehr viel privater wirkende Elternbild sind die anderen Versionen mehr oder weniger ein ‚Bekenntnis zur Arbeiterklasse‘ - wie in einigen Bildinterpretationen auch hervorgehoben wurde:

Das Alter ist wie ein Triumph dargestellt. (...) Der Triumph des Menschen in einer Epoche so mächtiger und niederträchtiger Knechtung und Ängstigung musste gemalt werden, weil er wahr ist, weil heute die reale Chance besteht, Krieg und Ausbeutung für immer zu besiegen. Sittes triumphierende Menschenbilder werden von allen beherzigt, die an dieser Aufgabe arbeiten.²³⁰

Von diesem Triumph ist bei Max Lachnits >Das alte Paar (Feierabendgruppe)< (1950-53, Abb.93) nichts zu spüren. Die Frau sitzt gebeugt über einem Buch. Die Rundungen ihres Rückens, ihrer Brüste und ihres Bauches werden von der tiefen Muldenfalte ihres Rockes kontrastiert. Neben ihr - körperlich zwar nahe, aber nicht auf sie reagierend - sitzt in aufrechter Pose, die Hände überkreuz, der Mann, dumpf mit geöffnetem Mund den Blick ins Nichts gerichtet; möglicherweise lässt er sich von ihr etwas vorlesen. Lachnit zeigt in der nach vorne gebeugten Haltung der Frau und im Gesichtsausdruck des Mannes deutlich, dass Arbeit auch im Sozialismus wenig erhebt, sondern den Menschen erschöpft und müde zurücklässt. Überzogen ist die Zweiergruppe von feinen parallelen Linien, wie bei den bereits besprochenen Arbeiten Lachnits, wobei der obere Teil des Sitzpolsters zur besseren Unterscheidung mit einer Kreuzschraffur gestaltet ist.

Dass diese Müdigkeit am Ende des Lebensweges zur Entfremdung der Partner führen kann, zeigt sich in Otto Niemeyer-Holsteins postimpressionistisch geprägten Gemälde >Die beiden Alten< von 1958/59 (Abb.94). In sich zusammengesackt, die Hände gefaltet, untätig vor sich im Schoß liegend, sitzt das Paar in seinem engen Heim. Beide richten die Blicke ins Leere, nicht aufeinander. Diese Distanz zeigt sich auch körperlich: der Mann sitzt im rechten Winkel zu ihr, ohne jegliche Berührung und wird von der Zimmerwand überschritten. Einsamkeit bestimmt das Leben dieser Menschen. Im Gegensatz zu Querners Elternbild wirkt diese Gestaltung hoffnungsloser, da keiner der beiden Partner noch genügend Kraft besitzt, um nach ‚vorne‘ zu schauen, die triste Welt der Lethargie zu durchbrechen. Die Gesellschaft hat für diese alten, ausgedienten Menschen keinen Platz mehr; auf dem Abstellgleis des Lebens können sie nur auf eines warten: den erlösenden Tod.

Eintönigkeit bestimmt auch Klaphecks >Ähnliche Eltern< (1957, Abb.95). An einer einheitlich dunkelfarbig gestalteten Wand hängen zwei Schuhspanner – für Klapheck Synonym absoluter Anpassung in der Partnerschaft. Individualität lässt sich höchstens durch die unterschiedlich gefärbten Federn erahnen. Ein

²³⁰ So Hiepe, Richard 1976, S.73.

Bild der Harmonie - Klapheck vermeidet bewusst jegliche vitalisierende Diagonale - oder das Ende jeden lebendigen Austauschs? Geschlechtszuweisungen lassen sich in dieser Gleichförmigkeit nicht mehr nachvollziehen. Dass langjährige Lebensgemeinschaft und Erotik einander jedoch nicht widersprechen müssen, belegt Klapheck in seiner ein Jahr später entstandenen Variation dieses Gemälde, den >Sinnlichen Eltern<.

Vergleichbar mit dem bereits erwähnten >Grämlichen Paar< (Abb.40) ist durch das paarweise ‚Auftreten‘ von Schuhspannern die Notwendigkeit eines Partners bereits vorgegeben. Zeitbezug fehlt in den >Ähnlichen Eltern< gänzlich, wie in den meisten Werke Klaphecks und bleiben damit einer kontextungebundenen Allgemeinaussage verhaftet.

6. KUNST IM DIENSTE DES KALTEN KRIEGES

Der in den 50er Jahren sich zunehmend verschärfende Konflikt zwischen den beiden Machtblöcken führte dazu, dass trotz der einschneidenden Erfahrungen während der NS-Zeit deutsche Kunst zum wiederholten Male propagandistisch missbraucht wurde. Damit sind nicht nur die Arbeiten der frühen DDR gemeint, sondern auch die angeblich so freie Kunst des Westens. Denn hier wie dort wurden - mit mehr oder weniger Druck, mal mit politischen Vorgaben, mal mit dem kommerziellen Reglement eines undurchsichtigen Kunstmarkts - nicht genehme Kunstformen ausgegrenzt oder einfach totgeschwiegen.

Es soll nicht geleugnet werden, dass die Mechanismen der SBZ/DDR wesentlich rigider waren und für die Künstler/innen schwerwiegendere Konsequenzen hatten, aber es soll auch nicht der oftmals vertretenen Meinung Vorschub geleistet werden, dass im Westen die absolute künstlerische Freiheit - und das gilt insbesondere für die fünfziger Jahre - existiert hätte. Denn folgte ein Westkünstler nicht dem ungegenständlichen ‚Main-Stream‘, konnte dies durchaus für

seine Ausstellungs- und Verkaufschancen und damit für seine Existenzsicherung Folgen haben.²³¹

Bezüglich der politischen Indienstnahme der Kunst in den 50er Jahren erweist sich die Konzentration auf die deutsch-deutsche Kunstproduktion als sinnvoll, da sich an der Systemgrenze der beiden verfeindeten Machtblöcke die kulturellen und ästhetischen Auseinandersetzungen besonders zuspitzten und man mit Blick auf den ‚Feind‘ in der Nachbarschaft ständig sein eigenes formales als auch inhaltliches Zeichenrepertoire überprüfen konnte.

6.1. POLITISCHE ERZIEHUNGSARBEIT AN DEN WÄNDEN DER DDR

Währungsreform und Berlinblockade verschärften die ideologischen Attacken in der DDR in punkto künstlerischer Gestaltung. Einige Zeit wurde alles, was formal nur annähernd der ‚Westkunst‘ ähnelte, als formalistisch gebrandmarkt. Dabei verlor man oft den inhaltlichen Kontext der zurückgewiesenen Werke aus den Augen, obwohl selbst akzeptierte Künstler wie Fritz Cremer betonten, wie schwierig es sei, von der formalen Gestaltung auf die politische Gesinnung zu schließen:

Es ist z.B. eine Tatsache, dass viele westdeutsche Künstler, die abstrakt malen, fortschrittliche Menschen sind...und es ist auch interessant,...dass jetzt bei dem politischen Adenauer-Kurs dieselben Künstler, die für Hitler gemalt haben, für Adenauer sozusagen in Realismus machen. Wir bei uns in der Deutschen Demokratischen Republik sind dadurch in den Widerspruch geraten, die in der Friedensbewegung stehenden sogenannten Formalisten zu bekämpfen als Formalisten auf dem Gebiet der Kunst, aber als Menschen - ja, wissen wir nicht, wie wir sie betrachten sollen.²³²

Verstärkt erhob man den Anspruch, die Bildende Kunst müsse ihren Erziehungsauftrag erfüllen und nicht individuellen Gestaltungsvorstellungen folgen. Kunst sei der Politik untergeordnet. Intellektuelle Spielereien hatten in der antibürgerlichen Grundhaltung der (Kultur)Politiker keinen Raum. Damit wird Kunst letztendlich nur zur Bebilderung noch zu erlangender Wirklichkeit degradiert.

²³¹ Dazu besonders die bereits erwähnte Saunders, Frances St. (2001); vgl. auch Fussmann, Klaus, eine Kunst kam aus Amerika – der abstrakte Expressionismus und die CIA, in: FAZ vom 11.07.1998; ferner Schubert, Dietrich, ‚Jetzt wohin?‘, Köln 1999, S.353.

²³² Neuer Kurs und die Bildenden Künstler: Beiträge aus den Protokollen der außerordentlichen Vorstandssitzungen am 7.und 8.August 1953 und 14.November 1953, zit.n.: Guth, Peter 1995, S.413f.

Kreativität als Ergebnis unabhängiger, eigenständiger Auseinandersetzung war damit ausgeschlossen, ebenso künstlerische Visionen.

Nicht allein der Kalte Krieg bestimmte die Diskussionen. Bereits vor Gründung der DDR legten führende Politiker im Osten kulturpolitische Grundsätze fest, ordneten an, sich am sozialistischen Realismus der Sowjetunion zu orientieren und mit ihren Werken zum politischen Aufbau eines neuen, besseren Deutschlands nach 1945 pädagogisch im weitesten Sinne beizutragen. Ziel war nicht, darzustellen, was existierte, sondern was noch werden sollte. Dass der gesellschaftliche Fortschritt nur durch selbstlose, aktive Mitarbeit jedes Einzelnen möglich sei, sollte in den Bildern verdeutlicht werden. Hartnäckig wurde an dieser propagierten Illusion vom besseren Menschen in einer besseren Gesellschaft bis zum Scheitern des sozialistischen Staates festgehalten.

Die Politiker erklärten in ihrem Kulturauftrag jedoch mehr, was sie nicht wollten – nämlich sogenannte ‚formalistische‘, angeblich bürgerlich-dekadente Kunst, als neue Richtlinien vorzugeben.²³³ Selbst dem DDR-System gegenüber loyal eingestellte Künstler und Künstlerinnen wurden Opfer der Dekadenz-Debatten, da ihre formalen Vorstellungen vom sozialistischen Realismus nicht mit denen der Partei übereinstimmten. Man war bis kurz vor Ende der DDR noch redlich bemüht, darzulegen, was der sozialistische Realismus für das künstlerische Schaffen bedeute, seine Grundsätze, die sozialistische Parteilichkeit und Volksverbundenheit hervorzuheben. Eindeutiger Beleg, dass man politisch daran gescheitert war, diese Forderungen durchzusetzen. So heißt es beispielsweise in einem ausführlichen Referat von Willi Sitte aus dem Jahre 1984:

Realistische Kunst zielt nicht auf Tatsachen, sondern auf Wahrheiten. Damit wird der Künstler als urteilendes Subjekt zum entscheidenden Agens. (...) Da der ‚Sozialistischer Realismus‘ ein wertorientiertes und wertorientierendes Programm bezeichnet, besteht eines seiner Wesensmerkmale in der Herausstellung der gesellschaftlichen Hauptinteressen. Das ist unverzichtbar.²³⁴

Kunst der SBZ/DDR sollte volksverbunden sein, d.h. man lehnte eine elitäre, intellektuelle Kunstsprache, wie sie nach Ansicht der DDR im Westen existiere, ab, da diese nur einem eingeweihten Kreis von Kennern verständlich sei. Kunst

²³³ Signifikant war in diesem Zusammenhang die Kontroverse um Barlach 1951/52.

²³⁴ Sitte, Willi, Nachdenken über sozialistischen Realismus (Referat auf der 7. Tagung des VBK-DDR), in: Bildende Kunst 1985, Heft 11, S.484.

habe dem Volk zu dienen - eine fatale Kontinuität zur NS-Kulturpolitik, die aber anscheinend die SED-Wortführer nicht sonderlich störte.

Das so überaus schwierig erscheinende Unterfangen, die breiten Massen emporschrauben zu müssen zur up-to-date-Abstraktion epigonenhafter Formsezierung zeigt sich (..) als überflüssig und eher angebracht, dass - in einer freien Anwendung eines Satzes von Marx nicht das Volk erzogen werden muss vom Künstler, sondern umgekehrt am Ende der Künstler einer ‚sehr rauen Erziehung bedarf durch das Volk‘.²³⁵

Da die Künstler Mitgestalter des neuen sozialistischen Menschen seien, müssten sie ihre Werke so formulieren, dass sie die Adressaten dazu motivierten, sich ähnlich dem dargestellten ‚heldenhaften Aktivisten‘ an dem sozialistischen Aufbau zu beteiligen. Zukunftsorientiert sollten die Themen sein, Optimismus ausstrahlen und sich parteilich auf Seiten der Werktätigen stellen. Man war fest davon überzeugt,

dass ein Künstler nur von der Position der Arbeiterklasse aus die Wirklichkeit in ihrer ganzen Vielfalt und in ihrer revolutionären Entwicklung tief erkennen und gestalten kann. Fehlt es an Parteilichkeit für das, was sich in der Wirklichkeit herausbildet und als Werdenes Träger der Zukunft ist, so wird der Gesichtskreis des Künstlers eingeengt. Das Kunstwerk wird um wesentliche Bezüge ärmer, und es wird behindert sein, seine bewusstseinsbildende und erzieherische Funktion im Leben des Volkes zu erfüllen.
(...)

Nur wenn ein Künstler fest mit unseren Werktätigen verbunden ist und das tiefe Erleben der Wirklichkeit mit ihnen teilt, kann er Kunstwerke für sie schaffen, die ihnen Erkenntnisse vermitteln, ihre Gefühle erziehen, ihre Erlebnisfähigkeit vertiefen und damit den sozialistischen Menschen formen helfen.²³⁶

Bestes Medium schien dafür das Wandbild zu sein. Einerseits konnte man mit diesem an die traditionelle Malerei anknüpfen, andererseits aber durch den direkten Eingriff in die ‚Lebenslandschaft‘ der Menschen ein möglichst großes Publikum erreichen und den Alltag mit propagandistischen Formeln begleiten. Nicht außer acht lassen sollte man dabei auch die wirtschaftliche Frage, denn zweidimensionale ‚Kunst am Bau‘ ließ sich preisgünstiger realisieren als aufwendige Mahn- oder Denkmalkonzepte. Entscheidend war in der politischen Argumentation jedoch auch, dass das Wandbild eine adäquate Form sozialisti-

²³⁵ Gärtner-Scholle, Carola H.: Stiefkind bildende Kunst, in: Einheit (Januar 1948), zit.n.: Schubbe, Elmar 1972, S.78.

²³⁶ Beyer, Ingrid, Parteilichkeit - wichtiges Kriterium des sozialistischen Realismus, in: Bildende Kunst, Heft 1 (1959), S.6/8.

schen Ausdruckswillens sei, da entsprechende Beispiele in der bürgerlichen Kunst fehlten.

Es ist kein Zufall, dass die bürgerliche Gesellschaft kein echtes Verhältnis zum Beispiel Wandmalerei gewinnen konnte. Diese Art der Kunst setzt eine Gesellschaft voraus, die in einem starken Gemeinschaftsbewusstsein wurzelt. Das Bürgertum ist aber individualistisch gesinnt und bevorzugt daher eine Form des Kunstwerks, die dem Besitzanspruch des einzelnen genügt: das Tafelbild. In der kommenden sozialistischen Gesellschaft hingegen, in der nicht die Individualität des Einzelnen verloren gehen, sondern in der Gemeinsamkeit des Ganzen über sich hinauswachsen soll, wird, was sehr notwendig ist, auch das große Wandbild wieder zu neuer Geltung kommen und für das Leben der Kunst von besonderer Bedeutung sein.²³⁷

Die großen Hoffnungen wurden beim Dresdner Wandbild-Wettbewerb 1949 im Zusammenhang mit der 2. Deutschen Kunstausstellung bitter enttäuscht. Dreizehn, meist im Kollektiv entstandene Arbeiten wurden eingereicht, doch statt lehrreich ausgerichteten Sozialismus-Formeln zeigten die Arbeiten nur den Ist-Zustand mittels eingefroren wirkenden Handlungen. Der Versuch, neue Inhalte mittels neuer, teils abstrahierender Formen darzustellen, misslang. Mehrheitlich wurden diese Werke vom Publikum abgelehnt, so dass es der Parteiführung ein leichtes war, für ihre politische Kritik ein breites Forum zu finden.

Trotz dieses Fehlschlags hielt man an der Protektion großformatiger Arbeiten fest. Etliche Wandgestaltungen durchziehen die Geschichte der DDR-Kunst, die weniger aufgrund ihrer künstlerischen Qualität als in ihrer politischen Aussagekraft bedeutend sind. Künstlerische Spitzenleistungen waren bei den populistisch unterhaltenden und moralisierenden Gestaltungen kaum zu erwarten. Außerdem wurde das Gebiet der architekturbezogenen Kunst seit Ende der 50er Jahre zunehmend zum Experimentierfeld junger, wenig erfahrener Künstler und Künstlerinnen, die nach Beendigung ihres Studiums im öffentlichen Raum die staatlich zugesicherte Möglichkeit erhielten, ins Berufsleben einzusteigen.

Bereits in den frühen Jahren entstand eine spezifisch sozialistische Ikonographie, die aufgrund immer wieder verwendeter Versatzstücke wie Sonne, Mainelke, Friedenstaube, geballte Faust u.a. zu einer zunehmenden Ermüdung des Kunstpublikums führte. Die für die Kunstschaffenden deprimierende

²³⁷ Vogt, Erich, Das große Wandbild, in: Neues Deutschland vom 9.10.1948, zit.n.: Feist, Günter 1996, S.445.

Situation der ständigen politischen Zurechtweisungen bis hin zur Zerstörung der Arbeit führte letztlich dazu, dass etliche in ihren Ausführungen soweit verunsichert wurden, dass sie die Öffentlichkeit scheuten. An was sollte man sich orientieren, kam es doch zu einer nicht enden wollenden Negation gerade derjenigen ‚Leitbilder‘, die jahrzehntelang als Fundus des eigenen Schaffens dienten? Im Extremfall entschlossen sich manche, der DDR den Rücken zu kehren oder zumindest sich in private oder rein dekorativ-ornamentale Welten zurückzuziehen.

Durch die Ablehnung internationaler Tendenzen – ausgenommen mancher mexikanischer Wandmalereien wie z.B. von Siqueros - kam es bereits vor dem Mauerbau zu einer zunehmenden geistigen Abschottung der DDR-Kunst nach außen und damit zu einem schwer beeinträchtigten Klima an den Kunsthochschulen. Dem konnten die in den 50er Jahren noch bestehende Westkontakte - einschließlich Reisen oder von dort bezogener Literatur - nur wenig entgegenwirken. Versuche, argumentativ für eine eigene künstlerische Handschrift oder einen eigenen Formwillen einzutreten, wurden meist bereits im Keim erstickt. Bei der Frage, ob dem (politischen) Inhalt oder der (künstlerischen) Form Vorrang gegeben werden sollte²³⁸, entschied man sich bis weit in die sechziger Jahre für ersteres. Andere Positionen galten als illoyale Stellung zum System.

Zentrale Figur in den Bemühungen um eine öffentlichkeitswirksame Kunst war der bereits erwähnte Max Lingner. Man hatte ihn offiziell von Seiten der SED und der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung um Rückkehr gebeten und ihm im Oktober 1946 geschrieben, „wie dringend notwendig Dein baldiges Auftreten in Berlin für uns ist“²³⁹. Dieses Interesse an seiner Person kam nicht von ungefähr, hatte er doch mit seinem im Herbst 1945 Ulbricht zugesandten Manuskript ‚Über die Erziehung des deutschen Künstlers von morgen‘ seinen Willen am Mitaufbau der DDR bekundet, worauf er in seiner Autobiographie nochmals verwies:

Ich fühlte, dass von nun an mein Platz an der Seite meines Volkes sei, dass ich, obgleich persönlich nicht beteiligt, die Gesamtverantwortung der Schuld meines Volkes teilen müsse, dass ich mit meinen, wenn auch geminderten Kräften helfen müsste, ein neues, besseres Deutschland aufzubauen.²⁴⁰

²³⁸ Bereits 1948 veröffentlichten Karl Hofer (Kunst und Politik) und Oskar Nerlinger (Politik und Kunst) zwei kontroverse Beiträge hierzu, die zu weiteren Diskussionsbeiträgen führten: bildende kunst 1948, Heft 10, S.20ff.

²³⁹ Brief von H.Carola Gärtner-Scholle, Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung, Referat Bildende Kunst vom 10.10.1946, zit.n.: Feist, Günter 1996, S.104.

²⁴⁰ Lingner, Max 1955, S.60.

Wie viele andere westliche Remigranten geriet er – wie bereits angeschnitten – während der Formalismus-Streitigkeiten zunehmend unter Beschuss. Bereits zwei Jahre nach seiner Rückkehr gehörte er zu den Künstlern, die in der Entschließung zum ‚Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche Kultur‘ auf der 5.Tagung des Zentralkomitees der SED im März 1951 explizit namentlich erwähnt wurden. Die Folgen dieser Angriffe blieben nicht aus. In einem vom Zentralkomitee eingeforderten Brief an Walter Ulbricht kam es zu einer eindeutigen Selbstanklage Lingners und er bekannte,

dass die Vorwürfe zu Recht erhoben wurden. Denkfaulheit, ungenügendes Anpassungsvermögen an eine durch 24jährige Abwesenheit fremd gewordene Umwelt und ein gewisses Ausruhen auf alten Lorbeeren waren die Ursachen.²⁴¹

Gleichzeitig wird aber sein Befremden deutlich, als ‚formalistisch‘ diffamiert zu werden, da er doch seine Arbeiten in den Dienst seiner neuen Heimat stellen wolle:

Ich habe...meine seit meiner Rückkehr...geschaffenen Arbeiten geprüft und...feststellen müssen: Sind...die...Figuren noch zu französisch geraten, so ist das zwar als fremdländisch zu bezeichnen, aber nicht als formalistisch.²⁴²

Angesichts dieser Probleme verwundert es, dass Lingner in seinen ersten Schaffensjahren der DDR mit wichtigen Projekten an die Öffentlichkeit treten konnte und auch offiziell geehrt wurde; so erhielt er 1952 den Nationalpreis für sein Gesamtwerk und 1954 den Vaterländischen Verdienstorden in Silber. Man war sogar von offizieller Seite bemüht, seine umstrittenen formalen Lösungen als Weg des sozialistischen Realismus darzustellen.

²⁴¹ Brief vom 16.03.1951, zit.n.: Feist, Günter 1996, S.105.

²⁴² Aus demselben Brief an Walter Ulbricht vom 16.03.1951, zit.n.: Lingner, Max 1988/89, S.203.

Das Vorgehen des Künstlers im formalen Bereich entspricht (...) seinem Verhalten gegenüber dem Thema. Dass dabei gewisse Abweichungen von der, sagen wir, natürlichen Erscheinung der dargestellten Personen und Gegenstände auftreten, ergibt sich aus den Bedingungen der Kunst. Denn so wie in allen Teilen der Wirklichkeit die dialektische Einheit allgemeiner Widersprüche untrennbar mit der anderen Einheit besonderer Gegensätze auf dialektische Weise verbunden ist, (...) so hat auch die Kunst ihre besonderen, eben ihre gestalterischen Bedingungen, ohne die sie aufhören würde, als Kunst zu existieren, selbst wenn der Inhalte der Aufgabe fortbestände.²⁴³

Der gewünschte Bezug zur sowjetischen Kunst bestünde zwar nicht auf formaler Ebene, doch im Sujet seiner Werke zeige sich, wie wichtig für Lingner die durch die Oktoberrevolution begonnenen Wandlungen der Gesellschaft seien.

Man war trotz aller Kritik daran interessiert, Lingners künstlerische Leistungen in den Dienst des Staates zu stellen. 1950 fertigte er für die Mai-Feiern in Berlin mit seinen Studierenden großformatige Transparente für einige Häuserfassaden an. Dabei konnte er auf Erfahrungen mit Großdekorationen für Pressefeste der kommunistischen Zeitung ‚L’Humanité‘ zurückgreifen, was sich vor allem in der Gestaltung der feiernden, tanzenden und singenden Menschen sichtbar niederschlug, obwohl er die karge Realität Deutschlands durchaus wahrnahm.

Auch ich war nun zurückgekommen in die Heimat, in eine zerbombte, zerschlagene, schlecht bewohnbare, unterernährte und mangelhaft gekleidete Heimat. Die Männer mager, leicht gereizt, unwirsch, die Frauen - ja denen war die Hungerzeit äußerlich gesehen besser bekommen. Ich hätte nie geglaubt, dass die deutsche Frau so gut gewachsen, so schlank und rau sein konnte.²⁴⁴

Mit seinen Werken ermöglichte er den Betrachtenden, wenigstens für einen kurzen Moment der eigenen kläglichen Welt zu entfliehen. Diese positive Kraft seiner Bilder mag dafür ausschlaggebend gewesen sein, dass er im selben Jahr den Auftrag erhielt, die Pfeilerhalle des Hauses der Ministerien in Berlin neu zu gestalten (Abb.96).²⁴⁵ Thema war ‚Die Bedeutung des Friedens für die kulturelle Entwicklung der Menschheit und die Notwendigkeit des kämpferischen Einsatzes für ihn‘²⁴⁶. Es ging weniger darum, kenntlich zu machen, wel-

²⁴³ Strauss, Gerhard, Der Nationalpreisträger Professor Max Lingner, in: Bildende Kunst, Heft 1 (1953), S.40.

²⁴⁴ Lingner, Max 1955, S.61.

²⁴⁵ Dieses Gebäude ist inzwischen nach dem ehemaligen Treuhandchef Detlef Rohwedder umbenannt und Sitz des Bundesministeriums der Finanzen.

²⁴⁶ Sieh hierzu Beitrag von Rothe, Friedrich, in: Flacke, Monika 1995, S.59-64.

che Institution sich hinter den Mauern befindet, sondern den neuen gesellschaftlichen Kontext der DDR aufzuzeigen.

Schwierig waren die örtlichen Gegebenheiten. Erstens machen die dicht aufeinanderfolgenden Pfeiler der Vorhalle eine durchgehende Sicht auf das Bildgeschehen der 3 x 24 m zu gestaltenden Fläche unmöglich, und zweitens trat man ein schwieriges Erbe an, befand sich doch im Haus der Ministerien bis 1945 Görings Reichsluftfahrtministerium. Um dies Gebäude ideologisch neu zu kodieren, sollte das von Arnold Waldschmidt gestaltete Soldatenrelief durch das neue Wandbild ersetzt werden.

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang, dass das Lingnersche Wandbild nach der ‚Wende‘ nicht – wie viele andere propagandistischen DDR-Werke – entfernt, sondern sogar restauriert wurde. Stattdessen setzt man die Selbstbejubelung des SED-Staates in Konfrontation mit einem maßstabgleichen und 2001 beendeten, kratzfesten Glasbild von Wolfgang Rüppel, das auf dem Platz vor der Pfeilerhalle im Boden eingelassen ist und das ebenfalls eine Menschenmenge zeigt. Grundlage der Arbeit ist eine dokumentarische Fotografie der Unruhen um den 17. Juni 1953, d.h. das Wunschbild der den SED-Staat feiernden Massen wird durch die Realität der protestierenden Menschen – nur ein halbes Jahr nach Fertigstellung des Wandbildes – ad absurdum geführt.²⁴⁷

Der Weg der Verständigung zwischen Lingner und der SED war langwierig – erst der sechste Entwurf vom Januar 1952 fand die Billigung des Ministeriums für Aufbau, das als Auftraggeber fungierte. Otto Grotewohl griff, als Hausherr, in die Gestaltungsabsichten direkt ein und kritisierte den ersten Entwurf als zu oberflächlich und für die SED wenig repräsentativ.

Erste Hürde war die Frage des Materials. Ursprünglich sollte die Arbeit als Mosaik ausgeführt werden, doch Lingner bestand – mit Hinweis auf wirtschaftliche Unterstützung der Staatlichen Porzellanmanufaktur – auf eine Umsetzung mit Meißner Fliesen. Schwieriger erwies sich die Frage der inhaltlichen Gestaltung – und in diesem Punkt setzte sich Grotewohl bzw. die Parteilinie durch.

²⁴⁷ So zogen am 16. Juni 1953 zahlreiche Bauarbeiter vor das Haus der Ministerien, um gegen die Erhöhung der Arbeitsnormen, die u.a. hier beschlossen wurden, zu protestieren. Vgl. hierzu u.a. Wagner, Volker, Regierungsbauten in Berlin: Geschichte – Politik – Architektur, Berlin 2001, S. 68f.

Im ersten Entwurf hatte der Maler der Bedeutung der Industrie (...) für die Entwicklung zum Sozialismus noch nicht ausreichend Rechnung getragen. (...) es fehlte auch eine Darstellung des fortschrittlichen Prinzips des demokratischen Zentralismus. Schließlich lag ein Mangel bei der so wichtigen Bündnisgruppe in der Mitte des Bildes. In ihrem Zentrum stand der Intellektuelle. Er führte den Arbeiter und den werktätigen Bauern zusammen. Tatsächlich ist aber die Arbeiterklasse Initiator und Träger dieses Bündnisses.²⁴⁸

Dieser und andere inhaltlichen Einwände ließ Lingner bereits in seinen zweiten Entwurf einfließen und arbeitete dann bis zum sechsten die für den sozialistischen Staat wichtigen Typisierungen in den Figurenfries ein. Folge dieser ständigen Änderungen war, dass die ursprünglich Gliederung in sechs auf elf Teile erweitert werden musste und damit der anfänglich vitalistische Schwung in eine eher spannungslose Reihung abglitt.

Lingner ließ die zermürenden Debatten über sich ergehen, hoffte er doch, dass damit sein Wille zur ‚Besserung‘ erkannt würde. Monate vor der parteipolitischen Absegnung dieser Arbeit schrieb er mit Verweis auf seine ersten kritisierten Werke in der DDR:

Ich bin dieser Mangelkrankheit energisch zu Leibe gegangen und hoffe in absehbarer Zeit und bei einer schon einige Monate währenden Zusammenarbeit mit dem Chef der Regierung der DDR den Entwurf zu einem Wandbild vorlegen zu können, der beweisen soll, dass die Zusammenarbeit des öffentlichen Auftraggebers mit dem schaffenden Künstler nicht absurd ist, sondern erfolgreich realisiert werden kann, wie sich Gen. Grotewohl ausdrückte.²⁴⁹

Mit dem endgültigen Ergebnis - zur Enthüllung kam es im Januar 1953 - war Lingner nicht zufrieden, doch schien ihm die Loyalität gegenüber dem Staat wichtiger als das Beharren auf künstlerische Autonomie. Von Staatsseiten sah man in dieser Arbeit den ‚Ausweg aus dem Formalismus‘. Lingner schuf ein kulturelles Identifikationsmuster für das neue sozialistische Deutschland, das immer wieder als künstlerisches Vorbild erhalten musste.

Wie viele Arbeiten Lingners wird der linke Bildteil von einem fröhlich vorwärts marschierenden Zug junger Menschen bestimmt. Unterschiedliche Gruppen, mit verschiedentlich herausgearbeiteten Individuen, geben den Anschein einer bunt gemischten Gemeinschaft, deren einziger Wunsch das Besingen und Be-

²⁴⁸ Strauss, Gerhard, Vom Auftrag zum Wandbild, Berlin (DDR) 1953, S.18f, zit.n.: Flacke, Monika 1995, S.62.

²⁴⁹ Brief an Walter Ulbricht vom 16.03.1953, zit.n.: Flacke, Monika 1995, S.64.

klatschen des Sozialismus zu sein scheint. Selbstbewusst setzen sich die Massen in Bewegung, wollen in ihrem Schreiten den Betrachtenden mit sich reißen.

Der gewonnene Glaube an die Stärke der Arbeiterklasse, das Wissen um ihre Erfolge und um ihren Sieg lassen jetzt die Menschen frei ausschreiten.²⁵⁰

In der Mitte - sozusagen als propagandistische Scharnierstelle – sind Intellektueller, Arbeiter und Bauer als Verbündete miteinander vereint. Dem schließen sich rechts die für die DDR-Kunst typischen Darstellungen von Landwirtschaft und Schwerindustrie an, während am rechten Rand eine junge Familie, als optimistische Nutznießerin der sozialistischen Errungenschaften, in das Bildgeschehen hineinschreitet.

Frauen spielen an mehreren Stellen der Gesamtkomposition eine gewichtige Rolle. Im linken Teil marschiert in vorderster Reihe der Arbeitergruppe eine Gefährtin mit, eine andere weiter links trägt eine Fahne. Diese Topoi findet man bereits in Lingners französischen Pressezeichnungen, nur dass man damals die pathetische Formel der bewegten Masse als Ausdruck des Widerstands verstand, während jetzt im sogenannten ‚real existierenden Sozialismus‘ ein Kampf nicht mehr notwendig scheint und der frühere Demonstrationzug sich zu einem Lebensfreude signalisierenden Akklamationszug wandelte.

Lingner setzte in seinen Illustrationen und anderen Arbeiten während seines Pariser Aufenthalts den Optimismus und die Vitalität der französischen Frauen in Szene, die er als positiven und ihn faszinierenden Beweis bereits vollzogener Emanzipation interpretierte:

Mehr als den eigenen Landsleuten war mir als Deutschem immer schon die Bedeutung der französischen Frau im öffentlichen Leben, im Frieden aufgefallen, und oft hatte ich ihre fröhliche Zuversicht, ihren leidenschaftlichen Heroismus mit Pinsel und Feder verherrlicht.²⁵¹

Und an anderer Stelle schrieb er:

²⁵⁰ Strauss, Gerhard, Der Nationalpreisträger Professor Max Lingner, in: Bildende Kunst, Heft 1 (1953), S.42.

²⁵¹ Lingner, Max 1955, S.68.

Sie [die französischen Frauen d.V.] sind sehr aktiv, sehr charmant und sehr umworben, aber auch mutig und kämpferisch. Und auch als politische Persönlichkeiten genießen sie große Achtung und Verehrung. Wenn dieser Eindruck durch meine Bilder entsteht, so entspricht das der gesellschaftlichen Wahrheit.²⁵²

Sein Frauenbild entspricht dabei dem der Volkfront, die die Notwendigkeit erkannte, dass nur im gemeinsamen Kampf mit den Frauen eine reelle Chance gegen Faschismus und Krieg bestünde.²⁵³

Warum kam es zu einer wiederholten Ablehnung dieses Frauenbildes von Seiten der DDR-Politik? Waren die Französinnen den sozialistischen Patriarchen der ersten Stunde zu emanzipiert? Das konservative Wertsystem der Parteiführung und natürlich auch der Mehrheit der Gesellschaft führte anfangs zu einer nur sehr eingeschränkten Gleichberechtigung der Geschlechter. Zwar trugen die 1945 an vielen Orten gegründeten antifaschistischen Frauenausschüsse wesentlich zum Neuaufbau bei, doch lag ihr Betätigungsfeld vorrangig bei frauenspezifischen Versorgungsaufgaben, übten sich in den typischen weiblichen Eigenschaften wie Opferbereitschaft und Bescheidenheit bis zur Selbstverleugnung. Auch wenn man ideologisch betonte, dass die Befreiung der Frau mit der des Proletariats einhergehe, die öffentliche Politik in dieser ‚Überlebensgesellschaft‘ wurde den Männern überlassen.

Man war daher angesichts des eigenen Frauenbildes der Meinung, Lingner „musste wieder lernen, deutsch zu sprechen“²⁵⁴, denn insbesondere nach den Jahren faschistischer Geschlechtsstereotypen wirkten seine energisch voranschreitenden Kämpferinnen mehr als befremdlich. Selbst in der Familiengruppe des Wandbildes von 1953 ist es die Mutter, die ihren Mann mit dem Kind auf dem Arm in das Geschehen des sozialistischen Alltags hineinzuziehen scheint.

Doch es gab auch verteidigende Stimmen in der DDR bezüglich Lingners ‚französischem‘ Frauenbild, und man versuchte ihn gegen den Vorwurf der Dekadenz zu schützen. So schrieb Anna Seghers:

²⁵² Lüdecke, Edith, Max Lingner malt französische Frauen, in: Für Dich, Heft 33 (1949), zit.n.: Lingner, Max 1988/89, S.202.

²⁵³ Siehe hierzu u.a. Beitrag von Olbrich, Harald, ...eine der kollektiven Tat und des kollektiven Bewußtseins gemäße Kunst, in: Lingner, Max 1988/89, S.8-13.

²⁵⁴ Strauss, Gerhard, Der Nationalpreisträger Professor Max Lingner, in: Bildende Kunst, Heft 1 (1953), S.43.

Beispielsweise wurde unser Freund Lingner sogar in einem unserer Parteiorgane angegriffen, weil er formalistisch male. (...) Lingner hat jahrelang in einem anderen Lande gelebt. Seine Frauentypen haben wahrscheinlich noch heute vieles an sich, was nicht typisch berlinisch, ja sogar nicht einmal typisch deutsch ist. Mit Formalismus hat das aber gar nichts zu tun. Der Mann ist aus eigenen Kräften, als Sozialist und Proletarier zu uns gekommen. Warum hat man den Mann kränken und grämen müssen.²⁵⁵

Ist der frühere französische Alltag Lingners noch an manchen Stellen ausschlaggebend, begegnen wir bei diesem Wandbild bereits DDR-typischen Gruppen - so die mit erhobenen Armen Beifall spendenden FDJ-lerinnen oder die vor der Musikgruppe singenden Pioniere. Hier tritt das ansonsten hervorgehobene Individuelle zugunsten der uniformierten Einheit zurück. Assoziationen mit marschierenden Soldaten werden noch verstärkt, da zwischen diesen beiden Gruppen im Hintergrund Angehörige der Kasernierten Volkspolizei zu sehen sind.

Im Gesamten dominieren die Frauen das Bild, scheinen diese die Kraft und den Zukunftswillen der neuen sozialistischen Gesellschaft zu bezeugen. Und die Männer? Sie sind - bis auf die Bäuerin - die Träger der Arbeitswelt, ob als aktentragender Volkskammerabgeordneter oder Arbeiter am Hochofen. Rechts, bei einer um einen Ingenieur versammelten Gruppe, verkommt die dazugehörige Frau zur Staffage, deren Aufgabe darin zu bestehen scheint, den ausgebreiteten Plan zu halten. D.h. Beteiligung der Frau ist nur an den Stellen erwünscht, wo sie den ideologischen Sieg der Männerwelt mitfeiern kann; die Arbeit um das zukünftige Wohlergehen wird dagegen dem Partner überlassen. Selbst in diesem, sich emanzipiert rühmenden Frauenbild kommt es zu einer geschlechtsspezifischen Trennung der Zuständigkeitsbereiche. In den Figuren der Musikantinnen, der Bäuerin und der Mutter wird deutlich, was vor allem Lingner positiv bewertet: die Schönheit der Frauen, das Weibliche mit ihren kleinen Reizen.

Dies spiegelt nicht nur männliches Denken wider, sondern entsprach auch den weiblichen Wünschen. Nach all den Jahren der Entbehrungen, den körperlichen schweren Arbeiten auf den Trümmerbergen in meist zerschlissenen, dunklen Kleidern sehnte man sich nach ein bisschen ‚Herausputzen‘, um vom anderen Geschlecht wieder als begehrenswert wahrgenommen zu werden. Darin unter-

²⁵⁵ Fragen zu Kultur und Kunst im neuen Kurs, in: Neues Deutschland vom 24.10.1953, zit.n.: Schätzke, Andreas 1999, S.106.

schieden sich die Ost- wenig von den West-Frauen. Schon bald nach dem Krieg konnten auch sie in Zeitschriften nachlesen, wie sie ihren weiblichen Charme wieder zur Geltung bringen könnten.

Exkurs: die Stellung der Frauen in der DDR

Dass die weibliche Arbeitswelt in der Wandarbeit von Lingner nur ansatzweise auftaucht, mag verwundern, fanden doch in der DDR wirkliche Veränderungen bezüglich der ‚Frauenfrage‘ vor allem im Berufssektor statt. Gerade dort zeigten sich die Unterschiede beider deutscher Staaten - schon vor ihrer Gründung.

Während im Oktober 1945 in der Westzone eine Direktive (Nr. 14) Lohnungleichheit aufgrund Religion, Rasse oder Partei untersagte, wurde dies bezüglich des Geschlechtes, im Gegensatz zur Anordnung vom August 1946 in der SBZ (Nr. 253), nicht explizit ausgeschlossen. Die Vorgabe der SMAD (Sowjetischen Militäradministration) wurde indessen später in der Verfassung der DDR explizit festgeschrieben:

Mann und Frau, Erwachsener und Jugendlicher haben bei gleicher Arbeit das Recht auf gleichen Lohn. (...) ²⁵⁶

In der BRD verbot erst 1955 das Bundesarbeitsgericht gesonderte Frauenlöhne, da diese gegen das Gleichheitsrecht verstießen. Statt dessen wurden allerdings Leichtlohngruppen eingeführt, indem Tätigkeiten und damit ihre Bezahlung nach ihren körperlichen Belastungen unterschieden wurden - eine Differenzierung, die dann ohne rechtliche Bedenken durchsetzbar war. Ein Schritt, den niemand besonders beanstandete, da sich selbst „in den Köpfen aktiver Gewerkschafterinnen immer stärker die Vorstellung von der Bedeutungslosigkeit der Erwerbsarbeit und dem Vorrang der Haus- und Familienarbeit der Frau“ ²⁵⁷ durchsetzte. Für viele Ehemänner / Familienväter kam im übrigen die Berufstätigkeit der Partnerin mit einer beruflichen Bankrotterklärung gleich. Es passte nicht in das westliche Wirtschaftswunder, dass Frauen bezahlter Arbeit nachgehen mussten. Andererseits bestand aber gleichzeitig oft keine andere Möglichkeit, um den gehobenen Ansprüchen finanziell nachkommen zu können. Ein Widerspruch, der gesellschaftspolitisch jedoch nicht thematisiert wurde.

Parallel zu dem oben erwähnten Befehl 253 ordnete die Sowjetischen Militäradministration zusätzlich eine Überprüfung des bisherigen Ausschlusses von

²⁵⁶ Verfassung der DDR vom 07.10.1949, Artikel 18, zit.n.: Helwig, Gisela 1987, S.18.

²⁵⁷ Ralfs, Ulla, Gleicher Lohn für gleiche Leistungen: Gewerkschaftsfrauen in den 50er Jahren, in: Perlonzeit 1988, S.102.

Frauen aus verschiedenen Berufssparten an. Soweit keine Gesundheitsschäden zu erwarten seien, sollte dieser revidiert werden. Mit der zunehmenden, ökonomisch notwendigen Öffnung des Arbeitsmarkts nahmen die Frauen nahezu gleichrangig an der Gesamtproduktivität des Landes teil.

Im Mittelpunkt des fraulichen Lebens soll der Zweijahresplan stehen, nicht das Eheproblem, wie in der Sowjetunion, in der die Frauenarbeit nicht als Notmaßnahme, sondern als dauernde, von der Verfassung geforderte Verpflichtung anerkannt wird.²⁵⁸

Frauen füllten dabei in den ersten Nachkriegsjahren nicht nur die aufgrund der Kriegsverluste vakant gewordenen Stellen auf, sondern sollten durch Umschulungen männliche Kollegen in bestimmten Bereichen ablösen. Dies war auch deswegen notwendig, weil die traditionellen weiblichen Arbeitsbereiche wie Hauswirtschaft, Verwaltung nach den Kriegsschäden nur eingeschränkt nutzbar waren.

Als aber die Männer aus der Kriegsgefangenschaft zurückkehrten, wurden die Frauen von ihren Arbeitsplätzen ebenso schnell verdrängt wie im Westen.

In der Post waren die Frauen während des ganzen Krieges beschäftigt; jetzt kommen die Männer zurück, und die Frauen werden vom Schalter weg hinausgeworfen, die Männer nehmen ihre Stelle ein, und die Frau muss dafür Steine karren. So kann es nicht weitergehen.²⁵⁹

Diesem Rückschritt entsprach auch die Auflösung weiblicher Interessensvertretungen in den Betrieben. 1948 löste der FDGB (Freier Deutscher Gewerkschaftsbund) beispielsweise alle betrieblichen Frauengremien mit dem Hinweis auf, dass Frauenarbeit keine Ressortarbeit sei. Die zunehmende Zurückdrängung in den privaten Bereich förderte die Politik, denn 1949 „legte die SED den Frauenbund [Demokratischer Frauenbund Deutschlands/DFD] auf das Aktivitätsfeld ‚Wohngebiet und Hausfrauen‘ fest“²⁶⁰. Auch ‚Volkes Stimme‘ wünschte sich die Frau eher an den Herd als in die Fabrik.

²⁵⁸ Deutsche Zeitung/Wirtschafts-Zeitung vom 05.05.1950, zit.n.:Kaminsky, Annette 1998, S.366.

²⁵⁹ Altkommunistin Elli Schmidt, Stenografische Niederschrift für die Reichsberatung vom 08.-09.01.1946, zit.n.: Naimark, Norman M. 1997, S.161.

²⁶⁰ So Meyer, Carla 1995, S.70.

Während des Krieges war die Frauenarbeit angebracht, da die Männer fort waren. Heute jedoch sollte man die Frauen, die Steine putzen, lieber ablösen durch die Männer, die ihr Geld auf dem Schwarzen Markt verdienen.

Die älteren Frauen sind nervöser, die jungen hysterischer geworden. Der größte Prozentsatz hat sich aber beruflich umgestellt, angepasst. Die Frau von heute kann auch als Ehefrau einen Beruf haben; wenn sie dann noch nette Handarbeiten macht, Sorgen und Freuden mit dem Mann teilt, ist sie die ideale Frau.²⁶¹

Wirtschaftliche Probleme führten jedoch bereits kurze Zeit später zu politischen Korrekturen, denn es erwies sich als gesamtgesellschaftlich nicht verkraftbar, die Frauen allein im Reproduktionsbereich tätig sein zu lassen. So sah man sich z.B. gezwungen, sogenannte Hausfrauenbrigaden in der Konsumgüterproduktion einzusetzen, um mit diesen flexibel einsetzbaren Arbeitskräften wirtschaftlich manche Krisensituation umgehen zu können. Bereits 1960 gab es ungefähr 3700 Brigaden mit 28000 Hausfrauen²⁶², deren Dienst für die Gemeinschaft mit mangelndem Versicherungsschutz und geringer Bezahlung entlohnt wurde.

Aufgrund der zunehmenden Inanspruchnahme weiblicher Arbeitskräfte musste man den Frauen sozialpolitische Zugeständnisse machen. So wurden seit 1952 Betriebsfrauenausschüsse eingerichtet, die bis 1965 anstelle und oft gegen die Vertreter des FDGB für die Belange der Frauen eintraten.

Die DDR-Führung verstand es, die Berufstätigkeit als Beweis vollzogener Gleichberechtigung hervorzuheben. Man berief sich dabei wiederholt auf marxistisch-leninistische ‚Klassiker‘ wie Friedrich Engels, der betonte,

dass die Befreiung der Frau, ihre Gleichstellung mit dem Manne, eine Unmöglichkeit ist und bleibt, solange die Frau von der gesellschaftlichen produktiven Arbeit ausgeschlossen und auf die häusliche Privatarbeit beschränkt bleibt.²⁶³

Viele Frauen in der DDR empfanden die Wandlungen im Arbeits- und Ausbildungsbereich als wirkliche Verbesserungen. Daher identifizierten sich große Teile vor allem der jungen Frauengeneration mit der Parteiideologie und bauten diesen Staat, den sie als den ihren verstanden, voll Enthusiasmus mit auf.²⁶⁴

²⁶¹ Die Frau von heute, Heft 2 (1946), zit.n.: Merkel, Ina 1990, S.43.

²⁶² So in: Kleßmann, Christoph 1993, S.443.

²⁶³ Friedrich Engels, Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats, zit.n.: Kuhrig, Herta 1979, S.14.

²⁶⁴ Vgl. hierzu: Neubauer, Beate, Frauenbildung in der DDR: Betrachtung einer historischen Leistung in den Jahren 1945 bis 1963, in: Hypatia, Heft 3 (1992), S.19-26.

Dass die meisten Korrekturen im Berufsleben lediglich einer reibungsloseren Organisation der weiblichen Doppelbelastung (Haushalt/Beruf) dienten, war dabei Nebensache. Den Großteil der Hausarbeit und der Kindererziehung – das bestätigten wiederholt unternommene Umfragen – übernahm weiterhin die Frau. D.h. es kam nur zu einer eingeschränkten Gleichberechtigung, denn wenn sich auch für die Frauen der außerhäusliche (Arbeits)Bereich öffnete, der vorher den Männern vorbehalten war, blieben die traditionellen Aufgaben im Reproduktionsbereich weiterhin allein ihnen zugewiesen. Offiziell wurde bis zuletzt nie von einer Vereinbarkeit von Elternschaft und Beruf gesprochen, machte doch auch die parteipolitische Linie nie einen Hehl daraus, bei wem die Hauptlast der Haushaltsführung läge. So heißt es im bereits erwähnten Artikel 18 der ersten Verfassung der DDR:

Durch Gesetz der Republik werden Einrichtungen geschaffen, die es gewährleisten, dass die Frau ihre Aufgaben als Bürgerin und Schaffende mit ihren Pflichten [Hervorhebung d.V.] als Frau und Mutter vereinbaren kann.²⁶⁵

Und drei Jahre später ließ der FDGB verlauten:

Dank des erfolgreichen Kampfes der Arbeiter, Angestellten und der technischen Intelligenz zur Erfüllung unserer Wirtschaftspläne konnten in vielen Betrieben soziale Einrichtungen wie Kindertagesstätten, Kinderkrippen und -wochenheime, Frauenruheräume und Frauenstillstuben, Wäschereien, HO- und Konsum-Verkaufsstellen geschaffen werden, die den werktätigen Frauen ihre Aufgaben als Hausfrauen und Mütter erleichtern.²⁶⁶

Auch wenn man 1965 im Familiengesetzbuch bemüht war, gleichmäßige Arbeitsverteilung im Privaten festzuschreiben, blieb es – nach dem Motto: Papier ist geduldig – bei den Verlautbarungen, ohne dass es zu wirklichen Veränderungen der Alltagsbeziehungen führte.

§ 9 (1) Die Ehegatten sind gleichberechtigt. Sie leben zusammen und führen einen gemeinsamen Haushalt. Alle Angelegenheiten des gemeinsamen Lebens und der Entwicklung des Einzelnen werden von ihnen in beiderseitigem Einverständnis geregelt.²⁶⁷

²⁶⁵ Zit.n.: Kuhrig, Herta 1979, S.50.

²⁶⁶ Beschluß der 2.Tagung des Bundesvorstandes des FDGB 'Die Verbesserung der Gewerkschaftsarbeit unter den Frauen' vom 3./4.Oktober 1952, zit.n.: Merkel, Ina 1990, S.87.

²⁶⁷ Aus dem Familiengesetzbuch vom 20.12.1965, zit.n.: Helwig, Gisela 1987, S.149.

Trotz etlicher Verbesserungen für den weiblichen Arbeitsalltag - von denen manche ‚Westfrauen‘ nicht einmal zu träumen wagten - und entgegen aller Bemühungen und parteilichen Verlautbarungen gab es folglich auch in der DDR, Unterrepräsentanz in leitenden Positionen und schlechtere Löhne das Berufsleben der Frauen bestimmten.

Das öffentliche Meinungsbild zeigt, wie schwierig es für viele war, mit weiblicher Berufstätigkeit umzugehen. So konnte man Anfang der 50er Jahre beobachten, dass die von den Frauen eroberten ‚Männerberufe‘ plötzlich in ihrem Wert herabgesetzt wurden, so als ob nur dann eine Arbeit Wert besäße, wenn sie allein von einem Mann ausgeübt würde. In den 50er und 60er Jahren kam es mit der geradezu wellenartigen ‚Feminisierung‘ ganzer Berufsgruppen (Lehrer, Architekten, Ärzte), d.h. der Öffnung dieser Berufsfelder für Frauen zur gleichzeitigen Abwertung derselben. Zu dieser Zeit schien es ebenfalls für etliche noch unmöglich, sich eine Frau als Leiterin eines Männerkollektivs vorzustellen, denn das ‚starke Geschlecht‘ wollte sich nichts von einer Frau befehlen lassen.

Ein frühes Beispiel der Darstellung geschlechtsgeteilter bzw. -vereinter Arbeitswelt sind Walter Münzes Wandbilder >Sozialistische Entwicklung< in der Aula der Arbeiter- und Bauernfakultät in Leipzig von 1950 (Abb.97)²⁶⁸. Hier sind Einzelbilder als Vorher- und Nachher-Szenen miteinander verknüpft, um den Siegeszug des Sozialismus anhand der veränderten Arbeitsbedingungen zu verdeutlichen.

Welche Verbesserungen sind für die Frauen festzustellen? In den vergangenheitsbezogenen Bildern taucht nur eine weibliche Person auf - eine Bäuerin bei einem ‚netten Schwätzchen‘ mit ihrem Arbeitskollegen. Bei den gegenwartsbezogenen Feldern ist die gesellschaftspolitische Rolle der Frau nicht herausragend: sie hilft - optisch von einem Kind fast gänzlich verdeckt - dem Kinderarzt, sitzt - vollkommen traditionell - als Büroangestellte an der Schreibmaschine, begleitet ihren Mann, ihren Partner auf einem Freudenmarsch und gesellt sich – zuhörend – zur Prüfungssituation, die (da für eine Fakultät inhaltlich am bedeutendsten) fast doppelt so breit gestaltet ist.

Intellektuelle Leistungen, politische Diskussionen werden weiterhin den Männern überlassen. Es findet kein gleichberechtigter Austausch statt, sondern die

²⁶⁸ Zehn Tafelbilder mit den Maßen 150 x 230 cm, eines 280 x 230 cm; Technik: Kasein auf Tempera. 1989 wurden diese Bilder wiederhergestellt, so: Guth, Peter 1995, S.404 Anm.143.

Männer erteilen Anweisungen, die von den Frauen meist nur ausgeführt werden.

Auf den ersten Blick scheint das von Otto Schutzmeister und Carl Marx ausgeführte transportable Wandbild von 1952 (Abb.98), das im Rahmen eines Wandbildseminars an der Magdeburger Fachschule für angewandte Kunst entstand, die Ausnahme von der Regel zu sein. Im Querformat verläuft ein im Industriebereich anzusiedelnder Schauplatz über drei Tafeln. Links trägt eine Frau eine schwere Gussform, rechts sieht man eine technische Zeichnerin. Erstere verrichtet damit - und das ist selbst in der DDR-Bilderwelt selten - körperlich anstrengende und damit eigentlich potentiell männliche Arbeit. Letztere scheint zwar die Möglichkeit einer gehobeneren Tätigkeit zu haben, doch bei genauerem Betrachten erkennt man, dass sie anscheinend nur Anweisungen des hinter ihr stehenden Arbeiters zeichnerisch umsetzt. Die Rangunterschiede treten trotz des Versuchs, die Kolleginnen nicht nur als schmückendes Beiwerk verkommen zu lassen, deutlich hervor. Frauen stehen am Ende des Plan- und Arbeitsprozesses - ob es nun das Wegtragen der vom Mann geschaffenen Gussform ist oder die Ausführung männlicher Überlegungen am Zeichentisch.

Ein Deckblatt der Neuen Berliner Illustrierten aus dem Jahr 1946 (Abb.99) dokumentiert die damaligen Arbeitsverhältnisse: mit Kopftuch und gegürtetem Arbeitskleid steht die Arbeiterin an einem Tisch, zieht an einem Schaltsystem eine Schraube an. Ihr gegenüber ein Kollege mit Arbeitsjacke und Schirmmütze. Er kontrolliert ihren Arbeitsgang, ist also ihr Lehrer. Es wird noch einige Jahre dauern, bis die Arbeiterin in der DDR sich in der Position befindet, ihren Kollegen in Arbeitsschritte einzuweisen.

Im Grunde sollten die Frauen im Berufsalltag die ‚besseren Männer‘ sein, d.h. einerseits produktiv soviel leisten wie ihre Kollegen, andererseits aber ihre typischen weiblichen Eigenschaften wie Fürsorge und Einfühlungsvermögen zur Verbesserung des Arbeitsklimas einbringen. Weibliche Werte und männliche Leistungen sollten vereint werden. Lippenstift gekoppelt mit Blaumann und Wattejacke wurden zum Sinnbild des Selbstvertrauens und des jugendlichen Enthusiasmus der neuen DDR-Frau.

Wenn Frauen zunehmend in männlich dominierte Berufszweige eindrangten, war man auf Seiten der Medien bemüht, zu versichern, dass solche frauenatypischen Tätigkeiten die weibliche Schönheit nicht beeinträchtigten.

Mit dem Lippenstift abgestimmt ist der Nagellack auf den Fingern des ehemaligen Schlosserlehrlings. Am Abend trug die jetzige Elektromechanikerin zum weißen Perlonkleid nahtlose Strümpfe und weiße Sandaletten mit roten Bleistiftabsätzen. Aber sie fällt deswegen nicht auf in der Brigade. Alle verstehen sich nett anzuziehen, alle können mit Lippenstift und Puderdose umgehen. (...) Sozialistisch leben übersetzen sie richtig mit schöner leben. Dazu gehört für sie auch, sich selbst schön zu machen.²⁶⁹

Vermännlichung lag den meisten Frauen der jungen DDR fern, sie forderten sogar – was aus der heutigen zeitlichen Distanz eher befremdlich wirken mag – ihrem Geschlecht entsprechende Behandlung:

Da die Frauen nun einmal das zartere Geschlecht sind, bitten wir den Kollegen BGL[Betriebsgewerkschaftsleitung]-Vorsitzenden, einen höflicheren Ton den Frauen gegenüber anzuschlagen und nicht in dem ehemaligen Barraston von, vor und mit den Frauen zu reden.

Diesem an der Wandzeitung eines Betriebs geäußerten Wunsch des Frauenausschusses entgegnete der explizit Angesprochene:

Das schwache Geschlecht hat bei den Kollegen im Betrieb nur ein allgemeines Gelächter ausgelöst. Hier zeigt der Frauenausschuss so richtig, wie rückschrittlich er in seiner politischen, ökonomischen Einstellung zum Staat und zur Regierung ist. Auf der einen Seite verlangen unsere Kolleginnen ihre von der Regierung gegebene Gleichberechtigung der Frau. Sie wollen bei gleicher Leistung dasselbe Geld wie ihre männlichen Kollegen haben, aber auf der anderen Seite wollen sie mit Glacéhandschuhen angefasst werden. So nicht, Kollegin Pulst; wo gehobelt wird, da fallen Späne (manchmal sehr grobe), denn diesen Barraston hat der BGL-Vorsitzende schon gehabt, als er vom Barras noch gar keine Vorstellung hatte. Sei davon überzeugt, wenn ich einmal zu Dir im Barraston sprechen sollte, fällst Du bestimmt in Ohnmacht.

Zu diesem publizierten Schriftwechsel des Reichsbahnwerks Wernigerode fügte die Redaktion der Frauenzeitschrift ‚Die Frau von heute‘, mit der Bitte um weitere Leserinnenmeinungen, noch an:

Sicher gibt es noch hier und da Betriebe, wo männliche Kollegen nicht ganz begriffen haben, welche Rolle die werktätige Frau in unserem Staat inne hat, und die versuchen (wenn auch unbewusst), ihre Entwicklung und Entfaltung zu hemmen.²⁷⁰

²⁶⁹ Neue Berliner Illustrierte, Heft 14 (1956), zit.n.: Merkel, Ina 1990, S.105.

²⁷⁰ Die Frau von heute, Heft 4 (1955), zit.n.: Merkel, Ina 1990, S.88.

Solche Probleme im täglichen Umgang versuchte man damit zu erklären, dass die völlige soziale Gleichheit der Geschlechter erst im Kommunismus erreicht werde und man sich mit dem DDR-Sozialismus noch in der ersten Phase auf dem Weg zur kommunistischen Gesellschaft befände. Es bedürfe der ideologischen Umerziehung - und zwar beider Geschlechter. Einmal, um den Frauen ihre neue Rolle bewusst zu machen, und zum anderen, um die Männer auf ihre geänderte gesellschaftliche Position vorzubereiten.

Dazu nutzte man z.B. die alljährlichen Frauentage, auf denen u.a. über die mangelnde männliche Unterstützung bei der Umsetzung der Gleichberechtigung kritisch debattiert wurde. Dass Emanzipationsbestrebungen auf der männlichen Seite nicht immer auf Gegenliebe stießen, erkannte man zwar, wusste aber dieses Problem nicht zu lösen.

Es ist bewiesen, dass der Wert der Familie für die Persönlichkeitsentwicklung der Frau nicht geringer wird, wenn die Beschränkung ihres Tätigkeits- und Interessenkreises auf Familie, Haushalt und Mutterschaft überwunden wird. (...) Bestandteil dieses Prozesses ist auch die Veränderung der Rolle des Mannes in der Familie. Die familiären Beziehungen erhalten auch für die Persönlichkeitsentwicklung des Mannes einen höheren Wert. Er hat nicht mehr die Vorherrschaft in der Familie, muss also auf traditionelle Vorrechte verzichten. Trotzdem ist auch für ihn der Gewinn der gleichberechtigten Partnerbeziehungen objektiv vorhanden, doch im Einzelfall nicht immer sofort verständlich. (...) Eine genaue Analyse dieser Veränderungen liegt noch nicht vor.²⁷¹

Gleichstellung ließ sich im beruflichen Bereich leichter bewerkstelligen als in der sozialistischen Partnerschaft oder Ehe. Zwar wurde betont, dass die ökonomische Selbständigkeit der Frau sich auch auf die Partnerschaft auswirke, da die Ehe nicht mehr aufgrund Versorgungsüberlegungen geschlossen würde, sondern aus Liebe, doch dies stimmt nur eingeschränkt. Wirtschaftliche Überlegungen dürften auch weiterhin bei einer Eheschließung im Vordergrund gestanden haben, denn junge Paare erhielten Förderung durch Kredite und wurden bei der Zuweisung einer Wohnung, die in erster Linie an traditionelle Kleinfamilien erfolgte, vorrangig berücksichtigt. Insbesondere letzteres war in einem Staat mit immer währendem Wohnraummangel ein nicht von der Hand zu weisender Vorteil bei der Organisation des Alltags. Aufgrund dessen ist vielleicht verständlich, weshalb in der DDR meist schon in sehr jungen Jahren geheiratet wurde. So kam man wesentlich einfacher in den Genuss einer eigenen Wohnung und

²⁷¹ So Kuhrig, Herta 1979, S.73.

konnte das Elternhaus verlassen. Solche - eben nicht aus Liebe, sondern aus ökonomischen Zwängen heraus geschlossene - Ehen hielten nur bedingt, und daher war die Zahl der jungen geschiedenen, oftmals alleinerziehenden Frauen im Vergleich zur BRD relativ groß.

Wenn im Privaten die Probleme einer wahrhaft vollzogenen Emanzipation so eklatant waren, dass nicht einmal die politische Seite sie verheimlichen konnte, inwieweit zeigt sich dies dann in den Wandbildgestaltungen, die sich eher der Sphäre ‚Freizeit‘ widmen? Im Gegensatz zur Arbeitswelt treten hier nämlich Geschlechtswesen einander gegenüber und nicht Arbeitskollegen.

Wolfgang Frankenstein arbeitete von 1954 bis 1957 an einem großformatigen Wandgemälde im Kulturraum des VEB Holzwerk in Berlin-Hohenschönhausen (Weißensee) (Abb.100)²⁷², der auch als Speisesaal genutzt wurde. Bezieht sich die Gestaltung auch auf den Holzverarbeitungsbetrieb, kennzeichnet Feierabendstimmung den Bildgehalt. Während seiner Arbeit traf Frankenstein mehrmals mit Diego Rivera zusammen. Die Arbeiten dieses Meisters des mexikanischen Muralismo hatten nicht nur für ihn Vorbildfunktion, da hier Modernität und politisches Engagement miteinander eine Einheit bildeten. Doch nicht nur wegen seiner Form-Experimente war die Rezeption Riveras in der frühen DDR problematisch, sondern auch aufgrund Riveras zeitweiliger Freundschaft mit Leo Trotzki, wegen der er einige Zeit zur Persona non grata erklärt und erst Ende der 50er Jahre wieder rehabilitiert wurde.

Nach dem Krieg engagierte sich Frankenstein in den Westsektoren Berlins rege am kulturellen Leben, arbeitete bei verschiedenen Kulturzeitschriften mit und leitete 1949 bis 1951 die Galerie Gerd Rosen, deren Mitglied er bereits seit 1947 war. Seine frühen Arbeiten sind stark von abstrakten Experimenten bestimmt. Er lehnte inhaltliche Aufgaben ab und wollte sich damals ganz der freien Gestaltung widmen. Dies hinderte ihn jedoch nicht daran, sich zunehmend der DDR zuzuwenden. Bis in die 80er Jahre war man in diesem Staat bemüht, seine anfängliche ‚Westsprache‘ mit der allgemeinen Desorientiertheit der unmittelbaren Nachkriegsjahre zu begründen.

²⁷² Maße 400 x 1200 cm; 1992 vernichtet, so Guth, Peter 1995, S.418 Anm.391.

Die existentielle Unruhe, die Frankenstein in den ersten Jahren seines Schaffens erfüllte, beruhte auf der geistigen Situation seiner Generation nach dem Inferno des zweiten Weltkriegs. (...) Das abstrakte Element wie das surreale war gewissermaßen eine Auflehnung gegen die etablierte Kunst wie auch gegen den sogenannten ‚guten‘ Geschmack.²⁷³

Frankenstein löste sich zunehmend von seinen abstrahierenden Gestaltungen und versuchte sich statt dessen in monumental-epischen Kompositionen. 1951 arbeitete er mit Waldemar Grzimek und Gerhard Moll an der Ausgestaltung des Kulturhauses im Jugendwerkhof Hessenwinkel bei Berlin. Danach war er von 1952 bis 1954 an der Akademie der Künste (DDR) Meisterschüler bei Heinrich Ehmsen. Vielleicht gab dies den entscheidenden Ausschlag, 1953 endgültig nach Berlin (DDR) umzuziehen. Gleich zu Anfang – sein Weggang aus dem Westen wurde natürlich propagandistisch instrumentalisiert – erhielt er große Wandbildaufträge.

Auf dem Wandbild in Berlin-Hohenschönhausen (Abb.100) sind wir neben Arbeitsschilderungen Zeugen eines Betriebsfestes. Man ist in ungezwungener Stimmung. In der Mitte der Komposition verfolgen einige den Tanz einer Kulturgruppe auf einer Bühne. Das ganze Geschehen ist durch zwei dicht beieinander liegende Doppeltüren dreigeteilt, die von Frankenstein an der Oberkante als Kästen perspektivisch verlängert und damit illusionistisch mit dem gemalten Raum verbunden werden. Links und rechts neben dem Festgeschehen arbeitet man: Gruppen diskutieren, planen, befinden sich auf Baustellen, in Werkhallen. Es wird damit ein direkter Bezug zum Auftraggeber hergestellt, der durch einen dekorativen Werkzeug-Fries unterhalb der illustrativen Gestaltung nochmals unterstrichen wird.

Das Bild ist eine große Erzählung über das Leben der Menschen des Betriebes, sie finden immer Neues in ihm, und so hält der Maler durch sein Bild eine große Zwiesprache mit den Werktätigen.²⁷⁴

Frauen sind an verschiedenen Stellen in die Szenerie eingebunden: links z.B. studiert eine mit ihrem Kollegen einen Plan, rechts stehen vor einem Hauseingang einige Frauen mit ihren Kindern, die dem Fest zusehen wollen.

²⁷³ Claußnitzer, Gert, Wolfgang Frankenstein: Malerei zwischen Realität und Poesie, in: Wolfgang Frankenstein, Ausstkat. Berlin (DDR) 1989, S.8.

²⁷⁴ Kühne, Lothar, Gegen die Einsamkeit des Bildes, in: Bildende Kunst, Heft 10 (1961), S.700.

Direkt zwischen den beiden Türenflügeln malte Frankenstein ein Pärchen. Beide sind in Arbeitskleidung, doch ihre private Verbindung zueinander ist offensichtlich. Er hebt sie von der Sitzerrhöhung, sie stützt sich vertrauensvoll ab, blickt ihm in die Augen. Für diese beiden Menschen scheint trotz des ganzen Trubels um sie herum die Zeit für einen kurzen Moment stehen geblieben zu sein. Wie wichtig diese kleine Episode ganz privaten Glücks für Frankenstein war, erkennt man an der exponierten Stelle, die er diesem Paar zuweist.

Vier Jahre später blickte Frankenstein auf entscheidende 15 Monate zurück, die er im VEB-Holzwerk verbrachte, um in unmittelbarem Kontakt mit den Werktätigen dieses Wandbild gestalten zu können.

Zum ersten Mal waren jetzt Arbeiter die unmittelbaren Auftraggeber. Aus ihren Argumenten spürte ich, wie viel an Überlebtem hier noch zu überwinden war, erkannte zugleich aber auch die Tragweite meiner Aufgabe, ihnen mit dem Geschaffenen den Beweis dafür zu erbringen, inwieweit es ihr Denken und Fühlen zu beeinflussen vermag, sie in der Gewissheit ihrer Bedeutung stärkt... (...) Dieser Inhalt sollte ihr eigenes Leben betreffen, und sie hatten Gelegenheit, mit ihrem Rat und ihrer Kritik mitzuwirken und dabei ihren eigenen Standpunkt in vielen Dingen des Lebens und der Kunst zu klären. (...) Eine schematische Vereinfachung des Arbeitertyps, zu der man manchmal greift, in der Absicht, damit die Aussage zu steigern, ist nach einem solchen Zusammenleben nicht mehr möglich. Man erkennt, dass eine Schematisierung - auch der Komposition und der Thematik - im Grunde auf dem Mangel an umfassender Kenntnis der Vielfalt des Lebens beruht.²⁷⁵

Ob bei der Darstellung des Paares die Vorstellungen der Arbeitenden eine Rolle spielten, sie möglicherweise erst den Anstoß für ein solches Detail gaben? Handelt es sich doch bei dieser ungestörten Zweisamkeit um einen der wenigen Momente im Alltag, in denen man ‚privatisieren‘ konnte. Denn nicht nur betriebliche Brigaden kontrollierten das Beisammensein, sondern alle Lebensabschnitte waren von solchen Organisationsstrukturen durchzogen.

Wie stellt sich dieses junge sozialistische Paar dar? Nicht anders als in all den Jahrzehnten zuvor. Sie wird gestützt, aufgefangen - er ist ganz der ‚starke‘ Held, der sie am liebsten auf Händen tragen will. Zeigt sich in unmittelbarer Nähe eine selbstbewusste Frau mit Zigarette in der Hand, bleibt hier in der emotionalen Verbundenheit der beiden die alte Ordnung der geschlechtlichen Charakterzuweisungen gewahrt.

²⁷⁵ Sonntag (Berlin - DDR), Nr. 48, zit.n.: Claußnitzer, Gert 1978, S.221.

Dass rauchende Frauen eher die Ausnahme bildeten, betonte Frankenstein selbst:

Da sitzt auf dem Türvorsprung in meinem Bild eine Frau, die eine Zigarette in der Hand hat. Es ist die einzige Person auf dem Bild, die raucht. Und das mit gutem Grund. Diese Frau ist die DFD-Vorsitzende des Betriebes, die immer sehr prononciert die Rechte der Frau vertrat, mitunter auch ein bisschen aufgesetzt. So rauchte sie tatsächlich provozierend beinahe in jeder Situation, selbst in solchen, wo jeder Mann darauf verzichtet hätte. Das ist ein bisschen Geste der Gleichberechtigung.²⁷⁶

Rauchen als Beweis der Gleichstellung? Doch was hat sie letztendlich davon – am Glück der Liebe hat sie nicht teil, denn welcher Mann hat schon Interesse an einer solch betont emanzipierten Frau...?

Ungefähr zur selben Zeit schuf Gerhard Richter als Diplomarbeit zum Abschluss seines vierjährigen Studiums in der Fachrichtung Wandmalerei zwei Wandbilder im Deutschen Hygiene Museum Dresden. Im Zusammenhang mit der 750-Jahr-Feier der Stadt sollten das Foyer und der Vortragssaal des Museums ausgestaltet werden. 1978 übermalte man die Bilder.²⁷⁷ Man hatte an dieser Arbeit nur noch wenig Interesse, gehörte Richter doch zu denen Malern, die sich vom Sozialismus abwandten, um im Westen ihre künstlerische Zukunft zu suchen.

Als 1994 beim Abkratzen der weiß getünchten Wände zu Teilen die Arbeit im Foyer wieder freigelegt wurde, sprach sich Gerhard Richter gegen eine Restaurierung aus:

Ist doch Blödsinn, diese Friede-Freude-Eierkuchen-Idylle wie eine Reliquie zu behandeln. Bitte lasst es so zugepinselt, wie es ist.²⁷⁸

Seine früheren Werke im Stile des sozialistischen Realismus, die er selbst als mehr oder weniger peinlich akademisch bezeichnet, werden – da sie seinem künstlerischen Image im Westen schaden könnten – ausgeblendet; Aufmerk-

²⁷⁶ Frankenstein, Wolfgang, Auf dem Weg zur neuen künstlerischen Qualität, Bildende Kunst, Heft 5 (1960), S.335-337.

²⁷⁷ Manche Angaben datieren dies Ende der 60er Jahre, doch Sigrid Walther vom Deutschen Hygiene-Museum bestätigte mir in einem Schreiben vom 14.12.99, dass die Übermalungen erst 1978 im Zuge einer Renovierung erfolgten.

²⁷⁸ Gerhard Richter in der Dresdner Morgenpost, zit.n.: Flacke, Monika 1995, S.7.

samkeit ist unerwünscht.²⁷⁹ Biografische Details wie 1950 die Arbeit an einem politischen Transparent für einen volkseigenen Betrieb, passen nicht zu seiner Avantgarde-Rolle in der westlichen Kunstszene. 1961 verließ er die DDR, wollte „raus aus dieser etablierten Verlogenheit und erstickenden Bevormundung“²⁸⁰.

Wird im Westen doch über seine frühen Arbeiten gesprochen, bemüht man sich, bereits in diesen DDR-Auftragswerken Ansätze seiner späteren ‚Modernität‘ zu finden.

Man kann in einigen Wandbildern und Wandbildentwürfen inszenatorische Erfindungen entdecken, in denen unabhängig von dem Dargestellten vielleicht ein Ansatz zu der methodischen Simultaneität der späteren abstrakten Bilder steckt.²⁸¹

Passend zum Ort des Hygiene-Museums spielt auf dem Foyergemälde (Abb.101) die Arbeitswelt keine Rolle. Statt dessen sind voneinander vollkommen unabhängige Freizeitszenen miteinander verwoben.

Die Wirkung der Malerei sollte der einer Tapete oder eines Gobelins ähnlich sein, das bedeutete in dem Fall Verzicht auf Zentralisation und völlige Ausschaltung von Räumlichkeit und Tiefenwirkung. Staffellung nach hinten und raumgebende Überschneidungen vermied ich, indem ich die Dinge nebeneinander setzte. (...) die Stilisierung diente einmal der Betonung des Ornamentalen und Dekorativen und zum anderen dem Inhalt entsprechend der Sichtbarmachung bestimmter Eigenschaften, wie Heiterkeit, Gesundheit usw.²⁸²

Ohne einheitliche Raumkoordinaten sind sie von einem ornamental wirkenden Landschaftsteppich hinterfangen. Eine heile, zeitlose Welt glücklicher Menschen öffnet sich dem Betrachtenden - als Exempel der neu gewonnenen Lebensqualitäten im Sozialismus. Junge Liebespaare tauchen an verschiedenen Stellen auf. Ganz links flüstert ein junger Mann in arkadischer Landschaft seiner Angebeteten etwas hinter vorgehaltener Hand zu, während sich diese mit zärtlicher Geste ihm zuwendet. Rechts unterhalb ist ein Picknick von drei Personen zu sehen und darüber, wiederum seitlich versetzt, hilft ein Jüngling einer jungen

²⁷⁹ Siehe Welti, Alfred, Der Malerfürst, der Architekt und das ungeliebte Frühwerk, in: art, Heft 1 (1998), S.100f. Die ersten wirklich ausführlicheren Informationen enthält die nach Abschluss dieser Arbeit erschienene Publikation von Dietmar Elger, Gerhard Richter: Maler, Köln 2002.

²⁸⁰ Brief von Gerhard Richter an Werner Schmidt, 1990, zit.n.: Kunst in Deutschland 1945-1995: Beitrag deutscher Künstler aus Mittel- und Osteuropa, Ausstkat. Regensburg 1995, S.76.

²⁸¹ Harten, Jürgen 1986, S.13.

²⁸² Richter, Gerhard, Über meine Arbeit im Deutschen Hygienemuseum Dresden, in: farbe und raum, Nr.9 (1956), S.9f., zit.n.: Elger, Dietmar 2002, S.26.

Frau im Badeanzug in ihren Bademantel²⁸³, beobachtet von einem neben ihnen stehenden, sich gerade abtrocknenden Jüngling. Ganz rechts, nach einem von einer jungen Frau geleiteten Kinderreigen, stellte Richter über den Türen - quasi als Zweckerfüllung der Liebe - eine junge Familie dar, wobei die Vaterfigur etwas abseits auf die Mutter blickt, als ob eine Mann-Frau-Beziehung nach dem Kindersegen keine Bedeutung mehr spiele.

Von neuem Selbstbewusstsein der Frau ist wahrlich nichts zu merken. Die Frau wendet sich weiblich geziert an den Mann, lässt sich den alten Benimmregeln entsprechend bedienen (das Helfen in den Mantel) bzw. bedient (Einschenken des Getränkes bei der Picknickgruppe). Hier wird ein zeitunabhängiger Kosmos entworfen, in dem keine Individuen, sondern Typen der Geschlechter auftreten. Leid, Alter haben hier keinen Platz, aber auch keine spannungsvolle Sinnlichkeit. Dass die Gestalten sich überhaupt im 20. Jahrhundert bewegen, ist allein durch die hinter der Familie angedeutete Fabrik und den kleinen von Tauben überflogenen Traktor erkennbar.

Nach solchen Darstellungen anzunehmen, dass man nicht bemüht gewesen sei, die Frau im Sozialismus bzw. die neue Umgangsform zwischen den Geschlechtern in die Bildwelt der Kunst aufzunehmen, wäre falsch.

Einer der Künstler, der bis zum Ende des ‚Realen Sozialismus‘ bemüht war, die Rolle der Frau in dieser, seiner neuen Gesellschaft zu verdeutlichen, war Walter Womacka. Sein Aufstieg zu einem der gefragtesten Auftragskünstler der DDR setzte 1958 nach einem Interview Walter Ulbrichts ein. Ulbricht hob dessen im gleichen Jahr entstandenes Gemälde >Rast bei der Ernte< (Abb.117), für das er den Kunstpreis der DDR erhielt, als beispielhaft hervor. Trotz - aus heutiger Sicht - mangelndem Niveau seiner frühen Werke gelangte Womacka nach diesem Lob von höchster Stelle ein Jahr später bereits auf den Posten des Vizepräsidenten des VBKD (Verband Bildender Künstler Deutschlands). 1968 – im Jahr der Ernennung zum Rektor der Hochschule für Bildende und Angewandte Kunst in Berlin-Weißensee – erhielt er das zweite Mal den Nationalpreis für sein künstlerisches Schaffen, insbesondere auf dem Gebiet der Monumentalmalerei.

Seine Werke waren in ihrer dekorativ-optimistischen Wirkung nie Gegenstand ernsthafter Auseinandersetzungen - eine Tatsache, die ihm nach der Wende

²⁸³ Die Beschreibung, dass hier eine reifere Frau die jüngere anleide, so jedenfalls Guth, Peter 1995, S.160, kann ich nicht nachvollziehen.

zugute kam, da er selbst dann nur die wenigsten interessierte, obwohl er zu den Künstler-Lieblingen Ulbrichts und Honeckers zählte und gerade in den späten 50er und frühen 60er Jahren sich viele andere Kunstschaffende am dekorativen Stil seiner Werke orientierten bzw. orientieren sollten. Formal gesehen ist sein Schaffen ein Konglomerat verschiedener Einflüsse. In einer verträglichen Dosierung spielen Fauvismus und Expressionismus, insbesondere sein Vorbild Karl Hofer, für die Anfangsjahre keine unwesentliche Rolle, schlagen sich nieder in schlichter Tektonik und radikalen Formvereinfachungen, während seine späteren Werke in ihrer Montagetechnik Anleihen z.T. bei der westlichen Moderne auszeichnen.

Nach schon früher erfolgten baugebundenen Arbeiten erhielt er den Auftrag, ein Mosaik für die Eingangshalle des Hauses der Parteien und Massenorganisationen, heutiges Rathaus, in Eisenhüttenstadt, damals noch Stalinstadt, zu gestalten. Dieser Auftrag stand im Mittelpunkt des damaligen Interesses, war doch Womacka bereits 1955 auf Vorschlag Oskar Nerlingers zum künstlerischen Berater bei der Ausgestaltung der Stadt mit Werken baugebundener Kunst verpflichtet worden.

Die Arbeit >Unser neues Leben< bzw. >Aufbau<²⁸⁴ (Abb.102) wurde 1957/58 in Natursteinmosaik ausgeführt.²⁸⁵ Sie befindet sich oberhalb zweier Treppenaufgänge, von denen aus man ins Foyer gelangen kann und umschließt auf der Stirnseite drei Türen, die in den großen Saal führen. Die Darstellung sollte „der Bedeutung des Hauses als Zentrum tätiger sozialistischer Gemeinschaft würdevoll Ausdruck“²⁸⁶ verleihen. Hier werden - ähnlich wie bei Richter - verschiedene Szenen additiv in parallel nebeneinander gesetzten Bildstreifen miteinander verwoben.

Womackas Kreislauf der sozialistischen Gesellschaftsentwicklung beginnt links mit der historischen Ausgangssituation der Nachkriegszeit. Über zwei Ruinenüberlebenden - einer in sich zusammengesunkenen, verzweifelten Frau und einem kleinen Mädchen - machen sich zwei Frauen bereits ans Beseitigen der Trümmer. In der oberen Ecke findet der schon bei Cremers >Aufbauhelfer< festgestellte Paradigmenwechsel statt: während die Frauen noch der in Trüm-

²⁸⁴ >Unser Leben< laut Beitrag in der Bildenden Kunst, Heft 10 (1959), S.692, der Titel >Aufbau< ist angegeben bei Guth, Peter 1995, S.158.

²⁸⁵ Bezüglich der Maße gibt es unterschiedliche Angaben: Hütt, Wolfgang 1980, S.251: 6m x 12m; Guth, Peter 1995, S.416: 4m x 8m.

²⁸⁶ Zit.n. Stephanowitz, Traugott, Künstler formen das Antlitz von Stalinstadt, in: Bildende Kunst, Heft 10 (1959), S.694.

mer liegenden Vergangenheit zugeordnet werden, liegt die Zukunft der SBZ / DDR in Händen des tätigen Mannes, einem Maurer, der eine neue, stabile Ziegelwand aufbaut. Seine für den Aufbau des Sozialismus notwendige Aktivität wird noch zusätzlich durch die hinter ihm stehende, sein Tun beobachtende Frau potenziert. Auch der Topos des Ärmel hochkrempelnden Mannes (hier kann man wiederum auf Cremers >Aufbauhelfer< verweisen) fehlt im nächsten Bildstreifen – zuunterst - nicht. Neben ihm steht eine junge Frau, die anscheinend um ihr Äußeres bemüht, sich ein Kopftuch umbindet. Über der, von unten gesehen, linken Tür sind Männer und ein heranwachsender Junge aktiv, als Produzierende, Planende und Lernende in den Arbeitsprozess einbezogen, während ein Mädchen sich dem privaten Müßiggang des Lesens hingibt.

Zentrale Position - nicht nur aufgrund der Platzierung - nimmt die Bildsequenz über der Mitteltür ein. Womacka knüpft mit der im Hintergrund stehenden, männlichen Figur an christliche Ikonographie an. Eine nur auf den ersten Blick befremdliche Inhalt-Form-Verknüpfung. Denn da der Kunst jegliche Autonomie abgesprochen wurde, verfiel die sozialistische Kunst in einen regelrecht vormodernen Zustand und erhielt damit gleichsam kultischen Charakter. So verwundert es nicht, dass man trotz Ablehnung kirchlich-religiöser Gesellschaftseinflüsse in der Kunst auf bereits tradierte, christliche Formen zurückgriff, um Inhalte deutlicher vermitteln zu können.

Zeigegestus und Haltung des Mannes und insbesondere die Fahne erinnern an malerische Gestaltungen des auferstandenen Christus.²⁸⁷ Doch statt dem Zeichen göttlichen Triumphs über den Tod schwenkt dieser nicht das Kreuzesbanner, sondern - sozusagen als sozialistischer Heilsbringer - die rote Fahne. Ähnlich dem christlichen Segensgestus hält er die rechte Hand über ein miteinander diskutierendes Paar. Argumentierend hat die Frau ihre Hände erhoben, will ihren Gesprächspartner überzeugen. Doch die mutmaßlich gleichwertige Debatte wird gleich wieder relativiert, denn der Mann hat ein Buch unter seinen Arm geklemmt. Er scheint damit der wissende, rationalere Gesprächspartner zu sein - ihre Beweisführung wirkt im Gegensatz dazu eher intuitiv getroffen. Typisch weibliche Eigenart? Zumindest fällt auf, dass neben diesem miteinander disputierenden Paar eine weitere Facette weiblichen Lebens unterhalb der sozialistischen Fahne Darstellung findet: eine Mutter mit zwei Kindern. Damit wird die

²⁸⁷ Z.B.: Andrea Mantegna, Auferstehung Christi (1459/60) (Musée Municipal, Tours), Tizian, Die Auferstehung (1542-44) (Galleria Nazionale delle Marche, Urbino) oder El Greco, Die Auferstehung (1605-10) (Museo del Prado, Madrid).

gleichwertige (wissenschaftliche) Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern zum kurzen Zwischenspiel degradiert.

Über der rechten Tür werden ebenfalls Tätigkeiten geschlechtsspezifisch verteilt. Während die Bäuerin die Garben gebündelt auf ihrer Schulter trägt, sie damit der Natur verbunden gezeigt wird, ist der Mann neben ihr mit seiner Schutzbrille möglicherweise Traktorist, ‚Bezwinger‘ der Technik.

D.h. typische Rollenklischees bestimmen das Mosaik. Patriarchale Strukturen erweisen sich stabiler als alle gesellschaftspolitischen, revolutionären Umbrüche des ‚Arbeiter-und-Bauern-Staates‘. Denn dieser Staat des ‚neuen Menschen‘ - ‚Mensch‘ anscheinend synonym mit ‚Mann‘ gesetzt - bedient sich weiterhin traditioneller Bildformeln. Ein Beispiel ist das erwähnte Motiv der Ähren tragenden Frau. Das weibliche Prinzip als ein fruchtbares, die ‚Mutter Erde‘ als Sinnbild der Verbindung zwischen Natur und Frau im Gegensatz zur intellektuellen Macht und damit technikbeherrschenden Kraft des Mannes. Man versuchte zwar verschiedentlich, die Öffnung des Marktes ‚unweiblicher‘ Berufszweige für die Frau auch mittels Illustrierung festzuhalten, doch die Vorliebe alt hergebrachter Geschlechtertrennungen blieb weiterhin dominant. Künstlerisch konnte man dabei auf sowjetische Darstellungen verweisen, beispielsweise auf die monumentale, den sowjetischen Pavillon der Pariser Weltausstellung 1937 bekrönende Gruppe >Arbeiter und Kolchosbäuerin< von Wera Muchina.

Bereits vor Gründung der DDR ordnete man auf politischen Plakaten der SBZ dem weiblichen Part die Natur zu. So eilen unter der Parole >Zum Neuaufbau an die Arbeit< (Abb.103) drei Männer und eine Frau der Zukunft entgegen. Während die Männer mit Schaufel und Hammer sowie Brille die Verbrüderung von Intelligenz und Proletariat für die gemeinsame Sache demonstrieren, bleibt der ‚Genossin‘ mit ihrem schwerem Ährenbündel nur die traditionelle Verbindung zur Fruchtbarkeit der Natur.

Fast 15 Jahre später immer noch eine vergleichbare Symbolik: in der Berliner Werner-Seelenbinder-Halle hing während der Feierlichkeiten zum zehnjährigen Bestehen der DDR ein überdimensioniertes Transparent (Abb.104) mit einem Fabrikarbeiter in voller Arbeitsmontur und einer strahlenden jungen Bäuerin, wiederum mit Getreide im Arm. Interessanterweise wird nicht nur in den zugeordneten Tätigkeitsbereichen an den Geschlechterstereotypen festgehalten, sondern auch in der allgemeinen Charakterisierung. Während die vom Licht hervorgehobene Frau uns optimistisch entgegenlächelt, wirkt der wie im Schatten stehende Mann gedanklich abwesend, blickt in die Ferne der (gesell-

schaftlichen) Zukunft, zu der er – entsprechend seinem Werkzeug und seiner Arbeitskleidung – tatkräftig beiträgt.

Sind hier beide Figuren durch das DDR-Emblem, das sie zu stützen scheinen, voneinander getrennt, begegnen sich Mann und Frau auf Karl-Heinz Jakobs Wandbild >Mechanisierung der Landwirtschaft< (Abb.105), das er 1961 für den Plenarsaal des Bezirksrats, heute Sitz der Industrie- und Handelskammer, in Karl-Marx-Stadt, heute Chemnitz schuf. Der Auftrag benannte als Thema ‚Arbeite mit, plane mit, regiere mit‘. Im Mittelpunkt des Geschehens – entsprechenden der ursprünglichen Funktion des Ortes – befindet sich somit ein Volksvertreter.

Am rechten Rand läuft ein Paar fast aneinander vorbei, bleibt im geschäftigen Gang kurz beieinander stehen, blickt sich tief in die Augen - doch die Mitarbeit am sozialistischen Aufbau lässt kein Liebesgeplänkel zu. Sie hält - wie üblich - das Getreide in ihren Armen, er trägt eine Kette über seiner Schulter, wohl auf dem Weg zu der im Hintergrund erkennbaren Mähmaschine. Gerade dieses Beispiel der Mechanisierung lässt die Bäuerin anachronistisch erscheinen, als ob sie an der Modernisierung ihres Arbeitsbereichs nicht teilhaben dürfe.

Es gibt aber auch Gegenbeispiele: 1964 gestaltete Willi Neubert ein Wandbild an einem kleinen Gebäudetrakt des Verlagshauses der ‚Freiheit‘ in Halle (Abb.106a/b)²⁸⁸, mit dem Thema: ‚Die Presse als kollektiver Organisator‘, unter Berücksichtigung der Bedeutung der chemischen Industrie für diese Stadt. Um ein fünf Meter hohes Brustbild einer männlichen Figur, vor sich eine Titelseite der ‚Freiheit‘ mit dem hinzugefügten Passus ‚Frieden – Sozialismus‘, gruppieren sich scheinbar altbekannte Figurentypen – nur eines fällt aus dem Rahmen: einer Agronomin, in weißem Arbeitskittel und mit Schreibutensilien, tritt ein Landarbeiter mit einem Getreidebündel unter dem Arm entgegen, eine Ähre zwischen den Fingern prüfend der Wissenschaftlerin entgegenhaltend. Sie ist seine Vorgesetzte, verfügt im Gegensatz zu ihm über eine akademische Ausbildung – Beleg, wenn auch selten vorkommend, dass weibliche Qualifikation als Selbstverständlichkeit empfunden werden sollte.

Abschließend zu diesen öffentlichkeitsbezogenen Arbeiten sei nochmals Womacka mit seinem sicherlich bekanntesten öffentlichen Werk erwähnt: der Gestaltung am Haus des Lehrers (1964, Abb.107) am Berliner Alexanderplatz,

²⁸⁸ 1991 wurde diese Arbeit entfernt (so Guth, Peter 1995, S.422 Anm.476).

die bereits kurz nach ihrer Entstehung von der Berliner Bevölkerung aufgrund ihrer Platzierung am Gebäude ‚Bauchbinde‘ genannt wurde, denn da der Fries etwas erhöht angebracht ist, wirkt er wie aufgesetzt, als ob die von Fensterflächen dominierte Front sich darunter weiter fortentwickeln würden.

Die Proportionen der beiden Geschossteile unter dem Bild wirken labil, sie geben ihm keine Stütze. Deshalb erscheint das Gemälde wie ein Transparent, das sich beliebig am Bau auf- und abschieben ließe.²⁸⁹

Unter dem Motto ‚Unser Leben‘ sollte Womacka in der Höhe des dritten und vierten Stockwerks eine Fläche von 7 m x 125 m gestalten, die auf eine komplizierte Betrachtersituation Rücksicht zu nehmen hatte. So ist eine der beiden Längsseiten, die jeweils 45 m lang sind, vom belebten Alexanderplatz aus einsehbar, während die andere, versteckt durch eine Hofsituation, wohl nur wenig Aufmerksamkeit findet. Eine fortlaufende Bilderzählung hätte somit wenig Sinn gehabt - war sicherlich von Womacka auch gar nicht gewünscht.

Nachdem sein Vorschlag, Symbole der vier Elemente zu gestalten, zurückgewiesen worden war, entschied er sich für eine additive Darstellung verschiedener Figurengruppen, die in manchem an sein Mosaik in Eisenhüttenstadt erinnern. In einzelnen, selbständigen Bildsequenzen verkündet er die allseits bekannten sozialistischen Ideen - lehrbuchhaft und damit für viele Betrachter und Betrachterinnen wohl eher belustigend denn erzieherisch wirkend.

Im Zentrum der dem Platz zugewandten Längsseite ist in für Womacka gewohnter stereotypenhafter Weise ein junges Paar gestaltet, das mit den üblichen geschlechterspezifischen Zuordnungen aufwartet. Rechts neben dem Mann sind die Symbole des geo- und heliozentrischen Weltbildes sowie ein Atommodell, dessen Elektronenumlaufbahnen plastisch mittels Aluminiumbänder über den Fries hinausgreifen, d.h. es wird ein naturwissenschaftlicher Bezug hergestellt, während seiner hinter ihm stehenden blonden Partnerin ein blühender Baum und eine Friedenstaube zur Seite gestellt sind, sie also das weiblich Bewahrende und Reproduzierende versinnbildlicht. Die unterschiedliche Gewichtung der Geschlechter zeigt sich insbesondere in der Körperhaltung. Obwohl beide in breiter Schrittstellung dargestellt sind, wirkt die weibliche bei weitem nicht so stabil und ungezwungen wie die des Mannes. Ihr unter dem roten Kleid durch schwarze Konturen sichtbar gemachter Körper scheint in erster Linie die Funktion zu haben, durch Parallelisierung die Bedeutung und vor allem

²⁸⁹ Weidner, Annelis, Bedarf moderne Architektur des Kunstwerks, in: Bildende Kunst, Heft 10 (1965), S.510.

die Unterstützung ihres Partners anzudeuten. Dessen hervorgehobene Position zeigt sich u.a. in den weit zur Seite geführten Armen, als ob er die ganze Welt in Besitz nehmen wolle. Einschließlich seiner Partnerin, denn seine linke Hand ist fast unterhalb ihrer linken positioniert, die im Gegensatz dazu eher zögerlich nach oben geführt wirkt, als ob sie gerade behutsam die Taube dem freien Flug überlassen hätte.

Diese klischeehaften Rollenzuweisungen setzen sich in den anderen Motiven fort - sie ‚bemuttert‘ die Kinder, er unterrichtet oder leistet als Arbeiter in einer Brigadebesprechung Planungsarbeit. Am rechten Friesende steht ein Sinnbild des Arbeiter & Bauern-Staates. Die Bäuerin hält dieses Mal jedoch keine Ähren, sondern einen Korb mit geernteten Früchten. Ihre innige Verbindung mit der Natur wird unterstrichen, da sie barfuß vor dem Arbeiter steht, der mit Stiefeln und Mütze sowie einem Eimer mit Werkzeug um ihre Aufmerksamkeit buhlt. Er hat eine ihrer Früchte genommen, umschließt sie mit seiner Rechten und erscheint damit fast wie das sozialistische Pendant Adams, der sich von ‚Eva‘ eine verbotene Frucht geben ließ.

Dem schließt sich auf der Schmalseite, nach der Darstellung eines Stahlarbeiters, eine Atelierszene an. Ein Arbeiterpaar - wobei nur sie sich anhand ihrer Kleidung eindeutig dieser Schicht zuordnen lässt - beobachtet den wohl stellvertretend für Womacka stehenden Künstler bei seiner Wandbildgestaltung. Während der Mann in Denkerpose stille ‚Kopfarbeit‘ leistet, tritt die Frau gestikulierend in ein direktes Gespräch mit dem Maler. Wird ihr hier die aktivere Rolle zugestanden, da es sich um die ‚Schönen Künste‘ handelt, einem Bereich ästhetischer Begriffsfindungen, der eher dem weiblichen Element zu entsprechen scheint? Oder nimmt sie direkt Stellung zu dem gerade im Entstehen befindlichen Frauenkopf? Es ist zumindestens auffallend, dass an keiner anderen Stelle des Mosaiks eine Frau eine ähnliche Betriebsamkeit einnimmt.

Auf der anderen Längsseite findet sich ebenfalls in der Mitte eine inhaltlich und formal pointierte Gruppe, dieses Mal aus drei Figuren bestehend. Zwischen einem Arbeiter, dessen rote Fahne die drei Personen hinterfängt, und einer Arbeiterin steht ein Angehöriger der NVA, dessen friedliche Absichten durch die rechts von der Fahne fliegenden Tauben betont werden sollen. Damit wird - laut zeitgenössischer, regimetreuer Interpretation - „die Bereitschaft der Werktätigen

repräsentiert, ihre Heimat und ihre Errungenschaften zu verteidigen²⁹⁰, letztere durch die im Hintergrund aufragende Industrieanlage versinnbildlicht. Für einen solchen Kampfeswillen scheint die Frau weniger berufen, hält sie doch weder ein agitatorisches - wie die Fahne - noch ein militärisches Mittel - wie das Gewehr - in ihren Händen. Möglicherweise symbolisiert sie für Womacka somit eher den zu beschützenden - schwachen - Bevölkerungsteil der DDR.

Rechts davon paraphrasiert sich Womacka selbst, indem er spiegelbildlich sein sicherlich erfolgreichstes Gemälde >Paar am Strand< von 1962 (Abb.129) in die Komposition einbaut, das noch an anderer Stelle eingehend behandelt werden soll. Ähnlich dem Bauernpaar auf der anderen Längsfront, ist die Frau wiederum Objekt des Begehrens, denn der junge Mann sieht sie unverhohlen an. Sie dagegen - entsprechend den Moralvorstellungen von einer jungen Frau, die sich im übrigen nur wenig von denen des Westens unterscheiden, - erwidert diesen Blick nicht, sondern wendet ihren Kopf dem Betrachtenden zu.

Die zweite Schmalseite ist der männlichen - wissenschaftlichen - Welt vorbehalten. Arzt, Forscher und Ingenieur verkörpern das moderne DDR-Leben, den vermeintlichen Fortschritt, der für viele im Vergleich mit dem Westen nur schwerlich Bestand hatte und daher immer wieder propagandistisch herausgestellt werden musste.

Die Zukunft liegt allein in den Händen des männlichen Teils der sozialistischen Gesellschaft. Frauen begleiten, werden ihrerseits nur aktiv, wenn es um die ästhetische Gestaltung der Umwelt oder um die Bewahrung zwischenmenschlicher Beziehungen geht. Traditionelle Geschlechterordnungen wurden - wie aus den meisten hier angesprochenen Bildbeispielen ersichtlich - nicht angetastet. Pflichten im Haushalt und in der Familien oblagen in erster Linie der Frau, wobei diese typischen weiblichen Tätigkeitsfelder keine gesellschaftspolitische Aufwertung erfuhren. Kritische Äußerungen gab es auch in den späteren Jahrzehnten nur wenige. Nicht weil diese Probleme nicht gesehen wurden, sondern weil jegliche feministische Debatte als westlich dominiert betrachtet wurde und damit dem sozialistischen Gesellschaftsgefüge letztendlich nur hätte Schaden zufügen können.

²⁹⁰ Kuhirt, Ullrich, Schmuck und Aussage zugleich: über das Wandbild Walter Womackas am Haus des Lehrers in Berlin, in: Bildende Kunst, Heft 10 (1964), S.512.

6.2. MEDIENBILDER DER 50ER JAHRE IN WESTDEUTSCHLAND

Was dem Osten das Wandbild, das war dem Westen die Werbung. Natürlich gab es auch in der DDR Werbeanzeigen, doch aufgrund des vorherrschenden Mangels an zugänglichen Produkten als auch des Fehlens ernstzunehmender Konkurrenz für die volkseigenen Betriebe blieb dieses Medium eher ein ‚Stiefkind‘. Anzumerken ist zumindestens, dass sich die DDR-Werbung oftmals Klischees bediente, die wenig gemein hatten mit den propagierten sozialistischen Normen. Oftmals präsentierte sich eine Werbewelt, die nahezu identisch mit der des westlichen Kapitalismus zu sein scheint - wären da nicht gelegentlich die Verweise auf die ‚volkseigene Produktion‘ oder DDR-typische Produktnamen. Die Konsumwelt des westlichen Lebens hinterließ - ob das nun politisch gewünscht war oder nicht - seine Spuren, wenn auch immer um einige Jahre verspätet.

Da die Kunst im öffentlichen Raum in der DDR propagandistisch als vermeintliches Abbild des sozialistischen Lebens - wie bereits oben ausgeführt - einen höchst bedeutsamen Stellenwert hatte, während in der BRD die Kunst eine vergleichbare Rolle nicht einnehmen musste, soll für den westlichen Bereich die Bebilderung der Konsum- und Freizeitwelt eingehender beleuchtet werden, in der sich die damalige westliche Wertordnung in erheblichem Maße widerspiegeln sollte.

6.2.1. Film-Industrie und Illustrierten-Blätter

Wie die sozialistischen Wandbilder reflektieren auf der anderen Seite Werbeanzeigen, Filmplakate oder Illustriertenfotografien Befindlichkeiten einer zutiefst verstörten Nachkriegsgesellschaft, die nicht über Vergangenes, Verlorenes nachdenken, sondern sich eine schöne, heile Welt aufbauen wollte. Man suchte zu vergessen und später im Rausch des Wirtschaftswunders neue Werte zu finden. Wolfgang Staudtes international anerkannte Versuch, sich bereits 1946 in seiner DEFA-Produktion ‚Die Mörder sind unter uns‘ mit der Vergangenheit auseinander zu setzen, bildet dabei eher die Ausnahme, die die Regel bestätigt.

Typisches Beispiel der - funktionierenden - Fluchtmechanismen sind die gefühlsbetonten Heimatfilme der 50er Jahre, die weg von den Trümmern hin zur unberührten Natur sich um Wiederherstellung der alten Werte bemühten.

Daneben sollten sie zur Integration der Millionen von Flüchtlingen aus dem Osten beitragen - auch wenn selten diese Verbindung so deutlich ist wie in ‚Grün ist die Heide‘, dem Klassiker dieses Genres von 1951 mit dem Traumpaar des deutschen Filmes, Sonja Ziemann und Rudolf Prack und dem alten Lüdersen, der das Flüchtlingsproblem aus dem deutschen Osten direkt thematisiert.

Mehr als ein Fünftel der zwischen 1947 und 1960 produzierten Filme in der Bundesrepublik sind dem Heimatfilm-Genre zuzurechnen. Mutige Männer, die keine Gefahr scheuen, um für die gerechte Sache einzutreten, und ‚saubere Mädels‘, die oftmals still an der Seite des Helden mitleiden, zu ihm - wie auf manchen Filmplakaten - emporblicken. Alles ereignet sich in der unbeschädigten Welt des Waldes oder der Berge – willkommener Gegensatz zu den zerstörten Großstädten und Industrielandschaften. Nostalgische Sehnsüchte nach den ‚guten alten Zeiten‘ erfuhren in solchen rührseligen Streifen wie ‚Sissi‘ Befriedigung. Man wollte unterhalten werden, nicht über die eigene Vergangenheit grübeln. Um die Bedeutung der ‚Heile Welt‘-Klischees, deren Verdrängungs- und Tabuisierungsmechanismen, zu verstehen, muss man sich den Skandal des Filmes >Die Sünderin< von 1951 vergegenwärtigen, dessen eine Nacktszene mit Hildegard Knef zu einem Sturm der Entrüstung führte. Der Film sei angeblich ein Faustschlag ins Gesicht jeder ehrbaren deutschen Frau. Bei der Uraufführung in Köln rief der dortige Erzbischof Frings dazu auf, den Film zu meiden, da er die „sittlichen Begriffe unseres christlichen Volkes“ zersetze. Mit Verweis auf die angeblich „entsittlichende Wirkung und verfassungsfeindlichen Tendenzen“ setzten manche Stadt- und Kreisbehörden sogar ein Verbot der Aufführung durch. Dort, wo der Film laufen konnte, wurde er – nicht zuletzt aufgrund des ausgelösten Wirbels - zu einem Publikumsmagnet.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass natürlich der Geschmack der Jugendlichen, die beispielsweise Filme wie >Die Halbstarken< (1956) ansahen, nichts gemein hatte mit dem ihrer Elterngeneration. Für diese hatte Liebe asexuell, nicht-öffentlich zu sein, insbesondere der weibliche Körper sollte tunlichst bedeckt gehalten werden. Die in dieser Zeit wieder aufkommenden Schönheitskonkurrenzen mit erheblichem Echo in Presse und Film weckten bei der konservativen Kulturkritik heftige Bedenken, da das Ansehen der Frau mit dieser Profanisierung herabgesetzt würde. Damit diese Tendenzen hochgeputzten Sexus in der Kinowelt kontrolliert werden konnten, gründete in den 50er Jahren der katholische CDU-Politiker Adolf Susterhenn die ‚Aktion Saubere Leinwand‘. Auch die Betriebsamkeiten des katholischen Volkswartbundes oder der Bundesprüfstelle taten das ihrige, damit kein Kinozuschauer zuviel Haut zu sehen

bekam. Dass man(n) trotzdem auf seine - nackten - Kosten kam, verdankte man sogenannten ‚Kulturfilmen‘ über die ‚Wilden‘ Afrikas oder Amazoniens und den zahlreich in deutschen Kinos aufgenommenen Beiträgen Italiens oder Frankreichs, die passend zum Filmgeschehen mit durchaus freizügiger gestalteten Plakaten aufwarteten.

Als ein Beispiel unter vielen sei das Plakat zum französischen Film >Feuer unter der Haut< (Abb.108) genannt, der im Februar 1955 in Deutschland uraufgeführt wurde. Die bereits im Titel anklingende Laszivität - typographisch das ‚Feuer‘ in „flammenden“ Lettern hervorgehoben - spiegelt sich im Plakatmotiv wider, das deutlich macht, wem hier es sozusagen unter der Haut ‚brennt‘. Die Frau als blonder, vollbusiger Vamp umfängt – ihren Rücken an den Geliebten gepresst – sinnlich mit ihren Armen seinen Nacken, zieht ihn an sich heran, lässt ihm aber gleichzeitig den aktiven Part, indem er ihr das Kleid, das bereits aufgeknöpft ist, von den Schultern streift. Mit sexuellen Reizen aufwartend, spielt sie - oder besser gesagt ihr Oberkörper - die zentrale Rolle für den potentiellen Kinobesucher und Plakatbetrachter, während der Mann auf seinen Kopf, seinen begierigen Blick und seinen Arm, der nichts anders im Sinn hat, als sie zu entblößen, reduziert wird.

Wesentlich sinnlicher, da weniger theatralisch wirkend, ist die Plakatgestaltung für >Endstation Sehnsucht< von 1951 (Abb.109), der filmischen Umsetzung des gleichnamigen Dramas von Tennessee Williams. Ihre lackierten Finger umfassen seinen entblößten Rücken, er erwidert ihre Umarmung mit gleicher Vehemenz, beide die Augen geschlossen, auf den Körper des anderen konzentriert. Ein Bild erotischen Verlangens, das im deutschen Film zu diesem Zeitpunkt noch undenkbar gewesen wäre - vielleicht war es auch nicht notwendig, wurde man doch durch ausländische Filmproduktionen genügend ‚befriedigt‘.

Welch Unterschied zu den Heimatfilm-Plakaten. In >Heimatglocken< (Abb.110), 1952 von Willy Engelhardt entworfen, umarmt sie - im Dirndl und mit gewelltem, zusammengesteckten Haar - zwar auch ihr männliches Gegenüber, doch ihr Blick ist nach innen gekehrt, wohl wissend, dass sie ihn mit ihrem Wunsch nach Zuneigung nicht erreichen kann. Er registriert kaum ihre Annäherung, sondern blickt zielbewusst nach oben zu den ihn erwartenden, zu bezwingenden Aufgaben. Solcher Mann hat – zunächst - keine Zeit für Zuwendungen – bis sich das Paar letztendlich ‚ordnungsgemäß‘ findet.

Dass mit der pruden Haltung mancher Moralisten die latent vorhandenen Wünsche des Publikums nach Erotik unterdrückt wurden, zeigt deutlich die ab den späten 60er Jahren nicht mehr zu bremsende Sexfilmwelle – so z.B. Oswalt Kolles Aufklärungsfilme, denen entsprechende Serien in den Illustrierten ‚Quick‘ und ‚Neue Revue‘ vorausgegangen waren, bis hin zu den heute nur noch belächelten Lederhosen-Sexfilmen. Gleichzeitig wurde in der Illustriertenwelt der weibliche Körper zunehmend enthüllt - auch wenn anfangs die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften darüber wachte, dass Brustwarzen und Scham noch bedeckt blieben.

Neben den Heimatstreifen zählten Ehe- und Problemfilme zu den Kassenschlagern westdeutscher Kinos. Erstere zeigen meist ein sehr idealisiertes, oft ins Komödiantische abdriftende Bild der deutschen Familie, letztere reflektieren nicht die tatsächlichen Schwierigkeiten der Nachkriegsgesellschaft, sondern setzen gefühlsselig einmalige Schicksale aus der Traumwelt der großen Liebe in Szene. Dem Unterhaltungswunsch des breiten Publikums wurde damit entsprochen; da unterscheiden sich die 50er Jahre nur bedingt von der ‚Berieselungsmaschinerie‘ heutiger Medien.

Das von Schauspielerinnen wie Ruth Leuwerick oder Sonja Ziemann geprägte Frauenbild entsprach den von männlicher Seite präferierten, aber auch von weiblicher Seite gewünschten Nachkriegsvorstellungen, die sich natürlich auch in der Werbung und der Illustriertenwelt niederschlugen. Interessanterweise wurde das amerikanische Frauenbild der Filmindustrie, das sich beispielsweise mit einem Typ wie Katharine Hepburn auch in populären Komödien ausgesprochen emanzipiert zeigte und damit der Rolle des deutschen ‚Heimchen am Herd‘ so gar nicht entsprach, nicht als Orientierungslinie genutzt.

Ähnlich dem heutigen Zeitgeist schmückten größtenteils - damals noch bekleidete - weibliche Modelle die Titelseiten der 50er-Jahre-Zeitschriften. Ein sauberes Bild der Frau wurde präsentiert. Sie war schlank, elegant, gepflegt, ohne jeglichen Makel - wie retuschierte Porträts der Rokoko-Schönheiten des 18. Jahrhunderts. Frau sein heißt schön sein, und zwar für den Mann, die Familie. Darstellungen aus der Arbeitswelt, wie in den DDR-Illustrierten, gab es nicht - entsprach dies doch in keiner Weise Adenauerscher Familienpolitik. Denn spätestens mit dem nach der Währungsreform einsetzenden Aufschwung übernahmen die Männer wieder die - wirtschaftliche und politische - Führung. Selbst wenn die Frau in manchen Familien weiterhin wirtschaftlich gezwungen war, zu arbeiten, so sah man das nur noch unter dem Vorbehalt der Vorläufigkeit, als

Übergangslösung. Gesellschaftskritische oder gar emanzipatorische Fragestellungen, die z.B. die unmittelbare Nachkriegszeit bestimmten, da in allen vier Besatzungszonen die Zeitschriften als wichtiges Instrument in Fragen der re-education galten, verschwanden weitgehend aus den Illustriertenblättern und wurden von Kochrezepten, leichter Unterhaltung aus der Welt der Stars, Sensationsmeldungen und Mode sowie Schönheitstips abgelöst. Äußere Werte waren gefragt. Bereits 1947 schuf Christian Dior mit seinem sogenannten ‚New Look‘ ein Frauenbild, das sich mit Wespentaille, Stöckelschuhen und schwingenden Volants betont elegant und weiblich zerbrechlich darbot. Noch lange bestimmte ein rasend schnell wechselndes Modediktat nicht nur die Laufstege der Modeschöpfer, sondern auch den Einkauf der Frauen, die die tristen, grauen Kriegstage endlich hinter sich wissen wollten. Selbst das Korsett erlebte eine Renaissance, als ob die Frauen dadurch wieder zivilisiertere Lebensformen erlangen könnten. Welch ein Rückschritt zu dem selbstbewussten Frauenideal der Weimarer Jahre mit burschikos geschnittenen Kleidern und dem kecken Bubikopf.

Fragen nach Selbständigkeit oder dem Berufsalltag spielten eine geringere Rolle. Wenn eine Frau sich entschloss, zu arbeiten, erwies sich dies in der Praxis oftmals als schwierig, da es - im Gegensatz zur DDR - kein ausreichendes Betreuungsangebot für Kinder gab, so dass eine Frau mit kleinen Kindern sich letztlich gezwungen sah, doch zuhause zu bleiben. Als Ende der 40er Jahre, Anfang der 50er die Arbeitslosigkeit anstieg, wurde versucht, Ehefrauen immer stärker vom Arbeitsmarkt zurückzudrängen - 1948 waren bereits rund 400000 Frauen arbeitslos gemeldet. Man begegnete weiblichen Doppelverdienern mit wenig Verständnis. In vielen Berufszweigen war es sogar bis 1957 üblich, der Frau bei Verheiratung zu kündigen, da ein Verdiener in der Familie als ausreichend erschien. Erst 1959 trug die damals führende Frauenzeitschrift ‚Constanze‘, die 1968 in der Zeitschrift ‚Brigitte‘ aufging, der weiblichen Berufstätigkeit Rechnung, indem sie die Rubrik ‚Ihr Beruf‘ in den ‚Leserdienst‘ einband und mit der Serie ‚Kleines Berufs-ABC‘ für Frauen atypische Berufe vorstellte. Schließlich war trotz aller Erschwernisse im Oktober 1958 mehr als ein Drittel der Erwerbstätigen weiblich, so dass entgegen dem vermittelten Frauenbild außerhäusliche Arbeit demnach für viele Frauen zum Alltag gehörte. Die Zunahme der weiblichen Arbeitskräfte im Laufe der späten fünfziger Jahre hing mit den bereits erwähnten wachsenden Konsumansprüchen dieser Zeit zusammen, die nur mit gemeinsamen Rücklagen finanzierbar waren. In einem Werbeprospekt

für Frauen- und Männerarbeitsplätze der Firma Mousson heißt es daher unmissverständlich zu einem Foto eines jungen, lachenden Paares: „Ihr Lebensstandard lässt sich noch verbessern, wenn Sie Ihre Arbeitskraft richtig nutzen!“²⁹¹

Die Realität widersprach somit der konservativen Ansicht, dass dem Mann die Pflicht oblag, alleiniger Ernährer der Familie zu sein. Trotzdem zeigte sich für viele in den Zeiten des Wirtschaftswunders der gelungene oder missglückte Aufstieg darin, ob eine Ehefrau weiterhin berufstätig sein ‚musste‘.

Hatte die Frau – sowohl in Ost als auch in West – oftmals gleiche bzw. durch die Doppelbelastung Beruf Familie mehr Pflichten als der Mann, reagierte die Legislative – insbesondere in der jungen BRD – nur widerwillig und mühsam auf die gesellschaftlichen Veränderungen.

Exkurs: Rechtliche Position der Frauen in den beiden deutschen Staaten

Seit Anfang der fünfziger Jahre hob man im Westen wiederholt die Rolle der ‚Fluchtburg Familie‘ hervor, da diese soziale Kleingruppe das letzte stabile Gebilde innerhalb der Gesellschaft darstelle. Rolle der Frau sei die Sorge um Haushalt und Kinder, um dem Ehemann die uneingeschränkte Berufstätigkeit zu ermöglichen und seine Aufstiegsmöglichkeiten zu verbessern.

Wie wichtig der Regierung Adenauers die traditionelle Familienvorstellung war, zeigt die 1953 erfolgte Einrichtung des Bundesministeriums für Familienfragen unter Leitung von Franz-Josef Wuermeling, der dieses Amt bis Herbst 1962 innehatte. Dieser Vorreiter christlicher Familienpolitik, der u.a. eine ‚Kampfgruppe für die Familie‘ gründete und stellvertretender Leiter der ‚Fides Romana‘, einer päpstlich orientierten Laienvereinigung katholischer, deutscher Männer, war, unterstellte der Frauenerwerbstätigkeit einen „gemeinschaftszerstörenden Charakter“²⁹². Berufstätigkeit war nur dann für ihn akzeptabel, wenn sie in typisch weiblichen Bereichen, wie dem hauswirtschaftlichen oder sozial-karitativen, angesiedelt war. Aber die eigentliche Bestimmung der Frau lag seiner Meinung nach im trauten Heim:

²⁹¹ Abb. in: Frauenalltag und Frauenbewegung: 1890-1980, Ausstkat. Frankfurt a.M. 1981, S.129.

²⁹² Zit.n.: Helwig, Gisela 1993, S.53.

Mutterglück ist stets von Anfang an nicht nur mit großer Verantwortung, sondern auch mit stetem Verzicht verbunden... Diese Gabe und Aufgabe der Selbsthingabe und Selbstverleugnung um höhere Ziele willen ist es auch, die die Mutter zur verständnisvollen Lebensbegleiterin des Mannes und Vaters und zum Herzen der Familie werden lässt... Da wird heute so viel von der Gleichberechtigung der Frau geredet, aber so wenig von dem höchsten und schönsten Beruf der Frau und Mutter in der Familie.²⁹³

Der von ihm gewünschte Nachwuchs sei wichtiger Faktor im Kampf gegen die angebliche „kommunistische Gefahr“.

Millionen innerlich gesunder Familien mit rechtschaffen erzogenen Kindern sind als Sicherung gegen die drohende Gefahr der kinderreichen Völker des Ostens mindestens so wichtig wie alle militärische Sicherung.²⁹⁴

Ähnelte dies nicht Äußerungen der gerade vergangenen faschistischen Schreckensjahre, in denen gesunde, arische Kinder als Garant für den Sieg des Deutschen Reichs angesehen wurden? So verkündete beispielsweise Adolf Hitler auf einem Frauenkongress 1934:

Was der Mann an Opfern bringt im Ringen seines Volkes, bringt die Frau an Opfern im Ringen um die Erhaltung dieses Volkes in den einzelnen Zellen. Jedes Kind, das sie zur Welt bringt, ist eine Schlacht, die sie besteht für Sein oder Nichtsein ihres Volkes.²⁹⁵

Die Voreingenommenheit der Adenauer-Ära gegenüber weiblicher Berufstätigkeit schlug sich auch im sogenannten ‚Gleichberechtigungsgesetz‘ von 1957 nieder, das insoweit das Bürgerliche Gesetzbuch reformierte. Hier heißt es u.a. nunmehr:

§ 1356 (1) Die Frau führt den Haushalt in eigener Verantwortung. Sie ist berechtigt, erwerbstätig zu sein, soweit dies mit ihren Pflichten in Ehe und Familie vereinbar ist.
§ 1360 (...) Die Frau erfüllt ihre Verpflichtung, durch Arbeit zum Unterhalt der Familie beizutragen, in der Regel durch die Führung des Haushaltes; zu einer Erwerbstätigkeit ist sie nur verpflichtet, soweit die Arbeitskraft des Mannes und die Einkünfte zum Unterhalt der Familie nicht ausreichen (...).²⁹⁶

²⁹³ Wuermeling, Franz-Josef, Familie - Gabe und Aufgabe (1959), zit.n.: Glaser, Hermann 1986 (Bd.2), S.99f.

²⁹⁴ F.J.Wuermeling in: Kirchenzeitung (Köln) vom 06.12.1953, zit.n.: Foitzik, Doris 1992, S.92.

²⁹⁵ Hitler auf dem Frauenkongress vom 08.09.1934 in Nürnberg, zit.n.: Westenrieder, Norbert, 'Deutsche Frauen und Mädchen!' Vom Alltagsleben 1933-1945, Düsseldorf 1984, S.20.

²⁹⁶ Gesetz über die Gleichberechtigung von Mann und Frau auf dem Gebiete des bürgerlichen Rechts vom 18.06.1957, zit.n. Niehuss, Merith 1998, S.273f.

Dagegen wurde in der DDR der Frau mit dem 1950 verabschiedeten ‚Gesetz über den Mutter- und Kinderschutz und die Rechte der Frau‘ ein alleiniges Entscheidungsrecht bezüglich ihrer Berufstätigkeit zugestanden:

§ 15 Durch die Eheschließung darf die Frau nicht gehindert werden, einen Beruf auszuüben.²⁹⁷

Im Westen schrieb das Bürgerliche Gesetzbuch, wie dargetan, die sogenannte ‚Hausfrauenehe‘ weiterhin fest. Erst 1976(!) kam es mit dem Ersten Gesetz zur Reform des Ehe- und Familienrechts zu einer Änderung. Danach lautet der §1365 Absatz 1 BGB:

Die Ehegatten regeln die Haushaltsführung im gegenseitigen Einvernehmen.²⁹⁸

Um wahre Gleichberechtigung war man jedoch zwanzig Jahre zuvor - von Seiten der bürgerlichen Parteien – noch nicht sonderlich bemüht.

Rückblende: zweimal wurde vom Hauptausschuss des Parlamentarischen Rates der Antrag, die Formulierung „Männer und Frauen sind gleichberechtigt“ im Grundgesetz aufzunehmen, mit den Stimmen von CDU und FDP zurückgewiesen. Nur massive Proteste von Gewerkschafterinnen und Frauenverbänden führten zu einer Zustimmung. Begründet wurde die anfängliche - männliche - Ablehnung u.a. damit, dass der Eigenart der Geschlechter damit nicht mehr Rechnung getragen würde, sowie weiterhin, dass ein Rechtschaos zu befürchten sei, weil eine Aufnahme dieses Passus in die Verfassung gleichermaßen Gesetzgebung, Exekutive und Rechtspflege verpflichte. Art.117 Abs.1 des Grundgesetzes bestimmte, da viele rechtliche Bestimmungen aus der Zeit vor 1949 weiter galten, dass entgegenstehendes Recht dem Gleichberechtigungsartikel angepasst werden müsste - spätestens zum 31.März 1953. Einen entsprechenden Passus enthielt auch die Verfassung der DDR, in dem festgeschrieben wurde, dass „alle Gesetze, die der Gleichberechtigung der Frau entgegenstehen“,“²⁹⁹ aufzuheben seien. Versuche, die durch den erwähnten Grundgesetzartikel gesetzte Frist zu verlängern, wurden vom Bundesverfassungsgericht zurückgewiesen. So entstand ab dem 1.April 1953 aufgrund der Säumnis des Gesetzgebers hinsichtlich der Gleichberechtigung von Mann und Frau ein

²⁹⁷ Zit.n.: Kaelble, Hartmut 1994, S.388.

²⁹⁸ Erstes Gesetz zur Reform des Ehe- und Familienrechts vom 14.06.1976, zit.n.: Helwig, Gisela 1987, S.130.

²⁹⁹ Zit.n.: Kaelble, Hartmut 1994, S.387.

rechtsfreier Raum, der durch Urteile des Bundesverfassungsgericht gefüllt werden musste - und das fünf Jahre lang.

Die Politik war redlich bemüht, den Gleichberechtigungsgedanken dadurch auszuhöhlen, dass man sich auf die „natürliche Ordnung“ der Ehe berief, die dem Mann eine stärkere Gewichtung einräumen müsse, um angeblich den Schutz von Familie und Ehe - wie er in Art.6 Abs.1 im Grundgesetz festgeschrieben ist - zu gewährleisten. Diese Meinung vertraten nicht nur die bürgerlichen Parteien, sondern auch die beiden Kirchen, die sich genötigt sahen, in die rechtspolitische Diskussion einzugreifen und die alleinige Entscheidungsgewalt des Mannes für den innerfamiliären Zusammenhalt als unverzichtbar zu definieren. So steht beispielsweise in den 1953 von den deutschen katholischen Bischöfen aufgestellten ‚Thesen zur Reform des Ehe- und Familienrechts‘:

- 5. Wer grundsätzlich die Verantwortung des Mannes und Vaters als Haupt der Ehefrau und der Familie leugnet, stellt sich in Gegensatz zum Evangelium und zur Lehre der Kirche. (...)
- 8. Der Schwerpunkt einer verheirateten Frau und Mutter liegt in ihrer Mitwirkung an der inneren Beseelung und Erfüllung des Gemeinschaftslebens in der Familie.³⁰⁰

Der Regierungsentwurf von 1952 liegt auf der Linie dieser Vorstellungen. Bei der Frage zum Entscheidungsrecht in der Ehe heißt es dort u.a.:

Die Ehegatten haben alle Angelegenheiten, die das gemeinsame eheliche Leben betreffen, in gegenseitigem Einvernehmen zu regeln. Bei Meinungsverschiedenheiten müssen sie versuchen, sich zu einigen. Können sie sich nicht einigen, so entscheidet der Mann; er hat auf die Auffassung der Frau Rücksicht zu nehmen.³⁰¹

Familienminister Wuermeling sah sich in dieser Ungleichbehandlung der Geschlechter als Beschützer der Frauen. In seinen Argumentationen vermischen sich dabei reaktionäres Frauenbild und ideologische Abgrenzung zum DDR-Sozialismus.

Wohin schließlich eine totale Gleichberechtigung und Gleichsetzung von Mann und Frau in letzter Konsequenz führt, zeigt uns ein Blick in die Ostzone. ... In der letzten Konsequenz enden diese Dinge dann im Kohlen- oder Uranbergwerk.³⁰²

³⁰⁰ Thesen der deutschen katholischen Bischöfe zur Reform des Ehe- und Familienrechts, zit.n.: Foitzik, Doris 1992, S.90.

³⁰¹ § 1354 des Regierungsentwurfs; BT-Drucksache II/224, zit.n.: Perlonzeit 1988, S.76.

³⁰² Stenographische Berichte des Deutschen Bundestages vom 12.02.1954, zit.n.: Perlonzeit 1988, S.81.

Dass eine Frau trotz Eheschließung weiterhin in allen Produktionsbereichen erwerbstätig sein könne, schien ihm unvorstellbar und für das Familienleben äußerst schädlich. Dabei verhehlte er nicht, dass er grundsätzlich eine umfassende Gleichberechtigung ablehne, sondern erklärte sogar ausdrücklich:

Der Satz, dass alle Menschen gleich seien, wird missdeutet. Solche Missdeutung sieht in der Gleichberechtigung nichts anderes als eine schematische Gleichmacherei, Gleichsetzung und Gleichbehandlung. Gleichberechtigung meint, dass Gleiches gleich und Ungleiches ungleich behandelt wird.³⁰³

Die von SPD und der damals im Bundestag noch vertretenen KPD eingebrachten Gesetzesentwürfe strichen die männliche Entscheidungsbefugnis, doch die parlamentarischen Mehrheiten führten zur Festschreibung des Letztentscheidungsrechts des Ehemannes im Bürgerlichen Gesetzbuch, bis es durch Beschluss des Bundesverfassungsgericht 1959 aufgehoben wurde - neun Jahre nach dem bereits erwähnten ‚Gesetz über den Mutter- und Kinderschutz und die Rechte der Frau‘ der DDR, in dem der Frau unmissverständlich gleiches Mitspracherecht eingeräumt wurde:

§ 14 Die Eheschließung hat für die Frau keine Einschränkung oder Schmälerung ihrer Rechte zur Folge. Das bisherige Alleinbestimmungsrecht des Mannes in allen Angelegenheiten des ehelichen Lebens ist zu ersetzen durch das gemeinsame Entscheidungsrecht beider Eheleute.³⁰⁴

Mit dem Gleichberechtigungsgesetz von 1957 kam es jedoch auch in der BRD zu rechtlichen Verbesserungen für die Frau. So gingen beispielsweise nicht mehr, wie früher, ihre Besitztümer automatisch mit Eheschließung an den Mann über, dieser konnte auch nicht mehr ihre außerhäusliche Erwerbsarbeit fristlos kündigen und ihr stand zudem verstärktes Mitspracherecht bei der Erziehung der Kinder zu. Damit erhielten die bereits seit Jahren veränderten Lebensverhältnisse – wenn auch zögerlich – ansatzweise ihre rechtliche Grundlage.

6.2.2. Schlager-Idyllen und Werbeklischees

Diese juristischen Debatten interessierten die meisten Frauen tatsächlich nur wenig. Ihrem oft tristen Alltag entkamen sie stundenweise durch sentimentale Geschichten auf der Filmleinwand oder der Lektüre neuster Schlagzeilen aus

³⁰³ Wuermeling in einer Debatte des Deutschen Bundestages vom 12.02.1954, zit.n.: Joosten, Astrid 1990, S.65.

³⁰⁴ Zit.n.: Kaelble, Hartmut 1994, S.388.

der unerreichbaren Traumindustrie der Stars und Sternchen. Auch die zunehmend expandierende Schlagerindustrie schuf befriedigende Gegenwelten. Die 50er und 60er Jahre waren die Blütezeit des (west)deutschen Schlagers. Hier konnte man noch an die ewige Liebe glauben, und zwischen den Zeilen waren sogar Frivolitäten erlaubt und gewünscht, Alltägliches dahingegen meist tabu. Anders als die Rock' n' Roll-Bewegung der Jugendlichen, in denen das Protestgebaren - wie bei den Tanzdarstellungen bereits ausgeführt - ein wichtiges Moment spielte, bevorzugte die kleinbürgerliche Erwachsenenwelt die ‚leichte Kost‘.

Man reiste schon vor der Urlaubswelle, die Mitte der 50er Jahre langsam einsetzte, mittels Liedtexten ins südliche Ausland, wo anscheinend Flirten (und mehr) ohne Probleme möglich war:

Heute nacht, wenn der Mond am Himmel lacht,
dann hab Erbarmen,
denn es gibt kein Zurück,
und ich finde nur das Glück
in deinen Armen.

Doch Rosita, sie lacht,
und verschweigt, was sie gedacht,
vergeblich fleht er.

Meint sie ja, meint sie nein,
das verrät ihr Blick allein
und den versteht er.
(...)
Heiß küsst der Senor zur selben Stund',
verliebt, Rositas roten Mund,
und schuld daran war nur der Rumba!³⁰⁵

Während zuhause auf dem Sofa oder in der Küche die Verhältnisse nach außen hin geordnet blieben und sexuelle Freizügigkeiten im (klein)bürgerlichen Alltag allerhöchstens während der ‚närrischen Zeiten‘ oder im Silvesterrausch möglich waren, trällerten Schlagerschnulzen in den eigenen vier Wänden und schufen das passende - akustische - Gegenstück zur irrealen Welt der Groschenromane aus der Berg- oder Arztwelt und zu den bunten Zeitschriftenartikeln.

³⁰⁵ Der Senor von Ecuador, gesungen von Marika Röck, zit.n.: Siepmann, Eckhard 1983, S.248.

Jetzt bin ich der Mann von Mariechen.
 Der Storch kommt bei uns jedes Jahr.
 Und hat er uns mal vergessen,
 dann rufen die Nachbarn sogar:
 Tu'es noch einmal, es ist so herrlich.
 Tu'es noch einmal, es ist so schön.³⁰⁶

Das gelegentlich etwas anstößige, zweideutige Gebaren der Schlagerwelt erhielt in der Werbung ein ‚blütenreines‘ Pendant. Bereits in den Kriegsjahren sorgte sich die Frau, „wenn Vati kurz auf Urlaub kommt“, v.a. darum, wie sie Wäsche und das übrige Marschgepäck wieder in Ordnung bringen könne.

Wenn Sie das Herz des Urlaubers gewinnen wollen, dann nehmen Sie ihm die Sorge für Uniform und Wäsche ab. Prüfen Sie Nähte und Knöpfe und heilen Sie vorsorglich jeden Schaden. Wenn Wäsche, Strümpfe und Uniform wochenlang nur von rauen Soldatenhänden behandelt werden, haben sie im Urlaub hausfrauliche Pflege nötig.³⁰⁷

Auch in den 50er Jahren zeigten Werbeanzeigen in Zeitschriften oder auf Litfasssäulen Frauen, die darum bemüht waren, immer hübsch und adrett auszu-sehen, sich um Haushalt - Wäsche und Kochen - und natürlich um das Wohlergehen der Familie (insbesondere des Mannes) zu kümmern. Es gab in dieser Zeit sogenannte ‚Bräuteschulen‘, die vor allem einen Zweck hatten: die Frau auf Ehe und Mutterschaft vorzubereiten und ihr die notwendigen Handgriffe beizubringen. Die weibliche Sorgfalt war für das Wohlfühlen in den eigenen vier Wänden verantwortlich. So wird ihr beispielsweise in den 1960 erschienen ‚Tipps für das Eheglück‘ der Porzellanfabrik ‚Thomas‘ u.a. empfohlen: „Für sie: Decken Sie gerade für Ihren Mann den Tisch besonders nett. Zeigen Sie ihm, dass er Ihr liebster Gast ist.“ Er braucht sich jedoch - da dies dem Mann-Sein anscheinend nicht entspricht - weniger zu bemühen, denn für ‚ihn‘ heißt es nur lapidar: „Ab und zu können Sie ruhig mal schlechte Laune haben. Nur muss hin und wieder Ihr ‚guter Kern‘ zum Vorschein kommen.“³⁰⁸

Das richtige Rollenverhalten muss bereits von Kindesbeinen an trainiert werden. Bei einer Werbeanzeige der Seife >Uhu-Line< (Abb.111) von 1956 lässt ein hübsch zurecht gemachtes kleines Mädchen ihr sauberes und gestärktes Kleidchen – und damit auch sich – von dem hinter ihr stehenden Jungen (und

³⁰⁶ Peter Lauch und die Regenpfeifer, Tu' es doch noch mal, zit.n.: Foitzik, Doris 1992, S.139.

³⁰⁷ ATA-Werbung in: Frankfurter Illustrierte, Heft 47/48 (1940), zit.n. Kübler, Sabine / Kuhn, Annette / Wirtz, Wilma (Hg.), Frauen im deutschen Faschismus 1933-1945, Frankfurt a.M. 1980 (Frauenalltag und Frauenbewegung im 20.Jhd.; Materialsammlung zu der Abteilung 20.Jhd. im Historischen Museum Frankfurt; Bd.3), S.87.

³⁰⁸ Zit.n.: Kriegeskorte, Michael 1992, S.116.

vom Betrachter) bewundern. Der kleiner Freund prüft regelrecht fachmännisch das Gewebe, denn auch zukünftig muss das Mädchen sich um die sorgfältige Pflege der Wäsche bemühen.

Ein junges Pärchen unter den blühenden Zweigen eines Baumes (Abb.112) zeigt in seiner aufgesetzten Fröhlichkeit und Unbeschwertheit große Nähe zu dem noch zu behandelnden Gemälde >Am Strand< (Abb.129) von Womacka - entscheidender Unterschied ist die größere körperliche Nähe, wobei die grafische Umsetzung so gehandhabt ist, dass der Kopf des jungen Mannes eher vor als auf dem Rock seiner Freundin zu liegen scheint. Man bleibt - den moralischen Vorstellungen der Zeit entsprechend - ‚sauber‘ und ‚reinlich‘ – wobei die Nähe zum Baum auf die Gefahr paradiesischer Verführung verweisen könnte, schließlich hat sie bereits nach einem der Äste gegriffen.

Auch wenn der voyeuristische Blick auf den (fast) nackten Frauenkörper als Werbeträger erst viel später die Konsumwelt bestimmen sollte, scheinen doch bereits Ende der 50er Jahren manche Werbegestalter eindeutige Vorstellungen von der Verfügbarkeit des weiblichen ‚Objektes‘ zu haben. In einer Anzeige zu dem Haarfestiger ‚Panto‘ (Abb.113) umfasst der Mann besitzergreifend den Kopf der Frau, blickt auf die für ihn arrangierte Schönheit, die - im Gegensatz zu ihm in helles Licht getaucht - passiv sich dieser Geste unterwirft. Von einem gleichberechtigten Verhältnis ist hier nichts zu spüren. Sie muss sich um seine Liebe, um seine Zuwendungen bemühen, indem sie sich entsprechender Kosmetikartikel bedient und damit selbst zum Konsumartikel für den Mann werden scheint, der sie wie sein Eigentum nimmt.

Ebenfalls beliebtes Anzeigenmotiv war das Bild der bedienenden Frau - z.B. in der Kaffeewerbung. Dabei war es irrelevant, ob es sich um die Ehefrau oder die Sekretärin (Abb.114) handelte, der Tenor war stets derselbe: sie sorgt mit ihrer Fürsorge für „wohlthuenden Ausgleich für seinen schweren Dienst“. Solche unmissverständliche Beschreibungen dienender Funktionen der Frau gab es in der bildlichen DDR-Propaganda nicht, da dies der vermittelten Ideologie der ‚Arbeitskameradin‘ nicht entsprochen hätte.

6.3. DER NEUE SOZIALISTISCHE MENSCH – GESCHLECHTERROLLEN IM ARBEITER- UND BAUERNSTAAT

Mittels großer gestalteter Wandflächen schien man nach SED-Ansicht, wie bereits ausgeführt, am ehesten erzieherisch auf die Bevölkerung einwirken zu können; aber auch in anderen Medien, wie dem Tafelbild und der Plastik, bediente man sich eines Bildvokabulars, mit dem die Bedeutung des neuen Menschen im sozialistischen Staat in den Mittelpunkt gestellt wurde. Neue Zeiten sollten anbrechen, doch griff man in manchem auf Topoi der faschistischen Vergangenheit zurück. Totalitäre Systeme verlangen nach ähnlichen Methoden.

Beispielsweise erschien 1946 in der SBZ ein Wahlplakat der SED (Abb.115), das ein Bauernpaar dem Feld zeigt. Er mit geschulterter Heugabel, sie die Augen vor der blendenden Sonne schützend und einen Korb haltend. Beide blicken in die - vermeintlich - bessere Zukunft, und im darunter befindlichen Text propagiert man eine „Freie Bauernschaft auf eigener Scholle!“. Ähnlich der NS-Zeit – wenn auch mit anderer Argumentation – war der Bauernstand wichtige Stütze im gesellschaftlichen System des Arbeiter-Bauernstaates, wenn auch nicht im Sinne der damaligen rassistischen, selektierenden Ideologie.

Exkurs: Zurück zur Scholle – der Bauer in der NS-Zeit

Im Dämmerlicht jener längst vergangenen Zeit stehen Mann und Frau, Urbauer und Urbäuerin, Seite an Seite im Kampf gegen Kälte und Hunger, gegen Dunkelheit, Not und Entbehrungen hochaufgerichtet und tapfer dem Grauen des Unbekannten entgentretend.³⁰⁹

Im NS-Staat galt der Bauer als ‚Blutquell des Volkes‘, als Urbild des ‚wahren Deutschen‘, als Garant einer gesunden, starken gesellschaftlichen Struktur. Damit wurde ihm als ‚Reichsnährstand‘ eine besondere Achtung zuteil, die ihn solidarisch an das neue Regime binden sollte.

Überschuldete Höfe hatten in der Weimarer Jahren zu vermehrten Zwangsversteigerungen geführt, denn vielen Bauern war es aufgrund ihrer wirtschaftlichen Lage nicht möglich gewesen, technisch aufzurüsten und damit dem Wettbewerb standzuhalten. Angesichts dieser Situation fielen die Zusicherungen der NSDAP auf ‚fruchtbaren Boden‘, und in der Hoffnung, dass ihre Erwartungen erfüllt würden, trugen die ‚Kornkammern des Reiches‘ - Ostpreußen und Pommern - entscheidend zum Stimmenzuwachs der NSDAP bei. Ideologische Begleitmusik

³⁰⁹ Koeppen, Anne Marie, Die deutsche Bäuerin, in: Runge, Friedrich Wilhelm 1935, S.248.

bot der mit Himmler befreundete Reichsbauernführer und Reichsminister für Ernährung und Landwirtschaft Walter Darré. Mit Schriften wie ‚Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rasse‘ (1928) oder ‚Neuadel aus Blut und Boden‘ (1930) trug er entscheidend zur rassistischen Gesinnung der faschistischen Bauernpolitik bei, indem er – zurückgreifend auf sein Wissen als praktizierender Tierzüchter – die Volkswirtschaft unter biologistischen Gesichtspunkten betrachtete. Offen plädierte er als „Maßnahme der Nordischen Rasse zur Gesunderhaltung ihrer Art“ für das in früheren Zeiten übliche Aussetzen „kranke und schwächerer Neugeborener (...), um sie von der Weiterzucht auszuschalten“³¹⁰.

Ob im übrigen die Nordische Rasse sich ihrer Zuchtnieten durch Ersticken entledigte (heute hätten wir dafür die Möglichkeit der Sterilisation) oder ob der Tierzüchter seine Merztier dem Metzger anvertraut, ist im Grunde gleichgültig.
(...) Wenn eine Volksgemeinschaft sich nur durch Kampfbejahung behaupten kann, dann bleibt ihr gar nichts anderes übrig, als ihre Gefühle und Empfindungen diesen Notwendigkeiten unterzuordnen.³¹¹

Unter seiner Federführung wurde 1933 das „Erbhofgesetz“ verabschiedet, dessen Ziel es u.a. war, die durch Erbaufteilung zunehmende Zersplitterung der Bauernhöfe in kleine und damit wirtschaftlich unrentable Einheiten aufzuhalten. Statt dessen sollte der Hof nur einem Erben zustehen, während es den anderen Erben allerhöchstens erlaubt war, auf dem Hof mitzuarbeiten.

Diese Bestimmungen traten bei einer Mindestgröße des zu einem Hof gehörigen Landes von 7,5 Hektar in Kraft, so dass das Gesetz nur bei 12% der Bauern Gültigkeit hatte. Kleinere Höfe wurden enteignet.³¹² Von 1934 bis 1939 mussten unter anderem aus diesem Grund 1,5 Millionen Bauern ihr Anwesen verlassen.

An dieser Stelle sollte das ebenfalls 1933 verabschiedete ‚Reichsgesetz über die Neubildung deutschen Bauerntums‘ greifen, mit dem man hoffte, 6000 bis 8000 neue Bauernhöfe gründen zu können. Neben fachlicher Eignung als Bauer und ärztlichem Nachweis, dass Anwärter und seine Familie ‚erblich gesund‘

³¹⁰ Darré, R. Walther 1934, S.418f.

³¹¹ Darré, R. Walther 1934, S.428.

³¹² Außerdem hatte der Erbhofbauer eine Frau der 'Klasse 1' zu heiraten, d.h. nach der Definition Darrés eine Frau 'rein germanischen Blutes'. Frauen mit 12% fremden Blut wurden in die Klasse 2, Mischlinge, Jüdinnen, Asoziale und Erbkrankte in die Klassen 3 und 4 eingestuft.

sind, garantierte die frühere Mitarbeit in der SA, SS, im Heer oder in der Partei eine bevorzugte Behandlung bei der Zuteilung einer dieser Anwesen. Siedlungsgesellschaften und die Reichsstelle für Raumordnung beaufsichtigten Anlage und Gestaltung neuer Höfe und Gemeinden.

Durch Gleichschaltung im Reichsnährstandsgesetz von 1934 wurden die Bauern einer permanenten Überwachung und Bevormundung unterworfen - bis hin zu monatlich durchgeführten Inspektionen und Durchsetzung von Festpreisen. Selbst Erbhofbauern konnten bei Unwirtschaftlichkeit oder politischem Ungehorsam enteignet werden.

Künstlerisch wurde bäuerliches Leben in den meist veraltet wirkenden Darstellungen zeremonienhaft umgesetzt, erschien damit als unabänderlich. Nicht tatsächliche Arbeitsvorgänge sollten demonstriert werden, sondern Wertvorstellungen, die wichtiger Bestandteil der faschistischen Blut-und-Boden-Ideologie waren. Schließlich sollte der Bauer nicht nur sein Land bestellen, sondern auch für den Nachwuchs sorgen, um einerseits im Krieg der ‚deutschen Erde‘ genügend Soldaten zu ‚schenken‘ und andererseits in Friedenszeiten weitere Gebiete besiedeln zu können. ‚Rassisch einwandfreie‘ Nachkommen erhoffte man sich von der bäuerlichen Schicht.

An der Spitze aller Aufgaben des Erbhofbauern steht heute der notwendige Beweis körperlicher Fruchtbarkeit. Die Todesanzeigen bedauerlich vieler Söhne, die in dem ja nur kurzen Feldzug gegen Polen gefallen sind, sagen an, dass viele Zweige mancher Sippe (...) zum endgültigen Verlöschen gebracht werden konnten. Es müssen nicht nur die entstandenen oder noch entstehenden Lücken geschlossen, sondern es müssen gerade vom Erbhofbauern her auf weiteste Sicht starke, lebenskräftige, leistungsfähige Reserven geschaffen werden, mit frischem unverbrauchtem Blut, geraden Knochen und jenem unbefangenen, von alten Weisheiten erfüllten Herzen, ohne die auch ein großes und entscheidendes Heer nicht bestehen kann.³¹³

Johannes Beutners Gemälde >Reifezeit< (Abb.116), zwischen 1935 und 1940 entstanden, ist eine Arbeit unter vielen, die den Zusammenhang zwischen der Fruchtbarkeit des Landes und des Volkes thematisiert. Ein Bauernpaar steht kameradschaftlich beieinander. Seine Hand ruht mit beschützendem Gestus auf ihrer Schulter. Beide Oberkörper sind nackt, wobei ihr hell hervorgehobener den seinen halb verdeckt. Ihre Rollenzuweisungen werden mittels Attributen offensichtlich. Sie hält die Ähren vorsichtig in ihren Händen, während die über seiner

³¹³ Sander, Ulrich, Odal, Heft 12 (1939), zit.n.: Kuhn, Annette 1982, S.75.

Schulter liegende Sense deutlich macht, dass er derjenige ist, der das - was er gesät hat - ernten wird. Sie schützt nur - in ihrer mütterlichen Funktion - die Saat (in ihrem Leib), sich der Verantwortung durchaus bewusst; aber die Macht über das neue Leben, das ‚Abernten‘ ist letztendlich des Mannes Aufgabe. Die körperlich belastbar wirkende, gesunde Bäuerin entsprach dem faschistischen Frauenideal, so dass ihr Typus in der NS-Kunst oftmals vorkommt.

Neben einer regelrechten ‚Gebärpflicht‘ für zukünftiges Kanonenfutter wurde mit Formulierungen wie ‚Landflucht ist Fahnenflucht‘ die militärische Bedeutung der Landwirtschaft hervorgehoben. An der sogenannten ‚Ernährungsfront‘ sollte der Einsatz anderer Bevölkerungsteile gesichert werden. Intensivierung der Landwirtschaft und Erhöhung der Ernteerträge, oftmals bis an den Rand des Möglichen, waren die Folge dieser Politik.

Die gravierenden Änderungen unter dem NS-Regime wurden als Erfolge des ‚wahren Sozialismus‘ gepriesen.

Der nationalsozialistische Staat hat dem Bauern wieder einen gerechten Lohn für seine Arbeit geschaffen und eine reiche Ernte wieder zum Segen der Bauern aber auch des gesamten Volkes gemacht. (...) Der deutsche Grund und Boden ist damit Grundlage der Ernährung des gesamten Volkes geworden. Damit ist auch die Verbundenheit zwischen Stadt und Land bzw. Arbeitern und Bauern wiederhergestellt.

Eine solche Verbundenheit zwischen dem Arbeiter und dem Bauern, wie sie der Nationalsozialismus praktisch ins Leben gerufen hat, schafft den wahren deutschen Sozialismus, der in diesem Begriff einen gerechten Ausgleich für das gesamte schaffende Volk sieht.³¹⁴

Diese Allianz zwischen Arbeitern und Bauern bildete auch die ideologische Grundlage des sozialistischen Teilnachfolgestaates - eines Staates, der doch immer wieder seine antifaschistische Position hervorhob. Ideologische Unterschiede sind natürlich gegeben. Entscheidende vor allem durch die mörderische Rassen-Ideologie und den völkerunterwerfenden Militarismus der Nazis. So wurde der bäuerlichen Arbeit in der SED-Propaganda nie ein solch symbolträchtiger und vor allem rassistischer Stellenwert eingeräumt wie in der „nationalsozialistischen“ Agitation, die die landwirtschaftliche Bearbeitung der ‚deutschen Scholle‘ als Einbindung in den ewigen – gottgewollten – Kreislauf der

³¹⁴ Herrmann, Ludwig, Die sozialpolitischen Auswirkungen des Reichsnährstandsgesetzes, in: Runge, Friedrich Wilhelm 1935, S.130.

Natur verstand. Führt der imperialistische NS-Staat das Wort ‚Sozialismus‘ nur im Namen, so versuchte man in der frühen DDR durchaus sozialistische Ideen in der Neubewertung der Landarbeit umzusetzen, wenn auch die Realität für manche Bauern nicht so aussah.

6.3.1. Bauernschaft im LPG-Paradies

Die nicht-bäuerliche Gesellschaft blickte in den unmittelbaren Nachkriegsjahren mit wachsendem Neid und Unmut auf die Bauernschaft. Denn während man in den Städten um das nackte Überleben kämpfen musste, nicht wusste, woher man für sich und seine Familie genügend Essen bekommen konnte, nutzten manche Bauern ihre Position aus, tauschten auf Schwarzmärkten ihre Nahrungsmittel gegen Schmuck oder andere teure Habseligkeiten und bereicherten sich somit am Elend der anderen.

In Westdeutschland blieben trotz anfänglich anderer Überlegungen der Besatzungsmächte die agrarischen Besitzverhältnisse weitgehend erhalten. In der Stärkung bzw. Beibehaltung des bäuerlichen Familienbetriebs sah man eine bewusste ideologische Abgrenzung zur Entwicklung in der Landwirtschaft der SBZ/DDR und anderen sozialistischen Ländern.

In der SBZ sollten dagegen schon früh einschneidende Veränderungen umgesetzt werden. Bereits am 2. September 1945 verabschiedete die KPD eine Resolution zur Bodenreform, der in der darauffolgenden Woche entsprechende Verordnungen in den Ländern und Provinzen folgten. Unter dem Motto „Junkerland in Bauernhand“, rollte eine Enteignungswelle führender Nationalsozialisten sowie aller Landbesitzer, die eine Fläche von mehr als 100 ha besaßen, an, vielfach mit politischen Repressalien verknüpft.

Eigentliches Ziel war nicht eine sozialistisch geprägte Neuverteilung des Landes, sondern die Stalinisierung bäuerlicher Landstriche. Insbesondere die Vormachtstellung der Großgrundbesitzer in Ostelbien war den neuen Führern ein Dorn im Auge. Welch zentrales Anliegen die bäuerliche Umstrukturierung war, zeigt die Tatsache, dass es sich bei der Bodenreform um den ersten Eingriff der SMAD und der KPD in die bestehenden Eigentumsverhältnisse der Sowjetischen Besatzungszone handelte.

Als Orientierungsgrundlage diente natürlich das sowjetische Modell. Auch in den anderen, unter sowjetischer Einflussnahme stehenden Ländern wurden Bodenreformen durchgeführt - ob dies nun Polen, Ungarn, Rumänien, Bulga-

rien, die Tschechoslowakei, Jugoslawien oder Albanien waren. Man wollte die ‚Reaktion‘ ausschalten und das Land politisch kontrollieren können. Bei den Attacken gegen das ‚Junkertum‘ spielten meist ideologisch veraltete Ressentiments eine Rolle, die jedoch von den eigentlich Betroffenen vor Ort nicht nachvollziehbar waren. Da etliche alteingesessene Landarbeiter und Kleinbauern oftmals loyal zu den Gutsbesitzern standen, kam anfangs die Reform nur schleppend voran. Teilweise versuchten Pächter und Verwalter von Großbauern, Land für sich selbst und ihre Familienmitglieder zu erwerben.

Das frühere Gut ‚Schönigsche Stiftung‘ in Kattlow Krs.Cottbus, 400 Morgen groß, fiel unter die Bodenreform. Der frühere Verwalter des Gutes, Herr Hendrich, hat im Zuge der Bodenreform die Aufteilung dieses Gutes vorgenommen. Die Aufteilung erfolgte nur an dessen Familienmitglieder, und zwar an Sohn, Tochter, Schwiegermutter, Schwager und Schwägerin. Jedes einzelne Familienmitglied erhielt 10 ha Land. Die Aufteilung erfolgte so, dass kein Unberufener an der ehemaligen Gutsstiftung irgendwelchen Anteil hat. 3 Familienmitglieder, die aus der Bodenreform Land erhielten, befinden sich noch im Westen (...). Der Sohn und Schwager waren Mitglieder der SS.³¹⁵

Nach solchen Erfahrungen führte man Umverteilungen zunehmend unter dem Druck und der Kontrolle staatlicher Gewalt durch, bis hin zu Erschießungen oder Verschleppungen ins Lager.³¹⁶ Gleichzeitig versuchte man, den Volkeszorn durch medienwirksame Hetzkampagnen zu schüren und den Eindruck zu erwecken, als ob die Bodenreform eine ‚Sache von unten‘ sei.

Immer größer wird auf dem Land die Empörung über die anmaßende Herrschaft der Großgrundbesitzer (...), die auf ihren Gütern in Hülle und Fülle leben.³¹⁷

Seid in den Dörfern wachsam auf Großbauern und Großhändler! Kontrolliert sie und beseitigt sie aus den Funktionen und bringt jeden Fall von Wirtschaftsverbrechen an die Öffentlichkeit! Entlarvt die Feinde des werktätigen Volkes!³¹⁸

Schwierig erwies sich die Situation für manche der Bäuerinnen, deren Mann gefallen war und die damit in den Wirren der Nachkriegszeit plötzlich alles verloren.

³¹⁵ Bericht vom 16.11.1948, zit.n.: Bessel, Richard 1996, S.145.

³¹⁶ So jedenfalls Osmond, Jonathan, in: Bauerkämper, Arnd 1996, S.157.

³¹⁷ Volkszeitung vom 31.08.1945, zit.n.: Bauerkämper, Arnd 1996, S.91.

³¹⁸ Florian Schenk, Landesverband Sachsen der SED, Abteilung Landwirtschaft, vom 11.11.1949, zit.n.: Bessel, Richard 1996, S.149.

Im Juli 1947 kamen eines Tages zwei Herren zu mir auf den Hof, stellten sich als Beamte der Bodenreform des Kreises vor und teilten mir mit, dass die Wirtschaft enteignet sei und aufgeteilt werde.

Ich gab ihnen zur Antwort, dies wäre wohl ein Versehen, denn seit dem Zusammenbruch wäre es doch schon eine Erbgemeinschaft von 2 Teilen, also $\frac{1}{4}$ mein Teil (...), $\frac{3}{4}$ den 3 Kindern. (...)

Es wurde mir sofort ein Treuhänder vorgesetzt, und ich bekam durch die Ortsbodenreformkommission nach einigen Tagen den Bescheid, dass ich eine Siedlung als alleinstehende Witwe mit den beiden 6-jährigen Zwillingen von der Wirtschaft bekäme. Die Siedlung wurde mir auch gegeben, die Urkunde ausgehändigt und es sollte nun die Einteilung der Flächen stattfinden.

Am Sonntag, dem 7. September 1947, abends um 9.30 Uhr kam aber der Amtsvorsteher zu mir und teilte mir mit, dass mir die Siedlung wieder abgenommen wäre und ich mit meinen Zwillingen innerhalb 48 Stunden, lt. Befehl Nr.20, Haus, Ort und Kreis zu verlassen hätte.

Seit dieser Zeit bin ich mit meinen beiden Kindern eine Bettlerin geworden, die keine Heimat mehr hat, auf der Straße umherirrt und nur eine Unterkunft in einer Dachstube gefunden hat.³¹⁹

Ab September 1945 wurden mehr als drei Millionen ha Grundfläche, 71600 Gutsbetriebe enteignet - ohne Anspruch auf Entschädigung - und das dadurch gewonnene Land ungefähr 210000 Landarbeitern, Flüchtlingen, landarmen Altbauern und Pächtern zugeteilt. Eine schwere Belastung für den wirtschaftlichen Wiederaufbau war, dass viele der neuen Landbesitzer erst einmal integriert werden mussten. Für manche gestaltete sich der Neuanfang schwierig, da nicht einmal ausreichend materielle Grundlagen wie z.B. Saatgut und notwendige Gerätschaften zur Verfügung standen, um das Land überhaupt bewirtschaften zu können. Gelegentlich kam es zu garantierten Landzuteilungen, obwohl der zukünftige Neubauer nicht einmal über landwirtschaftliche Kenntnisse verfügte. Hilfe von den alteingesessenen Bauern konnten sie meist nicht erwarten, da diese den Neuankömmlingen ablehnend gegenüberstanden. Angesichts dieser Tatsachen verwundert es nicht, dass etliche Neubauernhöfe nach kurzer Zeit wieder aufgegeben wurden, was zu einer akuten Krise in der Agrarwirtschaft führte.

Dem versuchte man – auf Druck der Neubauern - mit den seit 1952 angeordneten Zusammenschlüssen der Bauern in Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften entgegenzuwirken. Um den Übergang weniger sprunghaft zu gestalten, gab es verschiedene Stufen der Kollektivierung. In einer LPG vom Typ I und II bestellte man nur gemeinsam das Feld, während Produktionsmittel

³¹⁹ Brief von Hertha Schley an Wilhelm Pieck vom 17.01.1949, zit.n.: Bauerkämper, Arnd 1996, S.158.

und Viehbestände weiterhin in privater Hand blieben. Ziel war jedoch die LPG Typ III, in der alle Arbeitsprozesse kollektiv organisiert und Privateigentum aufgehoben wurden. Bäuerliche Selbstverantwortung fand damit endgültig ihr Ende, und der Unmut gegenüber der SED-Landwirtschaftspolitik wuchs unablässig. Insbesondere die Jugendlichen suchten in der Zeit der Zwangskollektivierungen ihr Heil in der Flucht; ein Problem, das bis zum Mauerbau für die Landwirtschaft verheerende Ausmaße annahm. Allein in den Monaten Februar und März 1960 flohen ca. 3000 landwirtschaftlich Tätige und deren Familienangehörige in den Westen³²⁰. Hinzu kamen massenhaft Austritte aus den LPGs, auch wenn diese mit genügend ‚Überzeugungsarbeit‘ zum Teil wieder rückgängig gemacht werden konnten.

Zwar führten die LPGs zum Aufbrechen der alten Dorfstrukturen und damit zur Nivellierung der Unterschiede zwischen Neu- und Altbauern, doch die Umstrukturierung des Landbesitzes wurde von vielen neuansässigen Vertriebenen wie eine zweite Enteignung empfunden. Nachdem sie bereits in ihrer alten Heimat ihr Land verloren hatten, mussten sie nun im Rahmen der Zwangskollektivierung wieder ihren Besitz aufgeben.

Dass das Verhältnis der Einzelbauern zu den LPGs oftmals ablehnend war, ist angesichts der gegebenen Umstände verständlich.

Es gibt in der Mehrheit der Genossenschaften Missstände, die zu starken Diskussionen unter den Einzelbauern führen. Insb. (...): Verletzung der innergenossenschaftlichen Demokratie. Schlechte Arbeitsmoral der Genossenschaftsbauern, verbunden mit übermäßigem Alkoholgenuss. Ungenügender Kampf innerhalb der Genossenschaft um die Erreichung der vollen Wirtschaftlichkeit.³²¹

Es gab wiederholt Aktivitäten gegen Gründung oder Fortbestehen der LPGs. Gelegentlich traten Einzelbauern nur zum Schein in die LPG ein, um danach genauso zu wirtschaften wie zuvor. In einigen Dörfern entstanden mehrere LPGs nebeneinander, in denen sich die bestehenden Interessengruppen – Alt-ingesessene, Neubauern, etc. – zusammenschlossen.

³²⁰ Angaben in: Bessel, Richard 1996, S.160f.

³²¹ Bericht über den in der Zeit vom 15. bis 24.10.1959 im Kreisverband Osterburg, Bezirk Magdeburg, durchgeführten Instrukteureinsatz vom 26.10.1959, zit.n. Bessel, Richard 1996, S.153.

1960 galt die Kollektivierung als abgeschlossen; nur noch 7,3% der landwirtschaftlichen Nutzfläche verblieb in kirchlichem oder privatem Besitz.³²² In den westlichen Besatzungszonen gab es zwar auch Überlegungen zur Bodenreform, doch da damit keine Zwangsmaßnahmen verbunden wurden und an erster Stelle der Schutz privater Interessen und die Sicherung der landwirtschaftlichen Produktionsfähigkeit standen, handelte es sich letztendlich nur um eine kurze – wenig verändernde – Episode der Nachkriegszeit. Hinzu kam, dass zumindestens in der amerikanischen und britischen Zone der Großgrundbesitz nur eine marginale Rolle spielte.

Darstellungen bäuerlichen Lebens bilden einen wichtigen Bestandteil innerhalb der politisch ausgerichteten DDR-Kunst. Einige Beispiele wurden bereits im Zusammenhang mit den Wandbildern und auch mit Sittes Elternbildnissen behandelt. Charakterisierte man in der NS-Kunst das Bauerngeschlecht unter bevölkerungspolitischen Gesichtspunkten als gesundes, ‚urdeutsches‘ Menschengeschlecht, so stand beim sozialistischen Realismus die Arbeit auf dem Land im Vordergrund und der Versuch, eine spezifisch sozialistische Qualität derselben nachzuweisen.

Manche – insbesondere frühere Arbeiten – präferierten idyllische Szenen der Erholungsphasen. Womackas bereits erwähnte Arbeit >Rast bei der Ernte< von 1958 (Abb.117) ist dafür mustergültiges Paradebeispiel.

Schöne, junge Menschen genießen ihre Arbeitspause. Sie ruhen im Kreis um das Tuch mit den Attributen ihrer Mahlzeit.³²³

So langweilig die kurze Bildbeschreibung, so einfallslos ist die Komposition. Bereits seit 1956 arbeitete Womacka an dem Thema ‚Arbeitspause‘. Nach fünf Vorarbeiten setzte er in seiner endgültigen Fassung mit plakativen Farben sieben dekorative Gestalten in den Vordergrund, während weiter hinten große Erntemaschinen – Signum der technischen Entwicklung der DDR-Landwirtschaft – auf dem Feld stehen. Unter den Arbeitenden sind zwei Männer. Einer, mit hochgezogener Schutzbrille und dem Rücken zur Gruppe, informiert sich mittels Zeitung über die neusten Nachrichten der sozialistischen Welt³²⁴, während der andere zu schlafen scheint. Neckisch wird er von einer der

³²² So Kleßmann, Christoph 1988, S.318.

³²³ Rauhut, Ilse, Neue Aufgaben des Gruppenbildnisses, in: Bildende Kunst, Heft 5 (1961), S.336.

³²⁴ Der lesende Arbeiter oder Bauer ist in der DDR wichtiges Leitbild für die allseits gebildete und informierte sozialistische Persönlichkeit, aber auch Beweis einer Krise: denn die gewerkschaftlich geförderte und propagierte ‚Leselust‘ war in Zeiten, in denen zunehmend Fach-

Arbeitskolleginnen mit einem Getreidehalm gekitzelt. Alles ist harmonisch, bunt-optimistisch. Die Arbeit selbst wird jedoch von Womacka nicht thematisiert, obwohl es auch dafür Beispiele gibt – z.B. seine >Rübenhackerinnen< von 1956. Dass in der >Rast< angeblich „erstmal in dieser Intensität sozialistische Kollektivbeziehungen in der Landwirtschaft“³²⁵ versinnbildlicht werden, ist wohl Wunschdenken des Interpreten, aber nicht sichtbares Element der Gestaltung.

Womacka, selbst 1945/46 Landarbeiter, suchte gemäß der Idee des sogenannten ‚Bitterfelder Wegs‘³²⁶ die Nähe zum Bauern und Arbeiter um wirklichkeitstreue Werke zu schaffen. So schrieb er 1960 selbst:

Es geht doch darum, unsere Erlebnisfähigkeit durch die enge Verbindung zum Leben zu bereichern, die Sphäre unserer künstlerischen Erlebnisse zu erweitern und sie mit dem Geist unserer Epoche, dem Sozialismus, zu erfüllen. Neue ästhetische Beziehungen zur Umwelt entstehen im Leben, und unsere Aufgabe ist es, sie zu entdecken, aufzugreifen und mit den Mitteln unserer Kunst zu formen.³²⁷

Unmittelbar an seinen Erfolg der >Rast< anschließend entstand ein Jahr später seine Arbeit >Feldbaubrigade< (Abb. 118). In verschiedenen Beschreibungen dieses Werkes wird hervorgehoben, Womacka hätte hier eine psychologische Differenzierung angestrebt: „die schablonenhafte Flachheit seiner früheren Gesichter hat sich weitgehend verloren“³²⁸. Doch selbst bei genauerer Betrachtung erkennt man solches nicht, denn wichtiger als die Betonung einzelner Individuen ist die inhaltliche Vermittlung genossenschaftlich organisierter Landarbeit sozialistischen Alltags, nämlich einer Arbeitsbesprechung auf dem Feld. Durch

kräfte in den Westen flohen, notwendig, da sich Arbeiter im Schnellverfahren weiterbilden mussten, um die vakant gewordenen Stellen wieder besetzen zu können.

³²⁵ So Kuhirt, Ullrich 1982 (Bd.1), S.158.

³²⁶ Jener ‚Weg‘ sollte zu einer engen Kooperation zwischen Kulturschaffenden und arbeitender Bevölkerung führen. Zum einen, indem Künstler direkt in die Betriebe integriert, zum anderen, indem Laienzirkel gegründet wurden, in denen vermeintliche und tatsächliche Talente aus der Arbeiterschaft ihre Kunst gestalten sollten. Ausgangspunkt war die auf der Bitterfelder Autorenkonferenz im April 1959 verabschiedete Losung: ‚Greif zur Feder, Kumpel‘. Das Projekt scheiterte letztendlich, da eine Verbindung der ‚produzierenden‘ mit der ‚künstlerischen‘ Schicht nicht erreicht wurde. So blieben z.B. viele qualitätsmäßig hervortretende Laien nicht in ihren Zirkeln, sondern wechselten an die Kunstakademien und somit zur professionellen Kunst. Und die in den Betrieben arbeitenden Künstler fühlten sich an diesem Arbeitsplatz künstlerisch blockiert und bevorzugten schnell wieder ihr abgeschottetes Atelier. Die alten Trennungen blieben somit auch weiterhin gewahrt.

³²⁷ Womacka, Walter, Von der Notwendigkeit des ästhetischen Ideals, in: Bildende Kunst, Heft 7 (1960), S.429.

³²⁸ Rauhut, Ilse, Neue Aufgaben des Gruppenbildnisses, in: Bildende Kunst, Heft 5 (1961), S.336.

hellere Kleidung, sie mit roter Strickjacke, ist ein Paar hervorgehoben, das seinen Blick auf den vor ihm stehenden Radfahrer gerichtet hat. Sie scheint - ihrer Mimik und Gestik zufolge – mit einer Frucht in ihrer linken Hand diesem etwas zu erklären, während ihr Arbeitskollege, wie um sie in ihrer Argumentation zu unterstützen, hinter ihr steht.

Das Gemälde stieß nicht nur auf Anerkennung, so bemerkte Ilse Rauhut:

Die stolze und aktive Haltung der Brigademitglieder hat (...) durch eine gewisse Überspitzung zu einem Bruch im Bildinhalt geführt. Vor allem in den Blicken und Gebärden der beiden Männer und des Mädchens rechts scheint eher Widerstand als Bereitschaft zu liegen. Sie würde damit besser einem revolutionären Thema entsprechen, etwa dem Aufbegehren des Gesindes vor dem Inspektor oder Gutsherren. Der Brigadier dagegen hält sich wesentlich gelockerter, der betonten Aktivität der anderen gegenüber zu unbestimmt, als dass in ihm der verantwortliche Leiter dieses Kollektivs sichtbar würde.³²⁹

Waren diese jungen Bauern, vor allem die Bäuerin zu selbstbewusst? Das Bild der vitalen, manchmal auch wortführenden Landarbeiterin ist nicht ungewöhnlich, auch wenn die organisatorische Einbindung der Frauen in den LPGs sich als durchaus schwierig erwies. Offiziell wurde dies damit begründet, dass die patriarchalen Normen in den bäuerlichen Familien wesentlich stärker verwurzelt seien als in anderen Gesellschaftsstrukturen. So würden beispielsweise viele Männer in den LPGs Genossenschaftsmitglieder, hielten aber gleichzeitig ihre Frauen vor dem Eintritt in die LPG zurück, was aber nach Meinung der SED und des Demokratischen Frauenbund Deutschlands (DFD) Grundvoraussetzung für eine volle Gleichberechtigung der Bäuerin sei. Tatsächlich war die Situation genau umgekehrt: die Bauersfrauen waren einem Eintritt in die LPG gegenüber sehr skeptisch, SED und DBD (Demokratische Bauernpartei Deutschlands) fürchteten gar, dass sie die Mitgliedschaft ihrer Männer zu verhindern suchten.

Wirklichen Zulauf erhielten die LPGs von den bis dahin oftmals sehr isoliert lebenden Neubäuerinnen, die sich aufgrund der kollektiven Hilfe wirtschaftliche Verbesserungen erhofften. Andere spekulierten darauf, dass die nicht von der Hand zu weisende Mehrfachbelastung der Landfrauen ein Ende finden würde. In diesem Punkt stieß man auf grundsätzliche Schwierigkeiten familiärer Aufgabenverteilung.

³²⁹ Ebenda.

Wir wissen, dass wir als Frau diejenigen sind, die von morgens bis abends auf den Beinen sind. Der Mann tut auch seine Pflicht. Aber wenn er seine Arbeit auf dem Acker erledigt hat, verlangt er sein Essen. Die Bäuerin hat dann noch ihre Kinder zu besorgen, und auch dann ist noch kein Feierabend für sie. Sie muss dann noch stopfen, flicken usw. Der Landesverband und die Kreisvereinigung bemühen sich, unseren Bäuerinnen in irgendeiner Form behilflich zu sein, dass sie nicht nur Arbeitstiere sind, sondern entlastet werden und alle Frauen als Mensch leben können.³³⁰

Die Zurückhaltung der Frauen gegenüber den LPGs lockerte sich mit der Zeit. Wahrscheinlich überwogen doch die mit einem Beitritt verbundenen Vorteile. So galt z.B. die Bäuerin nicht mehr als eine dem Ehemann unterstellte ‚Saisonkraft‘, sondern erhielt ihren eigenen Lohn. Große Kantinen ermöglichten Familiessen zu billigen Preisen, und Kindertagesstätten entlasteten die Bäuerinnen im privaten Bereich. Solche Bemühungen zeigten dann schließlich auch Erfolg: 1960 gehörten den LPGs etwa 45% weibliche Mitglieder an und in 17% aller LPGs existierten Frauenausschüsse.³³¹

Im Gegensatz zu der selbstbewusst vortretenden Landarbeiterin bei Womacka gestaltete Paul Michaelis in seinem >Glücklichen Leben< (1962) (Abb.119) ein klischeehaftes Bild einer lächelnden, den weiblichen Liebreiz hervorkehrende Bäuerin. Sie stützt ihre Hand auf einen neben ihr angehaltenen Traktor, dessen Fahrer (wiederum ist Technik dem männlichen Part zugeordnet) sich zu ihr hinunterbeugt. Das private, kleine Glück steht im Mittelpunkt. Trägerin desselben scheint insbesondere die Frau zu sein, die durch ihren Blick den Betrachtenden an ihrer Seligkeit teilhaben lassen möchte. Der Mann ist einzig allein auf die Frau fixiert, strahlt aktives Bemühen um dieselbe aus, während seine Partnerin in passivem Abwarten verharrt.

³³⁰ Schlusswort von Fr.Krüger auf der Bäuerinnen-Tagung im Januar 1950, zit.n.: Bauerkämper, Arnd 1996, S.168.

³³¹ So jedenfalls: Uhlmann, Irene 1989, S.42.

Paul Michaelis ringt um die Gestaltung menschlicher Beziehungen, die er im ganzen meines Erachtens gut erfasst hat. Er treibt keine Detailmalerei um des Details willen. In dem Gemälde (...) fehlt es allerdings an Harmonie der Farbe. Besonders störend wirken hart nebeneinander gesetzte Töne von Grün, Rot und Blau, die sich beißen. (...) Im ‚Glücklichen Leben‘ scheint mir die junge Frau zu posenhaft, zu theaternäßig gefasst. Sie fällt dadurch aus der allgemeinen Atmosphäre des Bildes heraus. Es könnte aber auch sein, dass der Künstler diese Gestalt absichtlich in dieser verträumten, gedankenverlorenen Abwesenheit darstellen wollte und sie als Liebende über die Worte des Liebsten nachsinnen lässt.³³²

Obwohl der Wunsch nach Privatheit eigentlich dem Geschmack des Publikums hätte entsprechen können, war diese Arbeit auf der V.Deutschen Kunstausstellung nicht unumstritten. In den festgehaltenen Äußerungen überwiegen sogar die ablehnenden gegenüber den zustimmenden, obwohl das Bild mit einem Kunstpreis juriert wurde.

In diesem Bild scheint mir die Frau zu stark idealisiert, sie erträumt das glückliche Leben. Der Mann ist realistischer.
(Berufsschullehrer, 42 J.)

Der Titel ‚Glückliches Leben‘ passt nicht zum Bild, ‚Ruhepause‘ wäre richtiger. Worin soll denn hier das Glück bestehen? Der Aufbau des Bildes ist nicht gut und plakhaft gemalt. (Kapitän der Volksmarine, 39 J.)

Das Bild verdient den Kunstpreis nicht. Die Farbgebung ist noch erträglich, aber die Beziehungen zwischen den Menschen sind nicht recht gelungen. (Medizinstudent, 24 J.)

Diesen Meinungen steht die der Parteiseite gegenüber, die in diesem plakativen Liebespaar eine Bestätigung ihrer Reden sah, dass die sozialistische Gesellschaft letzten Endes zu einem glücklicheren und erfüllteren Leben führe.

Michaelis' Bild gefällt uns gut. Seine Menschengestaltung ist gelungen, man kann aus den Gesichtern viel lesen. Die Farbgebung tritt in den Hintergrund. (Mitarbeiter des ZK der SED)³³³

Paul Michaelis selbst betrachtete später diese idealisierenden Gestaltungen durchaus kritisch. Er begründete ihre übermäßig optimistische Stimmung damit, dass er nach den Kriegsjahren den Neuanfang in der DDR durchaus positiv er-

³³² Ich besuchte die V.Deutsche Kunstausstellung , Ingenieur Franz Sykora , in: Bildende Kunst (1963), zit.n.: Kaiser, Paul 1999, S.312f.

³³³ Rudolf, Kurt-Heinz, Wissen wir, wie unsere Kunst ankommt?, in: Bildende Kunst, Heft 3 (1964), S.156.

lebt habe und daher bei der Gestaltung des ‚glücklichen Lebens‘ gelegentlich „über das Ziel hinausgeschossen“ sei.³³⁴

Den eher traditionellen Rollenklischees sind Darstellungen gegenüberzustellen, in denen eine Verbindung zwischen Technik und Frau gewagt wird. So z.B. in einer Karikatur (Abb.120), in der 1949 die Gänsemagd im Schürzenkleid das Federvieh vorantreibt, während zwanzig Jahre später ein ähnlicher, aber dieses Mal in Hosen gekleideter, damit moderner wirkender Frauentypus ferngesteuert drei landwirtschaftliche Maschinen fortbewegt. Neben solchen Darstellungen, die die scheinbar gesteigerte ‚Leitungstätigkeit‘ ironisch beleuchten, gibt es auch ernster gemeinte Szenen, z.B. von Frauen am Steuer. Traktoren oder Vollerntemaschinen fahrende Bäuerinnen waren im LPG-Alltag seit 1970 nichts Außergewöhnliches mehr – wenn auch die Anfänge mühsam waren. Bei der Wanddekoration zum V. Parteitag der SED 1958 in der Werner-Seelenbinder-Halle in Berlin (Abb.121) umrahmen zwei überlebensgroße Figuren die Losung der Tagung: ‚Der Sozialismus siegt‘. Rechts fährt eine Traktoristin dem Podium entgegen, fröhlich lachend und winkend. Links steht vor einer aus der Vogelperspektive gestalteten Baustelle ein Mann, der zielstrebig nach oben blickt, in seinen Händen einen entrollten Plan haltend.

Im Gegensatz zu Michaelis erklimmt die Frau zwar technisches Hilfsgerät, doch wieder wird geschlechtsspezifisch differenziert: während sie mit dem Traktor Land- und damit ‚Hand‘arbeit verrichtet, ist ihr männliches Gegenüber sowohl durch seinen Blick als auch durch den skizzierten Plan als Vertreter der intellektuellen Schicht, als Ingenieur, als Sinnbild des Geistes charakterisiert. Fast kindliche Freude bei der Frau, ernste, zukunftsplanende und damit ‚erwachsene‘ Voraussicht des Mannes zeigen überdeutlich, dass Gleichberechtigung in den Köpfen der Parteiideologen und deren Propagandagestalter offensichtlich nicht stattgefunden hat. Natürlich gab es auch Gegenbeispiele, Frauen die selbstbewusst fahrentragend neben den Männern im Gleichschritt für den Sozialismus voranschreiten - ob nun auf den entsprechenden Massenveranstaltungen oder den dort gezeigten Transparenten. Entsprechende Beispiele wurden im Zusammenhang mit Max Lingners Arbeiten bereits erwähnt.

³³⁴ Zit.n.: Flacke, Monika 1995, S.264.

6.3.2. Der sozialistische Arbeiter als Träger neuen Klassenbewusstseins

Wie stellt man den ‚neuen sozialistischen Menschen‘ dar? Wie zeigt man, dass der einfache Arbeiter, die einfache Arbeiterin zur herrschenden Klasse zählen? Einerseits sind sie Träger der Revolution und somit Subjekt der Geschichte, andererseits wird über sie - nicht nur als Kunstobjekt - bestimmt. D.h. sie müssen eine angeblich erlangte Macht symbolisieren, deren Träger sie gar nicht sind. Werke verkommen zur Bebilderung des Parteiprogramms; nicht die Arbeiter und Arbeiterinnen bestimmen, wie sich das Besondere im Allgemeinen widerzuspiegeln hat, sondern eine kleine elitäre Schicht, die diktatorisch darüber wacht, was ‚ihr Volk‘ wünscht, damit der Schein gewahrt bleibt.

Ein parteipolitisch genehmes Werk ist Werner Laux' >Werftneubau (Werft Wismar)< von 1951 (Abb.122), das während seines Aufenthalts in Wismar entstand. Laux war ein linientreuer Künstler, der sich bereits 1948 als Vorsitzender des VBK (Verband Bildender Künstler) in Mecklenburg im Kampf gegen den ‚Formalismus‘ profilierte. Diese Loyalität lohnte man ihm mit einer Berufung zum kommissarischen Leiter an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee im Herbst 1952. Als getreuer Gefolgsmann der SED waren ihm politische Diskussionen an der Hochschule wichtiger als intellektuelle Auseinandersetzungen über Formprobleme, die er als ‚bürgerliche‘ Vorstellungen verwarf. Spielräume für experimentelles Arbeiten existierten bei ihm nicht, da für ihn an erster Stelle die Umsetzung ideologischen Bewusstseins und Loyalität gegenüber den Ideen der Partei stand.

Seine beiden Werftarbeiter zeigen in ihrer Gestaltung deutlich das formalästhetische Dilemma damaliger offiziell geförderter und von Parteiseiten akzeptierter DDR-Kunst. Es existiert keine kommunikative Vernetzung zwischen diesen beiden Typen ‚Arbeiter‘ und ‚Arbeiterin‘. Isoliert ist sich jeder selbst überlassen, Haltungen und Gesten wirken posenhaft und verkünden schlechte Kunst, aber nicht neues sozialistisches Bewusstsein. Man mag einiges in diesem Bild finden, doch sicher keine neue Arbeitsqualität oder eine veränderte gesellschaftliche Position des Proletariats.

Auffällig ist, dass – im Gegensatz zu diesem Gemälde - die Arbeitenden meist nicht während ihres Arbeitsvorganges gezeigt werden. Sicherlich liegt dies darin begründet, dass sich beispielsweise gleichförmige Fabrikarbeit nur wenig positiv darstellen lässt. Freilich denkt man hierbei aus der Tradition an Menzels >Eisenwalzwerk< (Berlin, Nationalgalerie), ein Gemälde, das die harte Arbeit über-

zeugend in qualitätsvolle Malerei umsetzte und welches in DDR-Zeiten immer als künstlerisches Vorbild hoch geschätzt wurde. Der DDR war es jedoch, trotz anderslautender Beteuerungen, nicht gelungen, eine neue, bessere Qualität von nicht-entfremdeter Arbeit zu erreichen. So wurde auch im sogenannten Sozialismus von einem Großteil der produzierenden Schicht Arbeit als nicht befriedigend empfunden. Daher wichen man auf andere Themen aus: Arbeitsbeginn, -ende oder -pause oder Plandiskussionen sowie vereinzelt heroisierende Arbeiterporträts, oftmals in konventioneller Realismussprache.

Neben Darstellungen der Schwerindustrie, insbesondere des Bergbaus und der Hüttenindustrie, standen Gemälde von Baustellen im Vordergrund, war doch die dringlichste Aufgabe der Nachkriegsjahre der Aufbau der Städte, ein Vorhaben, dass in der DDR - aufgrund wirtschaftlicher Probleme - bis zu deren Auflösung keinen befriedigenden Abschluss fand. Gestaltungen diesen Themas sollten den Aufbauwillen ideologisch fördern, sollten das Volk als homogene Kraft zeigen, das in seiner Gesamtheit zum Wohlergehen seines Staates beitragen will.

In diesem Kontext steht Ernst Günther Neumanns >Studenten helfen beim Aufbau Berlins< von 1953 (Abb.123), das auf der III.Deutschen Kunstausstellung in Dresden zu sehen war. Ein junges Pärchen in hervorgehobener heller Kleidung führt eine Studentengruppe an, alle mit Spitzhacken ausgerüstet. Der Student begrüßt per Handschlag den Maurer: Intelligenz verbündet sich mit der Arbeiterklasse, und der Hoffnungsträger ‚Jugend‘ weist dabei den Weg. Dem Mädchen daneben scheint eher dekorative Alibifunktion zugewiesen. Ihre Kleidung - Rock und Bluse - als auch die unter dem Arm gehaltene Studiertasche erwecken schwerlich den Eindruck, dass sie mit anpacken könnte oder möchte. Leicht legt sie ihre Hand auf den rechten, die Arbeiterschaft grüßenden Arm ihres Studienkollegen, will also am Bündnis teilhaben. Auch sie möchte beim Neuen des zukünftigen Lebens mitwirken - doch scheint ihr - so jedenfalls Neumanns Interpretation - nur eine passive, begleitende Rolle zuzustehen.

Formal ist das Werk - wie viele Exponate dieser III.Deutschen Kunstausstellung - enttäuschend. Eine Tatsache, die selbst DDR-Zeitungen nicht verhehlten. So vermerkte die Nationalzeitung, dass Neumann kein „spannungsreiches Verhältnis zwischen vorn und hinten gelingt“³³⁵. Kritische bis abwertende Anmerkungen

³³⁵ Nationalzeitung, Berlin (DDR) vom 11.03.1953, zit.n.: Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen (Hg.), Polit-Kunst in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands: die 'Deutsche Kunstausstellung 1962' in Dresden und ihre Vorgänger, 3.u.überarb.Aufl. Berlin (West)/Bonn 1962, S.47.

erhielten etliche Arbeiten, die 1953 in Dresden gezeigt wurden. Man erkannte zwar den - ideologisch – guten Willen, die Veränderungen der DDR-Gesellschaft festzuhalten, das Bild der neuen herrschenden Klasse zu definieren, doch von der Qualität schien keiner recht überzeugt.

Neben Neumanns Szenerie beschäftigten sich noch andere Gemälde auf dieser Kunstausstellung in Dresden mit dem Projekt ‚Stalinallee‘, wollte man doch diese propagandistische Großbaustelle gebührend feiern. Auf der 1949 nach Stalin umbenannten Großen Frankfurter Straße und Frankfurter Allee in Berlin entstanden seit 1950 – als Symbol des Wiederaufbaus und des damit angeblich verbundenen wirtschaftlichen Aufschwungs – auf einer Länge von über 2 km palastartige Wohnblöcke im sogenannten ‚Sowjetischen Zuckerbäckerstil‘. Gleichzeitig wurden Reste der alten, umgestürzten Ordnung wie das Berliner Schloss geschliffen. Künstlerische Werke über die Stalinallee wurden oftmals durch staatliche Aufträge gefördert. Meist waren in den Gemälden die gigantischen Baustellen im Zentrum des Interesses, auf denen die Geschäftigkeit der Arbeiter eher gestalterische Nebensache war. Die ideologische Bedeutung dieser ‚ersten sozialistischen Straße‘ stand sicherlich der der Reichsautobahnen während der NS-Zeit in nichts nach.

Neben den Bestandsaufnahmen der Baustellen gab es auch Versuche, dem ‚neuen sozialistischen Menschen‘, der hier seine Arbeit verrichtet, ein Denkmal zu setzen. Die bekannteste Version ist sicherlich Otto Nagels >Junger Maurer (Der Maurerlehrling Wolfgang Plath vor dem eingerüsteten Rohbau einer Großbaustelle)< von 1953, der sich in antiquiert wirkender Herrscherpose in Dreiviertelansicht präsentiert. Dieses Gemälde zeigt ebenso wie das Neumanns die formalen Mängel jener Jahre, Mängel, die aufgrund der Orientierungslosigkeit im pseudo-realistischen Klima entstanden. Zu sehr forderten die neuen Inhalte und aus Angst, man könnte in die Mühlen der Formalismusdebatten geraten, vermied man jegliche individuelle Handschrift, um nicht den Unmut der politischen Seite zu wecken.

Dabei entstanden - aus historischer Distanz betrachtet - teilweise lächerlich wirkende Werke wie 1960 Heinz Lohmars >Liebespaar auf der Baustelle< (Abb.124).

Das >Liebespaar auf der Baustelle< besitzt so viel gesunde Kraft und jugendliche Unbekümmertheit, dass die auch hier noch vorhandenen kompositorischen Mängel die Intensität der Bildidee nicht entscheidend beeinträchtigen können.³³⁶

Das Bild ist in drei Raumschichten gegliedert. Im Vordergrund links zeigt sich ein junges Paar. Er geht gerade auf sie zu, die Arbeitsjacke unter dem Arm, sein ärmelloses, helles Shirt lässt seine muskulösen Oberarme zur Geltung kommen; ein Prototyp des für den sozialistischen Aufbau schwer arbeitenden Mannes. Sein linker Arm umfasst die Frau um die Taille, während sie zu ihm blickt und ihm ihre rechte Hand leicht auf seine Schulter legt. Hinter den beiden stehen zwei Arbeitskollegen bei ihrer Zigarettenpause, daneben vom Bildrand angeschnitten eine weitere Kollegin. Abgeschlossen wird die Komposition im Hintergrund durch zahlreiche noch in Bau befindlichen Häuserfronten und zwei Baukräne.

Heinz Lohmar reiste, nachdem er als KPD-Mitglied 1935 kurze Zeit inhaftiert worden war, über die Schweiz nach Paris. Dort wurde er 1938 Sekretär des Freien Künstlerbundes und beteiligte sich an der antifaschistischen Ausstellung ‚Fünf Jahre Hitler‘. Nach der Kapitulation Frankreichs schloss er sich im Süden des Landes der Résistance an, während seine in Paris zurückgelassenen Werke vernichtet wurden. 1946 kehrte er nach Deutschland zurück - zuerst nach Ludwigshafen, verließ aber die Westzonen alsbald wieder. Unbefriedigt vom fehlenden Realitätsbezug der im Westen bevorzugten Kunst, kam ihm die Berufung an die Hochschule für bildende Künste 1949 nach Dresden nicht nur finanziell gelegen.

Seine früheren Arbeiten standen unter dem Einfluss surrealistischer Werke insbesondere von Max Ernst, ein Tatbestand, der der DDR-Kunstkritik anfänglich Schwierigkeiten bereitete, auch wenn bezüglich seiner politischen Loyalität kein Zweifel bestand. Denn schon vor seinem Umzug plädierte Lohmar angesichts der gerade vergangenen Jahre für einen stilistischen, formalen Wandel, damit man künstlerisch der neuen Situation gerecht werden könne.

³³⁶ Emmrich, Christian, Vom Anderswerden eines Künstlers: Gedanken zur Sonderausstellung Heinz Lohmar im Dresdner Albertinum, in: Bildende Kunst, Heft 5 (1962), S.253-260, hier S.259.

Viele unserer deutschen bildenden Künstler glauben, dass man die zwölf Jahre Nazikunst einfach damit übertünchen könne, wenn man wieder dort anfangen, wo man 1933 aufgehört hat, oder wenn man wieder bei der letzten revolutionären Kunsterscheinung beginnt, dem Expressionismus. Es liegt zuviel zwischen diesen letzten Jahren, und kaum ein Künstler wird heute schon in der Lage sein, das Erlebte in die Form zu bringen, die Form und Inhalt zu einer geschlossenen Schöpfung gestaltet. Wir haben kein unberechtigtes Misstrauen gegen eine künstlerische Entwicklung, die reiner Formalismus zu werden droht, denn es genügt nicht, dass man die alten Formen der Kunst zerschlagen hat und neue errichtet, sie müssen auch mit neuem Inhalt gefüllt werden.³³⁷

Doch das Neue, Utopische, Humanistische der politischen Ideen der SED-Führer kann von Malern wie Lohmar, Witz oder Schutzmeister nicht in einen modernen, expressiven Realismus umgewandelt werden; die Maler werden plakativ, man verwässerte die Utopien in platten Bildformeln. Und so kam es zu einem ‚Realismus‘, der qualitativ hinter den historischen von Courbet, Menzel, Kollwitz und Dix zurückfiel. Der platten Vordergründigkeit der SED-Texte entspricht eine platte Malerei, die allzu volkstümlich wurde.

Ähnlich wie das Bild von Michaelis (Abb.119) birgt das >Liebespaar auf der Baustelle< wenig Neues in sich. Der ‚neue Held‘, tatkräftig und mit maskulin betonter Körperlichkeit, wird dem sanften, anlehnungsbedürftigen ‚Weibchen‘ gegenübergestellt. Eine harmlose und beliebige Szene, Zeit- und Gesellschaftskontext sind allerhöchstens durch Kommentare gegeben.

Warum gelingt es den Kunstschaffenden in der traditionellen Tafelmalerei so wenig, sich über alte Geschlechterstereotypen hinwegzusetzen? Vergleicht man diese mit Plakatwänden, Broschüren u.ä., fällt auf, dass dort häufiger die gleichberechtigte ‚Genossin‘ Gestaltung findet. Eine der wenigen Ausnahmen unter den Gemälden ist Otto Schutzmeisters >Brigade des Baggers im VEB Braunkohlewerk Nachterstedt< von 1958 (Abb.125a), das im Rahmen der Aktion ‚Kunst braucht Kohle‘ entstand und bei der IV.Deutschen Kunstausstellung in Dresden positive Resonanz fand.

Drei Männer und zwei Frauen gehen zur Arbeit. Nivelliert Schutzmeister bereits die Unterschiede zwischen den Geschlechtern durch die gleiche Arbeitskleidung, verwischt er mit der an erster Stelle gesetzten Arbeiterin die Geschlechtsdifferenzen nahezu gänzlich, da sie das Kopftuch – wie es die anderen beiden Frauen tragen – mit einer Kappe vertauscht hat. Ist hier das Idealbild

³³⁷ Zit.n.: Schätzke, Andreas 1999, S.85.

der sozialistischen Frau, der gleichberechtigten Arbeitskollegin? Zumindestens vermeidet er das typische ‚Weibchen‘-Klischee. Wird jedoch die Frau unter ihren männlichen Kollegen während der Arbeit gezeigt, ist sie meist die Lernende, während der Mann doziert und Anweisungen erteilt.³³⁸

Dass Schutzmeisters Bild aus auswechselbaren Versatzstücken besteht, wird offensichtlich, wenn man es mit seinem im selben Jahr entstandenen Werk >Holzfäller< (Abb.125b) vergleicht. Auch hier schreiten uns die arbeitenden Frauen und Männer entgegen; diesmal statt Arbeitstaschen Äxte und Schaufeln tragend und von Bäumen statt rauchenden Fabrikschlotten umgeben. Allerdings sind hier Figurengruppe und Bildraum in ein überzeugenderes Flächensystem eingespannt und somit eine höhere Formqualität erreicht.

Oftmals wirken die Werke in ihrer Naivität und gestalterischen Rückständigkeit kleinbürgerlicher als vieles, was an Werbung im Westen produziert wurde, auch in Fällen, in denen die Arbeiterschicht als Auftraggeber fungierte. Ein Exempel unter vielen ist Heinrich Witz' >Der neue Anfang< (1959, Abb.126). Witz hatte in diesem Jahr mit der IG Wismut, der gewerkschaftlichen Sektion des Bergbau- und Industriegiganten SDAG (Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft) Wismut, einen Vertrag geschlossen, indem er sich gegen Zahlung eines monatlichen Entgeltes verpflichtete, Werke für die Werktätigen zur Unterstützung ihrer sozialistischen Arbeits- und Lebensweise zu gestalten.

Sein in diesem Zusammenhang entstandenes Werk zeigt eine Feier der Brigaden Meier und Hoffmann. Die beiden zentralen Frauenfiguren verkommen, ähnlich wie in Neumanns oben erwähnten Komposition, zu rein dekorativem Beiwerk - ein „Herrenabend und die Besiegelung von Männerabsprachen mit Damenbegleitung“³³⁹. Im Bildvordergrund sticht die Frau in ihrem gelben Kleid und mit ihrem Schmuck optisch hervor, doch ihr – ähnlich der anderen - Blick ist auf das eigentliche Thema der Bildkomposition gerichtet: die agierenden Männer, die per Handschlag ihre Zusammenarbeit besiegeln. Festliche Garderobe, Sektkübel und ähnliches machen deutlich, dass es sich hier um Angehörige zweier Elitebrigaden handelt. Hat man sich im sozialistischen System ideologisch vom Leistungsprinzip distanziert, konnte man trotzdem nicht umhin, die ,i-

³³⁸ Vgl. beispielsweise Klaus Weber, >Chemiezirkel< (1961), abgebildet u.a. in: Kunstkombinat DDR 1990, S.46.

³³⁹ So Angeli Sachs in: Kunst in Deutschland 1945-1995: Beitrag deutscher Künstler aus Mittel- und Osteuropa, Ausstkat. Regensburg 1995, S.70.

deelle' gesellschaftliche Auszeichnung, die von materiellen Vorrechten begleitet war, hervorzuheben. Gab es in der NS-Kunst den Kriegshelden, so ist der sozialistische Held der Aktivist, den sich die 'gewöhnlichen' Arbeiter zur eigenen Sollerfüllung zum Vorbild nehmen sollten.

Rezensenten lobten, dass dieses Werk

das erste größte Ergebnis dieser neuen Zusammenarbeit zwischen unseren Künstlern und den Erbauern des Sozialismus³⁴⁰

sei. Inhaltliche Beanstandungen von Seiten der Arbeiterschaft, da kaum der neue Typ eines sozialistischen Arbeiters dargestellt ist, bildeten die Ausnahme. Von der Kunstkritik wurde dagegen Witz' mangelnde Qualität wiederholt beanstandet.

Die zwei bekannten Bilder von Heinrich Witz hängen im gleichen Saal (...). Ich kannte sie schon, und sie haben mich ein übriges Mal abgestoßen und angezogen in einem. Auf Anhieb ärgern dich hundert schlecht gemalte Dinge; als Atheist seufzt du ,Gott, ist das schlecht gemalt'.³⁴¹

Und ein anderer, der „das oberflächliche Pathos der beiden tragenden Gestalten“ bemängelt, vermisst den eindeutig sozialistischen Inhalt dieses Werkes.

Uns sagt das Bild nicht, dass es sich bei der Gruppe um Kollegen von einer oder zwei Brigaden handelt, es könnte eine Sportvereinigung oder Abendgesellschaft sein. Wir empfinden ebenfalls

nicht, dass die Kollegen jene Beziehung zueinander haben, die für solche sozialistischen Brigaden charakteristisch sind. Wie soll ein so zufälliges Nebeneinander verschiedener Figuren die Vorstellung hervorrufen, dass es sich um zwei Brigaden handelt, die sich hier zu einem größeren Kollektiv verbinden. (...) Kann eine sehr schlecht gemalte Wahrheit künstlerisch noch wahr sein?³⁴²

Selbst der staatsloyale Kunstwissenschaftler Ullrich Kuhirt hatte nur ablehnende Worte für Witz' Schaffen, spricht in Zusammenhang mit dessen Namen von

platt Anekdotischem, überflüssiger Detailanhäufung (...) Bilder, die nichts weiter schilderten als eine zufällige Szene des Alltags ohne weiterreichende Verallgemeinerung.³⁴³

³⁴⁰ Uhlitzsch, Joachim, in: Leipziger Volkszeitung vom 25.06.1959, zit.n.: Feist, Günter 1996, S.500.

³⁴¹ Aus: Junge Kunst, Heft 8 (1960), zit.n.: Flacke, Monika 1995, S.120.

³⁴² Begenu, Siegfried Heinz, Von der schönen Wahrheit, die noch zu malen bleibt, in: Bildende Kunst, Heft 11 (1960), S.720.

³⁴³ Kuhirt, Ullrich 1982, S.159.

Solche abschätzigen Äußerungen änderten nichts daran, dass das Politbüro Witz' Kunst unterstützte, ihn als vorbildlichen Künstler hervorhob und zu einem der wichtigsten Vertreter des ‚Bitterfelder Wegs‘ erklärte. So erhielt 1960 >Der neue Anfang< auf Vorschlag der Arbeiter der IG Wismut den FDGB-Kunstpreis.

Da in Fachkreisen die negativen Bemerkungen zu seinem Werk weiterhin überwogen, zog sich Witz, obwohl sein Vertrag mit der IG Wismut Ende 1960 nochmals um ein Jahr verlängert wurde, immer mehr aus der Öffentlichkeit zurück. Finanziell noch von offizieller Seite unterstützt - Verbandskollegen nannten ihn spöttisch ‚Leibmaler‘ Walter Ulbrichts -, spielten seine Werke bereits Anfang der 60er Jahre keine ernst zu nehmende Rolle mehr und andere - wie beispielsweise Womacka und später Sitte - nahmen seine Position als ‚Staatskünstler‘ ein.

6.3.3. Privates Glück im Sozialismus

Freizeitthemen erfreuten sich großer Popularität, denn wenn man beständig um den Aufbau des ‚realen Sozialismus‘ bemüht war, wollte man nicht auch noch im Museum mit Arbeitsbildern konfrontiert werden. Insbesondere Badeszenen waren beliebt - vielleicht, weil hier ein Gefühl von Freiheit mitschwang, das man in einem Alltag von Reisebeschränkungen selten genießen konnte. Beispiele hierfür gibt es u.a. von Willi Sitte, dessen frühen Versuche in picassohaft verzerrung Anfang der 50er Jahre, wie >Mann mit Frau< (1952, Abb.127), jedoch weniger dem Massengeschmack entsprachen als seine späteren rubenshaften ‚Wellenspringer‘, oder von Gerhard Richter, dessen >Badende am Strand< von 1960 (Abb.128) formal an seine bereits erwähnten Wandbildprojekte erinnern. Solche Werke befriedigten das Bedürfnis nach Privatheit und bilden daher einen - ideologisch - notwendigen Gegenpol zu den Helden und Heldinnen der Arbeitswelt.

Walter Womackas >Am Strand< aus dem Jahre 1962 (Abb.129) ist sicherlich das populärste Werk unter den Strandszenen, und gleichzeitig das umstrittenste. Ein Teile der Jugend der 70er Jahre lehnte es ab, und 1973 brachte Plenzdorfs Protagonist in den ‚Neuen Leiden des jungen W.‘ diese Abneigung unmissverständlich zum Ausdruck:

(...) wenn ein Bild anfängt, auf jedem blöden Klo rumzuhängen, dann machte mich das immer fast gar nicht krank. Bestenfalls tat es mir dann ekelhaft leid. Meistens konnte ich es für den Rest meines Lebens nicht mehr ausstehen. Das andere war in einem Wechselrahmen. Ich will nichts weiter darüber sagen. Wer es kennt, weiß, welches ich meine. Ein echtes Brechmittel, im Ernst. Dieses prachtvolle Paar da am Strand.³⁴⁴

Mit seiner sentimentalen Romantik traf dieses Bild anscheinend die Gefühlslage der damaligen Zeit. Ein junges Liebespaar sitzt vor leicht wogender Meereskulisse im feinen Sand der Ostsee. Der blonde, blauäugige Jüngling tastet schüchtern nach der Hand des Mädchens, blickt sie an, hofft, dass sie auf seine zärtliche Berührung reagiert. Doch sie schaut in die Ferne, wenngleich ihre rechte Hand die vorsichtige Kontaktaufnahme registriert und sich ihr nicht entzieht. Beide sind leger angezogen, er mit weißer Hose und rotem T-Shirt, sie ebenfalls im roten Oberteil und blauer Hose.³⁴⁵

Diese unspektakuläre Komposition, in kräftigen Konturen und Farben umgesetzt, war Publikumsfavorit und liebstes Bild von Walter Ulbricht auf der V. Deutschen Kunstausstellung in Dresden, wobei die volkstümlich-inhaltlichen Momente im Vordergrund standen.

Die Liebesbeziehungen zwischen dem Jungen und dem Mädel sind sauber und natürlich. Nichts ist übertrieben, auch die Farben gefallen mir wegen ihrer Frische und Kräftigkeit. (Matrose der Volksmarine, 19 J.)

Womackas Bild kann den Menschen für die Kunst begeistern, besonders sprechen die Augen des Mädchens in ihrer Offenheit. (Maschinist, 21 J., Berlin)³⁴⁶

Reproduktionen dieses Gemäldes erreichten bis dahin noch nicht gekannte Auflagenhöhen, die erste war bereits nach kurzer Zeit vergriffen. In den folgenden zwei Jahrzehnten konnte man dieser Arbeit überall begegnen, ob in Klassenzimmern, anderen öffentlichen Gebäuden oder im privaten Heim. Selbst als Briefmarkenmotiv diente das Werk.

Im sozialistischen Ausland - so z.B. in der Sowjetunion - wurde dieses Bild ebenso positiv rezipiert.

³⁴⁴ Plenzdorf, Ulrich, Die neuen Leiden des jungen W., Rostock 1987, S.59.

³⁴⁵ Als Modell dienten angeblich der Bruder und die Tochter Womackas, so jedenfalls Wolf, Heinz, Der Fortschritt ist unverkennbar: neue menschliche Beziehungen in den Bildern der VII.Ausstellung des VBKD Bezirk Berlin, in: Bildende Kunst, Heft 7 (1962), S.350.

³⁴⁶ Rudolf, Kurt-Heinz, Wissen wir, wie unsere Kunst ankommt?, in: Bildende Kunst, Heft 3 (1964), S.156.

Dies Bild zeugt vom erwachenden Gefühl zweier Menschen zueinander. Der Jüngling blickt aufmerksam seine liebevolle Freundin an. Zart berühren seine Finger die Finger des Mädchens. So viel Aufrichtigkeit, so viel Wärme liegt in dieser zarten Berührung der Finger, dass die Anmut der Gestalten des Bildes beim Betrachter eine tiefe Emotion weckt. Womacka zeigt sich als feinfühler Psychologe. Doch nicht nur im Empfindungsreichtum äußert sich hier das Psychologische, sondern zudem in der dynamischen, etwas fließenden Komposition, mit der so treffend die Verlegenheit des Jünglings und die Verwirrung des jungen Mädchens gekennzeichnet wird.³⁴⁷

Jahre später äußerte sich Womacka zu dieser für ihn unerwarteten Popularität des ‚Paares‘:

Es gab da enthusiastische Befürworter ebenso wie ganz krasse Gegner (...). Das Bild war damals ein echtes Anliegen. Die künstlerischen Mängel kenne ich. Meistens habe ich solche Bilder variiert und mehrfach gemalt, um zu einer besseren Lösung zu kommen. Diese erste Fassung ist damals fast unfertig aus dem Atelier geholt worden. Die Resonanz war sofort stark da, deshalb habe ich mich auch direkt gescheut, eine neue, bessere Variante zu malen, auch um nicht in den Verdacht zu geraten, den Erfolg fortsetzen zu wollen.

(...) Die Resonanz auf das Bild war mir damals und ist mir auch heute noch manchmal ein Phänomen oder ein Rätsel (...). Ich er

kläre mir das so, dass das Bild gerade in einer Situation gezeigt wurde, wo Jugendprobleme und Liebe in der öffentlichen Diskussion eine Rolle spielten. Und die beiden Menschen waren auch so dargestellt, dass sich eben viele damit identifizierten. Das waren ja auch ganz reale Modelle, die in ihrem Aussehen und in ihrer ganzen Haltung vieles verkörperten, was mit eigenem Erleben vergleichbar war.³⁴⁸

Trotz der nicht unerwähnt gebliebenen formalen Mängeln sah man in diesem Bild eine adäquate Formulierung sozialistischen Glücks.

³⁴⁷ Liebmann, Michail, in: *Iskusstwo 1964*, zit.n.: Hütt, Wolfgang 1980, S.188.

³⁴⁸ Aus: Schumann, Henry 1976, S.270f.

Das Bild entspricht in seiner künstlerischen Aussage der lebensbejahenden, optimistischen Grundhaltung des Künstlers, seiner Freude am Schönen in unserem Leben, seinem ständigen Drang, dieses Schöne den Werktätigen immer wieder durch seine Kunst zu entdecken, ästhetisch erlebbar zu machen und mit den ethischen Vorstellungen des sozialistischen Menschen eng zu verknüpfen. Ohne Furcht, von einigen der Schönfärberei bezichtigt zu werden, erhebt Walter Womacka ganz bewusst mit seinem Bild die Schönheit unseres Lebens, die Schönheit unserer heranwachsenden Jugend und ihres Reichtums zum Schönen in der Kunst und kommt dadurch zur ästhetischen Verallgemeinerung der Wahrheit unseres Lebens.³⁴⁹

Auch im Westen, in Amerika, England - selbst in der benachbarten Bundesrepublik - ließ sich das Strandglück verkaufen, so gab es beispielsweise Reproduktionen im Westberliner ‚Kaufhaus des Westens‘³⁵⁰. Damit ist jedoch fraglich, ob in diesem Bild der sozialistische Lebensalltag überhaupt eine Rolle spielt. Geht es in dieser Idylle nicht nur um plakativen Kitsch? Die unschuldigen, fast schon keuschen Annäherungsversuche dieser beiden Menschen könnten genauso Befindlichkeiten der Adenauer-Zeit illustrieren, vergleichbar mit zahlreichen Werbeanzeigen der bundesrepublikanischen Konsumwelt. Idealisierte Wunschvorstellungen werden bebildert, nicht aber Wahrheiten des Arbeiter- und Bauern-Staates; mit Sozialismus hat das wenig zu tun und schon gar nichts mit Veränderungen in den partnerschaftlichen Beziehungen. Dies erkannten bereits mancher Ausstellungsbesucher von 1962 und konnten daher nicht in die allgemeinen Lobeshymnen einstimmen:

Womackas Versuch ist anzuerkennen, auch seine Farbe spricht mich an. Jedoch finde ich seine Menschen schablonenhaft und die Beziehungen oberflächlich (Schiffbauer, 23 J., Rostock.)
Womacka ist zuviel gelobt worden. Diese Beziehungen [zwischen den beiden Menschen, d.V.] sind für mich etwas zu sentimental. (Maler, 42 J., Dresden.)³⁵¹

Es mag überraschen, dass die Vorstellungen vom kleinen privaten Glück in beiden deutschen Staaten einander so ähneln, obgleich man bereits über ein Jahrzehnt getrennte Wege ging und sich ideologisch gar bekämpfte. Doch vielleicht ist dies gar nicht so verwunderlich, sondern ein Beleg dafür, dass die

³⁴⁹ Präsidium des Verbandes Bildender Künstler, zit.n.: Lang, Lothar 1980, S.66.

³⁵⁰ So jedenfalls Heinz Dieter Kittsteiner, Die Heroisierung im geschichtstheoretischen Kontext, in: Flacke, Monika 1994, S.148 und ders., Die in sich gebrochene Heroisierung: ein geschichtstheoretischer Versuch zum Menschenbild in der Kunst der DDR, in: Historische Anthropologie (1994), S.442-461.

³⁵¹ Rudolf, Kurt-Heinz, Wissen wir, wie unsere Kunst ankommt?, in: Bildenden Kunst 3 (1964), S.156.

Menschen in ihren tiefsten Sehnsüchten nicht wirklich manipulierbar sind und ähnliche Träume verfolgen. Selbst im Aufbegehren gegen solche(n) Massengeschmack(losigkeiten) von Seiten der jungen Generation zeigen sich Gemeinsamkeiten – ob nun junge Literaten wie Plenzdorf in der DDR, oder die sogenannten ‚Halbstarken‘ und späteren Hippies im Westen, deren Vorbild auch im Osten für Aufmüpfigkeiten sorgte.

7. PLASTISCHE LÖSUNGEN

Bisher wurden plastische Arbeiten nur gelegentlich erwähnt. Sie sollen nun eingehender betrachtet werden. Ihre Gestaltungsmöglichkeiten und damit auch Wirkungsräume differieren in vielem von denen der Malerei. Letztere erfüllt - abgesehen von Wandgestaltungen - beispielsweise keine explizit öffentlichen Aufgaben. Plastiken als ideologische Bedeutungsträger können dagegen täglich auf Plätzen oder vor Gebäuden rezipiert werden und erreichen damit zuweilen ein wesentlich höheres Wirkungspotential.

Während man in der SBZ / DDR sich ähnlich wie in der Malerei an traditionellen figürlichen Ausdrucksformen orientierte, suchten in den Westzonen / der BRD manche Plastiker neue Gestaltungsmöglichkeiten. Während die Angehörigen der älteren Generation wie Gerhard Marcks am intakten Menschenbild festhielten, zerstörten die Jüngeren das plastische Volumen der menschlichen Figur und setzten der in sich ruhenden Statik spannungsaufgeladene Energieformen und in den Raum hinausweisende lineare Impulse entgegen (wie z.B. Norbert Kricke).

7.1. SCHWERPUNKT WEST

7.1.1. Neuanfang in der zunehmenden Abstraktion

Das Abrücken von der menschlichen Gestalt als dem eigentlichen plastischen Thema erfolgte schrittweise. Waren formale Experimente in der Malerei zahl-

reich anzutreffen, tat man sich im dreidimensionalen Medium doch schwerer. Das mag unterschiedliche Ursachen haben; so die eingeschränkten Möglichkeiten angesichts der technischen Grenzen der Materialien, aber auch die Tatsache, dass Plastiker aufgrund der höheren Kosten ihrer Werkstoffe wesentlich stärker an die Wünsche und Vorstellungen einer Auftraggeber- oder potentiellen Käuferschicht gebunden sind. Trotzdem gab es einige, die sich Formexperimenten zuwandten, dazu gehörten u.a. die bereits erwähnten Künstler Karl Hartung, Bernhard Heiliger und Norbert Kricke.

Ersterer schuf um 1948 ein >Stehendes Paar< (WV Krause 398, Abb.130). Geschlechtsspezifische Merkmale fehlen in dieser Arbeit. Zwei isoliert nebeneinander stehende, flaschenähnliche Formen sind ohne nach außen verweisende Elemente gänzlich auf ihren Massenkern bezogen. Maillols besondere Bedeutung für viele Bildhauer nach 1945 mag zur gefäßhaften Auffassung dieser beiden Figuren mit beigetragen haben. Spannung entsteht in diesem Werk durch die Positionierung beider Teile zueinander. Abstand und Winkel der asymmetrischen, wie von Wasser und Wind geglätteten Gebilde schaffen Kräftefelder, die – gerade schon aufgrund der kleinen Köpfe (ähnlich dem >Tanzen-Paar< (Abb.51) – eher an einen situativen denn einen kommunikativen Charakter dieses Paares denken lassen. Kein Miteinander, sondern formal gewolltes Nebeneinander ist hier gemeint. Trotz allen Abstrahierens bleibt er mit solchen Arbeiten dem – wenn auch an der torsierten Gestalt sich orientierenden – Menschenbild verbunden. Möglicherweise hat in solchen Gestaltungen Hartung für sich eine adäquate Form für den ‚neuen‘ Menschen gefunden.

Der Mensch ist heute von Grund auf verschieden von dem, was er
jemals vorher war. Diesem neuen Menschen will ich Form und
Gestalt geben.³⁵²

Zwischen den dreißiger und fünfziger Jahre oszilliert Hartungs Werk zwischen verstärkter Abstraktion und an der Natur angelehnter Formung. Zu diesem Prozeß des Suchens nach stimmiger Gestalt gehört seine zweiteilige Arbeit von 1946 >Situation< (WV Krause 309, Abb.131), das wesentlich vegetabler als das obige >Paar< wirkt. Zweibeinig stehen sich diese nach oben hin anschwellenden Formen einander gegenüber. Knospenhaft konzentriert sich die Energie dieser Gestalten im oberen Bereich, wobei man hier aufgrund des stammhaften Emporwachsens weniger von einem Kopfabschnitt reden kann. Betrachtet man

³⁵² Karl Hartung im Katalog zur ersten Einzelausst. in der Galerie Gerd Rosen, Berlin 1946, zit.n.: Krause, Markus 1998, S.85. Ist das der ‚neue‘ Mensch nach dem Faschismus – eine kopflose Stereotype, die in ihrer Form eher an eine Flasche denn an ein menschliches Wesen erinnert?

diese an Hans Arp erinnernde Plastik und das zuvor erwähnte >Paar<, so scheint es, als ob sich Hartung mit seinem ‚figürlicheren‘ Intermezzo Ende der 40er Jahre ein sicheres Fundament schuf, um sich ab Anfang der 50er Jahre umso radikaler der vom Inhalt losgelösten bloßen Form widmen zu können.

Auch bei Bernhard Heiliger ist ein langsames Vorwärtstasten zur ungegenständlichen Form festzustellen. Seine >Große Zwei-Figuren-Gruppe<, auch >Paar< betitelt (1950, zerstört; WV Flemming 51, Abb.132) ist noch gänzlich dem traditionellen Menschenbild verhaftet. Zeichnen sich bereits Verschleifungen und Vereinfachungen der Form ab, so sind an manchen Stellen erzählerische Details festgehalten, die im Kontrast zu der stark abstrahierten Gesamtform eher irritieren denn erhellen, beispielsweise die Zehen am rechten Fuß des Mannes, eine Andeutung des Ohres mittels kleiner Bogenlinie oder der Pferdeschwanz der weiblichen Figur.

Ein Menschenpaar begegnet sich. Von einer geschlossenen Hülle umfassen - und diese Betonung der Oberfläche ist ähnlich zu Hartungs Werken - bleibt trotz des Beieinanderstehens jede Figur auf sich bezogen, drückt sich trotz körperlicher Nähe emotionale Distanz aus. Sowohl in Ost als auch in West erkannten Künstler die geistige Entfremdung der Geschlechter und den gleichzeitigen Versuch, dies wenigstens ansatzweise durch körperliches Aufeinanderzubewegen zu überbrücken. Der Widerspruch zur im ersten Moment durchaus anzunehmenden kommunikativen Situation wird von Heiliger durch die gesichts- und damit mundlosen Kopfparten noch unterstrichen.

Diese Arbeit ist Beleg des Beginns eines umfassenden, wenn auch noch nicht vollzogenen Wandels Heiligers. Der ehemalige Schüler des NS-Plastikers Arno Breker löste sich, seit er 1949 von Ost- nach Westberlin umgezogen war, zunehmend vom Figürlichen, um sich einer organisch durchstrukturierten Form anzunähern, die in vielem – und das spürt man in dieser Zweifigurengruppe – dem Werk Henry Moores verpflichtet ist, also eklektisch war. Ist hier noch das Festhalten an der gewachsenen, naturähnlichen Form dominierend, werden seine Gestalten ab den späten 50er Jahren von raumgreifenden und energiereichen Gesten bestimmt, die jegliche Schwerkraft zu überwinden scheinen. Die Offenheit seiner späteren Skulpturen wurde – im Zeichen der ideologisch sich zuspitzenden Diskussion des Kalten Krieges – als Beweis demokratischer Freiheit des Westens interpretiert und Heiliger zu einem der gefragtesten westdeut-

schen Plastiker in diesen Jahren, was sich insbesondere in zahlreichen öffentlichen Aufträgen niederschlug.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit, nach all den Wirren und Verunsicherungen, konzentrierte man sich zunächst auf die in sich ruhende Gestaltung, auf Formen, deren geschlossene Oberflächen alle Kraft in sich zusammenzufassen scheinen. Insbesondere Hartung hatte – wie bereits ausgeführt – in seinen Werken immer wieder mit dekorativ dahingleitenden Oberflächenspannungen gearbeitet. Die dabei ausstrahlende Ruhe kommt besonders bei seinen verschiedenen Varianten liegender Figuren zur Geltung. Das Thema des ‚Liegenden Paares‘ beschäftigte Hartung seit seiner Kenntnis etruskischer Hochzeitsarkophage während eines Florentiner Studienaufenthalts 1932, wobei er sich zunehmend vom Vorbild löste und ein allgemeingültigere Formel suchte. Hierzu gehört auch das >Liegende Paar< (1948; WV Krause 401, Abb.133)³⁵³.

Ähnlich einer landschaftlichen Formation sind die dicht nebeneinanderliegenden Gestalten, wie bei dem bereits behandelten >Tanzenden Paar< (Abb.51), an ihren Berührungspunkten miteinander verschmolzen. Links heben sich beide Körper von ihrer Basis ab, optisch getragen und stabilisiert vom massigen, angewinkelten Arm des Mannes. Während die Köpfe vergleichbar mit anderen Arbeiten Hartungs nur kürzelhaft angedeutet sind und auch die Oberkörper, abgesehen von den sich in die Hauptansicht schiebenden, konischen Brüsten der Frau, sich eher zurückziehen, schwillt die ganze Komposition im Beinbereich wie zu einem gewaltigen Schlussakkord an, scheint hier die ganze Leiblichkeit konzentriert. Wiederum bleibt bei Hartung das rhythmische Wechselspiel auf die Außenhaut begrenzt, dringt kein Gefühl eines energiegeladenen Kerns an die Oberfläche.

Ungefähr zehn Jahre später arbeitete Fritz Koenig an einer inhaltlich ähnlichen Plastik. Doch sein >Liegendes Paar< von 1958 (Abb.134) setzt andere Akzente. Auf den ersten Blick scheint das Erzählerische in der Komposition zu überwiegen: beide befinden sich auf einem Lager, er wendet sich – leicht rechts aufstützend – ihr zu. Die Figuren sind wie unter einem imaginären Tuch verborgen, der Bezug zum Boden ist somit dominant.³⁵⁴ Wie aus Sand auftauchend erkennt man Teile ihrer Körper, mal mehr, mal weniger je nach Haltung, wobei auffällig ist, dass die Frau dem Boden und damit der Materie verhafteter bleibt. Somit ist

³⁵³ Von dieser Arbeit kaufte 1952 der Senator für Volksbildung in Berlin eine Bronze an.

³⁵⁴ Koenig nannte diese Arbeit u.a. 'Draufsichtrelief', so jedenfalls: Schuster, Peter-Klaus 1988/89, S.11.

trotz aller Modernität des formalen Aufbaus die Dichotomie von weiblicher, bodenständiger Naturverbundenheit und männlicher, sich erhebender und vertikal durchdringender Vergeistigung gewahrt. Nicht an- und abschwellend voluminös wie bei Hartung, sondern eher scharfkantig und die vitale Leiblichkeit negierend, gestaltete Koenig sein Paar. Es markiert einen Abschnitt seiner fortwährenden Suche nach formelhaften Kürzeln für das Zeichen ‚Mensch‘. Tektonisch gestraffte Gestaltungen, die an Cézannes Satz, man könne in der Natur Zylinder, Kugel und Kegel sehen, denken lassen. Ihr strenger Aufbau, die Entwicklung einer zunehmend begrenzten Formengrammatik bezeichnen möglicherweise ein Sehnen nach Halt, nach Stabilität.

7.1.2. Verharren in der Strengen Form der Figur

Andere Plastiker, mit wohl ähnlichem Wunsch nach krisenfesten Werten – und zwar sowohl in Ost als auch in West – orientierten sich angesichts Bildern von aufgetürmten Leichenbergen, alptraumhaften Chiffren des Massenmordes am traditionellen Menschenbild. Sie versuchten in archaischer Strenge das erschreckende Übermaß an Zerstörungen vergessen zu lassen.

Stabilität im tektonischen Aufbau fiel bereits im Zusammenhang der behandelten Artistendarstellungen auf, bei denen insbesondere zwischen dem jungen DDR-Künstler Waldemar Grzimek und dem im Westen arbeitenden Plastiker Gerhard Marcks Parallelen festzustellen sind.

Grzimek hatte sich nicht nur in Artistendarstellungen mit dem Thema des Gleichgewichts befasst. Auch bei seinem >Paar I< (1950; WV Roters 99, Abb.135) ist die Frage der Balance bestimmend – formal vielleicht noch eindeutiger, da nicht, wie bei den akrobatischen Darbietungen, inhaltlich motiviert.

Trotz der körperlichen Nähe, dem Verschmelzen der Körper an den Berührungspunkten von ihren Haaren abwärts über ihren Arm bis zu ihrem Oberschenkel, besteht keinerlei emotionale Beziehung zwischen den beiden Figuren. Sie sitzt nach links gewandt auf seinem rechten Bein und führt ihr ausgestrecktes, rechtes Bein unter sein linkes, berührt mit der Ferse den Boden. Stabilität erhält die Komposition auf der rechten Seite, wo sowohl der linke Fuß des Mannes als auch der der Frau auf dem Boden aufsetzen. Die linke Seite hingegen wird merkwürdig in der Schwebe gehalten, da sein rechter Fuß nicht den Boden berührt und auch seine Sitzgelegenheit gestalterisch nicht ausgeführt ist.

Irreal wirkt die Haltung des Paares, entsprechend unbewegt und maskenhaft sind ihre Gesichter und ihre Körper mit schroffen Kanten versehen. Alles ruht in archaischer Strenge.

In einem späteren Werk Grzimeks dem >Jungen Paar< von 1958 (WV Roters 172, Abb.136) wird die gefühlsmäßige Distanz der Geschlechter noch stärker zum Ausdruck gebracht. Wie die Montage zweier eigenständiger, nicht aufeinander bezogener Körper tritt uns dieses Paar entgegen. Sie ruht in merkwürdiger Steifheit mit leicht angewinkeltem rechten und starrem, waagrecht zum Boden ausgestreckten linken Bein auf seinen Händen. Er hält sie scheinbar mühelos, als ob sie keinerlei Gewicht hätte. Sind das noch reale menschliche Körper? Oder operiert Grzimek hier mit abstrahierenden, gerüsthafte Konstruktionen, für die die menschliche Figur nur noch Verkleidung ist? Entgegen seinen späteren vitalen, fast schon barockhaft anmutenden Arbeiten, schien es in diesen Jahren für Grzimek keine darstellungswürdige Beziehung zwischen Mann und Frau zu geben, so dass er sich auf die Lösung primär formaler Probleme konzentrieren konnte.

Arbeiten seines väterlichen Vorbilds Gerhard Marcks wirken dagegen wesentlich unspektakulärer. 1954 schuf er zwei Großplastiken, die als Gruppe konzipiert waren. Sein >Adam< (WV Rudloff 620, Abb.137a) sollte im Abstand von ca. 2,5 Metern neben seiner >Eva< (WV Rudloff 621, Abb.137b) aufgestellt sein, nicht parallel sondern kommunikativ einander zugewandt.³⁵⁵ Wenn auch im Titel auf das erste Menschenpaar Bezug genommen wird, sind hier weniger die biblische Figuren gemeint, sondern Darstellungen des Mannes und der Frau schlechthin. Marcks merkte selbst einmal an, dass „man in jedem stehenden Mann den archaischen Kouros sehen“³⁵⁶ könne, somit jede plastische Gestaltung einer menschlichen Figur allgemeingültige Fragen aufwerfe.

Würdevoll präsentieren sich beide Figuren. Mit eingeschriebenen archaisierenden Binnenzeichnungen wirkt die Adamsfigur wesentlich energischer und härter. Ihr eckiger Körperbau kontrastiert zu der betont rundlichen Gestaltung der >Eva<. Beide sind in sich selbst versunken, haben ihre Arme möglichst nahe an den Körper herangeführt. Bei der >Eva< differenziert Marcks nur leicht zwischen Stand- und Spielbein, während sein >Adam< schon nahezu maniert die Hüfte nach rechts außen führt. In der Umrisslinie wird dies dadurch stabili-

³⁵⁵ Bronzefassungen dieser beiden Figuren wurden 1962 vom Hessischen Staatsbauamt erworben.

³⁵⁶ Zit.n.: Gerhard Marcks: Plastik, Bremen 1971 (Gerhard Marcks Stiftung; Bd.1), o.S.

siert, dass der Mann seinen rechten Arm leicht vom Körper abgesetzt herabhängen lässt und - wiederum in einer eher gekünstelt wirkenden Geste - die Hand dann zum Oberschenkel führt. Eigentümlich zurückhaltend erscheint >Eva< in ihrer Rückenansicht, da sie mit ihrer rechten Hand zu ihrem linken Ellenbogen greift, ein Motiv, dass an Lehmbrucks >Große Sinnende< (1913/14)³⁵⁷ erinnert. Ein mädchenhaft scheues Auftreten, unterstrichen durch ihre mittig gescheitelten, streng gekämmten Haare ganz im Gegensatz zu ihrem reifen, fülligen Leib. Beide Figuren nehmen in ihrer unterschiedlichen Körperhaltung und -gestaltung typische Muster der Geschlechterzuweisungen auf. Er als männlicher Vertreter der rationalen, Kultur stiftenden, geistigen Kraft, somit ‚Produkt‘ der Zivilisation, stellt sich in breitbeiniger Positur dem Betrachtenden gegenüber. >Eva< wirkt in ihrem wesentlich zurückhaltenderen Standmotiv ‚weicher‘, den natürlichen Elementen verhafteter. Vielleicht wollte Marcks mit dieser normhaften Gestaltung, dieser plastischen Ursituation ein deutliches und trotziges Zeichen gegen die mit abstrakten Formen experimentierenden Künstler Westdeutschlands setzen, die er – wie bereits weiter oben erwähnt – vehement ablehnte; er schrieb in diesem Sinne:

‚Wie die Kuh vor dem neuen Tor‘, so wünscht sich ein harmloser ‚Avantgardist‘ sein Publikum. Er möchte verblüffen, verwirren, mit geringst möglicher geistiger Anstrengung, versteht sich. Darum predigt er das Hexeneinmaleins. Ihm ist weniger an der Kunst als an der Form gelegen.
Ein ernster Geist gibt sich nicht damit ab. Er sucht nicht das Neue. Seine Intensität lässt ihn neu erscheinen.³⁵⁸

Gleichzeitig wandte er sich gegen jegliche detailbesessene, naturalistische Ausgestaltung und gegen eine politische Indienstnahme der Kunst, wie sie in der DDR praktiziert wurde. Mit dieser Position konnte sich Marcks Erfolg bei den konservativen Repräsentanten der jungen Bundesrepublik sichern; zahlreiche Porträt- und Kirchaufträge belegen dies. In seinem Spätwerk dominiert das kunstgewerblich Erzählerische und Anekdotische. Zurückgezogen konzentrierte er sich auf unspektakuläre Themen, die mit den gesellschaftlichen Wandlungen nichts gemein hatten.

³⁵⁷ Schubert, Dietrich, Die Kunst Lehmbrucks, 2.verb.Aufl. Dresden 1990, S.191ff.

³⁵⁸ Marcks, Gedanken über Kunst, zit.n.: Frenzel, Ursula 1988, S. 172.

7.2. GENREDARSTELLUNGEN - SCHWERPUNKT OST

Obwohl sich viele Bildhauer in der BRD als Gestalter der ‚reinen Form‘ und in der DDR als Kämpfer gegen den Faschismus und für den Sozialismus sahen, gab es unabhängig davon in beiden Staaten anscheinend den Konsumentenwunsch nach ‚leichterer Kost‘, nach Werken, die ähnlich Marcks kleinteiligen Arbeiten der späten sechziger und siebziger Jahre das Gefühl vermitteln, dass die Welt nicht aus den Fugen geraten sei.

Formal sind diese Lösungen oftmals eher zweitklassig, da narrative Idyllen wenig Raum für kühne Gestaltungsexperimente lassen. Dabei ist es irrelevant, ob die Plastik im Westen entstand – wie z.B. das >Liebespaar< (1952) von Max Kratz (Abb.138), bei dem der Mann der auf seinem Schoß sitzenden, als separates Stück gearbeiteten Angebeteten ein Blümchen überreicht – oder im Osten, wie die genauso betitelte Arbeit aus dem Jahre 1961 von Gerhard Geyer (Abb.139), in der sich ein ebenfalls auf dem Schoß sitzendes Mädchen eng an ihren Geliebten schmiegt. Geyer variierte dieses Thema verschiedentlich, so z.B. in der kleinformatischen Arbeit >Begegnung< (1976), in der dem ähnlich gestalteten Pärchen noch ein älterer Mann beigegeben ist, der sich beim Vorbeischreiten zu den beiden Liebenden umwendet. Viele dieser ähnlich ausgerichteten Arbeiten ließen sich ohne Probleme auch heute noch in jedes Kaufhausrepertoire integrieren.

Zu den qualitätsvolleren Arbeiten gehören sicherlich die frühen Werke des jungen Plastikers Werner Stötzer, so u.a. das kleinformatische >Liebespaar< von 1955 (Abb.140). Auf einem auf kleinen Füßen stehenden Bett sitzt ein Paar, die Unterkörper von einer gespannten, faltenreichen Decke bedeckt, an deren Ende die Fußspitzen zum Vorschein kommen. Diese Arbeit wirkt in der Betonung der Waagrechten (Bett) und Senkrechten (die Oberkörper des Paares) merkwürdig steif. Der Wunsch nach klarer Statuarik drängt die erzählerische Komponente zurück. Diese Befreiung vom minutiösen Inhaltlichen ist notwendige Vorstufe für seine späteren kraftvollen Darstellungen manchmal fragmentierter und deformierter Figuren. Nicht mehr politisches Alltagsgeschäft des ‚Realen Sozialismus‘ will Stötzer in solchen Arbeiten gestalten, sondern in expressiven Gesten und komprimierten Körpern elementare Befindlichkeiten des Menschen. Möglicherweise zeigt sich hier der Einfluss seines Lehrers Gustav Seitz, bei dem er in den fünfziger Jahre Meisterschüler war und der entscheidend zur Neuorientierung der nachfolgenden Plastikgeneration beitrug.

Noch zwei weitere Arbeiten aus der SBZ/DDR sollen in diesem Zusammenhang betrachtet werden. Arbeiten zweier Vertreter der älteren Generation: Theo Balden und Fritz Cremer, Künstler, die durch fortwährende Formalismusvorwürfe verunsichert waren und daher unter Umständen mit ihren klischeehaften Liebespärchen künstlerisch unverfänglicheres Terrain betreten wollten. Theo Balden hieß eigentlich Otto Koehler. Seinen Künstlernamen hatte er erstmals 1935 bei seiner Flucht nach Prag verwendet. Als Mitglied der KPD und des antifaschistischen Widerstands sah er sich nach einer 1934 erfolgten Verhaftung durch die Gestapo gezwungen, seine Heimat zu verlassen. Von 1939 bis 1946 lebte er in England. Als er in der SBZ ankam, stieß sein von der britischen Kunstszene - insbesondere von Henry Moore - beeinflusster Stil auf wenig Gegenliebe:

Seine bisherige künstlerische Entwicklung zeigt eindeutig formalistische Tendenzen, was zum Teil auf seine Berührung mit der westlichen Kunst während seiner langjährigen Emigration in England zurückzuführen ist.³⁵⁹

Trotzdem erhielt er eine Dozentur an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Berlin-Weißensee. Doch man tat sich schwer mit seinen Gestaltungen und seiner Vorliebe für das Bauhaus, an dem er in Weimar kurze Zeit bei Moholy-Nagy und Schlemmer studiert hatte. Die Frage, wie eine Fläche in einen Raum übergeführt werden kann und die gegenseitige Durchdringung von Körper und Raum faszinierten Balden auch in seinen späteren Schaffensjahren.

Ein schwerer Herzinfarkt im Jahre 1958 bot dem Staat eine günstige Gelegenheit, ihn frühzeitig zu pensionieren und dem Lehrbetrieb zu entziehen. Erlöst von ständiger Überprüfung und dem akademischen Alltag konnte sich Balden intensiver um neue plastischen Lösungen und Ansätze bemühen, Interpretationen der Wirklichkeit suchen, die für ihn nicht mit einem Abbild der Natur gleichzusetzen waren.

Die von ihm [dem Bildhauer] erkannte und erlebte Wirklichkeit wird er wiedererlebend mit den Mitteln eines Bildhauers zu einer neuen eigenartigen, erregenden Wirklichkeit umformen: zur Plastik. (...) So wird er den geistigen Reichtum unserer Gesellschaft vermehren helfen, aber schöpferisch, nicht durch Nachahmung, wie einmal ein schlecht beratener Kritiker glaubte fordern zu müssen.³⁶⁰

³⁵⁹ Hausmitteilung der Hauptabt. Kunst und Literatur, Referat Bildende Kunst, an die Personalabteilung des Ministeriums für Volksbildung vom 05.12.1950, zit.n.: Feist, Günter 1996, S.100.

³⁶⁰ Balden, Theo, Der Plastik sind Grenzen gesetzt, in: Bildende Kunst, Heft 5 (1957), S.275.

Obwohl es nach 1965 zu einer – wenn auch zögerlichen – positiveren Würdigung seiner Werke kommt, fühlte Balden sich auch weiterhin durch die (kultur)politischen Ansprüche unter Druck gesetzt. Er geriet in ständigen Konflikt, da er einerseits ideologisch dem sozialistischen System und damit der SED nahe stand, andererseits aber gegenüber den SED-Kulturfunktionären künstlerische Autonomie in der Gestaltung für unabdingbar hielt.

Das Wichtigste ist, (...) dass der Künstler selbst von einem inneren Auftrag überzeugt ist - womit ich keinesfalls die Notwendigkeit des gesellschaftlichen Auftrages in Frage stellen will, im Gegenteil. Man darf aber nicht nur die eine Seite beachten. (...)

Ist der Künstler im Volke verwurzelt, mit dessen Ansprüchen, Sorgen und Sehnsüchten vertraut, und hat er sie in der ihm entsprechenden Weise zu den seinen gemacht, dann besitzt er in seinem Schaffen das notwendige Maß an Freiheit, freilich, die ohne die erwähnte gesellschaftliche Gebundenheit nicht denkbar ist.³⁶¹

Dieser Text aus den 70er Jahren steht im Zusammenhang einer neuen Expressivität, die ungefähr seit Mitte der 60er Jahre sein Werk bestimmte und auch zu gegenstandslosen Plastiken führte. In den 50er Jahren fehlte ihm diese experimentelle Kraft. Wie hätte er auch gestalterisches Selbstbewusstsein finden sollen, wenn er gleichzeitig als Formalist gebrandmarkt wurde. Angegriffen von denjenigen, die er doch – als überzeugter Kommunist – mit seinen Arbeiten unterstützen wollte.

Seine damalige Unsicherheit zeigte sich in kleinteiligen Arbeiten, etliche mit anekdotischem Charakter. Hierzu gehört u.a. sein >Liebespaar mit Decke< (1958, Abb.141). Wie Henry Moore spielt Balden hier mit der Verspannung von Außen- und Innenraum, dem Wechselspiel von geschlossener Masse und Öffnung, von Wölbungen und Höhlungen. Wie eine schützende, schalenartige Form umschließt die Decke das eng aneinandergerückte Paar. Aufgenommen und damit verstärkt wird die gerundete Begrenzungslinie durch die nach außen geführten Arme. Man ist sich nicht sicher, ob es sich hier um ein ‚Liebesnest‘ oder eine Stätte letzter Ruhe handelt, aber die Einheit des Paares ist unumstößlich.

³⁶¹ Text von 1973, zit.n.: Feist, Ursula 1983, S.239f.

Eine liegende Figur - gleicht sie nicht einer Landschaft? In ihr müsste das zur Ruhe gekommene Walten zwischen der Last des Himmels, des ‚Oben‘ und dem Aufbegehren der ruhelosen Landschaft, des ‚Unten‘, spürbar sein. Liegen - das Spiel horizontaler Kräfte ist beruhigt, Übereinkunft erreicht. Liegen ist williges, sehnsüchtiges Nachgeben, ein Hingeben den Überredungen sanfter horizontaler Gewalten. Eine Figur liegt - Himmel und Erde sind ihr Bett.³⁶²

Dieser Vergleich zwischen der liegenden Gestalt und einer landschaftlichen Formation erinnert an Henry Moore, dessen liegende Figuren oftmals wie sanft an- und absteigende Hügellandschaften wirken. Anders als das stete konturenbetonte Auf- und Abwogen Karl Hartungs oder das Motiv des vom Boden sich erhebenden >Liegenden Paares< von Koenig dringt Balden in den Kern der Gestaltung ein. In stiller, besinnlicher Inhaltlichkeit spielt er mit dem Motiv des vertrauten, eng umschlungenen Paares.

Dagegen wirkt sein >Liebespaar II< von 1959 (Abb.142) wesentlich spröder. Die beiden Figuren sitzen einander zugewandt, doch ihre Gesten und Blicke treffen sich nicht. So wie dieses Paar sich fremd geworden ist, so scheint Balden in dieser betont inhaltlichen Plastik seine eigene Desorientiertheit zum Ausdruck zu bringen. Das Gespräch der beiden Menschen und Baldens Formanstöße sind in eine Sackgasse geraten. Der ausgesparte Raum zwischen den Figuren führt nicht zum Spannungsaufbau, sondern erfährt nur optischen Leerlauf. Seinem Anspruch, künstlerische Wahrheiten durch konfliktreiche Formen zum Ausdruck zu bringen, konnte er hier nicht gerecht werden:

Ist das Werk nicht geladen mit dieser einzigartigen Spannung der Lebenswahrheit, so springt kein Funke über. Wo das Leben fehlt, herrscht innere Monotonie.³⁶³

Sicherlich sind solche Äußerungen eine indirekte Distanzierung von manchen seiner Arbeiten Ende der 50er Jahre, so wie auch Fritz Cremer Werke dieser Zeit gerne ungeschehen gemacht hätte.

Hierzu gehört auch Cremers 1961 entstandenes Werk >Junge Liebe< (Abb.143). Passte diese Kleinplastik in die sozialistische Propaganda? Wirken diese zwei jungen Menschen, die sich an einem schmalen Geländer stützen und in entgegengesetzte Richtung blicken, wie Hoffnungsträger einer neuen

³⁶² Aus: Theo Balden: Plastik und Grafik, Ausstkat. Berlin (DDR) 1971, o.S.

³⁶³ Die künstlerische Wahrheit, Rede 1970, zit.n.: Feist, Ursula 1983, S.239.

Gesellschaftsordnung? Wollte man hier einen Beleg für emotionale Nähe, gar Liebe finden, dann allerhöchstens in der wie beiläufig auf dem Rock seiner Freundin aufliegenden Hand des jungen Mannes. Diese Menschen scheinen sich ansonsten jedoch in der Tristesse des Alltags einander nichts mehr zu sagen zu haben. Man könnte hier gar eine inhaltliche Parallele zu den abstrahierenden Arbeiten des Westens z.B. zu der >Großen Zwei-Figuren-Gruppe< (Abb.132) Bernhard Heiligers sehen, denn in beiden Paardarstellungen verspüren wir die innere Leere, die Distanz der vermeintlich miteinander Verbundenen.

Vergleicht man die fast schon naiv wirkende Erzählfreude (bis hin zum von ihrem rechten Fuß abgleitenden Pumps) mit seinen Arbeiten, die direkt nach seinem Exil entstanden waren, dann erreichte Cremer in dieser Zeit einen gestalterischen Tiefpunkt. In den folgenden Jahren erkannte er, dass seine Loyalität gegenüber dem sozialistischen Staat zu künstlerisch für ihn nicht mehr vertretbaren Leistungen geführt hatte und versuchte wieder zu seinen plastischen ‚Ursprüngen‘ zurückzukehren. Folge war auch eine zunehmende Distanzierung von seinen Arbeiten der 50er und frühen 60er Jahre. Staatliche Reglementierung bereitete ihm tiefes Unbehagen und so forderte er immer wieder, dass die bildenden Künstler über Gestaltung und Inhalt frei entscheiden müssten:

Wir brauchen auf dem Gebiet der Kultur und Kunst offenere und differenziertere Verhaltensweisen im praktischen und theoretischen Bereich. Wir brauchen keine Verhaltensweisen, die jeder kleinsten Regung von irgend etwas Neuem, Unbekanntem mit politischen Verdächtigungen begegnen...Wir brauchen eine Kunst, die die Menschen zum Denken veranlasst, und wir brauchen keine Kunst, die ihnen das Denken abnimmt. Wir brauchen die freie Entscheidung für den Stoff und die Form jedes einzelnen Künstlers für die Arbeit.³⁶⁴

Solche Einstellung führte dazu, dass sich Cremer wiederholt für junge, dem System gegenüber kritisch eingestellte Künstler einsetzte: so z.B. mit der Unterstützung der Selbsthilfe-Galerie ‚Konkret‘ in Berlin (DDR) und der Initiierung der dort 1961 eröffneten Ausstellung ‚Junge Künstler‘. Dieses kulturpolitische Engagement und die damit verbundene zunehmende kritische Distanz zu staatlichen Vorgaben über Aufgabe und damit auch Form der Kunst kulminierte 1962 in seinem Rücktritt von seinem Sekretärposten der Sektion Bildenden Kunst an der Deutschen Akademie der Künste. Dass seine Position innerhalb der Kunstszene ihm trotzdem nicht streitig gemacht werden konnte, hing mit seinem Ansehen auch jenseits der Staatsgrenzen zusammen. So gehörte Cremer zu je-

³⁶⁴ Zit.n.: Staatskünstler-Harlekin-Kritiker? 1991, S.16.

nen sechs Künstlern, die das Kulturministerium der DDR für die documenta 1977 auswählte.

Trotz andersartig gerichteter Aktivitäten und Äußerungen Cremers war man von Seiten der Kunstkritik und Kulturpolitik bemüht, seine – für ihn selbst in der künstlerischen Qualität inzwischen inakzeptablen – Werke ‚sozialistisch‘ zu vereinnahmen. So interpretierte man 1967 Cremers >Junge Liebe< als Beweis für die neue Qualität der Liebesbeziehungen im DDR-Sozialismus. Ihre Bewegungen, Körperhaltungen würden sich angeblich jeweils auf den anderen Partner beziehen, ohne dabei den „Liebenden die Selbständigkeit zu nehmen“; so schrieb Friedrich Möbius 1967:

In Fritz Cremers >Junge Liebe< von 1961 ist all das enthalten, was auch in den großen Werken der Vergangenheit Gestalt gewonnen hatte. Aber zugleich ist eine neue Freiheit des menschlichen Verhaltens, eine neue Sicht des Menschlichen, gleichsam die ganze volle Lebensperspektive dieser beiden jungen Menschen zum künstlerischen Bild geworden. (...) Die Welt, in der sie einander begegnen, hält keine Abhängigkeiten mehr für sie bereit, die sie die Liebe suchen lassen müssten als Ersatz für ein größeres, nicht lebbares Leben. In der Reife ihrer Beziehungen spricht sich zugleich auch die Reife neuer menschenwürdiger Verhältnisse aus. Den Liebenden gehört das Leben und die Zukunft, sie sind die Herren ihrer Welt.³⁶⁵

Mittels Deutung wird das Werk in die politisch ‚richtige‘ Linie gezwängt. Wenn dieses Werk wirklich Zeichen für das sozialistische Lebensgefühl wäre, würde das einiges über die Lebensqualität in der DDR aussagen.

Vielleicht hat gerade der von Seiten der Kulturpolitik immer wieder bestehende Zwang zur Loyalität Künstler wie Fritz Cremer dazu veranlasst, sich von einer Weltsicht voller Lug und Trug zu lösen und dagegen künstlerische – von politischen Vorgaben unabhängige - Qualität wieder in den Vordergrund zu stellen. Bedienten Arbeiten wie die >Junge Liebe< doch ein System, dass seine hehren Zielvorstellungen zwar bebildern lassen wollte, aber nicht erfüllen konnte.

Künstlerischer Ausweg aus dem Dilemma propagandistischer Indienstnahme war entweder der Rückzug von politisch Themen oder der Sprung in die inhaltliche Offensive; letzteres kam seltener vor, denn offene Kritik wurde gerade in

³⁶⁵ Möbius, Friedrich, Das Liebespaar als Thema der europäischen Kunst: über den Zusammenhang von Menschenbild und Bildidee, Bildende Kunst, Heft 8 (1967), S.418/420.

Zeiten verschärfter ideologischer Debatten als systemfeindlich verstanden. Aber es gab sie in beiden deutschen Staaten: die Unruhestifter...

8. „SAND IM GETRIEBE“ - GESELLSCHAFTSKRITISCHE ARBEITEN IN OST UND WEST

Wann beginnt Gesellschaftskritik in der Kunst? Bereits dann, wenn der Künstler nicht dem Mainstream folgen mag? D.h. der westdeutsche Künstler figürlich arbeitet, der ostdeutsche ‚abstrakt‘? Es ist angesichts ideologisch festgefahrener Debatten für die 50er Jahre oftmals schwer auszumachen, wann es sich um essentielle Kritik am Staat handelt. Diskussionen innerhalb der westdeutschen Kultur- und Kunstszenen zeigen, dass sich in der frühen BRD schon derjenige der mangelnden Systemtreue verdächtig machte, der am Gegenständlichen in seiner Kunst festhielt – noch problematischer wurde es, wenn der Künstler gar politisch mittels seiner Kunst agieren und den angeblich bestehenden gesellschaftlichen ‚Frieden‘ in Frage stellen wollte.

In der DDR brachte sich ein Künstler bereits in Schwierigkeiten, wenn er formal nicht so malte wie sich das die Parteifunktionäre vorstellten. Ganz zu schweigen von solchen, die sich gar kritisch zum sozialistischen Staat äußerten oder zumindestens nicht in den Lobesgesang einstimmen wollten.

Vorsicht ist bei Stellungnahmen von DDR-Kunstschaaffenden nach der ‚Wende‘ geboten, denn manche, die eigentlich systemkonform waren, versuchen ihre Arbeiten nun durch Umdeutungen reinzuwaschen – ‚zwischen den Zeilen‘ steckt eigentlich eine kritische Botschaft, die das geübte Publikum auch hätte entschlüsseln können. Das mag für manche (wie für Mattheuer und Göbel) stimmen, doch etliche wollen damit unliebsamen Diskussionen einfach aus dem Weg gehen.

Es gab Künstler und Künstlerinnen, die trotz drohender Repressalien – egal welcher Art – nicht davor zurückschreckten, gesellschaftliche Missstände zu beleuchten. Im folgenden soll es dabei nicht um Werke der aus der Weimarer Zeit bekannten gesellschaftskritischen Kunstschaaffenden gehen wie Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann oder Rudolf Schlichter, sondern um jüngere

Maler, deren Ausbildung und künstlerisches Schaffen erst nach dem Kriegsende einsetzen; ihre Arbeiten somit unmittelbar von dem anwachsenden Ost-West-Konflikt und der Entstehung zweier deutscher Staaten geprägt sind.

Zu den unbequemen Malern der jungen Bundesrepublik gehört ohne Zweifel Harald Duwe. Nach Rückkehr aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft studierte er 1946 bis 1950 an der Landeskunstschule in Hamburg, wo Horst Jansen und Paul Wunderlich zu seinen engeren Studienkollegen zählten. 1954 erhielt er vom Kulturkreis des Bundesverbands der Deutschen Industrie ein Stipendium, was aber die Verkaufschancen seiner Gemälde westdeutscher Befindlichkeiten wenig verbesserte. So war er zur Sicherung seines Lebensunterhaltes zeitweise gezwungen, als Lehrer für räumliches Darstellen an der Hamburger Ingenieurschule für Fahrzeugtechnik zu arbeiten. Erst ab 1975 würdigte man zunehmend seine künstlerischen Leistungen, und er konnte eine Malklasse im Fachbereich für Gestaltung an der Fachhochschule Kiel übernehmen.

Meine Bilder zeigen nicht das ‚Unaussprechliche‘. Im Gegenteil. Sie zeigen das Aussprechbare, das meist nicht ausgesprochen wird, weil man das für inopportun hält.³⁶⁶

Offene Gewalttätigkeit, die Vulgarität der angeblichen ‚besseren Kreise‘ - Bilder voller Desavouierungen der gesellschaftlichen Zustände. Duwes Menschen scheinen im Zustand permanenter Betäubung zu sein, vollgefressen nicht nur von den überquellenden kulinarischen Angeboten, sondern auch von angeblich freizügiger Sexualität und nicht enden wollendem Freizeitstress.

Er knüpft mit seiner beißenden Kritik, die auch vor Abstoßendem nicht zurückschreckt, an Künstler der „Neuen Sachlichkeit“ wie Dix, Grosz, Hubbuck und Schlichter an. Wie sie versteht er sich nicht als Reporter, der objektiv, fotografisch die Mängel des Ist-Zustands dokumentieren will. Seine Bildgestaltungen beziehen sich zwar auf die Wirklichkeit, aber durch Weglassungen, Verdichtungen und Verwandlungen transferiert er sie auf eine neue - künstlerische - Ebene. Nicht Abbilden, sondern Übertragen ist seine Devise. Es entstehen dabei gerade in den frühen 50er Jahren Bilder, die in ihrer provokativen Hässlichkeit, in dem Zusammenballen morbid gefärbter Fleischmassen, die in ihrem ruinösen Gedanken an Francis Bacon erinnern, das Gegenstück zur schönen heilen Welt des „Wirtschaftswunders“ und der Werbebranche bilden. Schrecken, Ekel sind

³⁶⁶ Aus: In memoriam Harald Duwe, hg.v. der Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1984, S.66.

Programm, um Veränderungsprozesse auslösen zu können oder zumindestens aus der einschläfernden Selbstzufriedenheit aufzurütteln.

In dieses Schreckenskabinett gehört auch das 1952 entstandene >Faschingsmahl< (WV Jensen 59, Abb.144). Gerade die Narrenzeit bietet beste Möglichkeit, die spießbürgerliche Doppelmoral zu entlarven, denn die scheinbare Freiheit der närrischen Tage zeigt das wahre Gesicht der Feiernden.

Im Vordergrund sitzt ein feistes Paar. Sie hält ein Sektglas, der Alkohol scheint bereits seine Wirkung entfaltet zu haben: ihr roter Lippenstift ist verschmiert, ihr Oberkörper ist entkleidet, nur ein leichtes Tuch mit angesteckter Rose zieht sich wie vergessen unter ihrer rechten Achsel zur Schulter empor. Ihre herabhängenden Brüste reichen fast bis zur schwarzen Miederhose. Von ausgelassener Karnevalsstimmung ist nichts zu spüren. Dumpf blickt sie mit ihren dunklen geschminkten Augen zum Glas, hat ihre fetten Beine übereinandergeschlagen, bemüht sich, ihrer Rolle als ‚Dame‘ gerecht zu werden. Perlenkette und -ohrringe so wie der über dem Stuhl liegende Pelz zeigen unmissverständlich, welcher Gesellschaftsschicht sie angehört. Die nach allen Seiten hin überquellenden Massen ihres Leibes sind in changierenden Farben festgehalten, die mehr an faulendes denn lebendes Fleisch denken lassen. Diese Farben sieht man auch beim nackten Oberkörper des Mannes, der am selben Tisch ihr gegenüber sitzt. Sein wulstiger Mund nagt an einer Hähnchenkeule, die mit den Farben schwarz-rot-gold bemalt ist. In diesen Nationalfarben ist auch seine Kopfbinde gehalten, in deren Mitte das Kreismotiv an eine Miniaturschießscheibe erinnert. Aus kleinen Schweinsäuglein blickt er den Betrachter an, ohne vom Fressen abzulassen - Seifenblasen steigen wie ein zum Bild gewordener Beweis seiner Völlerei aus seinem Mund. Vor ihm ein Rotweinglas und weitere undefinierbare ‚kulinarische Köstlichkeiten‘. Als ob diese Szenerie nicht bereits genügend Widerwillen erzeugen würde, wird sie noch von einem dunkel-violetten, bedrohlichen Hintergrund hinterfangen. Man erkennt einen in die Höhe empor gestreckten Arm und riesengroße phallische Formen - die latente Mischung von Sexualität, Gewalt und Stumpfheit, die sich im Paar zeigt, wird hier nachdrücklich untermauert.

Diese beiden sind des Lebens und ihrer selbst überdrüssig, selbst die Faschingsstimmung ändert daran nichts. Die offensiv präsentierte Nacktheit verdeutlicht, dass jedes Gefühl für erotische Spannung verlorengegangen ist. Fleisch, ob nun tierisches oder das des Partners, wird bis zum Überdruß in sich reingestopft. Diese Menschen ekeln sich voreinander, sehen aber keine

Alternative zu diesem Dasein - was sich gerade in dem resignierten Blick der Frau zeigt. Ein düsteres Bild der Adenauergesellschaft, des durchschnittlichen BRD-Menschen.

Gleich einem Zauberspiegel zeigt sich die innere Wahrheit der bürgerlichen Gesellschaft in diesem Bild – nicht die Verkleidungen, Beschönigungen – sondern das Innerste wird nach außen gekehrt, auch auf die Gefahr hin, dass sich der Betrachtende angewidert abwendet. Der naive Glaube am Wohlbehagen der Westdeutschen wird von Harald Duwe durch seine Bilder in Frage gestellt und das beginnende Wirtschaftswunder damit in beißender Ironie ad absurdum geführt.

Duwes Bilder passten in die ungegenständliche ‚Westkunst‘ genauso wenig wie Harald Metzkes Frühwerk in das des sozialistischen Realismus der DDR. Seine ‚schwarze Periode‘ ist geprägt von einer existentialistischen, zutiefst pessimistischen Sicht, von dem Zweifel der Nachkriegsgeneration bezüglich der versprochenen, angeblich aufkommenden, besseren Zeiten. Sein Vorstudium absolvierte er bei Rudolf Bergander, danach lernte er bei Wilhelm Lachnit, beide in der frühen DDR-Kunst angesehene Maler. In seine Meisterschülerzeit bei Otto Nagel entstanden die ersten beachtenswerte Gemälde, Versuche, seine eigene Sicht der Welt mit dem Pinsel festzuhalten. Dass er sich dabei auf Werke Picassos und Max Beckmanns bezog, die in der DDR-Kunstdiskussion vor 1970 als typische Vertreter des spätbürgerlichen Formalismus galten, machten Metzkes Arbeiten für die ‚Kulturoberen‘ schon aufgrund der formalen Gestaltung problematisch. Hinzu kam, dass seine Arbeiten nicht der politischen Forderung nachkamen, optimistisch in die Zukunft zu weisen und damit zum Aufbau des Sozialismus beizutragen. Die Konsequenz war harsche, vernichtende Kritik, Dekadenzvorwürfe und damit das Verschwinden Harald Metzkes von der Kunstbühne. Öffentliche Aufträge oder Teilnahme an offiziellen Ausstellungen blieben ihm lange verwehrt ; nur durch Buchillustrationen konnte er sich finanziell über Wasser halten und genau dafür - nicht für seine malerische Leistungen - erhielt er 1977 den Nationalpreis III. Klasse.

Zu seinen signifikanten Werken der späten fünfziger Jahre gehört die >Schwere Stunde< (1957, Abb.145). Ein Paar befindet sich in einem kargen Zimmer. Kei-

ner kann sich in dieser Leere verkriechen.³⁶⁷ Sie – hochschwanger – liegt auf dem in eine Zimmernische gestellten, einfachen Bett, umfasst ihren Leib und ihr Kopf drückt sich, schwer von der Last dessen, was kommen mag, bleiern in das Kissen. Zu ihren Füßen steht auf einem Metallgestell eine gefüllte Wasserschüssel. Am Kopfende, in der rechten vorderen Bildecke, sitzt abgewendet von ihr ein gramgebeugter Mann, der, wie um sich Halt und Wärme zu geben, seine Arme leicht um sich legt, den Boden nur mit den Zehenspitzen der bloßen Füße berührend.

Ist das die freudig erwartete Stunde der Geburt? Wohl kaum, sondern eher die Qual der Ungewissheit. Die Frage, wo dieses Kind hineingeboren wird, scheint das Paar in tiefe Melancholie zu stürzen. Er ist jedoch nicht in der Lage, der Frau beizustehen, scheint in seinem eigenen Schmerz verstrickt. Dieses Gefühl von Verzweiflung und Aussichtslosigkeit prägt auch andere Werke Metzkes. Man vergleiche einmal nur Womackas >Paar am Strand< mit seinem Strandbild von 1956. Nichts von Urlaubsidylle wird hier fassbar, jeder ist in seinem Schmerz allein gelassen, bringt ihn teils gar pathetisch zum Ausdruck – Endzeitstimmung beherrscht die Szene. Oder die >Tischgesellschaft< (1957) – in ähnlich kargen Tönen wie >Die schwere Stunde< gehalten – auch hier sind die vier Männer, die beiden Frauen isoliert voneinander in tiefem Gram versunken. Hoffnungslosigkeit bringt Metzkes zum Ausdruck, geprägt von seiner Ansicht, dass der Mensch immer auf sich allein gestellt bleibt.

Mit seinem Innern ist der Mensch letztlich allein und er wird es bleiben. In dieses Zentrum der unbekannten Ängste und Freuden zielt die Kunst, und sie allein kann bis dorthin dringen.³⁶⁸

Der Grauton der >Schweren Stunde< und die strenge, das Zeichnerische betonende und in die Fläche projizierte Komposition ist in diesen Jahren ‚Epochen- bzw. Zeitstil‘; nicht nur in der DDR, wie z.B. beim frühen Sitte, ist er zu finden, auch der damals im Westen geschätzte Franzose Bernard Buffet verzichtet in seinem ‚Miserabilismus‘ auf jeden vitalistischen Farbtupfer und vitalistische ‚Rundheit‘. Schwarz war mehr als nur die Abwesenheit des Lichts. Die SED kritisierte diesen Grauton als Kennzeichen des kapitalistischen Niedergangs und somit als Widerspruch zu den Errungenschaften der DDR:

³⁶⁷ Vielleicht spielt hier auch Metzkes eigene Lebenssituation eine Rolle, da er erst später genügend Wohnraum besaß, um Familienleben und künstlerisches Arbeiten voneinander trennen zu können.

³⁶⁸ Zit.n.: Harald Metzkes: Malerei, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausstkat. Berlin 1990, S.10.

Das Grau-in-Grau ist ein Spiegelbild des Pessimismus des Menschen, der aus der kapitalistischen Gesellschaft kommt. Er sieht die Welt Grau-in-Grau, für ihn hat das Leben keine Brillanz und keine Tiefe.³⁶⁹

Doch Künstler wie Harald Metzkes blieben ihrem Stil auch weiterhin treu, da er Kennzeichen eigener Empfindung war.

Wenn ich in jenes, mit schwarzem Farbpulver gefüllte Fässchen, das in unserer Meisterschüleretage zwischen 1956 und 1958 stand, hineinsah, um mir eine Portion zu holen, hatte ich nie das Gefühl, in die Abwesenheit aller Farben zu schauen. Das Auge sieht noch längst nicht schwarz, wenn die Farbchemie mit ihrer Bezeichnung am Ende ist. War der Griff in das schwarze Fass, das anschließende Anreiben dieses Pulvers in Öl dem Zug des Unbewussten unterworfen? War es schon Reflex auf schwarze Zukunft, Gegenwart, Dasein überhaupt?³⁷⁰

Da die staatlichen Stellen wenig gewillt waren, solche pessimistischen, gänzlich unheroischen Inhalte, wie sie Metzkes Gemälde in jenen frühen Jahren thematisieren, einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, musste er sich andere Foren der Präsentation suchen. So zeigte er die >Schwere Stunde< und andere Arbeiten 1960 auf der ersten Ausstellung der bereits in Zusammenhang mit Cremer kurz erwähnten Galerie Konkret, neben Werken anderer junger Künstler, die ebenfalls den kulturpolitischen Vorgaben - ob nun inhaltlich oder formal - nicht entsprachen und daher in Misskredit geraten waren.

Gabriele Mucchi, von der DDR-Kulturpolitik hofierter, kommunistischer Künstler aus Italien, seit 1956 Gastprofessor in Berlin-Weißensee und auch Unterstützer der Galerie Konkret, trat für Metzkes >Schwere Stunde< ein, verteidigte das Bild gegen solch lächerliche Vorwürfe, wie der Bauch der Schwangeren säße anatomisch gesehen zu weit oben³⁷¹. Solche Einwände machen deutlich, mit welchem Diskussionsniveau sich die jungen Künstler konfrontiert sahen.

Die Ausstellung der Galerie Konkret als Angriff gegen die offizielle Kulturpolitik verstehend, lancierte die Abteilung Kultur des Zentralkomitees der SED Beschwerdebriefe von Arbeitern an Alfred Kurella, den Leiter der Kulturkommissi-

³⁶⁹ Müller, H. / Girnus, W., Malerei und Graphik auf der III. Deutschen Kunstausstellung, in: Neues Deutschland vom 20.03.1953, zit.n.: Litt, Dorit 1998, S.23.

³⁷⁰ Metzkes, Harald, Was ist schwarz in den 'Schwarzen Bildern'? (1991), in: Brusberg, Dieter (Hg.), Harald Metzkes' 'Laureatus': Bilder 1956 bis 1999: zum 70.Geburtstag von Harald Metzkes, Ausstkat. Berlin 1999 (Brusberg Dokumente), S.11.

³⁷¹ So in Feist, Günter 1996, S.295.

on beim Politbüro, in denen einhellig die gezeigten Werke als dekadent zurückgewiesen werden. Einzelne Werke sind explizit erwähnt, so auch Metzkes >Schwere Stunde<, zu dem Arbeiter des VEB Elektrokohle Lichtenberg anmerkten:

Was hat sich der Künstler eigentlich bei der Darstellung der liegenden Frau gedacht. Dieses Bild wirkt doch auf eine Frau beleidigend.³⁷²

Solche initiierten Stimmen des Volkes erinnern fatal an Hetztiraden der NS-Kunstpolitik. Auch damals – wie z.B. auf der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ in München 1937 – warf man unliebsamen Werken die „Verhöhnung der deutschen Frau“ vor.

Metzkes Gemälde nahmen nicht direkt Bezug zu politischen oder gesellschaftlichen Ereignissen der DDR; doch seine manchmal ins Genrehafte gerichteten Szenen sind unmissverständlicher Ausdruck für die Gemütsverfassung seiner Generation. Dass er dies oft in mythologischen, biblischen Themen darstellt oder ‚die Bühne des Lebens‘ als Handlungsort wählt, ähnelt seinem Vorbild Max Beckmann.

Metzkes und seine Altersgenossen fühlten sich fremd in einer Nachkriegswelt, in der man eine unsichere und ungewisse Existenz führte. Seine Werke sind Rebellion gegen die ältere Generation, die ihre künstlerische Unabhängigkeit verkaufte, indem sie dem Staat gewünschte Bebilderungen zum politischen Programm lieferte. Doch letztendlich konnten sich Künstler wie Metzkes in der DDR-Kunstszene durch Qualität doch behaupten.

Metzkes erschien die Bildsprache der deutschen Expressionisten als die einzig mögliche; und dieses Beharren auf ein tradiertes Menschenbild eröffnete neue Möglichkeiten in der künstlerischen Gestaltung. Doch in den späten 50er und frühen 60er Jahren tat man sich noch schwer mit solchem Individualismus. Die von Metzkes verwendeten Grautöne schafften eine für das ‚Lesen‘ der Bilder formale Gleichwertigkeit der Dinge und betonten gleichzeitig inhaltlich die wenig optimistisch Tristesse jener Jahre. Erst allmählich eroberten sich Bewegungslinien und Farben die Leinwände wieder zurück, dann aber in einer Vehemenz, die wie die Explosion neuer Vitalität anmutet. Es kam, post-Ulbricht, unter Honecker zu einer leichten Liberalisierung der Kunstpolitik.

³⁷² Zit.n.: Feist, Günter 1996, S.296.

9. RAUSCH DES BEIEINANDERSEINS

Ein Strudel aus Begierde und Lust, in dem beide Seiten zu versinken drohen – dieses Motiv blieb in den bisher behandelten Werken ausgeklammert. Die bisher interpretierten Beziehungen erscheinen entweder befremdlich bis bedrohlich oder asexuell, bieder bis langweilig. Dem entgegengesetzt formierte sich eine rebellische Jugendbewegung, die mit lockeren Sprüchen dem Mief ihrer Elterngeneration etwas entgegensetzen wollte und inmitten der Kriegstrümmer und dem Wirtschaftswunder ‚den Tanz auf dem Vulkan‘ erprobte. Die ‚Sexy Sixties‘ lösten die pruden und moralisch oftmals überfordernden 50er ab, die in sich wiederum eine Gegenbewegung zu den lockeren Verhältnissen³⁷³ der Nachkriegsjahre waren.

Genuss - sexueller! - ohne Reue wurde eingefordert, und die ältere Generation betrachtete schockiert langhaarige Männer, die in aller Öffentlichkeit Frauen in Hosen küssten.³⁷⁴ Provokationshöhepunkt war sicherlich die in Berlin 1967 gegründete ‚Kommune I‘, in der sexueller Freiheitsdrang die monogame Partnerschaft aufkündigte.

Aber auch in der bürgerlichen Gesellschaftsschicht änderte sich das Verhältnis zur Sexualität. So schmückten zunehmend halbnackte Frauenkörper die Illustriertentitelseiten, und Oswalt Kolles Aufklärungsfilme wie ‚Die Frau, das unbekannte Wesen‘ (1967) wurden nicht nur allein aufgrund der zu stillenden Wissensbegierde zu regelrechten Kassenschlagern. Bereits in den 50er Jahren machte der Kinsey-Report Schlagzeilen. Der amerikanische Zoologieprofessor Alfred C. Kinsey setzte sich in umfangreichen Untersuchungen mit dem sexuellen Verhalten des Mannes (1948) und der Frau (1953) auseinander, die sich auf die Befragung von Bürgerinnen und Bürgern in den USA stützten. In ihrer Offenheit schockierten diese Äußerungen beiderlei Geschlechter, denn erotische Wünsche zu äußern, galt als anstößig; gerade der weiblichen Seite war oftmals nicht

³⁷³ So hielten 1949 57% der Männer und 58% der Frauen eine intime Beziehung zwischen Unverheirateten für zulässig, was sich aber bis 1963 auf 47% bzw. 46% reduzierte. Ebenso eindeutig die Reaktionen auf die Frage, ob man intime Beziehungen neben der Ehe billigen könne: 1949 meinten 38% der Männer und 25% der Frauen, dass dies auf die Situation ankäme, während diese Meinung 1963 nur noch 22% bzw. 13% vertraten, die eheliche Treue somit anscheinend wieder mehr Gewicht erhielt; in: Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1958-1964, Bonn/Allensbach 1964, S.589.

³⁷⁴ In den 50er Jahren waren an vielen Mädchenschulen das Hosentragen noch verboten.

einmal bewusst, dass sie solche besaßen. Studien wie die Kinseys erweiterten den Spielraum eigener Sexualität und eine Zeit des Experimentierens setzte ein. Sexualkunde bedeutete nicht mehr medizinische Behandlung unter physiologischen Gesichtspunkten, sondern Menschen suchten über das andere und das eigene Geschlecht, über dessen und die eigenen Wünsche und Abneigungen Informationen zu erhalten, um das eigene Sexualleben erfolgreicher und befriedigender gestalten zu können. Dieses Bedürfnis erfüllte auch das erste Buch von Masters und Johnson, das 1968 unter dem Titel ‚Die sexuelle Reaktion‘ erschien und Ergebnisse einer elfjährigen Erforschung des Koitus im Labor dokumentierte.

Doch waren diese revolutionären Enthüllungen immer von Vorteil? Die Folgen waren auch eine zunehmende Verunsicherung der Partner, und Sexualität wurde oft nur noch unter dem Prinzip der Leistung gesehen, damit eher belastend denn beglückend für eine Beziehung. Da konnten praktische Tipps und Hilfsmittel aus den expandierenden Beate-Uhse-Läden, die seit 1961 existierten, auch nicht weiterhelfen. Auch die Mode demonstrierte den veränderten, freizügigeren Umgang zwischen den Geschlechtern: seit 1966 verbreitete sich der Mini-Rock und viele junge Frauen konkurrierten regelrecht damit, wer sich mit der kürzesten Version in der Öffentlichkeit zeigte. Dieses Kleidungsstück wurde zu einem regelrechten ‚Politikum‘: in einer Demonstration von über 2000 Teilnehmern protestierte man in Dortmund gegen die auf die Mini-Mode folgende Einführung des Maxis³⁷⁵.

An frechen Slogans war kein Mangel: ‚Um jeden Preis anders aussehen?‘, ‚Oma ist Klasse - Oma trägt Mini‘, ‚Modediktatur nächstes Jahr: Ritterrüstung oder Bärenfell?‘, ‚Hoch mit dem Rocksäum!‘. Und miniliebende Brandlöscher griffen den demonstrationsgeübten Initiatorinnen organisatorisch unter die Arme: ‚Klemmt ein Maxi in der Schwelle, ist die Feuerwehr zur Stelle!‘³⁷⁶

Parallel zu dieser lockeren weiblichen Kleiderordnung wurden die für die männliche Jugend bis in die 60er Jahre noch üblichen ‚Seppl-Hosen‘ zunehmend von US-Nietenhosen und Jeans verdrängt. Selbst die Schlagerwelt zeigte das zarte Beharren auf eigene – von elterlicher Reglementierung befreite – Sexualität, wenn z.B. 1963 Gitta in ihrem Hit ‚Ich will ‘nen Cowboy zum Mann‘ tönt: „Dabei kommt’s mir nicht auf das Schießen an, denn ich weiß, dass so ein Cowboy

³⁷⁵ Gegendemonstrationen – für die knöchellangen Röcke, Kleider und Mäntel – gab es jedoch auch, siehe z.B. fotografisches Zeitdokument in: Rhein-Neckar-Zeitung vom 26./27.05.2001.

³⁷⁶ Metall 1970, Heft 17, zit.n.: Kleßmann, Christoph 1988, S.547f.

küssen kann...“³⁷⁷ Am bahnbrechendsten für den tabulosen Umgang mit der Sexualität war jedoch die seit Anfang der 60er Jahre sich zunehmend durchsetzende Anti-Baby-Pille als sicheres Empfängnisverhütungsmittel, obgleich es noch lange Zeit als verworfen galt, wenn Mädchen diese nahmen. Dass aber an diesem Punkt Handlungsbedarf bestand, zeigt die Tatsache, dass man sich in den 50er Jahren genötigt sah, die Frühehe zu legalisieren, um minderjährigen Müttern ‚geordnete Verhältnisse‘ zu ermöglichen³⁷⁸. Da halfen alle gegensätzliche Verlautbarungen auch eines Familienministers Wuermeling nichts:

Es geht um Selbstzucht und Verzicht. Was hier gefordert wird, ist nicht mehr und nicht weniger, als dass der Mensch sich (...) dazu zwingt, das Geringere um des Höheren willen aufzugeben. Solcher Verzicht ist nicht Kapitulation, sondern Kampf, und zwar Kampf an der entscheidenden Stelle – gegen sich selbst.³⁷⁹

Sichere Empfängnisverhütung – vorher bediente man sich meist Präservative und der wenig verlässlichen Knaus-Ogino-Methode³⁸⁰ – machte es vielen Frauen erstmals möglich, ohne Angst vor ungewollter Schwangerschaft ihre Sexualität zu genießen, was jedoch nicht bedeutete, dass dadurch die emotionalen Probleme in einer Beziehung unkomplizierter wurden. Hinzu kam, dass weibliche Sexualität trotz aller scheinbarer Offenheit immer noch ein unbekanntes Feld war, sogar für die Frauen selbst. So sorgte der 1977 in Deutschland erscheinende Hite-Report für einen Skandal – und nicht nur, weil er belegte, dass das Sexualleben für die Frau mit einem Mann wenig aufregend war: so gaben nur 30% an, beim Koitus einen Orgasmus zu haben, dagegen diesen zu 80% beim Onanieren zu erreichen. Die ältere Generation reagierte alarmiert, sah die Gefahr, dass junge Menschen sich nur noch als sexualisierte Wesen begriffen, die allein nach körperlicher Nähe zum anderen Geschlecht dürsteten.

³⁷⁷ Zit.n.: Port le roi, André 1998, S.105.

³⁷⁸ 1959 wurden 45 Kinder von Mädchen unter 15, 239 von 15jährigen, 1094 von 16jährigen und 4388 von 17jährigen Mädchen geboren. So verwundert es nicht, dass beispielsweise 1957 jede fünfte Braut minderjährig, d.h. unter 21, war. Siehe dazu Beitrag von Delille, Angela / Grohn, Andrea, Fräulein Grünschnabel, Backfische, Teenager, Früheife, in: Perlonzzeit 1988, S.123.

³⁷⁹ F.J.Wuermeling, Lebensstandard – Lebensziel: Wohlstand als Hilfe zur Freiheit und Selbstverantwortung der Jugend durch Selbstzucht und Opfer für Familie und Gesellschaft (1960), zit.n.: Foitzik, Doris 1992, S.96.

³⁸⁰ Informationen zu derselben veröffentlicht Beate Uhse 1948 unter der Bezeichnung ‚Schrift X‘ und schuf sich damit die finanzielle Basis ihres ‚Sexunternehmens‘.

Die Jugend ist arm, sie hungert nach Liebe und findet Sexualität, sie ist erotisch verhungert. Die Burschen können nicht einmal mehr flirten. Sie meinen, dass die Begegnung mit einem Mädchen gleich in Bett führen muss. Und die Mädchen glauben, dass heute kein junger Mann länger als drei Abende ‚Werbungskosten‘ zahlen will.³⁸¹

Wie groß die Angst war, dass Kinder beispielsweise zu offenherzig mit Fragen der Sexualität konfrontiert würden, zeigen die bestürzten Reaktionen, die der 1969 an den Schulen herausgegebene Sexualkunde-Atlas auslöste. Die konservative Seite warf diesem durchaus nüchternen Schulbuch „Entweihung der engsten menschlichen Beziehungen“ und die „Sprache tiefgekühlter Pornographie“³⁸² vor. Doch in vielen Köpfen hatte sich bereits etwas bewegt³⁸³, wenn sich auch manche Eltern in sexuellen Fragen durch die eigene Unfähigkeit, Dinge zu verbalisieren, überfordert sahen.

Da in Sachen Aufklärung von den Eltern oftmals nur unzureichend Informationen gegeben wurden, sah man sich gezwungen pädagogisch einzugreifen. Um den Jugendlichen eine angstfreie Sexualität zu vermitteln, wurde Sexualerziehung für viele damals zu einem Teil der politischen Erziehung. Doch noch Mitte der 60er Jahre konnten Schüler und Schülerinnen nur am Sexualunterricht teilnehmen, wenn eine schriftliche Einverständniserklärung der Eltern vorlag. Der Weg zum lockeren Umgang mit Lust und Liebe war noch lang und beschwerlich.

9.1. MALERISCHE ARBEITEN

Es gab schon immer Maler und Plastiker, die sich dem alten und immer wieder neuen Thema der Erotik widmeten. Auffallend ist dabei, dass in den 60er Jahren - und zwar in Ost als auch in West - die fleischliche Lust, die Betonung einer körperlichen Beziehung zwischen den Geschlechtern verstärkt zur Darstellung kam. Hier scheint sich bereits ein Stimmungsumschwung anzudeuten, der dann ab Ende der 60er Jahre in einer regelrechten ‚Sexwelle‘ auf allen Ebenen – Illustrierten, Filmen, Werbung – kulminieren sollte.

³⁸¹ Reimann, Gustav, Revolution der Halbstarken (1956), zit.n.: Siepmann, Eckhard 1983, S.239.

³⁸² So Glaser, Hermann 1986 (Bd.2), S.106.

³⁸³ So sind 1963 38% der Frauen und 36% der Männer bereits für Aufklärung der Kinder unter 13, während es 1949 nur 21% bzw. 15% waren, so: Jahrbuch für öffentliche Meinung 1958-1964, Allensbach/Bonn 1964, S.588.

In diesem Zusammenhang begegnet man wieder Herbert Kitzel. Er war 1958 einem Ruf an die Staatliche Akademie der Künste Karlsruhe gefolgt, wo er die Klasse Karl Hubbuchs übernahm, 1960 außerdem einige Schüler von HAP Grieshaber. Er trat somit das Erbe zweier ‚West-Künstler‘ an, für die die menschliche Figur trotz des sich von den USA und Frankreich her ausbreitenden Informel weiterhin im Vordergrund stand.

Kitzels neuer Lebensmittelpunkt im Westen führte zu einer fundamentalen Neuorientierung in seiner Kunst. Bestimmten bis 1958 Figuren wie Akrobaten und Tänzerinnen sein Werk, widmete er sich in den 60er Jahren u.a. dem Thema des umschlungenen, ineinander zu einem Block verwobenen Paares. Seine Werke zeigen Formen der Verschmelzungen, die er in strudelförmigen, energiereichen Farbexplosionen umzusetzen versuchte. Umarmungen mal stehender, mal liegender Paare werden als elementare, sinnliche Zeichen verstanden, als Ausdruck nicht zu bändigender Leidenschaft und Vitalität, auch des Malprozesses. Dabei werden anatomische Einzelheiten verwischt, nur noch erahnbar, denn Kitzel dringt durch die Oberfläche in den Wesenskern der Liebenden, zweier Menschen, die sich in ihrer gegenseitigen animalischen Hingabe zu einer Form verdichten.

So ist auch im >Paar< von 1963 (WV Franzke 625, Abb.146) nichts mehr von der strengen Tektonik und dem Grau seiner >Gaukler< übriggeblieben. Doch eines scheint die so unterschiedlichen Werke miteinander zu verbinden: es wird mit dem Gefühl der Schwerelosigkeit gespielt. In nahezu informellem Schwung wirbeln im >Paar< gelb-weißliche Töne mit wenigen, aufleuchtenden roten Einsprengseln durcheinander, verdichten sich, lassen die zwei Körper, die eins geworden, noch schemenhaft erkennen, um trotz aller Entmaterialisierung zumindest eine imaginäre Dimension des Leiblichen zu geben. Es ist, als ob die impulsive Malweise durch die in sich konzentrierte Gesamtform befriedet werden soll. Bewegung mittels malerischer Geste ist das eigentliche Thema – der Malakt wird auch zur Umsetzung körperlicher Bewegung.

Die Nähe zum sogenannten „Abstrakten Expressionismus“³⁸⁴ ist evident – insbesondere die Arbeiten Willem de Koonings wären zu nennen, auf die Griesha-

³⁸⁴ Dies ist im Grunde eine irreführende Wortschöpfung der radikalen Abstraktion, denn der Expressionismus hatte immer den Menschen im Zentrum. Es kam ihm auf den ethischen Gehalt an (wie René Schickele betonte), auf die Utopie eines neuen Menschen – insbesondere nach dem 1. Weltkrieg. Doch auch wenn ‚Abstrakter Expressionismus‘ eine *Contradictio in adjecto* ist, wird er in der Kunstgeschichte als feststehender Begriff verwendet; z.B.: Buergel, Roger

ber während seiner Lehrzeit in Karlsruhe aufmerksam machte. So führte in den frühen 60er Jahren an der Akademie die abstrahierend-expressive Auseinandersetzung mit dem Menschenbild zu einem Neuansatz in der figürlichen Malerei, in die sich Kitzels Schaffen harmonisch einfügen konnte, wenn er sich auch in seinen subtilen Helligkeitswerten von dem ansonsten vorherrschenden lebhaften Kolorit abhob und man in seiner strudelhaften Dynamik seinesgleichen sucht.

In Karlsruhe setzte sich auch Horst Antes mit der Figurenproblematik auseinander. Er gehörte zu den ersten in der Bundesrepublik, die einen Ausweg aus der Krise der Gegenständlichkeit und der Form suchten, indem er das Informel hinter sich ließ. Entscheidend beigetragen hat hierzu sicherlich der Einfluss Grieshabers, bei dem er Ende der 50er Jahre Schüler war. 1965 trat er in dessen Fußstapfen und leitete ebenfalls eine Klasse für Malerei. In seiner Welt der Kopffüßler tauchen immer wieder Paare auf, die – ohne Erfolg – eine kommunikative Verbindung suchen. Regungslos, rätselhaft stehen diese Wesen einander gegenüber wie im >Paar< von 1960/61 (Abb.147). Dabei sind in diesen frühen Arbeiten die Geschlechter noch nicht so eindeutig zu differenzieren wie in seinen späteren Werken. Es scheint eher, als ob zwei Farbmassen in satten Pinselstrichen auf engstem Raum gegeneinander kämpfen wollten. Rot gegen Blau, Warm gegen Kalt. Die blaue Figur mit einem gelben Leib scheint unzählige Gliedmaße empor zu reißen, die das Bild unentwirrbar verknoten. Auch die rote Figur streckt ihre beiden, nach oben hin blassen, wie farblosen Arme hoch und zwischen ihren gerundeten Schultern erhebt sich ein ebenso weißlich aufgehellter Kopf mit zwei zyklopenhaft übereinander stehenden Augen in Blau. Das Bild erglüht im Dreiklang der Primärfarben - unklar, ob die Gesten zum Angriff, zur Abwehr bestimmt oder nur Resultat der beengten Raumsituation sind. Diese menschenähnlichen Gebilde sind gefangen in ihrem Raum, der im Grunde allein aus ihren Leibern gebildet ist. Sie haben keine Möglichkeit, Distanz zum anderen einzunehmen und die Nähe wird nur noch als qualvoll empfunden. Die Wesen besitzen nicht genügend Autonomie, um unabhängig von den ‚Umweltbedingungen‘ – dem sie umgebenden Raum – ihr Verhältnis zueinander bestimmen zu können. Dabei ist es letztlich irrelevant, wer welches Geschlecht besitzt.

Ich mache weder für Mann noch für Frau eine Chiffre. Beide wachsen meist so, wie sie wollen, verändern sich nach eigenen Gesetzen, werden größer, kleiner verlieren ein Auge, ohne es schmerzlich zu bemerken, brauchen manchmal viele Arme, manchmal gar keine, manchmal vielerlei Geschlecht, manchmal keins (wie Du und ich, wie alle) usw.³⁸⁵

Es geht um die Beziehungen, nicht um das einzelne – geschlechtsbestimmte – Individuum. Damit ähnelt Antes Ansatz dem von Kitzel, dessen Figuren sich ebenfalls einer geschlechtlichen Identifizierung entziehen. Doch bei Antes Kolossen dominiert das Gegeneinander, während Kitzels Gestalten unauflösbar einander umschlungen haben. Die Energien, die auch in Antes Farbsetzungen offenbar werden und die in ihren Verwischungen den Einfluss der COBRA-Maler erkennen lassen, haben bei Kitzel zum Verschmelzen der Geschlechter geführt.

Antes gnomhafte Gestalten sind zugleich Zeichen des Protests einer neuen Generation gegen die inhaltsleeren Gestaltungen des Informel, so schrieb er dementsprechend:

Der Raum der abstrakten Malerei war für mich ein unlebendiger, unmenschlicher, unbewohnbarer Raum. Mir schwebte vor, einen wirklichen Raum zu machen, in dem man sich bewegen und existieren kann.
Ich habe aus ‚Farbbollen‘ einen Raum gemacht, der menschliche Proportionen hatte. Aus ‚Farbbollen‘ hat sich die Figur verdichtet und aufgebaut, so dass sie ein menschliches Maß bekommen hat.³⁸⁶

Solch dominantes Raumgefühl und Verständnis für haptisch erfahrbare Körperlichkeit ist bereits in Werken der 50er Jahre von Otto Greis bildimmanent, für den erst das Zusammenspiel von Elementen informellen Zufalls und bewusster Gestaltung zum schöpferischen Prozess führte. Er strukturierte seine Arbeiten durch Verdichtungen explodierender Farbstrukturen. Entscheidende Impulse erhielt er in den 50er Jahren durch Arbeiten der Gruppe COBRA. Seine Lust am Experiment überlagerte nie gänzlich seinen Willen zur malerischen Gestaltung. Er verstand das abstrakt-expressive Gestalten als einen „Sprung ins kalte Wasser, mit dem Bewusstsein, schwimmen zu können, um auch wieder an das un-

³⁸⁵ Antes in der Sammlung Wolf und Ursula Hermann: Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Druckgrafik, Bücher 1959 - 1971, Ausstkat. Bremen 1971/72, S.12.

³⁸⁶ Zit.n.: Künstler: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 10, München 1990, S.8.

erlässliche Land zu kommen“³⁸⁷. Realitätsbezogene Inhaltlichkeit wird durch umschreibende, breite Pinselstriche möglich gemacht, die aber nicht von vornherein so geplant, sondern sich im informellen Zufallsmoment – einer nach Otto Greis fruchtbaren Störung im gestalterischen Prozess – ergeben haben:

Die zerfaserten und zersplitterten Bildteile – vorerst überraschend in ihrer Kuriosität – sind gebildet durch die Gewalten von Zerstörungsprozessen auf der Bildfläche, die in ständigen Überschneidungen sich vollziehen. So finde ich neue Aspekte, die dann vielleicht im Bild zu Realitäten werden können und auf der extremen Seite von Ratio und bekannter Ordnung liegen – bei Irratio und Wagnis – und die in einem gelungenen Werk unsere Sicht erweitern werden.³⁸⁸

Und an anderer Stelle merkte Greis an:

Die Einheit der bildnerischen Mittel in ihrem Zusammenfallen und ihren Verschränkungen bereiten schon vom Rande her auf die Gestalt vor, die auf diesem Wege als etwas Neues eingetreten ist, das weit (...) über den Naturalismus hinausgeht und hineinragt in das Reich des Schöpferischen. Hier beginnt erst das geistige Abenteuer der Malerei und seine Realisation.³⁸⁹

1952 nahm Otto Greis mit drei Werken an der für die Geschichte der westdeutschen Malerei nach 1945 bedeutsamen Ausstellung der sogenannten ‚Quadrige (Neuexpressionisten)‘ in der Zimmergalerie Franck in Frankfurt teil. Alle dort präsentierten Bilder, auch seiner Kollegen Bernard Schultze, K.O. Götz und Heinz Kreutz, verband die Abkehr von der durchstrukturierten, den Kompositionsgedanken betonenden Abstraktion, wie sie bei Willi Baumeister oder E.W. Nay beispielsweise vorlag. Den vier Malern gelang mit ihrer gestischen Qualität der Anschluss an die internationalen (westlichen, v.a. amerikanischen) Entwicklungen, wobei die individuellen Unterschiede unverkennbar sind. Karl Otto Götz‘ und Bernard Schultzes ‚lineare‘ Vernetzungen erinnern am ehesten an die automatische ‚Schreibweise‘ amerikanischer Künstler wie Jackson Pollock, während Kreutz in expressiver Weise mittels Farbwerten die Leinwand strukturierte. Otto Greis versuchte in seinen Gemälden, die explosive Kraft der auf die Leinwand geschleuderten Farbmassen, die für ihn vor allem raumbildende Kräfte in sich tragen, mit bewusst vollzogenen und damit subjektiv formenden Pinselschwüngen zu verknüpfen. Bereits zu diesem Zeitpunkt deutet sich damit für sein Werk eine Überwindung des Informel an.

³⁸⁷ Zit.n.: Geiger, Ursula 1987, S.75.

³⁸⁸ ‚Skizzen‘ 1.7.1954, zit.n.: Geiger, Ursula 1987, S.42.

³⁸⁹ Zit.n.: Geiger, Ursula 1987, S.76.

Unter den in Frankfurt gezeigten Arbeiten befand sich das >Paar< von 1952 (Abb.148), bestehend aus roten und schwarzen Farbexplosionen, die ineinander zerfließen. Räumliche Illusionen entstehen durch Überlagerungen und farbperspektivische Wirkungen. Lesbar wird diese Gestaltung als Paar durch weiße Pinselzüge, die Farbknäuel einklammern oder Extremitäten und andere Körperteile andeuten. Kein Ineinanderverschlungenensein zeigt sich, sondern ein Nebeneinanderstehen, wobei der männliche Part mit seinem weiß umkreisten Leib, in dem es rot zu glühen scheint, sich energetisch am stärksten behauptet. Sein Pendant - im Gegensatz zu ihm nicht eindeutig durch primäre Sexualmerkmale als Geschlecht identifizierbar - ist nebulöser, mit seinem Körper regelrecht an die Seite gedrückt. Der Hintergrund scheint hindurchzudringen und damit die substantielle Existenz in Frage zu stellen. Luftballonmäßig erhebt sich über den schemenhaften Körperresten ihr Kopf, gebildet von zerfließendem Weiß, das ein rötliches Oval umschreibt, nur noch schwaches Glimmen im Gegensatz zu seinem brodelnden Wanstrot.

Die Frage sexueller Dramatik wird nicht durch die erotische Aggressivität wie bei Antes oder das rauschhafte Verschmelzen im Liebestaumel wie bei Kitzel thematisiert, sondern allein durch den energetischen Charakter der Farbe – sowohl im Auftrag als auch in deren Intensität. Dass die Leidenschaft aber nicht im Miteinander, sondern im Nebeneinander erfahren wird, mag daran liegen, dass – wie sich bereits in der Beschreibung anderer Werke aus den frühen 50er Jahren gezeigt hatte – die Fremdheit der Geschlechter zu diesem Zeitpunkt anscheinend noch zu groß war. Erst ab Ende der 50er Jahre bricht sich die Lust und damit ein körperliches Zusammensein der Geschlechter wieder allmählich malerische Bahn.

Ein frühes Beispiel dafür ist eine zeichnerische Arbeit von Joseph Beuys. In seinem >Paar< (1958, Abb.149) zeigt sich zuunterst, auf dem Rücken liegend, eine Frauengestalt. Ihr Kopf ist zart skizziert, während sich – als ob sich alle Energie im Unterleib bündelt – ihre weit gespreizten Schenkel in dunkler Ölfarbe vom hellen Papier abheben. Ihre gerundeten Pobacken schwingen nach unten aus, während nach oben hin wie Fledermausohren zwei zugespitzte Brüste positioniert sind. Ihre Arme scheinen in ihrer Geradlinigkeit weniger den Partner zu umfassen, sondern balkengleich abzustützen. In ihrer trichterhaften Haltung ist sie Gefäß für den männlichen Lebenssaft. Denn über ihr schwebt der männliche Körper, der auf den steil aufgerichteten Rücken und die unteren Extremitäten reduziert zwillingshaft ihre Beinhaltung aufnimmt. Zwischen seinen geöffneten

Beinen sieht man die Hoden herabhängen, die sich überdimensioniert und bedrohlich über ihrem Gesicht platziert befinden. Sexualität wird als ein elementarer, rein körperlicher Akt in Szene gesetzt – das Weibliche konkretisiert sich als ein besonderer Teil im Schöpfungsprozess. Die Frau erscheint nicht als reines Objekt männlichen Verlangens, sondern wird – im Sinne Beuys – zu einer geheimnisvollen Größe im gesamten kosmischen, energetischen Austausch. Sie ist das Gegenstück zum kalten Intellekt des Mannes, symbolisiert damit den Fluss des Daseins, den unablässigen und existentiellen Transport von Energieströmen. Beuys zeigt in dieser Skizze eine subjektive Deutung energetisch bestimmter Lebensintensität, die auch in seinen späteren Arbeiten maßgeblich ist.

Solche Intensität, wenn auch weniger den Energiefluss, denn die Lust betonend, tritt in der DDR-Malerei seit den späten 60er Jahren bei einem Künstler auf, der sich zu einem der führenden und von der SED, deren Mitglied er schließlich war, hofierten Künstler entwickelte: bei Willi Sitte.

Erotische Motive durchziehen sein ganzes Oeuvre, doch seit den sechziger Jahren sind Darstellungen von kopulierenden oder einander in Leidenschaft sich begegnende Paare dutzendweise bei ihm anzutreffen. Mal kommen diese Paare in eindeutig politisch intendierten Darstellungen vor, die wie >Mein Atelier - Courbet gewidmet< (1977) meist in Montagetechnik, anknüpfend an Heinrich Vogelers Komplexbilder und die mexikanischen Muralisten, viele (sozialistische) Querverweise enthalten, mal separat, in rein der Erotik gewidmeten Kompositionen. Zu den letzteren gehört das >Liebespaar< von 1967 (Abb.150) , das laut Interpretation von Hermann Raum mit einer „Körpersprache als Idiom einer Ideologie der Krafftülle, Sieghaftigkeit, diesseitiger Menschlichkeit“³⁹⁰ aufwartet. In Farborgien ergießen sich die Pinselstriche über die Leinwand. Dieser barockspätimpressionistische Malstil – so als ob sich Corinth und Rubens begegnet seien – ist bereits bei den späten Elternbildnissen erwähnt worden. Dadurch entstehen Unschärfen und ein Potential an Bewegungskraft durchdringt die Komposition. Ein nacktes, voluminöses Paar umarmt sich auf einer Liegestätte mit weißem Leintuch, noch sitzend, doch nur sein rechter Fuß stellt Kontakt zum Boden her. Sie drängt mit ihren Lippen an sein Gesicht, umfängt seinen Nacken, während er, mit geschlossenen Augen sich ganz dem Genuss hingebend, zärtlich ihr Gesicht berührt und sie von hinten umgreifend unterhalb der Brust an sich zieht. Das Fleischliche, das Drängende, die Lust werden nicht nur durch den heftigen Pinselduktus erzeugt, sondern auch durch Farbflecken, die

³⁹⁰ Raum, Hermann, Der gezähmte Rebell: der Maler Willi Sitte, in: Gillen, Eckhart 1990, S.429.

belebend das Inkarnat überziehen. Farbmassen drohen auseinander zu bersten, stehen in ihrer raumsprengenden Kraftentladung für ungebändigte Sinnesfreude. Diese Gewalten lassen Raum und Figuren als eines erfahren; Konturen lösen sich neo-futuristisch auf, so als ob jede formale Begrenzung der erotischen Direktheit konträr entgegenstehen würde. Damit unterscheiden sich diese Arbeiten von denen gleicher Thematik aus den 50er und frühen 60er Jahren, die in ihrer schon klassizistischen Betonung der Umrisslinie immer noch das Erbe Picassos durchscheinen lassen. Die scheinbar unkontrollierte Ungestümtheit setzt sich in der Ausmalung des Hintergrunds fort. Ohne einheitliche Richtung überdecken sich verschiedene Pinselbahnen, unterschiedliche Farbakzente durchmischen sich. In der rechten oberen Bildecke ist – ohne erkennbaren Zusammenhang – ein dunkler Vogelflügel angedeutet. Dadurch entsteht eine unheimliche Atmosphäre in dem ansonsten hell erleuchteten Raum.

Solche Arbeiten Sittes wurden als Beleg der neuen sozialistischen Lebensqualität interpretiert. In der Enzyklopädie ‚Die Frau‘ bezeichnet man seine rubensprallen Akte gar als „Verkörperungen von betont kraftvoller (und daher gesunder) Sinneslust“³⁹¹. Hier hätte ein neues Lebensideal in der Bejahung des Lebensgenusses in seiner elementarsten Form Umsetzung gefunden – so schrieb Wolfgang Hütt 1972:

Schließlich ist das alles doch ein Ergebnis der Tatsache, dass sich im Sozialismus die gesellschaftliche wie die individuelle Moral wieder vom Kopf auf die Füße stellt, dass nicht mehr als unmoralisch empfunden wird, was natürlich, was freudvoll, was lebensnotwendig ist.³⁹²

Auch Willi Sitte betonte, dass Darstellungen erotischer Zweisamkeit keine private Angelegenheit seien, sondern immer im Zusammenhang mit den gesamtgesellschaftlichen Lebensbedingungen stünden:

Für mich sind (...) Darstellungen dramatischer körperlicher Aktionen Metaphern des Unternehmungsgeistes und Wagemutes, der in unseren Jahren zur Norm sozialistischen Verhaltens wird.³⁹³

Angesichts solcher ‚sozialistischen‘ Auslegungen war die Freizügigkeit seiner erotischen Werke für die politische Seite akzeptabel. Volkes Meinung war jedoch

³⁹¹ Uhlmann, Irene 1989, S.597.

³⁹² Hütt, Wolfgang, Willi Sitte, Dresden 1972, S.75.

³⁹³ Zit.n.: Willi Sitte: Gemälde, Zeichnungen, Grafik, Ausstkat. Rostock 1971, S.67.

nicht so wohlgesonnen. Seine derben Szenen fanden nur wenige Liebhaber und in Anbetracht solcher Arbeiten spöttelte man auf der Straße: „Lieber vom Laster gezeichnet, als von Sitte gemalt“³⁹⁴. Und der frühere DDR-Kunstkritiker und heutige Chef des Berliner Künstlerhauses Bethanien Christoph Tannert bezeichnete Sittes ‚Nacktbilder‘ gar als „farbensatt aus den Keilrahmungevierten quellende Fleischbatzen“³⁹⁵.

Es wäre falsch anzunehmen, dass ab den 60er Jahren im allgemeinen die Darstellung der (triebhaften) Erotik in der Kunst Einzug gehalten hätte. Neben gesellschaftlichen Veränderungen spielt natürlich der individuelle Standpunkt des Künstlers eine Rolle. Einen eher zynischen Blickwinkel wählt beispielsweise Konrad Klapheck, für den Sexualität jeglicher Wärme entbehrt und zu einem Sammelsurium maschineller Einzelteile wird. Seine Helden der Liebe lässt er gerne im Badezimmer auftreten, denn

die Wasserhähne und Duschen, seit jeher die Vertrauten des Physischen im Menschen, werden zu Geschöpfen, die ganz dem Eros leben (...).³⁹⁶

Die Verbindung zwischen Körperreinigung und Erotik hat in der Kunstgeschichte eine lange Tradition, denn bereits seit der Renaissance malerei nutzte man Badeszenen, um einen Vorwand für die Darstellung weiblicher Nacktheit in prekären Situationen zu finden - Bathseba, Susanna und die beiden Alten, Boudoirmotive der Rokokomeister bis hin zu Degas sich waschenden Frauen könnte man in diesen Zusammenhang nennen. Badezimmer und in ihnen befindliche Armaturen sind Zeugen intimster Situationen verletzlichster Privatsphäre und gleichzeitig – mit ihrer gekachelten Atmosphäre – ein Ort, der Kälte und Sterilität ausstrahlt. Genau dieser Ambivalenz bedient sich Klapheck in seinen Gestaltungen befremdlicher Sexualität.

Sein >Geschwisterliches Liebespaar< (1958; Werknr.23, Abb.151) zeigt zwei einfache Wasserhähne, die trotz der auf den ersten Blick wahrnehmbaren Ähnlichkeiten als ‚Individuen‘ differenziert werden. Geschlechtlich sind sie jedoch nicht festgelegt, außer man nimmt die Überlagerung des linken durch einen Duschkopf zum Ausgangspunkt einer Deutung. Entsprechend Klaphecks Be-

³⁹⁴ So jedenfalls in: Feist, Günter 1996, S.562.

³⁹⁵ Zit.n.: Kolodziej, Horst 2001, S.28.

³⁹⁶ Klapheck, Konrad, Die Maschine und ich (1963), zit.n.: Pierre, José 1970, S.96.

schreibung seiner >Sexbombe und ihr Begleiter< (1963; Werknr.111)³⁹⁷ könnte man den linken Hahn als männlichen Part interpretieren. Andererseits spricht die vaginale Form des Duschkopfes für Gegenteiliges. Diese Uneindeutigkeit ist Beleg für die beabsichtigte Multivalenz von Klaphecks Zeichen. Für das Verhältnis der Liebenden, das in erster Linie in ihrer Ähnlichkeit und weniger in ihrer Differenz begründet liegt, scheint die eindeutige geschlechtliche Zuordnung sowieso irrelevant.

Zeigt sich hier das stille Nebeneinander, so thematisiert >Die Macht der Liebe< (1961; Werknr.69, Abb.152) ähnlich Kitzels >Paar< (Abb.146) die unlösbare Verkettung, das Ineinanderverschlungensein der Partner. Doch ist die Verdinglichung der Akteure nicht ein Hohn des Liebesaktes? Die Liebe ist in dieser Welt nicht mehr zu retten, sie ist monströs, kalt, mechanisch, fern jeglicher menschlicher Wärme.

Doch nicht nur Armaturen sind Träger vermeintlich erotischer Erzählungen, auch Fahrradschellen werden dazu genutzt - erscheinen in ihren Reihungen wie die Aufzählung verschiedener Liebesvariationen. So sind z.B. im >Alphabet der Leidenschaft< (1961; Werknr.68, Abb.153) zwanzig Fahrradschellen in vier Reihen angeordnet. Mancher Hintergrund dieser Schellen wird durch eine wellenförmige Linie farblich zweigeteilt. In jeweils gleicher, da starrer Position, ist der Hebel verankert, den Klapheck als weibliches Element betrachtet, während die Stellung des Propellers, männlicher Part, variiert. Die gelegentlich dargestellten Zahnräder stehen für die physische Vereinigung, für die Umarmung, den orgiastischen Höhenflug.³⁹⁸ Versucht auch das farbliche Wechselspiel das langweilige, öde Prinzip der Reihung aufzulockern, mag es die Monotonie dieses Liebesspiels doch nicht zu durchbrechen.

In dem zwei Jahre zuvor entstandenen Gemälde >Rausch des Beieinanders< (Werknr.37, Abb.154) sind inmitten einer großen leeren Fläche zwei Schellen nebeneinander gesetzt. Die linke beinhaltet Zahnrad und Propeller, die rechte Propeller und eine an den Hebel erinnernde offene Bogenform. Die in der Mitte angelegte, geschwungene 'Horizontlinie' scheint sich optisch von links nach rechts fortzusetzen, so als ob beide Schellen von ähnlich strömenden Gefühlen

³⁹⁷ "Die große helle Figur ist die Sexbombe mit dem schönen Busen, die Dusche mit dem dunklen Griff ihr kleiner Begleiter mit dicker Brieftasche im dunklen Anzug (...)", zit.n.: Hofmann, Werner 1985/86, S.68.

³⁹⁸ So jedenfalls Pierre, José 1970.

durchwoben seien. Doch diese Nähe ist trügerisch. Sind die ersten Brandungen der Leidenschaft geglättet, bleibt nur noch ein unwiederbringliches Gefühl der Isolation zurück.

In Zeiten von Aufklärungsfilmern und pornographischer Literatur ist für manche nicht mehr der gefühlvolle Umgang mit dem geliebten Gegenüber gefragt, sondern nur noch das Abarbeiten bestimmter Vorstellungen vom angeblich vollendeten Sex. Ein wenig ermutigendes Bild für die 60er Jahre. Auch wenn die Möglichkeit gegeben ist, sich in die Welt der körperlichen Lust – sozusagen Buchstabe für Buchstabe – vorzutasten, führt dies nicht zu einer Überwindung der Einsamkeit. Klaphecks Interpretationen bergen wenig Hoffnung auf eine Welt der Liebe und Geborgenheit. Beschrieben Antes, Kitzel und Greis die explosive Form der Sexualität, ersetzt er dies mit dem Gefühl der Kälte, mit platten Schablonen.

9.2. EXEMPEL DER BILDNEREI

In einer Plastik, die das Haptische betont und den menschlichen Körper in all seiner Vitalität bejaht, lässt sich wesentlich prägnanter als in der Malerei die Frage des sexuellen Leibes behandeln. Und so verwundert es nicht, dass in der künstlerischen Auseinandersetzung bezüglich der erotischen Spannung zwischen den Geschlechtern gerade hier eindrucksvolle Lösungen gefunden wurden.

Eines der für die frühen 60er Jahre sicherlich interessantesten Projekte ist das der >Porta d'Amore< (1963-69) von Gustav Seitz. Bereits in den Jahren zuvor entfernte er sich von seinem archaisierenden Klassizismus, beschäftigte sich zunehmend mit der Frage des Fleischlichen und schuf dralle Akte voller Sinnlichkeit, wie die 1963 entstandenen Arbeiten >Weiblicher Torso< (WV Grohn 162, Abb.155a) und >Männliche Torso< (WV Grohn 163, Abb.155b). Leibpriorität in rubenshafter Körperfülle bildet die Kernaussage beider Arbeiten, die zusätzlich durch die ausgezehrten, verdorrten Beinreste verstärkt wird.³⁹⁹ Nicht dekorative Glättung wie bei Karl Hartung, sondern stumpfe Oberfläche und damit Betonung des Massigen zählt. Dem männlichen Kubus steht das weibliche Rund gegenüber. Der >Weibliche Torso< mit seinen schwellenden Brüsten, vorgewölbtem Bauch und betontem Gesäß erinnert an prähistorische Frucht-

³⁹⁹ Vgl. Schüler, Gerhard 1992.

barkeitsstatuetten wie die >Venus von Willendorf<. Da all diese Körperpartien wie prall hervorstoßend sich von den anderen schrundigen Resten abheben, wird der Torso Synonym für urtümliche Weiblichkeit. Er beschreibt die leibliche Mitte menschlicher Existenz, präsentiert mit seiner optischen Zentrierlast und in seiner Gefäßsymbolik Eros in reinster Form – voll lebensspendender Vitalität, die nach außen greift, während der männlich verkantete Torso auf sich konzentriert scheint. Erstarrte Kraft symbolisiert seine streng geformte, fast schildartige und mit flacher Muskulatur gepanzerte Brust, deren Härte durch die dem weiblichen Akt fehlenden, aber hier betonten Warzen pointiert wird. Das Prinzip Torso – entscheidend ist nur die Rumpfmasse – verhindert, dass Seitz sich in Nebensächlichkeiten verliert, denn

jede wahre Kunst ist Vereinfachung, ist ein Konzentrat dessen, was der Künstler gesehen, beziehungsweise erlebt hat. Der schöpferische Mensch (...) versteht es, wegzulassen, was unwesentlich ist und zu übertreiben, was ihm wesentlich erscheint. Er übersetzt die Wirklichkeit in eine neue Form, die stärker im Ausdruck und wahrer in der Aussage ist als das naturgetreue Abbild.⁴⁰⁰

Seitz gehörte zu den deutsch-deutschen Grenzgängern, der in seiner künstlerischen Qualität einerseits geschätzt, aber in Zeiten des Kalten Krieges aufgrund seines Zwischen-den-Stühlen-Sitzens im Westen angegriffen und argwöhnisch beäugt wurde.

Hier im Osten werde ich als Bürger angesehen, als ein politisch uninteressierter Bildhauer, dem man allenfalls etwas Narrenfreiheit zugesteht, im Westen aber als Kommunist.⁴⁰¹

Und an anderer Stelle:

Im Osten bemühe ich mich, die Moderne durchzusetzen, im Westen bekomme ich stets eine auf den Kopf geschlagen.⁴⁰²

Bis zum Mauerbau lebte er im Osten und arbeitete im Westen. 1947 berief ihn Karl Hofer an die Berliner Hochschule für Bildende Künste. An der Technischen Universität in Charlottenburg unterrichtete er bereits plastisches Gestalten. Drei

⁴⁰⁰ Zit.n.: Seitz, Gustav 1986/87, S.45.

⁴⁰¹ Seitz an Gerhard Marcks, 29.12.1957, zit.n.: Seitz, Gustav 1984, S.131. Die signifikanten Kontroversen um Seitz und die Fragen der Figurendarstellung wurden in der Dissertation von Jens Kräubig (Untersuchungen zur Entwicklung der plastischen Form bei Gustav Seitz, Diss. Heidelberg 1985, Frankfurt a.M./Bern 1986) ausgeblendet.

⁴⁰² Brief an Anne Hentzen, 11.03.1951, zit.n.: Seitz, Gustav 1984, S.83.

Jahre später suspendierte man ihn, er erhielt sogar in beiden Einrichtungen Hausverbot⁴⁰³. Grund war einerseits die 1949 erfolgte Unterzeichnung des Aufrufs zum kommunistischen Friedenskongress in Paris, aber auch die Annahme des Nationalpreises der DDR und seine im Jahr darauf erfolgte Gründungsmitgliedschaft an der Akademie der Künste der DDR.

Die Ernennung der Westberliner Professoren Gustav Seitz und Heinrich Tessenow zu Mitgliedern der sowjetdeutschen ‚Akademie der Künste‘ sollte dem langmütigen Stadtrat für Volksbildung Anlass geben, endlich Hausputz zu halten. (...) Wen die wunderliche ‚Ehre‘ oder die 10000 Ostmark Jahressold aus der sowjetdeutschen Kasse locken, darf nicht länger Gehaltsempfänger des Berliner Magistrats bleiben (...)

Man hat bedeutendere Künstler als die 22 Sold-Empfänger Piecks wegen ihrer Aktivität für die Nazipartei verdammt. Mit Recht. Heute hat der Berliner Magistrat kein Mandat zu größerer Toleranz gegenüber den noch gefährlicheren sowjetdeutschen Quislingen unter seinen Hochschullehrern.⁴⁰⁴

Nach diesen bitteren Erfahrungen wollte Seitz nicht nochmals zwischen die ideologischen Blöcke geraten und lehnte daher 1951 zunächst die Leitung eines Meisterateliers an der Akademie der Künste der DDR ab, da er sich nicht in der Lage sehe, die Studierenden in dem von ihm erwarteten Geist zu erziehen. Für ihn stand die künstlerische Arbeit im Vordergrund und nicht politisches Engagement im Sinne der SED. Doch die Akademie band Seitz schließlich doch bis 1958 an sich, auch wenn man wiederholt seine fehlende parteiliche Grundhaltung beanstandete und sich ob seiner ‚bürgerlichen Ideologie‘ beklagte. So führte beispielsweise die von ihm im Dezember 1951 in den Akademieräumen eröffnete Barlach-Ausstellung zu heftigen Auseinandersetzungen, galt doch selbst dieser Plastiker in Zeiten der Formalismus-Debatten als dekadent.

Trotz aller Angriffe erhielt Seitz von Schülern und anderen Künstlern wiederholt Zuspruch. Des öfteren wurde er von diesen gebeten, die DDR nicht zu verlassen, galt seine künstlerische Qualität als Bereicherung der ansonsten für diese Jahre abwechslungsarmen Kunstszenen. Aufgrund solcher Solidaritätsbekundungen schlug Seitz 1953 den Ruf an die Werkakademie Kassel aus, da der dortige Direktor Hirzel von ihm eine öffentlichkeitswirksame Distanzierung von der DDR erwartete, er seinerseits aber ordnungsgemäß den Osten verlassen

⁴⁰³ Das Hausverbot in der Akademie wurde von Karl Hofer für kurze Zeit - für einen Monat - wieder aufgehoben, damit sich Seitz ein neues Atelier suchen könne. Vgl. Brief an den Magistrat von Gross-Berlin, Abteilung Volksbildung vom 09.06.1950 in: Seitz, Gustav 1984, S.82.

⁴⁰⁴ 'Frühjahrs-Hausputz', in: 'Der Abend', Berlin vom 25.03.1950, zit.n.: Seitz, Gustav 1984, S.79.

wollte. Dies gelang ihm schließlich 1958, als er in Hamburg eine Lehrtätigkeit aufnahm, wo er jedoch den Angriffen der jungen Avantgardisten der gegensstandslosen Materialkünste ausgesetzt war.

In Hamburg erhielt er den Auftrag, zwei Bronzetürflügel für das Museum für Kunst und Gewerbe zu gestalten, eine Arbeit, die ihn von 1963 bis zu seinem Tod 1969 in Anspruch nahm. Die Anordnung der Reliefs und die Installation an einem Nebeneingang des Museums 1973 konnte erst sein Schüler Edgar Augustin abschließen. Die >Porta d'Amore< (WV Grohn 236, Abb.156a) bot Seitz die Möglichkeit, seine Variationen zum Thema Eros in einem Werk zusammenzufassen. Bereits in den 20er und 30er Jahren beschäftigte ihn die Idee der Bronzetürgestaltungen, und er befasste sich intensiv mit entsprechenden künstlerischen Lösungen aus dem Mittelalter und der Renaissance. In jedem Türflügel sind 21 Reliefs in drei Spalten angeordnet, wobei gelegentlich ein stereometrisch aufgebautes Feld – architektonische Kürzel oder sogenannte ‚Köpfe‘ – die üppige Ausstattung mit nackten Leibern auflockert bzw. drei davon die jeweilig unterste Reihe abschließen. Ein etwas irritierender Eindruck entsteht durch die unregelmäßige Größe der Relieffelder. Ursprünglich scheint Seitz eine Rahmung mittels Leisten intendiert zu haben⁴⁰⁵, um diese Wirkung etwas zu mildern, ein Plan, den er jedoch nicht mehr umsetzen konnte.

Die Ablehnung dieser Arbeit war in Ost und West einheitlich. So schrieb Hermann Raum aus der DDR über diese umfangreiche Serie kleiner Bronzereliefs, dass diese

(...) nicht mehr die Vitalität und Lebensfülle besitzen, wie wir sie in den weiblichen Akten der 50er Jahre kennen lernten. Das liegt an der immer deutlicher werdenden Zurücknahme des im vollen Sinne menschlichen Inhalts der Szenen, am geistigen und formalen Schrumpfungsprozess zum Nur-Biologischen, ja Vegetabilen. 1968/69 ist mit Reliefs wie >Torso und Idol< das Paläolithikum erreicht und hinsichtlich der Eliminierung gesellschaftlicher und humaner Aspekte unterschritten. Seitz hatte wie Antäus den Boden seiner einst vitalen Kunst unter den Füßen verloren.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Siehe beispielsweise Zeichnung 3278 in: Gustav Seitz: die Zeichnungen: aus dem Besitz öffentlicher Sammlungen und der Gustav Seitz Stiftung Hamburg, bearb.v. Gerhard Schüller, Stuttgart 1992, S.322.

⁴⁰⁶ Raum, Hermann, Betrachtungen zur realistischen Reliefplastik in der BRD, in: Bildende Kunst 1972, Heft 10, S.493.

Man tat sich nicht nur im Osten mit der unverschleierte, komprimierten Erotik schwer. Im Westen ertönte in der Kunstszene ein Aufschrei, als 29 dieser Reliefs auf der 34. Biennale in Venedig 1968 zu sehen waren und Werner Spies schrieb abwertend:

Ohne das Inventar der Mittel aufzustellen, von denen diese Skulpturen leben – sie sind zu offenkundig –, scheint uns doch, diese kreatürlich-vollblütige Welt draller Formen, die nur durch geringe Abweichungen vom Kanon erträglicher werden, zu ungebrochen, zu wenig Körper-Gleichnis. (...) Die kleinen Flachreliefs von Seitz, mit ihrer bedächtigen Inszenierung männlicher und weiblicher Formen wollte man, gäbe es den Begriff, als sittliche Pornographie bezeichnen.⁴⁰⁷

Vor soviel Macht der Sinnlichkeit, Zeichen des Begehrens wurde es manchen Kunstkritikern unwohl. Nicht nur – den beiden Torsi vergleichbare – üppige, reife Weiber und kraftvolle Männer, mal vereinzelt, zu Paaren oder zu mehreren unter Ihresgleichen, reihen sich ein, sondern auch Darstellungen von Kopulationen, die an antike sinnesfrohe Vasenmalereien erinnern. Zahlreiche Studienblätter belegen, dass Seitz sich mit den unterschiedlichsten Ausdrucksformen dieses Themas befasste, bis hin zur Verkürzung des Geschlechtsunterschiedes auf ein abstraktes Zeichen. Es scheint, als ob er eine Antwort auf die absolute, reine Geschlechtlichkeit gesucht hätte. Er erzählt dabei keine Geschichte, sondern kreist unaufhaltsam immer um dasselbe Sujet, um die Liebe, um die körperliche Erfahrung der Lust und um das daraus resultierende Glücksempfinden.

In seinem Relief >Liebespaar< (L 1/WV Grohn 237, Abb.156b) schmiegt sich die Frau an den Mann. In einer Variation dazu (WV Grohn 238) umspielt sie seine Geschlecht, während er, ohne Arme handlungsunfähig, ganz ihren Zärtlichkeiten ‚ausliefert‘ ist. Bleibt seine Passivität im Porta-Relief weiterhin betont, so wird der frivole Griff nach seinem Geschlecht ausgespart. Wirkt in dem erst genannten Beispiel der Mann still in seinem Empfinden zurückgezogen, zeigt das gleichfalls im linken Flügel platzierte >Liebespaar< (L 18/WV Grohn 255, Abb.156c) ein partnerschaftliches Wechselspiel von Geben und Nehmen. Sie schmiegt sich in gleicher Weise an, doch er neigt sich ihr zu, lehnt seinen Kopf an den ihren und berührt zärtlich ihre Schulter.

Torsi-Bearbeitungen erscheinen an verschiedenen Stellen – so z.B. im Relief L 3 (>Weiblicher und männlicher Torso<; WV Grohn 240, Abb.156d). Beide Torsi – vom Mann die untere Hälfte, von der Frau die obere – sind in einem parallel

⁴⁰⁷ Spies, Werner, Die deutschen und die anderen: die Biennale in Venedig: die Spannung hält an, in: FAZ vom 26.06.1968, zit.n.: Seitz, Gustav 1984, S.174.

aufgebauten Kurvenschwung gehalten. Sein Penis ist dabei auf gleicher Höhe wie ihre nach außen weisenden Brüste. Der männliche Unterkörper ist für Seitz' Gestaltungen ungewöhnlich feminin, weich in seinen Schwingungen, während der weibliche Rumpf mit seinen zur Seite schwingenden Brüsten schon fast phallische Züge aufweist. Dieses Spiel mit gegensätzlich geschlechtlichen Andeutungen ist vergleichbar mit Seitz' hermaphroditischen Arbeiten. In solchen Lösungen versuchte er, die Trennung der Geschlechter aufzuheben. Besonders deutlich zeigt sich dies in dem Relief >Zwei Idole< [Torso und Idol] (L 17/WV Grohn 254, Abb.156e), denn hier oszilliert die Deutung zwischen weiblichem Kürzel und phallischer Form. Alles scheint austauschbar und zu seiner archaischen Urform zurückgefunden zu haben. Vertikale Richtungsenergie und massiges Rund vereinen sich. Männliches und Weibliches durchdringen einander. Solchermaßen gewonnene Formen bewegen sich in mythischen Bereichen voller stiller Harmonie, in denen die Konflikte zwischen den Geschlechtern keinen Platz finden.

Ist dieses Ziel der Einheit nur über das Pendeln zwischen Lust und Minne, d.h. zwischen körperlicher und geistiger Liebe, erreichbar? Oder ist diese apollinische Starre – etliche von Seitz' Idolen wirken wie Totempfähe, bar jeglicher menschlicher Fleischlichkeit – das erlösende Gegenstück zu dionysischem Chaos? Vitalität ist jedenfalls nur da gegeben, wo sich anscheinend unvereinbare Gegensätze aneinander reiben, zwischen aggressiver Inbesitznahme und unüberbrückbarer Distanz.

Die Betonung körperlicher Lebensenergie bestimmte seit Ende der 60er Jahre auch zunehmend plastische Arbeiten in der DDR. Da diese Plastiken eigentlich den bisherigen parteilichen Vorgaben des sozialistischen Realismus widersprachen, versuchte man diese zumindestens mittels Beschreibung in das System einzubinden, was oftmals ins Lächerliche abglitt:

Haben wir nicht legitimste Rechte, dem Liebreiz unserer Frauen künstlerisch nachzuspüren? Nicht nur in ihrem gesellschaftlichen Wirken. Auch in ihrem aktiven-passiven weiblichen Dasein. (...) Verhalten, mitunter behutsam schwingt doch in vielen, guten Leistungen unserer Kunst das gesunde erotische Empfinden mit.⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ Kühn, Kurt-Hermann, Weder Schlüssellochperspektive noch Exhibitionismus, in: Bildende Kunst, Heft 5 (1976), S.227/229..

Andererseits beklagten manche das Fehlen altbekannter sozialistischer Themen in den Frauendarstellungen, sehnten sich nach den vertrauten Mustern, die immer seltener vorzufinden waren, da sie nichts Neues und damit für den Künstler Interessantes mehr boten.

Viel Raum nahmen Bilder ein, deren Thema in der persönlichen Sphäre der Frau liegt. Die Frau als Mutter, die Frau in der Familie, die Liebende. Das waren in der Mehrzahl Bilder, die eine Atmosphäre der Ruhe und Ausgeglichenheit spiegelten, die auch ‚hübsch anzuschauen‘ waren, aber mir scheint, dass dieser Bereich mehr geistige Brisanz verdient hätte. (...) Ein so wichtiger Themenbereich wie die Arbeitswelt der Frau war zu gering vertreten. In den Diskussionen (...) gab es seitens der Künstler die Meinung, die arbeitende Frau sei in unserer Gesellschaft eine derartige Selbstverständlichkeit geworden, dass sie als eigenes Thema nicht mehr in Betracht komme.⁴⁰⁹

Exkurs: Stellung der Frau in der DDR-Gesellschaft – vergebliche Suche nach Lust und Gleichberechtigung

Man tat sich in der DDR-Gesellschaft in punkto sexueller Liberalisierung – und nicht nur innerhalb der Kunst – äußerst schwer. Selbst die erotischen Gestaltungen Willi Sittes konnten daran im Großen und Ganzen nichts ändern, obwohl manche den Trend zur größeren Freizügigkeit aufgriffen: so beispielsweise Walter Womacka, der 1971 wieder ein >Paar am Strand< malte - dieses Mal jedoch nackt.

Dem standen noch 1969 Appelle wie: „Du sollst sauber und anständig leben und Deine Familie achten.“⁴¹⁰ gegenüber. Es nützte wenig, darauf zu verweisen, dass der marxistische Ansatz, Lebensfreude sei auch durch ein erfülltes Liebesleben erreichbar, jeglicher Lustfeindlichkeit widersprach; die eher pruden Ansichten erwiesen sich als beständiger. Und so verhallten Worte wie die von Friedrichs Engels unbeachtet im Raum, der von einem zukünftigen Geschlecht prophezeite:

⁴⁰⁹ Jürß, Lisa, Ein Beitrag zum Internationalen Jahr der Frau, in: Bildende Kunst Heft, 11 (1975), S.542f. In diesem Aufsatz wird die Ausstellung ‚Die Frau in der Gesellschaft‘, die im Sommer desselben Jahres im Staatlichen Museum Schwerin zu sehen war, besprochen.

⁴¹⁰ Kleine Enzyklopädie 'Die Frau', zit.n.: Menschik, Jutta 1974, S.152.

ein Geschlecht von Männern, die nie in ihrem Leben in den Fall gekommen sind, für Geld oder andre soziale Machtmittel die Preisgebung einer Frau zu erkaufen, und von Frauen, die nie in den Fall gekommen sind, weder aus irgendwelchen andern Rücksichten als wirklicher Liebe sich einem Mann hinzugeben, noch dem Geliebten die Hingabe zu verweigern aus Furcht vor den ökonomischen Folgen.⁴¹¹

Zwar galt Sexualität - so lange sie dem Glück des Paares und der Familie half - als etwas durchaus Normales, aber von einer kulturellen Erotisierung konnte bei den überwiegend biedereren Auffassungen nicht gesprochen werden. Beschäftigung mit ‚nackten Tatsachen‘ fand v.a. im privaten Bereich statt.⁴¹² Dies zeigt sich einerseits in der DDR beliebten Nacktbaden, mit dem an die proletarische Freikörperkultur der Weimarer Zeit angeknüpft wurde, und andererseits in der erstaunlichen Vorliebe für private Nacktfotografien, die – da sie nicht den Zwecken der Vermarktung dienten – ein ganz anderes Selbstbild von Körperlichkeit entwarfen, als das der entblößten und zur Schau gestellten Frauenobjekte in der westlichen Werbeindustrie. Insbesondere die Frauen profitierten davon. Öffentliche Debatten über sexuelle Vorlieben o.ä. wären in der DDR der 60er Jahre undenkbar gewesen. Die einzige Publikation in diesem Kontext ist die 1967 erschienene ‚Mann und Frau intim‘ von Siegfried Schnabel, in der es jedoch nur um wissenschaftlich-trockene Beschreibungen sexueller Funktionen ging.

Vorstellungen von Lust oder Sinnlichkeit zum reinen Selbstzweck wurden als unsittlich angesehen. Diese Einstellung ging mit einem sich zunehmend verändernden Frauenbild konform, denn durch zurückgehende Geburtenzahlen sah man sich genötigt, verstärkt das Mutterideal zu propagieren.

Seit den 60er Jahren wurde das Bild der sozialistischen Frau nicht mehr allein von Fragen beruflicher Qualifikation bestimmt, sondern auch davon, inwieweit sie zum Kindersegen des Staates beitrug. Um das Interesse der Geschlechter für einander zu wecken, galten seit Anfang der 70er Jahre sogar Heiratsanzeigen, die zuvor im Ruf standen, unsittlich zu sein, plötzlich als legitimes Mittel der Partnersuche. Dabei führte politische Debatten über die Vereinbarkeit

⁴¹¹ Engels, Friedrich, *Der Ursprung der Familien, des Privateigentums und des Staats*, zit.n.: Beyer, Ingrid 1984, S.285.

⁴¹² Ausnahme ist sicherlich ‚Das Magazin‘, das seit 1954 erschien und mit Aktbildern, Rezepten für aphrodisischen Gerichten und (manchmal eindeutigen) Kontaktanzeigen ein wenig Liberalität verkörperte, vgl. hierzu: Gebhardt, Manfred, ‚Die Nackte unterm Ladentisch‘: das Magazin in der DDR, Berlin 2002.

von Mutterschaft und Beruf zeigen deutlich, welchen Beziehungspart die Frau zu übernehmen hatte: die Erziehungsaufgaben oblagen auch in der DDR vorrangig ihr. Um dieses Dilemma für den Arbeitsmarkt zu entschärfen, wurde 1961 durch eine Regelung im Arbeitsgesetzbuch die Teilzeitarbeit ermöglicht. Eigentlich war sie nur als Vorstufe zur vollen Berufstätigkeit gedacht, wurde aber von vielen Frauen als Dauerlösung in punkto Doppelbelastung Haushalt-Beruf gesehen. Da aber die Vollerwerbstätigkeit der Frauen ökonomisch notwendig war, beschloss man ab den 70er Jahre zunehmende Verbesserungen für berufstätige Mütter – so z.B. Erhöhung der staatlichen Geburtshilfe, bezahlte Urlaubstage bei Krankheit des Kindes, weiteren Ausbau von Kindertagesstätten und -horte⁴¹³, Wohnungsvergünstigungen, Anrechnungen von Kindererziehungszeiten bei Rentenzahlungen u.ä.. Insbesondere die sozialpolitische Maßnahmen für Alleinerziehende führten dazu, dass viele Ehen trotz erfolgten Nachwuchses erst geschlossen wurden, wenn das Kind im Kindergarten oder in der Schule war. Kinder bekommen zu wollen, sollte nicht ins soziale Abseits führen. Aufgrund dieser und anderer staatlicher Unterstützungen bestand für die DDR-Frau kein Widerspruch zwischen Berufstätigkeit und Kinderwunsch, sah sie keinen Grund, wegen ihrer Karrierewünsche auf Kinder zu verzichten. Gleichzeitig plagte sie wesentlich weniger als ihre ‚West-Schwestern‘ das schlechte Gewissen bezüglich der Frage, ob ihr Arbeitsleben der Entwicklung des Kindes schaden könnte.⁴¹⁴

Einerseits waren dies sicherlich lobenswerte Optimierungen für viele Frauen, doch andererseits bedeuteten diese Schritte gleichzeitig eine Zementierung der Geschlechterrollen, denn mit dem ausdrücklichen Ziel einer Vereinbarkeit von Mutterschaft und Berufstätigkeit wurde die geschlechtspezifische Aufgabenverteilung in der Familie festgeschrieben. So bezeichneten manche in der DDR die eindimensionale Sicht auf die Frau nur noch spöttisch als ‚Muttipolitik‘, ging

⁴¹³ So haben sich die Betreuungszahlen im Zeitraum von 1950-1970 in den Krippen von 1% auf 29%, in Kindergärten von 21% auf 65% erhöht, siehe Tabelle bei Dölling, Irene 1991, S.160.

⁴¹⁴ Vgl. hierzu die entsprechende Umfrage des Instituts für Demoskopie Allensbach 1993, S.39ff, die sich mit der Situation berufstätiger Mütter in Ost- und Westdeutschland auseinandersetzt. 66% der Ostfrauen bejahten die Frage, ob eine berufstätige Mutter ihren Kindern genauso viel Wärme und Sicherheit geben könne, wie eine Mutter, die nicht arbeitet – aber nur 39% Westfrauen (S.42). Wer aber nun glaubt, dass Westfrauen ein positiveres Verhältnis zur Mutterschaft hätten, sieht sich in der Beantwortung der Frage, ob Frauen Kinder hätten, um glücklich zu sein, widerlegt. Während 60% der Frauen der neuen Bundesländer diesem zustimmten, sind es nur 33% in den alten (S.69). Durch die zunehmende Verschlechterung der Familienpolitik – im Vergleich zu den Errungenschaften der DDR – haben sich diese Ansichten inzwischen sicherlich geändert, was man allein an dem massiven Rückgang der Geburtenzahlen in den Gebieten der ehemaligen DDR ersehen kann.

es doch in erster Linie darum, Kinderzahlen zu erhöhen, ohne auf die – wirtschaftlich unerlässliche – weibliche Arbeitskraft verzichten zu müssen.

Die Frau der DDR sollte sich nicht entscheiden zwischen Beruf und ‚Mutterglück‘, sondern beide Dinge selbstverständlich miteinander verknüpfen. So hieß es 1962:

Jeder kennt die engstirnigen Klein-aber-mein-Spießbürger aller Schattierungen, die das Ergebnis sind und zugleich die Bremse jeder sozialistischen Entwicklung. Eine gute Mutter aber ist heute eine arbeitende Mutter, die gleichberechtigt und gleichqualifiziert neben dem Vater steht.⁴¹⁵

Und in einer Reportage, die sich dezidiert mit der Unterdrückung der Frau im Kapitalismus befasst und die Vorteile im Sozialismus preist, heißt es u.a.:

Für uns ist die Frau ebenso wenig nur Berufstätige, wie nur Geschlechtswesen. Für uns ist sie – so formulierte es schon Clara Zetkin – >...ein Mensch, ein weiblicher Mensch<, Liebende, Mutter und zugleich Berufstätige, mitten im gesellschaftlichen Leben Stehende.⁴¹⁶

Und wo bleibt der Mann als männlicher Mensch, als Liebender, als Vater? Definiert man für den weiblichen Teil der Gesellschaft ein neues Leitbild, so geschieht dies jedoch nicht für den männlichen. Eine Rolle im privaten Bereich scheint ihm nicht eingeräumt, wird er doch vom öffentlichen vollauf in Anspruch genommen.

Zwar war man bemüht – auch in öffentlichen Debatten – Hausarbeit als gesellschaftliche Aufgabe zu titulieren und die Beteiligung der Männer an dieser einzufordern, doch diese Appelle an die sogenannten ‚fortschrittlichen Männer‘ erwiesen sich meist als wirkungslos. Selbst auf dem Konsumsektor widmete man sich diesem Problem. So ließ man Anfang der 70er Jahre auch den Mann in Anzeigen für Haushaltsprodukte zu Wort kommen:

Von jetzt an wasche ich die Wäsche, denn meine Frau hat das gleiche Recht auf Bildung und Freizeit wie ich.⁴¹⁷

⁴¹⁵ Einheit, Heft 12 (1962), zit.n.: Kleßmann, Christoph 1988, S.411.

⁴¹⁶ Maria, Puppe oder Leichtlohngruppe, in: Für Dich Heft 31 (1975), zit.n.: Meyer, Carla 1995, S.89.

⁴¹⁷ Versanhauskatalog ‚centrum 1971‘, zit.n.: Kaminsky, Annette, Kaufrausch: die Geschichte der ostdeutschen Versandhäuser, Berlin 1998, S.110.

Dass solche Aktionen wenig bewirkten, mag unter anderem daran liegen, dass für das Prestige des Mannes auch in der DDR in erster Linie die berufliche Laufbahn entscheidend war. Beteiligte er sich im Haushalt, wurde dies zwar lobend erwähnt, führte aber zu keinem höheren Ansehen. Umgekehrt sollten bei einer Frau die familiären Verpflichtungen an erster Stelle stehen. Wurden diese aufgrund beruflichen Ehrgeiz nur noch mangelhaft übernommen, kam es zu einer umgehend negativen Bewertung.

Die Frau durfte zwar in den männlichen Bereich des Erwerbslebens eindringen, doch dem Mann lag nichts daran, sich ebenfalls den häuslichen Sektor mit ihr zu teilen. So blieb – wie bereits an anderer Stelle erwähnt – auch den in der DDR lebenden Frauen nichts anderes übrig – ähnlich ihren ‚westlichen Schwestern‘ – den größten Teil der Hausarbeit alleine zu erledigen.⁴¹⁸ Da nützte es ihnen auch wenig, dass nach Meinung der Partei-Ideologen der sozialistische Lebensbund nur auf die Liebe gegründet sei, weil es für Frauen keine ökonomische Abhängigkeit mehr gäbe.

Die entwickelte sozialistische Gesellschaft hat die ökonomischen, politischen, juristischen (...) und moralischen Voraussetzungen geschaffen, dass Liebe tatsächlich zum entscheidenden Faktor für die Eheschließung wurde, denn – wie Friedrich Engels hervorhob – es ist ‚nur die auf Liebe gegründete Ehe‘ sittlich.⁴¹⁹

Die weiterhin bestehenden Probleme in Fragen der Gleichberechtigung waren nicht zu leugnen, und man versuchte dies damit zu begründen, dass noch nicht das Ende des gesellschaftlichen Wandels erreicht sei.

Noch bestehen soziale Unterschiede, sowohl als Nachwirkung der Situation der Frau in der antagonistischen Klassengesellschaft als auch aus dem Charakter des Sozialismus als der ersten Phase der kommunistischen Gesellschaft. Die völlige soziale Gleichheit ist das Ziel des Kommunismus.⁴²⁰

Wirklich umfassend gleichberechtigte Geschlechterbeziehungen blieben jedoch bis zum Ende der DDR theoretisches Konstrukt. Es ist überhaupt fraglich, inwieweit die traditionelle Männergesellschaft für die SED jemals zur Disposition

⁴¹⁸ Wie schwierig dieses Thema war, zeigt die Auseinandersetzung in der BRD um den sogenannten ‚Hausarbeitstag‘, d.h. die z.T. bezahlte Freistellung der Berufstätigen, wenn sie einen eigenen Hausstand zu versorgen hatten – ein gesetzliche Regelung, die im übrigen auf eine entsprechende ‚Freizeitverordnung‘, die schon seit 1943 bestand, zurückging. Betriebsräte rieten in den er 50er Jahren oftmals von einer Inanspruchnahme ab, da man arbeitsmarktpolitische Nachteile für die Frauen befürchtete.

⁴¹⁹ So in Berger, Manfred 1978, S.151.

⁴²⁰ So Kuhrig, Herta 1979, S.18.

stand. Dem widersprechen Klischees, wie man sie bei den ‚rollenden‘ Losungen auf einem Demonstrationszug vor der Humboldt-Universität in Berlin (DDR) im Jahre 1969 sah (Abb.157). Im Gegensatz zu den in ihrer Arbeit vertieften Männern blicken die adrett frisierten Frauen mit großen Augen aus den Bildern. Nach Ansicht der Politstrategen scheinen sie eben nicht, wie die Parolen vermuten lassen, in erster Linie ‚mitzuplanen‘ oder ‚mitzuarbeiten‘, sondern sind dekoratives und damit auf ihr Aussehen bedachtes Anhängsel der Männerwelt.

Dieses Stereotyp manifestiert sich auch in Fotos der DDR-Zeitschriften, in denen das Weibliche anhand Kleidung, Frisur, Make-up, aber auch anhand Körperhaltung und Mimik betont wird; denn wenn Frauen auch die männliche Berufswelt betreten, soll weiterhin das ‚typisch Frausein‘ gewahrt bleiben⁴²¹, wie bereits in den Ausführungen zu den Wandbildern dargelegt wurde. Ähnlich wie in den westlichen Illustrierten und Zeitschriften für die weibliche Leserschaft, kann man auch in der DDR seit Mitte der 50er Jahre eine Abnahme politischer Themen in solchen Periodika beobachten. Äußerungen zur Stellung der Frau im Berufsleben verkommen zunehmend zu leeren Plattitüden. Denn wenn man auch weibliche Arbeitskräfte in ‚typisch männlichen Berufen‘ brauchte, änderte dies am ‚Weibchenbild‘ relativ wenig:

Ich weiß, dass es alte Auffassungen gibt, wonach die Frauen vor allem sogenannte leichte Berufe ausüben müssten. Aber liebe Genossinnen, wir können den Sozialismus nicht mit Friseuren auf

bauen. Ich bin auch für schöne Frisuren, aber das wichtigste und interessanteste sind gerade die technischen Berufe.⁴²²

Solche Anstrengungen schienen Erfolg zu haben, lag doch der Anteil der weiblichen Beschäftigten in der DDR in manchen Industriebereichen wesentlich höher als in der BRD; so arbeiteten beispielsweise 1964 im Bergbau 18,1% (BRD 2,5%) oder im Schiffbau 20,7% (BRD 4,9%) Frauen. Nur im Sektor der Feinmechanik und Optik sowie Zellstoff und Papier konnte für den gleichen Zeitraum die BRD einen leicht höheren Frauenanteil (43,9% bzw. 39,9%) als die DDR (40,8% bzw. 38,7%) nachweisen.⁴²³

⁴²¹ Vgl. Dölling, Irene 1991, S.154ff.

⁴²² Walter Ulbricht 1962 vor einer Versammlung von Frauenausschüssen, zit.n.: Menschik, Jutta 1974, S.32.

⁴²³ Zahlen nach Angaben des Statistischen Bundesamtes, siehe Menschik, Jutta 1974, S.75.

Gleichzeitig wurde jedoch bis in die 80er Jahre hinein beklagt, dass Frauen oftmals an Arbeitsplätzen beschäftigt seien,

an denen weniger anspruchsvolle, einförmige, sich ständig wiederholende, einseitig belastende Tätigkeiten bei hoher Arbeitsintensität zu verrichten sind. (...Montagetätigkeiten...Beschickungs- und einfache Bedientätigkeiten an Maschinen und die in vielen Betrieben anzutreffende Bandarbeit). Nicht selten werden in den Betrieben solche Arbeitsplätze als Frauenarbeitsplätze angesehen und sind ausschließlich dem Einsatz weiblicher Beschäftigter vorbehalten.⁴²⁴

Seit den 70er Jahren – bedingt auch durch den zunehmenden Bedarf an Kinderbetreuungsplätzen – musste man den alten Kurs verlassen und für den sozialen Sektor wieder weibliche Arbeitskräfte gewinnen. Anscheinend schien es auch im Sozialismus nicht vorstellbar, dass Männer solche Tätigkeiten ausführen könnten.

Man darf die Sache mit der Technik nicht überdrehen. Es gibt auch noch Bereiche außerhalb der materiellen Produktion. Jahrelang wurde wegen der Überbetonung der technischen Ausbildung die Kindergärtnerinnen- und Krankenschwesternausbildung nicht gefördert. Dabei ist dies doch die wesentliche Voraussetzung für die Berufstätigkeit der Frauen. Inzwischen gibt es für diese Berufe Sonderaspiranturen für verheiratete Frauen und Mütter.⁴²⁵

Musste die Rehabilitierung des traditionellen Frauenbildes der Ehefrau und vor allem Mutter nach all den vielversprechenden Anfängen nicht zur Ernüchterung geführt haben? Nur noch wenige Kunstschaaffende setzten sich mit sozialistisch tradierten Frauendarstellungen wie dem Motiv der berufstätigen Mutter auseinander, andere besannen sich wieder auf das alte Thema der – sinnlichen – Beziehung der Geschlechter, zeitlos und damit in der Plastik oftmals als Aktdarstellung.

Fritz Cremer gelang in zahlreichen Gestaltungen von Liebespaaren – auch im zeichnerischen Bereich – eine Expressivität, die seine früheren Arbeiten nur noch als oberflächliche, leere Hüllen erscheinen lässt. Gewisser Loyalität der DDR gegenüber verpflichtet, versuchte er sein neues Sujet systemkonform zu interpretieren:

⁴²⁴ Informationen des Wissenschaftlichen Rates 'Die Frau in der sozialistischen Gesellschaft', 1985, zit.n.: Dölling, Irene 1991, S.163.

⁴²⁵ Referat von Inge Lang vor der Sektion 'Partei der Arbeit der Schweiz', Berlin (DDR) vom 24.02.1973, zit.n.: Menschik, Jutta 1974, S.35f.

Der menschliche Körper ist, seiner Kleidung bar, Gott sei Dank auch im Sozialismus nackt und schön, wenngleich seine Schönheit eine neue wird. Die Ästhetik, die hieraus erwächst, wird eine in der Geschichte der Kunst noch nicht bekannte sein.⁴²⁶

Wird sie das? Betrachtet man sich sein >Stehendes Liebespaar< (1969, Abb.158a), das >Große Liebespaar< von 1972 (Abb.158b) oder andere Variationen, so sind diese wohl in der DDR-Kunst eine neue Entwicklungsstufe, aber nicht in der bisherigen Kunstgeschichte.

Schrundig ist die Oberfläche der Bronzen⁴²⁷, umso bewusster wird damit die Schwere der Leiber, das Irdische der Darstellung. Eng aneinander geschmiegt, Unterleibe voller Begehren aneinander gedrängt, so begegnen sich diese Menschen. Mal schiebt sie ihr Bein zwischen die seinen, mal drängt sich seines in Richtung ihrer Scham. Sie umfängt zärtlich seinen Kopf, dürstend nach seinem Kuss, er zieht sie an sich, legt seine Hand auf ihr Gesäß. Ihre Körper sind nicht die eines jungen Liebespaares. Cremer zeigt die Liebe zweier Menschen, die nicht mehr der jugendlich-naiven Romantik verfallen sind, sondern sich gerade im Wissen um den möglichen Schmerz vollkommen einander hingeben können. Ihre körperliche Nähe ist Beleg seelischer Vertrautheit und Ausdruck des Wunsches, in ihrer Liebe einander Halt zu geben.

Einen anderen Schwerpunkt setzte Cremer in seinem >Liegenden Liebespaar< von 1976 (Abb.159), das – als ob damit das bewegte Liebesspiel eine angemessene Form gefunden hätte – als Rollplastik gearbeitet ist. So können beide im ständigen Wechsel als Drängende oder Bedrängte gesehen werden. Ihre kampfesähnliche Haltung wird durch das Tuch unterstrichen, in dem sich der Mann in seinem lustvollen Rausch regelrecht verfangen hat. Sind die stehenden Variationen eher ein Dokument liebevoller Hingabe, geht es hier allein um fleischliche Begierde, die in den Gebärden schon fast animalische Züge trägt, Genuss des anderen Geschlechts in der körperlichen Vereinigung – Verlangen, das unabhängig von den gesellschaftspolitischen Bedingungen das Miteinander der Geschlechter bestimmt.

⁴²⁶ Autobiographischer Text von 1961, in: Cremer, Fritz 1980, S.32.

⁴²⁷ Die Oberfläche der Bronzegüsse wurden von Cremer, Stötzer, Göbel u.a. Bildhauern roh belassen, d.h. die Guss Haut wurde stehen gelassen, die Oberfläche somit nicht poliert (im Gegensatz zur Bronze-Ästhetik bei Kolbe, Barlach oder Rodin). Damit kam es zur Rauheit und zu (gewollten) Oxydationen. Diese Ästhetik ist eine Besonderheit der DDR-Plastik.

Mit solchen Arbeiten, die in ihrer unheroischen Expressivität seinem Lehrer Wilhelm Gerstel näher standen als dem sozialistischen Realismus, übte er einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die nachfolgende Generation aus. Sein Ansatz – und dies zeigt sich gerade in seinen Liebespaaren – war ein zutiefst humanistischer. Er verließ die sozialistische Bebilderungsmaschinerie, die er früher mit Darstellungen wie dem >Aufbauhelfer< oder der >Junge Liebe< bediente, um zu allgemeinemenschlicheren Fragen zu gelangen und dem Wunsch nach ungebrochener Vitalität nachzukommen.

Neben Fritz Cremer und Gustav Seitz gelangte in jenen Jahren noch ein weiterer Gerstel-Schüler zu solch lebensbejahend-sinnlichen Gestaltungen: Waldemar Grzimek, der mit seinen Plastiken nach seiner Übersiedlung in den Westen (TU Darmstadt) in den 60er Jahren für die figürliche Plastik der BRD wichtige Akzente setzte.

Seine umschlungenen Paare sind keine Darstellungen inniger Verbundenheit, sondern gleichen kämpferischen Auseinandersetzungen. Wie Ringer sind ihre Leiber verspannt, versuchen einander zu Fall zu bringen, rotieren um eine imaginäre Achse, mit den Füßen Halt suchend und doch, Ausdruck hochgradiger Labilität, vom – gemeinsamen – Fall bedroht. So zumindestens in der Version >Umschlungenes Paar II< (1966; WV Roters 261, Abb.160). Steht in der ein Jahr zuvor entstandenen Arbeit (>Umschlungenes Paar I<; WV Roters 251) sie fest auf dem Boden, während er sich nur noch mühsam an ihr festklammern kann, ist nun die Frau durch seinen Griff bedrohlich in der Schwebelage gehalten. Er hat ihr förmlich den Boden unter den Füßen weggezogen und dreht sich mit ihr nach links um seine eigene Achse. Sie versucht Halt zu finden, indem sie ihre Arme um seinen Nacken schlingt, doch die wuchtige Bewegung scheint ihren Sturz unabwendbar zu machen. Ein spannungsvolles Wechselspiel zwischen der zu Fall zu bringenden Schwere des Leibes und der dagegen gerichteten Bewegungskraft.

Kraftstrotzende Körper ringen miteinander; in diesem Punkt ähneln diese Paare Grzimeks Auseinandersetzungen mit stürzenden Figuren in jenen Jahren. Es geht nicht um psychische Annäherung, um kontrolliertes Aufeinanderzugehen, sondern alles gerät in einen rauschhaften, barocken Strudel. Hatte sich Grzimek zuvor mit stilisierten, intellektuell aufgebauten Formexperimenten beschäftigt, bemühte er sich nun in inhaltlich aufgeladenen Arbeiten, Figur und Raum miteinander zu verweben. Nicht mehr geschlossene Konturen begrenzen den Körper, sondern die bewegte Oberfläche der Körpermassen scheinen echo-

gleich die heftigen, ekstatischen Rhythmen zu wiederholen. Angriff und Abwehr und die damit gegeneinander gerichteten Kräfte führen zu einer scheinbar grenzenlosen Dynamik. Die Energie konzentriert sich in einer Art Hohlraum zwischen den beiden Liebenden, entstanden aus ihren unablässigen Drehungen und Windungen.

Unendliche Wut liegt in diesem kämpferischen Spiel, so als ob sich all das distanzierte Verhältnis der Geschlechter in Grzimeks Werk der vorhergehenden zwei Jahrzehnte, die gegenseitige Fremdheit, explosionsartig gelöst hätte. Ein Moment der dionysischen Befreiung. Aber die unter dem Druck des Schweigens und Ignorierens aufgestauten und nun entfesselten Emotionen drohen mit ihrer Gewalt im ersten Moment alles zu zerstören.

In den 70er Jahren beruhigt sich diese Dramatik bei Grzimek wieder. Die Formen werden klarer, die Körper wirken jünger, und statt in kämpferischem Um-einanderringen sind diese Paare in innigem, ruhigem Zusammensein, eng aneinandergeschmiegt dargestellt. Wirkt die Leidenschaft auch verhaltener, so bleibt doch der Zusammenhang zu seinen Arbeiten der 60er Jahre gewahrt. Die Konfliktbeladenheit der Geschlechterbeziehung scheint verschwunden, doch zurückgeblieben ist die sinnlich-erotische Ausstrahlung.

Diese Leibsprache findet auch in den folgenden Generationen Nachahmer. Junge Bildhauer und Bildhauerinnen akzentuieren die sinnliche Qualität des menschlichen Körpers; zu nennen wären stellvertretend Arbeiten von Werner Stötzer, ehemaliger Meisterschüler von Seitz, oder Wieland Förster, früher Meisterschüler bei Cremer.

Oder Bernd Göbel, dessen >Großes Paar< (1973-76, Abb.161) wie eine Fortführung von Grzimeks ringenden Paaren wirkt. Doch im Gegensatz dazu richtet bei Göbel das Paar seine Kräfte nicht in zerstörerischer Aggressivität gegeneinander. Nicht spiralenförmiger Schwung ist dominierend, sondern ein schon fast stabilisierender Parallelaufbau. Eine rautenähnliche Rahmung entsteht durch ihren vom Mann hochgehobenen Oberkörper und seinen Oberschenkeln, auf denen beider Gewicht lastet, sowie ihrem gestrecktem Bein und seinem Oberkörper. Insbesondere ihre Mimik spricht mehr von einer stürmischen Begegnung in gemeinsamer Lust denn vom ‚Kampf der Geschlechter‘. Die athletischen Körper sind in barockem Schwung entfaltet, wobei selbst das ‚zarte Geschlecht‘ von muskulösem Bau ist.

Bei der Aufstellung des Werks in der Fußgängerzone in Halle (Leipziger Straße) gab es heftige Proteste, denn diese Sprache passte nicht in das bis dahin gewohnte Sammelsurium von harmlosen Liebespärenchen, Familienidylle und anderen naiven Formulierungen sozialistischen Lebensglücks; sie war statt dessen ‚barock‘ drastisch.

Studentenbewegungen und damit auch verbundene Infragestellung der tradierten Geschlechterstereotypen führten in der BRD zum ungezwungeneren Umgang mit Sexualität. Auch in der DDR zeigte sich seit den 60er Jahren eine zunehmend aufbegehrende Jugend, die laut staatlicher Propaganda unter dem schlechten Einfluss westlicher Kultur, insbesondere der westlichen Tanzmusik, nicht mehr mit den offiziellen Vorstellungen einer tadellosen Jugend konform gingen. Sich wandelnde Gesellschaftsstrukturen scheinen in Ost- und Westdeutschland gleichermaßen den – künstlerischen – Blick auf die Geschlechter verändert zu haben. Diese neue Sichtweise war auch ermöglicht durch einen Wandel der Kunstszene. Während im Westen der Aufstand gegen die ältere, ungegenständlich arbeitende Generation zu einer Rückkehr zur menschlichen Figur führte, eroberten sich im Osten Kunstschaaffende zunehmend Freiräume, fern vom sogenannten „sozialistischen Realismus“, aber weiterhin am humanistischen Menschenbild festhaltend. Von Staatsseiten versuchte man solche neuen Ansätze durch entsprechende Interpretationen systemkonform zurechtzubiegen oder neben den noch weiterhin ‚zahmen‘ Schöpfungen zu ignorieren. Die dogmatische Starrheit war jedoch Vergangenheit. Stattdessen waren ‚Weite und Vielfalt‘ angesagt, solange sie nicht an den Machtverhältnissen rüttelten.

Es entwickelten sich zunehmend persönliche Handschriften, wobei manche Anschluss an die expressive Gebärdensprache suchten, andere sich eher an der „Neuen Sachlichkeit“ orientierten. Man widmete sich privateren, intimeren Themen und eine mehrdeutige, ‚intelligenzintensive‘ Bildsprache war plötzlich gefragt. Der Kunstschaaffende hatte als Aktivist - wie ihn der Bitterfelder Weg noch zu formen versucht hatte - ausgedient. Er zog sich zunehmend aus seinem angeblichen ‚Erziehungsauftrag‘ zurück und setzte sich nun, wenn auch oftmals nur zwischen den Zeilen, mit den inneren Widersprüchen des Systems auseinander.

10. NEUE HORIZONTE...?

Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre zeichnete sich in beiden deutschen Staaten ein Richtungswechsel ab: in der BRD durch den Beginn der sozial-liberalen Koalition und damit dem endgültigen Ende der restaurativen Nachkriegspolitik, in der DDR durch die Ablösung des überzeugten Stalinisten Ulbrichts. Wirkten sich diese gesellschaftspolitischen Veränderungen, insbesondere das verstärkte – politische – Aufeinanderzubewegen beider deutscher Staaten auch auf den Kulturbetrieb aus?

Als Erich Honecker 1971 zum Ersten Sekretär des ZK der SED gewählt wurde, galt der Erziehungsanspruch der Kunst nicht mehr als dringlichste Aufgabe; statt dessen sollte sie

die ganze Breite und Vielfalt der neuen Lebensäußerungen erfassen... Das wird sich in dem Maße verwirklichen, wie unsere Partei es versteht, die Künstler mit dem ganzen Reichtum ihrer Handschriften und Ausdrucksweisen auf die Prägung der sozialistischen Persönlichkeit unserer Zeit zu orientieren.⁴²⁸

Natürlich glaubten und hofften er – und andere Parteigenossen – weiterhin, dass ‚gute‘ Kunst gesellschaftlich positiv einwirken könne.

Besonders teuer sind uns die Kunstwerke, die der großen Wahrheit über den Schöpfergeist und die Standhaftigkeit der Menschen in der DDR, über ihre Treue zu den sozialistischen Ideen und ihre Zukunftsgewissheit Ausdruck geben und diese Wahrheit für neue Generationen weitertragen.⁴²⁹

Die scheinbare Liberalisierung und größere Freiheit waren nichts anderes als ein stilles Eingeständnis, dass die gesellschaftlichen Utopien gescheitert waren. Eine Tatsache, die schon Ende der 50er Jahre für viele unwiderlegbar war, insbesondere in Fragen des täglichen Konsums.

Seit 1948 gab es die staatliche Handelsorganisation (HO), doch die dort frei zu kaufenden Produkte waren anfangs völlig überteuert. Industriewaren und Nahrungsmitteln wie Zucker, Milch und Fett waren ‚Luxus‘, fand doch deren Ratio-

⁴²⁸ Honecker, Erich, Wirklichkeitsnähe, Volksverbundenheit und Parteilichkeit, Bericht des ZK der SED an den VIII. Parteitag, Juni 1971, zit.n.: Damus, Martin 1991, S.246.

⁴²⁹ Erich Honecker, zit.n.: Berger, Manfred 1978, S.227.

nierung erst Anfang 1958 ihr endgültiges Ende.⁴³⁰ Unter dem Motto „so wie wir heute arbeiten werden, so werden wir morgen leben“, wurde aber auch danach der DDR-Bevölkerung weiterhin Konsumverzicht abverlangt, während der Westen im ‚Wirtschaftswunder‘ schwelgte. Hier hatte man bereits im Mai 1950 die Lebensmittelkarten abgeschafft und obwohl die Freigabe der Preise anfangs zu enormen Verteuerungen und damit verbunden einer ansteigenden Arbeitslosigkeit führte, kurbelte diese Maßnahme letztendlich die Wirtschaft an – ganz abgesehen davon, dass das Warenangebot des Westens in keinem vergleichbaren Verhältnis zu dem der Mangelwirtschaft im Osten stand. Diese sah sich gelegentlich genötigt, gegen die größere Kaufkraft der ‚Westler‘ vorzugehen – so musste beispielsweise vor dem Mauerbau in Ostberlin zeitweise der Personalausweis vorgelegt werden, um zu verhindern, dass Bewohner des westlichen Stadtteils Mangelwaren erwarben. Man trudelte im Osten trotz aller Gegenmaßnahmen von einer Versorgungskrise in die nächste – so musste beispielsweise Mitte der 70er Jahre nach mehr als 25 Jahren sozialistischer, vermeintlich fortschrittlicher Wirtschaft der Versandhandel eingestellt werden.

Da man hoffte, über das Ventil ‚Kunst‘ den Druck angesichts wachsenden gesellschaftlichen Unmuts vor allem über das Ausbleiben der Erfolge der DDR-Wirtschaft etwas abschwächen zu können, duldete man nun Kunst, die zuvor formal als inakzeptabel abgelehnt worden wäre – bis hin zu Uminterpretationen früherer DDR-Werke, die in den 50er Jahren als vermeintlich „formalistisch“ angegriffen und totgeschwiegen wurden und nun als Beweis humanistischer Ideale im sozialistischen Staat erhalten mussten.

Aber Kritik wurde nur in Maßen geduldet. Wenn die Protesthaltung zu massiv wurde, kam es oftmals zu Verhaftungen und anschließenden Abschiebungen in den Westen; spektakulärster Fall war sicherlich die Ausweisung Wolf Biermanns 1976. Inwieweit der staatliche Druck bei den Kunstschaaffenden funktionierte, zeigt deren halbherziges Empören. Einerseits bat man darum, die Angelegenheit nochmals zu überdenken, distanzierte sich aber gleichzeitig explizit von Biermanns Position, stimmte mithin der staatlichen Kritik an seinen Äußerungen zu.

Zunehmende Freiheiten wurden im vorgegebenen Rahmen individuell verschieden genutzt. Wolfgang Mattheuer gehörte zu den Unbequemen des Systems,

⁴³⁰ So Rösler, Jörg, Privater Konsum in Ostdeutschland 1950-1960, in: Schildt, Axel 1993, S.290-303.

war „Stachel im Fleische eines biedermeierlichen Ost-Realismus“⁴³¹. Er galt bei der Stasi als Überläufer und Staatsfeind; doch sein Erfolg über die DDR-Grenzen hinweg (seit 1980 verkaufte er seine Arbeiten fast ausschließlich in das sogenannte nichtsozialistische Ausland) machten einschneidende Repressalien gegen ihn unmöglich, auch als er 1988 mit unmissverständlichen Worten seinen Austritt aus der SED erklärte:

Als ich 1958 mich um Mitgliedschaft in der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands bewarb, tat ich das nicht, um alle persönliche Verantwortung im Sinne jener fatalen Verse ‚Die Partei, die Partei, die hat immer recht‘ an diese Partei abzutreten. Gehorsame, bedingungslose Teilhabe oder gar Nutznießung an diesem Absolutum war nie mein Bestreben. Im Gegenteil: Ich glaubte immer, mitwirken zu können, auch bei der Überwindung dieses Wahns.

(...) Was tun? Ich fühle mich mitverantwortlich, im Engen wie im Weiten, und denke nicht daran, meine Verantwortung zu leugnen oder nach ‚Oben‘ zu delegieren und mich zum Mitläufer zu entwerten.⁴³²

Seine verschlüsselten Bilder verweigerten sich einer systembejahenden Inanspruchnahme, auch wenn dies manche Interpreten wiederholt versuchten. Er reflektierte die Zustände der DDR in einem sehr ernüchternden – aus den persönlichen Erfahrungen gewonnenen – Blickwinkel, wie z.B. im Bild der >Ausgezeichneten< (1973/74) einer zwar geehrten, aber einsamen und ausgezeherten alten Arbeiterin.

Ich misstraue den Schöpfern und Akteuren dieses Agitationsoptimismus sehr und bin mir meiner Erfahrungen und Erkundungen, meiner Sinne, noch sicher.⁴³³

Er zeigte die Schwächen und letztendlich das Scheitern des seit den 70er Jahren verkündeten ‚Realen Sozialismus‘.

⁴³¹ Guth, Peter, Jung und frei im Alter: Widerspruchsgeist, romantisch: Wolfgang Mattheuer in Leipzig, in: FAZ vom 15.05.2000.

⁴³² An die SED Grundorganisation Bildende Kunst Leipzig vom 07.10.1988, in: Mattheuer, Wolfgang 1990, S.227.

⁴³³ Aus der nicht gehaltenen Rede 'Mein Unbehagen - mein Widerspruch' zum Kongress des VBK-DDR vom 30.10.1983, in: Mattheuer, Wolfgang 1990, S.173.

Den Sozialismus, sagt die Partei, den haben wir schon, und sein Reifen, sagt die Partei, werde zunehmend schwerer. Wir werden's nicht erleben, seine Reife, lässt die Partei durch einen Mitdreißiger bekannt geben. Weit im neuen Jahrtausend sei frühestens mit der Ernte der schönen Früchte unserer mühevollen Saaten zu rechnen.⁴³⁴

Man versuchte seitens der SED, die Realität, die nicht den prognostizierten Fortschritten der 60er entsprach, optimistisch umzuinterpretieren und als Ausgleich sozusagen dem Einzelnen größere Individualität zuzugestehen. Nicht mehr das unerreichbare Vorbild, sondern der Alltag mit all seinen Problemen und Nöten sei bestimmend, da das versprochene sozialistische Paradies eine Utopie bleiben würde. Ein tiefer Desillusionismus angesichts der gesellschaftlichen Entwicklungen bestimmte das Leben der Menschen und Wut – wie sie Mattheuer oftmals in seinen unergründlichen Gestaltungen formulierte – da man am status quo der Verhältnisse nichts zu verändern vermochte. In einem Brief vom Februar 1988 schrieb der Maler:

Ernüchterung und Tränen oder Zynismus und Grinsen. Das Warten auf den neuen Menschen war sinnlos geworden, er war nicht erschienen! oder anders als prognostiziert.⁴³⁵

Entgegen dem gesellschaftlichen Auftrag setzte Mattheuer sich seinen ‚eigenen Auftrag‘ und befreite sich von staatlicher Gängelung. Er bediente sich einer Bildsprache voller Symbole, Gleichnisse und Metaphrasen, denn nur mittels Mehrdeutigkeit und –schichtigkeit, wie sie beispielsweise auch Max Beckmanns Gemälden eigen ist, kann die Realität s.E. angemessen reflektiert werden.

Eine Kunst, die nur das Gelungene und das Gewünschte für kunstwürdig hält, kann nicht realistisch und schon gar nicht sozialistisch-realistisch genannt werden. Sie ist reine Schönfärberei. (...) Sozialistisch-realistischer Kunst gehe es um Wahrheit, schöne und hässliche, saure und süße. Sie sei redliches Bemühen welt-offener Sozialisten um Entdeckung, um Erkennbarkeit, Durchschaubarkeit und Begreifbarkeit von Gewordenem, Geplantem und Gewünschtem, von Wirklichkeit und Wahrheit mit den und durch die speziellen künstlerischen Mitteln.⁴³⁶

Häufig finden sich in seinem rätselhaften Werk Paare, die eng umschlungen jenseits jeder Zeit zu existieren scheinen. Hierzu gehört auch das >Schweben-

⁴³⁴ Äußerung vom 14.12.1978, in: Mattheuer, Wolfgang 1990, S.88.

⁴³⁵ Brief an Hans-Peter Clausnitzer vom 02.02.1988, in: Mattheuer, Wolfgang 1990, S.220.

⁴³⁶ Diskussionsbeitrag auf der 9.Tagung des Zentralvorstandes des VBK/DDR, November 1976, zit.n.: Schönemann, Heinz 1988, S.282.

de Liebespaar< von 1970 (Abb.162), das 1972 auf der VII.Kunstaussstellung in Dresden für erhebliche Irritationen sorgte.

Um es gleich zu sagen: Ein junges Paar am Strand werden Sie in der ‚Siebenten‘ nicht finden. Das Paar, das hier am Strand zu sehen ist, schwebt. Der Maler, Wolfgang Mattheuer, bietet statt glatter Schönheit Phantasie und provoziert unsere Sehgewohnheiten. Er fordert unser Empfinden heraus, geht das Risiko ein, nicht sofort auf Verständnis zu stoßen. Aber ist Realismus nicht in der Tat mehr als Wiedergabe von Gesehenem? Ist der Künstler nicht aufgerufen, hinter Erscheinungen und Dinge zu schauen und eine künstlerische Idee einzubringen?⁴³⁷

Unabhängig, ob Mattheuer mit diesem Werk wirklich auf Womackas reales Idyll reagieren wollte: eine irrealer Begebenheit, eine surreale Szenerie ist es allemal: Ein Paar schwebt oberhalb des Grundes. Obwohl es seine Arme umeinander gelegt hat, scheint es sich fast nicht zu berühren – so, als ob die Aufhebung der Schwerkraft auch kein Festhalten mehr nötig mache. Das Inkarnat des Paares, seiner Gesichter, seiner Arme und seiner beider nackten Beine ist grisaillehaft in grauen⁴³⁸ Schattierungen gehalten. Ihre Beine liegen über dem rechten Oberschenkel des Mannes. Während sie ihre Arme hinter seinem Nacken verschränkt, schmiegt sie ihre Gesicht an das seine, so dass es für den Betrachter verdeckt ist. Ihre geschlossenen Augen, die leicht aufeinander liegenden Lippen unterstreichen zusätzlich den traumhaften Charakter der ganzen Szenerie. Die einzigen buntfarbenen Akzente neben dem Meer sind ihr enganliegendes ärmelloses Shirt und der in selber Farbe gehaltene, orangene Rock und sein roter Pullover. Leicht senkt sich die Horizontlinie nach rechts ab. Die Wasserfläche wirkt collagenhaft eingefügt, denn die angedeuteten Wellen laufen nicht am Strand aus, sondern werden von den Sanddünen, die in die Bildtiefe verweisen, unvermittelt angeschnitten. Die Farbnuancen des Strandes tauchen im Himmel wieder auf, zwischen dessen Wolkenschlieren schwach das Sonnenlicht zu erahnen ist.

Schon in früheren Jahren - möglicherweise durch den Eindruck der ersten bemannten Mondlandung ausgelöst - beschäftigte Mattheuer das Motiv des schwebenden Liebespaares - mal fliegt es über eine Stadt⁴³⁹, mal am Nacht-

⁴³⁷ Seeger, Horst, Kunststücke im Albertinum, in: Wochenpost vom 20.10.1972, zit.n.: Lindner, Bernd 1998, S.168.

⁴³⁸ Grau ist hier sicherlich als Symbolfarbe für eine nur schwer akzeptable Wirklichkeit gedacht.

⁴³⁹ Liebespaar über der Stadt (1968), Ölpastell 695mm x 850mm (Staatliche Galerie Moritzburg Halle)

himmel mit zunehmendem Mond⁴⁴⁰. In diesen und anderen graphischen Arbeiten, scheinen sich die Liebenden fortzubewegen, wobei der Mann mit ausgestreckten Beinen den Bewegungsimpuls gibt und seine Partnerin mit sich zieht, sie umfängt, als ob sie ansonsten abzustürzen drohe. Hier gelten - ganz im Gegensatz zu der Gemäldefassung - noch die Gesetze der Schwerkraft. Das Paar will seinen Flug in die Höhen der Phantasie teilen, und so blickt die Frau aus den zeichnerischen Arbeiten, um den Zuschauer gewissermaßen in dieses wundersame Geschehen mit einzubeziehen. Das >Liebespaar< von 1970 hingegen verschließt sich gegen jede Reaktion von außen und schwebt wie in einer anderen Dimension, jenseits von Raum und Zeit. Nur im Fliegen besteht eine individuelle Befreiungsmöglichkeit von den ansonsten erdrückenden Mechanismen der gesellschaftlichen Normen: träumerische Phantasie versus einengender Bevormundung, wie es der Künstler selbst interpretierte:

Ich wollte die Zweisamkeit als wesentliche Erscheinung unseres Lebens gestalten, sie dabei aus der konkreten Örtlichkeit herauslösen. Zwei junge Menschen, die nur sich und die sie umgebende Weite empfinden, das Gefühl des Beglücktseins und auch des Entrücktseins.⁴⁴¹

Statt erzählerischer Breite arbeitet Mattheuer mit einem sehr reduzierten Vokabular. Die Körper sind geballte Massen in geschlossenen Konturen. Die landschaftliche Hintergrundfolie erinnert in ihrer unbegrenzten, undefinierbaren Weite an Naturgestaltungen C.D Friedrichs. Das schwebende Paar wird durch diese Verknappung in seiner romantischen Isolation zum Sinnbild der Liebe und damit zu einem - für Mattheuer notwendigen - Gegenstück seiner kritischen Gestaltungen.

Wenn mir keine Bilder der Harmonie mehr gelingen, dann sind auch die Problem- und Protestbilder falsch. Die spannungsvolle Reibung zwischen Übereinstimmung und Protest, zwischen Ja und Nein, stimuliert und schärft den Blick für die Wahrheit.⁴⁴²

Trotz der Kritik an den inakzeptablen Zuständen der Gesellschaft gibt es für ihn immer noch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, und so ist auch dieses >Liebespaar< Ausdruck seines Optimismus. Einige Rezensenten hoben insbesondere diesen Aspekt hervor:

⁴⁴⁰ Liebespaar (1964), Lithografie 360 mm x 493 mm.

⁴⁴¹ Zit.n.: Lang, Lothar 1975, S.30.

⁴⁴² Zit.n.: Mattheuer-Neustädt, Ursula 1997, S.59.

Das Bild >Liebespaar< vermittelt die Stimmung einer poetischen Liebesgeschichte, wie sie mit Worten kaum erzählbar ist. Nicht die Erde war es, die da im Liebesglück verloren ging, sondern die Erde hob es hoch, fing es auf; unsere Welt, ein heutiger, unsriger Maler hat es so gesehen, hervorgebracht und gegen Nüchternheit, Enge und Phantasielosigkeit verteidigt.⁴⁴³

Es ist der Versuch, nicht Individuen, sondern jenen schönen Zustand vollkommener Versunkenheit und Innigkeit in der Liebe zu gestalten, der schwer greifbar ist und der sehr behutsam bewahrt werden will.⁴⁴⁴

Interpretationen sind biegsam, und so gibt es auch Deutungen, die in diesem Paar „die Dauerhaftigkeit der Liebe als Inhalt sozialistischer, zwischenmenschlicher Beziehungen“⁴⁴⁵ sehen wollen.

Trotz der thematischen Nähe hat dieses Sujet nichts mit der märchenhaften Poesie eines Chagalls zu tun, aber auch nichts mit den in der Kunst zahlreich vorkommenden Variationen des Liebesdramas von Paolo und Francesca, obwohl jene wie diese als Schatten schweben. Der Maler schrieb:

Auf jeden Fall geht es mir nicht um das Traumhafte, um das Irrationale oder das Unvernünftige. Wenn ich bestimmte Methoden benutze, die auch der Surrealismus anwendet (...), dann geschieht das immer in der Absicht, zu einem vernünftigen Schluss zu kommen, zur Erhellung, nicht zur Verdunkelung der Zusammenhänge. So gesehen ist meine Kunst das Gegenteil vom Surrealismus.⁴⁴⁶

An anderer Stelle betont er, dass er mit seiner Kunst den Menschen zu aktivem Handeln bewegen, Bewusstseinsprozesse auslösen möchte. Dies kann er nur, wenn seine Werke Bezug zur Realität des Publikums herstellen.

Ich fühle mich einer Kunst verpflichtet, die die Welt der Menschen erregend reflektiert, sie erkennbar und ästhetisch erlebbar macht.⁴⁴⁷

„Störungen“ im Lesen bzw. Sehen des Bildes führen zu einer verstärkten Wahrnehmung und Auseinandersetzung. So sind auch im >Liebespaar< Irritationen

⁴⁴³ FF-dabei, Berlin (DDR) 1973, H.12, zit.n.: Nähe und Horizont: Wolfgang Mattheuer: Malerei, Grafik, Zeichnung, Plastik, Ausstkat. Berlin (DDR) 1988.

⁴⁴⁴ Görner, U. / Kleinhempel, P., zit.n. Lang, Lothar 1975, S. 30.

⁴⁴⁵ Letsch, Herbert in: Weimarer Beiträge, Heft 3 (1974), zit.n.: Damus, Martin 1991, S.249.

⁴⁴⁶ Leipziger Volkszeitung vom 15.03.73, zit.n.: Wolfgang Mattheuer: ein Künstler der DDR, hg.v. Uwe M. Schneede, Ausstkat. Hamburg 1977/78, S.9.

⁴⁴⁷ In Berliner Zeitung vom 05./06.11.1983, zit.n.: Brusberg, Dieter 1997, S.138.

eingebaut. Beispielsweise widerspricht die haptische Schwere beider Körper, deren Plastizität überbetont ist durch die kühle, malerische Glättung und die Farbgebung, der Leichtigkeit ihres Schwebens. Dem Betrachtenden eröffnet sich außerdem eine unüberbrückbare Kluft zwischen der Nähe des Paares und der unendlichen Weite des sich hinter und unter ihm öffnenden Meerraumes. Spannungsvolle Ungereimtheiten, die Unruhe hervorrufen, wo eigentlich harmonische Stille gemeint scheint.

Solche glückhafte Stille sowohl der zivilisierten Natur als auch eines sich innig haltenden Paares gestaltete Mattheuer in seinem Meisterwerk von 1972 >Vogtländisches Liebespaar<⁴⁴⁸, das voll magischer Kraft ist. Die Szenerie spielt unter der leuchtenden Sonne inmitten der lieblichen Hügellandschaft der Heimat des Künstlers, dem westlichen Sachsen. Versehen mit rauchenden Schloten der Industrieanlage und Ansiedlungen im Miniaturformat, steht alles überragend das eng umschlungene Paar. Voll zärtlicher Geste umhüllt der Mann seine Partnerin mit seinem Mantel, als ob dieser sie vor der Kälte des einbrechenden Abends und der gesellschaftlichen Atmosphäre schützen könnte. Beides scheint fern und letztlich für die Stabilität ihrer Liebe (betont durch die vertikale Dominanz des Paares) nicht gefährdend.

Wie wichtig Mattheuer diese beiden malerischen Liebespaarvariationen waren zeigt sich daran, dass er jeweils in den Entstehungsjahren noch eine plastische Fassung realisierte. Dabei betonte er insbesondere die Elemente, die bedeutungstragend für das jeweilige Paar sind: so im >Liegenden Liebespaar< das Moment des Schwebens, indem er insbesondere die weibliche Figur wie unter Verlust der Schwerkraft nach oben treiben lässt und sie anscheinend nur mühsam vom Mann gehalten werden kann, und im >Stehenden Liebespaar< durch Bemalung die intensive Farbpalette des Gemäldes, vor allem das kräftige Gelb der sich an den Mann anschmiegenden Frauenfigur.⁴⁴⁹

Ambivalent wirkt Nuria Quevedos >Paar< von 1976 (Abb.163). Wie aus dem Dämmerlicht der Nacht erscheinen zwei nackte Körper in bräunlich-gräulicher Tonigkeit mit modellierenden Farbschlieren. Grenzen zum Raum werden durch Unschärfen verwischt. Links blickt man auf ihre hellen, üppig herabhängenden Brüste und den leicht gewölbten Bauch, der sich im Dunkel des Schambereichs verliert, rechts die breite Rückenansicht des Mannes. Sein linker Arm ist um ih-

⁴⁴⁸ Gemäldegalerie Dresden, Neue Meister – heute leider im Depot.

⁴⁴⁹ Vgl. Farbab. Kat. 122 / 124 in: Mössinger, Ingrid 2002.

ren Hals geschlungen und er hat ihren Kopf zum leidenschaftlichen Kuss zu sich herangezogen.

Dieses merkwürdige Nebeneinander, verstärkt durch ihren zur Seite ausgestreckten rechten Arm, ist irritierend. Nähe und Distanz wirken miteinander verwoben – hier haben zwei Menschen das ‚Wir‘ gefunden, ohne ihr ‚Ich‘ zu verlieren. Diese nackten Alltagsleiber provozierten die Besucher der VIII. Dresdner Kunstausstellung 1977/78. Denn die Frau zeigt nicht die idealisierende Straffheit der Jugend. Sie macht selbstbewusst ihr Recht auf Liebe geltend. Quevedo thematisiert die reife Hingabe der Frau, ohne ins Voyeuristisch-pornographische einer Sitte abzugleiten, denn die Privatsphäre der eigenen Lust bleibt durch das diffuse, ambivalente Schwarz gewahrt. Diese Dominanz des Dunkel verbindet Quevedo mit der malerischen Tradition ihrer spanischen Heimat – man fühlt sich unweigerlich an Goyas späte ‚Schwarzen Bilder‘ erinnert, bis in das schillernde Inkarnat der Haut.

Die erstaunlichen Spätwerke Goyas zeigen fast nur Schwarz, Ocker oder Rot. Auffallend ist in der spanischen Malerei das Fehlen kalter Virtuosität und diese Leidenschaft, die mit großer Strenge verbunden ist. Alles ist irgendwie schmerzlich tiefgehend. Man spürt den Schmerz der Entstehung und des Erlebnisses.⁴⁵⁰

Solch intensive Wirkung bestimmt auch das Paar, das im bedrohlichen Nichts eingebettet ist. Dass beide nicht von dieser Düsternis gänzlich verschluckt werden, verhindert das Leuchten ihres Leibes, denn die Kraft des Liebens und des Geliebtwerdens lässt den weiblichen Körper zur Lichtquelle der ganzen Szenerie werden.

Und wo steht die Kunst im Westen? Angesichts des sich entschärfenden Konflikts zwischen den Machtblöcken und den verstummenden Agitationen gegen die Gegenständlichkeit konnten sich Kunstschafter der Bundesrepublik wieder mehr der menschlichen Figur widmen, wie es die bereits zuvor dargestellten Beispiele gezeigt hatten, wobei aber oftmals die Frage nach formaler Umsetzung weiterhin den Inhalt überlagerte (wie z.B. bei Georg Baselitz).

Gerhard Richters >Liebespaar im Wald< aus dem Jahre 1966 (Abb.164) steht mitten im Unterholz, neben sich einen Birkenstamm mit eingeritztem Herzen. Er ist hinter ihr, zieht sie an sich heran, während sie in Minikleid und -mantel wenig

⁴⁵⁰ Zit.n.: Schumann, Henry 1976, S.220.

glaubhaft dieser Umarmung auszuweichen sucht. Ein typisches Bild eines jungen Paares der Sechziger. Ihr nach oben gewanderter Rocksaum, das stille Plätzchen im Wald deuten an, dass sich dieser Flirt möglicherweise nicht auf Verbales oder keusche Küsschen beschränken mag. Gleichzeitig bleibt die Vorstellung der Geschlechterrollen gewahrt: er ergreift aktiv die Initiative, sie ziert sich, wie es einem ‚anständigen Mädchen‘ gebührt.

Gerade in ihrem schwarz-weißen, fotografistischen Charakter (bei solchen Arbeiten wurde von Richter ein Photographie vergrößert und ungenau nachgemalt) mag diese kitschig-kleinbürgerliche Szenerie wie ein Zeitdokument erscheinen, doch für das Motiv sind weniger thematische denn gestaltungsimmanente Fragen bestimmend, was mit den bewussten Unschärfen durch die Grau-in-Grau-Schlieren betont wird.

Nachdem Richter die DDR verlassen hatte und sich, zwei Jahre später, 1963 in einem Düsseldorfer Möbelhaus bei einer Aktion mit Konrad Lueg mit dem sogenannten „Kapitalistischen Realismus“ einen provokativen Gegenpol schuf, arbeitete er u.a. mit solchen amateurhaften Aufnahmen, die er gezielt auswählte und ins Malerische transferierte, um sich auf neue Weise der Frage nach der Realität zu stellen. Dass dabei die ‚Vorlage‘ selbst zum Kunstwerk mutiert, zeigen die seit den frühen 70er Jahren wiederholten (Teil)Ausstellungen seines sogenannten >Atlas<, seiner seit 1964 aufbewahrten photographischen Vorlagen, die in manchen Aufnahmen ein regelrechtes Panoptikum (west)deutscher Befindlichkeiten bieten.

Photographie wird als Filter im Wahrnehmungsprozess betrachtet, denn durch Richters Umsetzung wird die Realität in zwei Schritten vermittelt – erst durch die photographische Aufnahme, dann durch das Malen. Gesellschaftskritik liegt Richter dabei fern, ist bewusst ausgespart, um den Betrachtenden von der inhaltlichen auf die formale Betrachtung zu lenken:

Es ist vielleicht eine negative Auswahl insofern, als ich alles zu vermeiden suche, was bekannte Probleme oder überhaupt Probleme, malerische, soziale, ästhetische berührte. Ich versuchte, nichts Greifbares zu finden, (...).⁴⁵¹

Diese Zweitrangigkeit des Motivs beginnt schon in der Auswahl, denn Richter arbeitet oftmals mit banalen, fremden Schnappschüssen sowie amateurhaften

⁴⁵¹ Zit.n.: Gerhard Richter, 36.Biennale Venedig, Dt.Pavillon, Ausstkat., Essen 1972.

Familienbildern. Er nähert sich dem Sujet somit als Ausgeschlossener, nicht in die Geschichte der Dargestellten Eingeweihter.

Es [das Foto] hatte keinen Stil, keine Komposition, kein Urteil, es befreite mich von persönlichem Erleben, es hatte erst mal gar nichts, war reines Bild. Deshalb wollte ich es haben, zeigen - nicht als Mittel für eine Malerei benutzen, sondern die Malerei als Mittel für das Photo verwenden.⁴⁵²

Die bei diesen Arbeiten verwendete Unschärfe und Verwischungen der Konturen dienen der Infragestellung der Abbildfunktion und des Verhältnisses zur Realität.

Das, was wir als Unschärfe ansehen, ist Ungenauigkeit, und das heißt Anderssein im Vergleich zum dargestellten Gegenstand. Aber da Bilder nicht gemacht werden, um sie mit der Realität zu vergleichen, können sie nicht unscharf sein oder ungenau oder anders (anders als was?). Wie sollte zum Beispiel Farbe auf der Leinwand unscharf sein können.⁴⁵³

Es geht um Visualisierung, um die Möglichkeiten des Malens. Daher ist es für Richter auch möglich, dass fotografistische Arbeiten neben vollkommen ungenständlichen Gestaltungen informellen Charakters stehen, denn schließlich geht es bei beidem um Malerei. Diese Verweigerung einer eindeutigen Positionsbeziehung selbst in seiner Stillosigkeit mag einer tiefen Ablehnung jeglicher Ideologisierung aufgrund seiner DDR-Erfahrungen entsprungen sein. Sein Zyklus >18.Oktober 1977< (1988) bildet dabei in seinem bewusst entpolitiserten Oeuvre eine viel beachtete Ausnahme.

Sigmar Polkes Zitate von Alltagsbanalitäten bieten eine karikaturhafte Entlarvung des 50er-Jahre-Miefs und seiner kleinkarierten Ansichten. Er war wie Richter Mitbegründer der kurzlebigen Kunstgruppierung „Kapitalistischer Realismus“. Polke ging es jedoch weniger um Abgrenzung vom sogenannten ‚Sozialistischen Realismus‘ als um kritische Auseinandersetzung mit der amerikanischen Pop Art. Er bediente sich ebenso wie Richter bereits existierender Bildformulierungen, wobei insbesondere die Werbewelt ihn zu immer neuen Bildschöpfungen animierte, zu denen er humorvolle und ironische Distanz einnahm.

⁴⁵² 1972, zit.n.: Gerhard Richter: mit einer Einführung in sein Werk und Schaffen von Ulrich Wilmes, Frankfurt 1988, S.3.

⁴⁵³ 1972, zit.n.: Gerhard Richter: mit einer Einführung in sein Werk und Schaffen von Ulrich Wilmes, Frankfurt 1988, S.4.

Sein >Liebespaar II< (1965, Abb.165) scheint der massenhaft präsenten Zeitschriftenwelt entstieg. Perfektionistisch im Glanz des Emaille und in süßlichen Farben erblicken wir ein Klischee der Saubere-Welt-Ordnung, ein junges Paar, wie man es sich in den 50er Jahren wünschte - doch mehr Schein denn Sein. Beide zeigen sich in bester Garderobe – er gar mit Fliege – die Haare mit Hilfe von Frisurpflegeprodukten in Form gebracht und gebändigt, sie im strahlendsten Zahnpastawerbungs-Lächeln dem Betrachter entgegenblickend. Mit ihrer unmotiviert empor gehaltenen Hand, die ihr Partner am Gelenk sanft umfasst, wirkt sie wie eine Werbeträgerin für Handcremes oder andere Maniküreutensilien. Doch Polke belässt diese ‚heile Welt‘ nicht in diesem Zitat. Das makellose Frauenbild, insbesondere ihr porentief reines, rosiges Gesicht wird von mehreren größeren, bunten und den Glanz damit zerstörenden Punkten überlagert. Weiterer ‚Störfaktor‘ sind die um das Paar wie gespachtelt wirkenden Farbbahnen, an Wandanstriche und billige Druckmotive erinnernd. Er karikiert damit die Dekorativität informeller Malerei, die er durch seine Lehrer an der Düsseldorfer Kunstakademie – Gerhard Hoehme und Karl Otto Götz – zur Genüge kannte. Dieses Paar ist nur lächerlich - die Übertreibung ihrer banalen, hohlen Werbeschönheit wird durch die Verfremdungen und ‚Beschmutzungen‘ gänzlich bloßgestellt.

Während Polke, Richter und andere sich der Sprache der Werbe- und Konsumwelt bedienten – stark von der amerikanischen Pop Art beeinflusst – und damit ihre Gesellschaftskritik oftmals nur verhalten wirkt, arbeiteten die sogenannten ‚Kritischen Realisten‘ zwar auch mit bereits existentem Fotomaterial, aber durch ihren bewusst dokumentarischen Charakter wird in engagierter – linker – Weise politisiert. Angesichts der 1966 beginnenden Regierungszeit der Großen Koalition versuchten kritische Künstler – diametral zu den apolitischen Grundsätzen der Nachkriegskunst – pädagogisch mit ihrem Schaffen die außerparlamentarische Opposition zu unterstützen.

Zu der legendären Gruppe ‚Großgörschen 35‘, die nach ihrer Gründung 1964 Ausgangspunkt des ‚Kritischen Realismus‘ bildete, gehörte Peter Sorge. Er und die anderen Mitglieder ließen sich in ihren Arbeiten vom Anspruch sozialkritischer Beleuchtung der gesellschaftlichen Bedingungen leiten – wobei man meist in Aburteilungen stecken blieb, ohne Alternativen aufzuzeigen. Sie sind damit Signum für den Stimmungswandel einer jungen Generation, die mit ihrer Protesthaltung das Bild der Straße bestimmte. Zu Beginn der Unruhen 1968 hieß es in einem Manifest der Kritischen Realisten:

Die erlebbare Wirklichkeit übertrifft die Schrecken auf den Bildern ... Diese Wirklichkeit soll aber auch nicht abgebildet werden; sie wird optisch und gedanklich auseinandergenommen. Dadurch erscheint die Wirklichkeit reflektiert. Die Bilder helfen Gegenwart zu erkennen.⁴⁵⁴

Später urteilte mancher über dieses Realismus-Phänomen des Westens kritischer und gelegentlich sogar abwertend:

Ihre zumeist traurigen Bilder befriedigten das Moralbedürfnis einer ganzen Generation, im Original beim linken Anwalt, als Poster in der Studentenbude.⁴⁵⁵

Fotomotive dienten Sorge als Grundlage seiner Gestaltungen, wobei er sich weniger an den zeitkritischen Collagen eines John Heartfield oder einer Hannah Höch orientierte, sondern eher an den sogenannten Combine-paintings Robert Rauschenbergs. In provozierenden Verbindungen von Reportagefotografien z.B. des Vietnam-Krieges und Aufnahmen der Pornoindustrie setzt er Brutalitäten im Militarismus und Sexismus gleich, entlarvt die Mechanismen einer Welt, in der Gewalt durch die Bilderflut der Medien zu einer Selbstverständlichkeit wird. Er übernahm die vorgefundenen Bilder mit zeichnerischer Präzision, schien dadurch weniger zu werten, umzuinterpretieren. Politisierung erreichte er vor allem durch Zusammenstellung anscheinend nicht zusammengehörender Details, so z.B. in seiner mit Blei- und Farbstift gestalteten Arbeit >Das Auge/Voyeur IV< von 1973 (Abb.166). Verschiedene Bildeinheiten werden mittels eines einfachen axialen Ordnungssystem miteinander verknüpft. Das Auge wird konfrontiert mit Militärmaschinen - u.a. phallushaften Kanonenrohren, deren auf der Erde liegenden Opfern, einem in wildem Rausch kopulierenden Paar sowie einer masturbierenden Frau. Sexualität ist nur noch in brutalem Beieinander oder in lustvoller, aber liebloser Einsamkeit möglich. So schrieb Sorge:

Gewalt, politische und kriminelle, die zugleich Ersatz ist für nicht erfüllte Sexualität; und dagegen: Sexualität, die zur Ersatzhandlung perversiert ist wie: Voyeurismus (Peep-Show), Masturbation, Sadismus, Waffen-Fetischismus, und die dann wieder umschlägt in Aggression usw.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Zit.n.: Peter Sorge: Bilder, Zeichnungen, Grafik, Ausstkat. Berlin (West) 1987, S.10.

⁴⁵⁵ Glasmeier, Michael, Was ist eigentlich reell? Ein Rückblick auf den Kapitalistischen Realismus, in: Neue Bildende Kunst Heft 1/2 (1992), S.14.

⁴⁵⁶ Peter Sorge, zit.n.: Ausstkat. Berlin (West) 1987, S.16.

Durch einen in der Bildmitte verlaufenden schwarzen Balken, dessen kompositionelles Gegenstück ein breiterer, roter am oberen Bildrand ist, wird das Sammelsurium einzelner ‚Bilder‘ wie ein Diptychon aufgeteilt. Unter den kleineren Bildfeldern an der Mittelachse sind zwei leer belassene Stellen, denen gleiche Rahmungen wie den anderen Sequenzen gegeben sind. Sollen sie noch ausgefüllt werden? Ist dem Betrachter die Möglichkeit gegeben, in diesem ganzen Schreckenszenario einen Ausweg zu formulieren, oder bedeuten die ‚Platzhalter‘, dass in einer solchen hoffnungslosen Welt die Zukunft sich in ein Nichts auflöst?

Stellte Sorge das militaristische System des Westens – symbolisiert durch die Kriegsoffer und das Waffenarsenal der Rüstungsindustrie im Kontext des Vietnam-Krieges der USA – in Beziehung zu den pornographischen Vermarktungspersionen des weiblichen Körpers und machte damit seine Bestandsaufnahme zu einem systemimmanenten, öffentlichen Problem, scheint Wolfgang Peukers >Wände< von 1981 (Abb.167), das auf der IX. Kunstausstellung in Dresden zu sehen war, die Brutalität der Geschlechterbeziehung ins Private zu verlegen. Seine Figurenbilder sind meist – ähnlich Volker Stelzmanns Gemälden – von einem beängstigenden Gefühl ungesicherter Existenz und einer latenten Bedrohung bestimmt. Seine Vorliebe für Werke barocker Meister wie Veronese und Rubens mag die oftmals bis an die Schmerzgrenze gehende Ungestümtheit seiner Figuren erklären, die bedrückende Malerei in dunklen Erdtönen und vielen Graustufungen rührt sicherlich – ähnlich dem Vermerk bei Nuria Quevedo – von den Inspirationen später Werke Goyas her, die er im Prado studieren konnte.

Nacktheit meint hier nicht Zeitlosigkeit – dem widerspricht seine schwarze Digitalarmbanduhr und ihr herabhängender linker Ohrring – sondern, wie sich Peuker selbst äußerte, Wehrlosigkeit. Kargheit sowohl in der kastenförmigen Räumlichkeit als auch in der eingeschränkten Farbpalette schafft eine inhaltliche Konzentration auf das Wesentliche. Der Maler konstatierte diesbezüglich:

Als Realist verstehe ich mich weder als Illustrator meiner Zeit noch als Produzent platter Wunschbilder. Auch kann ich keinen Theaterdonner herbeimalen, denn diese Zeit, meine Realität ist aufregend und konfliktreich genug, um mich mit meinen Bildern einzumischen.⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Zit.n.: Staatskünstler-Harlekin-Kritiker? 1990, S.18.

Die weibliche Figur weicht angstvoll vor seiner zum Schlag erhobenen Rechten, an der der Ehering zu sehen ist, zurück. Da er sie in brutalem Griff an ihren Haaren nach hinten reißt, hat sie jedoch keine Chance, seiner Gewalttätigkeit zu entfliehen. Schmerzverzerrt ist ihr Gesicht, zeigt sie als hilfloses Opfer.

Ist das wirklich nur ein privates Drama? Oder ist die Ursache dieses Ausbruchs von Gewalttätigkeit die graue Tristesse des Staates, der seine Bewohner einsperrt? Die gummizellenartigen Wände könnten sowohl die anonymen Plattenbauten des DDR-Wohnalltags als auch Synonym der Mauer sein.

Ich meine ja mit dem Bild viel mehr als den real geschilderten Vorfall. Ich meine mit den verschiedenen Ebenen der Wände sowohl die Wand in einem selbst, die einen halbiert, als auch die Wand zwischen den beiden und die Wand, die beide nach außen hin einschließt. Der Druck kann einfach nicht heraus und geht nach innen.⁴⁵⁸

Die grenzenlose Reglementierungsgewalt des Staates – den Druck von außen – erfuhr Peuker selbst. Seit 1978 arbeitete er an einem Auftrag für das Neue Gewandhaus in Leipzig, wollte mit einem ‚Welttheater‘ seine Sicht der Dinge im Eingangsbereich gestalten. 1981 – dem Entstehungsjahr der >Wände< – sollte die Endabnahme stattfinden, doch dazu kam es nicht. Bevor die Arbeit gänzlich beendet war, wurde sie übermalt und mit Holz vernagelt. Angeblich hätte die Ansammlung nackter Leiber vor düsterem Hintergrund zu sehr das Publikum deprimiert. Bis zu seinem frühen Tod (im Jahre 2001) bemühte sich Peuker – erfolglos – um Wiederherstellung seines Werkes.⁴⁵⁹

Vernichtung von Kunst ist ein gewalttätiger Akt gegen den Kunstschaffenden, so dass die >Wände< damit zum Teil auch Ausdruck Peukers eigener Situation sind. Brutalität entlädt sich gegenüber dem anderen, demjenigen, der einem nahe steht, da das System, das selbst Druck ausübt, nicht angreifbar ist. Das, was sich hier an Zerstörungswut äußert, erinnert an existentialistische Grenzsituationen Strindbergschen Ehealltags. Nur noch Hass und Rohheit bestimmen das Zusammenleben zweier ehemals Liebender, hinter verschlossenen Türen außerhalb des Systems, das letztendlich Ursache allen Übels ist. Diese Verbindungen sah insbesondere das intellektuelle Publikum, das sich dahingehend äußerte:

⁴⁵⁸ Zit.n.: Wolfgang Peuker, Ausstkat. Leipzig 1986, S.8.

⁴⁵⁹ Vgl. hierzu: Beaucamp, Eduard, Mauergewalt – zum Tod des Malers Wolfgang Peuker, in: FAZ vom 16. Mai 2001.

Brutalität in menschlichen Beziehungen, Wände = räuml. + geistige Bedrängnis, durch Nacktheit verallgemeinerbar, von außen gestaute Aggressionen werden im Privaten abreagiert. Die Digitaluhr = technischer Fortschritt nicht gleich menschlicher Fortschritt.

(Studentin, 22 J.)

Wände = unüberwindliche Widerstände der äußeren Umgebung, Enge = Bedrohung; Bedrohung wird zur Aggression. Nackt von den Wänden und der Zeit bedroht. Trotz Enge und Nacktheit keine Intimität, sondern Gewalt. (Hochschulabsolvent, 46J.)⁴⁶⁰

Wenig Optimismus ist nach Klärung ideologischer Grabenkämpfe in den Geschlechterdarstellungen beider deutscher Staaten übriggeblieben. Künstler legen den Finger in die Wunde gesellschaftlicher Mängel, ohne unbedingt Verbesserungsmöglichkeiten zu zeigen. Man glaubt weder dem kapitalistischen Wachstumstraum, der seit der Ölkrise 1973 schwer beschädigt war, noch den sozialistischen Utopien einer besseren Welt.

Seit den 80er Jahren erobert ein sich am historischen Expressionismus orientierender Malstil die Kunstbühne. Im Bewusstsein, dass die großen Hoffnungen auf eine fundamentale gesellschaftliche Wende keine Befriedigung erfahren würden, widmete man sich ‚individuellen Mythologien‘. Ob die ‚Neuen Wilden‘ im Westen oder in vergleichbarem Stil arbeitende Künstlerinnen und Künstler im Osten – man versucht im heftigen Malgestus, regelrechten Pinselhieben und grellen Farben gegen die bürgerliche Welt in all ihrer Kleinkariertheit und Verklemmtheit anzumalen. Statt Veränderung der Außenwelt entschied man sich für eine neue Ichbezogenheit. Ob nun Elvira Bachs überdimensionierten Frauengestalten oder die skurilen Figuren von Angela Hampel und Trak Wendisch – all diese Äußerungen verwischen die Grenzen der deutsch-deutschen Gestaltungen in Ost und West.

11. RESÜMEE

Ansatz meiner Themenstellung ist die Überzeugung, dass sich gesellschaftspolitische Gegebenheiten in der Kunst ihrer Zeit widerspiegeln. Zu Beginn meiner Recherchen hoffte ich, anhand der von mir ausgewählten Paardarstellungen ei-

⁴⁶⁰ Besucherbefragung zur IX. Kunstausstellung der DDR vom 02.10.82 bis 03.04.83, zit.n.: Lindner, Bernd 1998, S.234.

nen Beweis für die unterschiedlichen Sozialisationserfahrungen der Frauen in beiden deutschen Staaten zu finden. In zwei Systemen, die so konträr zueinander standen und in denen Frauen ganz unterschiedliche Lebensgeschichten vorzuweisen hatten, mussten doch – so jedenfalls meine ursprüngliche Annahme – auch die von den beiden Gesellschaften verwendeten Bebilderungsprogramme, ihre ästhetischen Normen und Zeichenrepertoires, die zur öffentlichkeitswirksamen Beeinflussung dienen sollten, entsprechende Hinweise liefern.

Doch je länger ich Bild- und historisches Material vor allem aus den 50er und 60er Jahren zusammentrug, desto mehr Ähnlichkeiten entdeckte ich in den Geschlechterbeziehungen. Beide deutsche Nachkriegsstaaten bedienten sich Stereotypen, die – trotz aller ideologischer Unterschiede – von vergleichbaren Ansichten bezüglich des Verhältnisses zwischen Mann und Frau geprägt zu sein schienen.

Meine Untersuchung setzt mit der NS-Zeit ein, da diese gemeinsame Vergangenheit, die in diesen Jahren gesammelten Erfahrungen, beide deutsche Nachkriegsstaaten gleichermaßen prägte, wenn man auch auf unterschiedliche Weise darauf reagierte.

In den West-Zonen / der frühen BRD verweigerte man in den bildenden Künsten jegliche inhaltliche Auseinandersetzung mit den vergangenen, aber auch mit den gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnissen, versuchte damit – bewusst oder unbewusst – eine ideologische Vereinnahmung der Kunst durch die Politik, wie sie die Nazis betrieben hatten, auszuschließen. Für manche Künstler schien die abstrakte, ungegenständliche Malerei am geeignetsten, um die zerstörte deutsche Kultur wiederaufzubauen.⁴⁶¹ Es fiel offenbar leichter, sich der amerikanischen Kultur – der Kultur des Siegers und zukünftigem Verbündeten – zuzuwenden, als den eigenen – verfemten – Traditionen. Man ‚floh‘ in gestische Inhaltslosigkeit des Informel oder in dekorative Gestaltungen, wie sie bei Karl Kunz und E.W.Nay anzutreffen sind. Es ging nur noch um das Gestalten, um das Bild an sich, nicht um die umgebende Realität. Die Anpassung an den ‚Internationalen Stil‘ erfolgte vor allem durch die jüngere, und damit politisch unbelastetere Generation. Kunst sollte ‚autonom‘, ‚frei‘ sein – und genau in diesem Punkt wurde sie dann doch propagandistischer Bestandteil des Kalten Krieges, denn – so die zeitgenössischen, westlichen Interpretationen – nur in der indivi-

⁴⁶¹ So jedenfalls der Maler Rupprecht Geiger in: Poetter, Jochen 1987, S.154.

dualistisch geprägten Ungegenständlichkeit fände der Künstler demokratischer Gesellschaften adäquaten Ausdruck seiner eigenen – politischen – Freiheit.

Obwohl der Antifaschismus zur Staatsdoktrin der SBZ / frühen DDR erklärt wurde, gelang auch in diesem deutschen Nachkriegsstaat die notwendige Aufarbeitung und damit letztendliche Überwindung der NS-Strukturen nicht, denn man vereinte sozusagen auf seinem Territorium die Opfer des NS-Regimes – die Rehabilitierung der alten NS-Schergen lastete man nur dem deutschen Nachbarstaat an. Die mit dem antifaschistischen Leitgedanken eigentlich implizierte Distanzierung zu den Jahren nationalsozialistischen Terrors hinderte die Politiker nicht daran, bezüglich der Frage, welche Aufgaben die Künste in einem sozialistischen Staat zu übernehmen hätten, an Vorstellungen der NS-Zeit anzuknüpfen: sie sollte volkstümlich, allgemeinverständlich, parteilich sein und in erster Linie erzieherischen Zwecken dienen. D.h. Kunst hatte sich durch systemunterstützende Parteinahme auszuzeichnen und die gesellschaftspolitische Zukunft zu bebildern. Der Aufbauwille sollte gestärkt und unliebsame, systemgefährdende Kritik gleichzeitig verhindert werden. Nicht erlebte Realität kam zur Gestaltung, sondern noch zu Erreichendes. Mit diesen positiv formulierten Zielen gingen Angriffe gegen jede gestalterische Modernität – die sogenannten Formalismus-Debatten – einher, die in vielem den nationalsozialistischen Diffamierungen der ‚entarteten Kunst‘ ähnelten. Es handelte sich bei diesen Angriffen weniger um Auseinandersetzung mit ‚formalistischen Problemen‘, sondern um den Versuch, mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln von Seiten des Staatsapparats eine Ästhetik der Macht durchzusetzen. In Folge dieser Polemik wurden sogar 1949 der Staatlichen Galerie Moritzburg Rückkäufe von ehemals von den Nazis als ‚entartet‘ beschlagnahmten Werken verboten⁴⁶²; selbst die Ausstellung der bereits vorhandener Gemälde erregte Widerwillen:

Wie ich erfahre, werden in Ihrem Museum bis zum heutigen Tage eine Anzahl von Werken abstrakter Maler wie Feininger, Kandinsky, Klee usw. ausgestellt. (...) Sie sind mehrmals auf den Widerspruch zwischen dem Kampf der fortschrittlichen Kräfte Deutschlands um Realismus und Ihrer Ausstellungspraxis hingewiesen worden. Ich weise Sie hiermit an, die Werke abzunehmen und zu magaziniere.⁴⁶³

⁴⁶² So Diether Schmidt in einem Gespräch mit Eckhart Gillen, in: Gillen, Eckhart 1990, S.27.

⁴⁶³ Brief des Leiters der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten Helmut Holtzhauer an den Direktor des Moritzburgmuseums in Halle vom 08.12.51, zit.n.: Feist, Günter 1996, S.227. Auch Ludwig Justi musste in der Berliner Nationalgalerie das expressionistische Kabinett, das Monate zuvor gerade hergerichtet worden war, wieder schließen.

Solche Schritte scheinen angesichts der Erfahrungen mit der NS-Kulturpolitik unerklärlich, wurden aber auf Seiten des sowjetischen Imperiums u.a. mit der sogenannten Expressionismusdebatte begründet, in der dem Expressionismus unterstellt wurde, geistig in gewissem Umfang den Nationalsozialismus den Weg bereitet und sich damit faschistischer Gesinnung mitschuldig gemacht zu haben. Mit dem Pochen auf das ‚gesunde‘ ästhetische Empfinden des Volkes, wurden Formen und Inhalte ausgegrenzt, die der Partei nicht ins politische Konzept passten. Diese Situation spitzte sich nach Währungsreform und Berlin-Blockade noch zu, denn jedes Zugeständnis an modernistische Richtungen wäre möglicherweise als Kapitulation vor dem westlichen Gegner interpretiert worden. Eine prekäre Situation für manche Kunstschaaffenden, die statt der erhofften Rehabilitierung und gestalterischen Freiheit sich plötzlich ähnlichen Zu-rechtweisungen wie vor 1945 ausgesetzt sahen.

Wenn auch die beabsichtigten Funktionen des sozialistischen Realismus denen der NS-Kunst ähnelten, sind die inhaltlichen Schwerpunktsetzungen nicht identisch, da sich beide Systeme unterschiedlich legitimieren. Während in der NS-Thematik die Rasse, das in den ewigen Kreislauf der Natur eingebundene Bauerntum und das (kriegerische) Heldentum im Vordergrund standen, widmeten sich ostdeutsche, systemloyale Kunstschaaffende der Lobpreisung der Partei, der Arbeiterklasse – als dem Subjekt der sozialistischen Befreiungsgeschichte – und dem sozialistischen Lebensglück. Man versuchte sich selbst zu feiern und überdeckte damit diktatorische Unterdrückungsmechanismen, die den Alltag vieler bestimmten.

Verdrängungsmechanismen allenthalben – in West wie in Ost. In diesem Dunstkreis der Beliebigkeiten gibt es in der unmittelbaren Nachkriegszeit nur wenig interessante Paardarstellungen. Manche von diesen stammen von ‚heimatlosen‘ Künstlern, die entweder in Deutschland nicht mehr lebten – wie Max Beckmann – oder die sich keinem der beiden Teilstaaten wirklich zugehörig fühlten – wie Otto Dix. Die übrigen Darstellungen, die sich mit dem Geschlechterverhältnis auseinandersetzen, besagen im Grunde immer wieder ähnliches: Mann und Frau haben sich einander entfremdet.

Schon in der NS-Zeit wurden den Geschlechtern verschiedene Wirkungsbereiche zugewiesen, die Sozialisation, angefangen vom Bund deutscher Mädel und der Hitlerjugend, verlief separiert und setzte sich auch im weiteren Alltag in geschlechtsspezifisch getrennten Organisationen fort. Diese Trennung hatte i-

deologische Gründe, sollte die Frau doch in erster Linie ihre Rolle als zukünftige Mutter annehmen, während der Mann als Krieger und würdiger Vertreter der arischen Rasse sich im öffentlichen Leben behaupten musste. Manifestiert wurde dies durch die unterschiedlichen Erfahrungen während des Krieges und in den unmittelbaren Nachkriegsjahren. Unverständnis gegenüber den Erlebnissen des anderen, wie traumatisch sie auch sein mochten, ließen Kommunikationsversuche oft von vornherein scheitern.

Als man in den 50er Jahren zur Normalität zurückdrängte und versuchte, in den Beziehungen wieder Balance zu finden, schuf man sich Idealvorstellungen von Zweisamkeit. Da in diesen Jahren in der BRD immer noch die ‚Abstrakte‘ vorherrschend war, verglich ich die Stereotypen der bundesrepublikanischen Medienwelt mit denen der ebenfalls auf Massenwirkung ausgerichteten Wandgemälden der DDR. Wenn auch die lächelnde, liebende Hausfrau und Mutter der westlichen Werbeindustrie auf den ersten Blick mit der mitstreitenden und mitarbeitenden Kameradin des Sozialismus wenig gemein hat, zeigten genauere Analysen, dass die Vorstellung von der ‚natürlichen Ordnung‘ der Geschlechter einander ähneln: auch im sozialistischen System steht die Frau dem Mann eher unterstützend zur Seite, anstatt selbst aktiv zu werden und sogar der Wunsch nach Schönheit des ‚schwachen Geschlechts‘ wird in den bildnerischen Umsetzungen beider Staaten befriedigt.

Trotz des Kalten Krieges und damit der verschärften ideologischen Konfrontation existierten in Ost- und Westdeutschland dieselben moralischen Grundsätze und damit auch ähnliche Rollenzuweisungen bezüglich der Geschlechter. D.h. – wie bereits ausgeführt –, die im Vergleich zur BRD enormen Veränderungen für die berufstätige Frau führten in der DDR zu keiner Erneuerung der (privaten) Klischees von Weiblichkeit. Dass sie im Berufsalltag ‚ihren Mann stehen‘ durfte, lag zweifellos nicht an einem anderen, gleichberechtigteren Frauenbild, sondern an den wirtschaftlichen Notwendigkeiten. Emanzipationsideen wurden den Vorstellungen einer sozialistischen, antikapitalistischen Gesellschaft als Nebenwiderspruch untergeordnet. Eine wirkliche Infragestellung des patriarchalen Systems war in der DDR nie beabsichtigt. Angesichts dieser Tatsache spiegeln die DDR-Werke natürlich auch die Verhältnisse adäquat wieder: der Frau steht zwar ein ihr ideologisch eingeräumter Platz neben dem Mann im Berufsalltag oder in den Jubelszenarien des Systems zu, das ändert aber an den alten, traditionellen, männlich formulierten Vorstellungen ihres Wesens nichts.

Die frühe DDR-Kunstgeschichte ist bestimmt von ständigen Richtungsänderungen der Kulturpolitik – Phasen größerer Freiheit folgten im Wechselspiel solche mit stärkeren Repressionen. Nach dem sogenannten Formalismus-Plenum auf der 5.Tagung des ZK der SED vom März 1951⁴⁶⁴, das mit vehementem Rundumschlag Intellektuelle und Künstler auf Parteikurs bringen sollte, kam es in Folge der politischen Erschütterungen durch den 17.Juni 1953 zu ersten umfassenden künstlerischen Befreiungsversuchen von der staatlichen Zensur. So erwartete beispielsweise die Deutsche Akademie der Künste u.a.:

Die staatlichen Organe sollen die Kunst in jeder nur denkbaren Weise fördern, sich aber jeder administrativen Maßnahme in Fragen der künstlerischen Produktion und des Stils enthalten. Die Kritik muss der Öffentlichkeit überlassen bleiben.⁴⁶⁵

Ähnliche Forderungen stellten auch andere Organisationen wie der Kulturbund oder der Verband Bildender Künstler und schienen damit auch kurzfristig Erfolg gehabt zu haben: so gab es z.B. ab Herbst 1955 in der Zeitschrift ‚Bildende Kunst‘ eine heftige und noch drei Jahre zuvor undenkbbare Debatte zum ‚Phänomen und Problem Picasso‘⁴⁶⁶. Diese war jedoch spektakuläres Schlusskapitel in der Tauwetterperiode, denn nach Niederschlagung des Ungarn-Aufstands griff man politisch wieder zu stärkeren Kontrollmechanismen und versuchte z.B. durch Kampagnen gegen die Bezirkskunstaussstellungen in Halle und Magdeburg 1957/58 die alten Formalismus-Vorwürfe wieder aufleben zu lassen.⁴⁶⁷ Doch solche Unternehmungen hatten nicht mehr den gewünschten Erfolg. Statt dessen trat bei dem Publikum angesichts der ständigen Ideologisierungsbemühungen der Partei in Fragen der Kunst zunehmend Ermüdungserscheinungen ein und nachdem den Kunstschaaffenden ansatzweise selbstverantwortliches Handeln und Gestalten zugestanden worden war, konnte die SED schwerlich zu ihren alten Doktrinen vor 1953 zurückkehren.

Ein wirklicher Einschnitt in die systemimmanenten Verhältnisse beider deutscher Staaten ist erst Ende der 60er Jahre festzustellen. Zeitgleich mit dem En-

⁴⁶⁴ Dieses Plenum war Teil einer massiven Parteisäuberung, die auf der Sitzung des ZK der SED am 27.Oktober 1950 angeordnet wurde. Ihr fielen über 200000 SED-Mitglieder zum Opfer – angefangen von geforderten Selbstanklagen bis hin zu Verhaftungen, Folter und sogar vereinzelt Morden. Siehe dazu: Flacke, Monika 1995, S.18.

⁴⁶⁵ Erklärung vom 30.06.53, in: Neues Deutschland vom 12.07.53, zit.n. Schubbe, Elimar 1972, S.289.

⁴⁶⁶ Bildende Kunst, Heft 5 (1955) bis Heft 7 (1956).

⁴⁶⁷ U.a.: Kuhirt, Ullrich, Probleme einer Ausstellung, in: Bildende Kunst, Heft 3 (1958), S.158-164.

de der restaurativen Phase in beiden deutschen Staaten, Beginn der sozial-liberalen Regierungskoalition im Westen und der Wechsel von Ulbricht zu Honecker im Osten, wurde auch die Interdependenz der Kunst zu der sie umgebenden Realität neu bestimmt. Angesichts der dadurch ausgelösten, teilweise sehr interessanten Kunstentwicklungen, halte ich es für gerechtfertigt, in meinem Ausblick diesen Zeitraum eingehender Aufmerksamkeit zu schenken, auch wenn der eigentliche Schwerpunkt der Arbeit die 50er Jahre bildet.

Durch den kulturpolitischen Druck der SED in den 50er Jahren waren Innovationen in den Kunstproduktionen nahezu gänzlich ausgeblieben. Dies hatte unerwünschte Folgen: die Vermittlung ständig gleicher Inhalte durch immer dieselben Gestaltungsansätze langweilte auf Dauer die Rezipienten, machte sie für die implizierten Botschaften immer weniger empfänglich. Außerdem widersprachen die fehlenden Neuerungen in der Kunst dem angeblich sozialistischen Fortschritt und modernen Wandel der DDR. Wenn man schon im wirtschaftlichen oder politischen Bereich zu keinen Reformen gewillt bzw. in der Lage war – und nichts anderes bedeutet der neue Kurs des sogenannten ‚Realen Sozialismus‘ – , dann wollte man wenigstens in der Kunst Veränderungen anbieten. Seit den 70er Jahren mussten sich die Künstler nicht mehr – wie noch in den 50er Jahren – mit dem Staat arrangieren, sondern der Staat sah sich plötzlich gezwungen, mit den ihr eigentlich unliebsamen, da in ihren Inhalten oppositionellen Kunstproduzenten übereinzukommen – die Differenz somit zu vereinnahmen und ihr dadurch natürlich wiederum die Brisanz etwas zu nehmen. Mit dieser propagierten ‚Weite und Vielfalt‘ unterschrieb die SED bereits Jahre vor dem Mauerfall ungewollt das Ende des Systems, denn gerade die enormen Veränderungen im Bereich der Kunst ließen das Scheitern ökonomischer und politischer Bedürfnisbefriedigung immer deutlicher aufscheinen. Individuelle Entfaltungsmöglichkeiten im kulturellen Sektor unterliefen im Grunde die Herrschaft der Partei, gleichzeitig war dieser bewusst, dass die früher eingeforderte Einheit von Individuum und Gesellschaft und das Pochen auf positive Inhalte angesichts der zunehmenden Probleme nicht mehr zu halten waren. Freiheiten innerhalb der Kunst dienten als Ausgleich zum ständig zu erfahrenden Druck im Privatleben – doch diese Form von Überbrückung erschöpfte sich zunehmend, um sich dann 1989 in einer nicht mehr aufzuhaltenden Wut zu entladen.

Natürlich gab es auch weiterhin ‚Staatskünstler‘, die der DDR treu dienten, und zwar nicht nur mit entsprechenden formal und inhaltlich gewünschten Gestaltungen, sondern auch indem sie andere – weniger willige – Künstlerkollegen zu beeinflussen oder gar zu denunzieren suchten. Staatliche Mechanismen der

Kontrolle, Einschüchterung und Ächtung funktionierten auch nach den 70er Jahren.⁴⁶⁸ Folge war u.a. die bis zum Ende der DDR nicht abbreißende Welle von ‚freiwilligen‘ und erzwungenen Ausbürgerungen.⁴⁶⁹ Künstler wie Wolfgang Matheuer, die trotz aller Widrigkeiten in der DDR blieben, obwohl sie diesen Staat zutiefst ablehnten, trugen oftmals entscheidend zum hohen Kulturniveau desselben bei.

Auf der Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten orientierten sich manche Künstler der DDR an deutschen Traditionen insbesondere der Weimarer Zeit, z.B. dem Expressionismus, dem Realismus und der Neuen Sachlichkeit, Stilrichtungen, die während der NS-Zeit, aber auch in den 50er Jahren der DDR ausgeklammert waren. Man setzte sich zwangsweise – da staatlich verordnete Isolation des diktatorischen Systems gar nichts anderes zuließ – mit Vorhandenem auseinander, knüpfte an Kunstformen an, die im Westen nicht einmal mehr zur Debatte standen. Vielleicht ist dies mit ein Grund, dass – wie es Günter Grass einmal treffend formulierte – „in der DDR (...) deutscher gemalt“⁴⁷⁰ wurde als in der alten BRD, denn da man abgeschottet von äußeren Einflüssen arbeitete, erhöhte das die Konzentration auf das Eigene.

Diese neuen Möglichkeiten führten auch zur Veränderung des von mir untersuchten Sujets: Künstler wenden sich in sehr persönlichem, privatem Blick den Geschlechterverhältnissen zu, finden zurück zu erotischen Szenarien, zum ‚Urthema‘ der Paardarstellungen. Dass dies nicht nur an den politischen Wandlungen lag, sondern auch an den sexuellen Befreiungsakten der Gesellschaft seit den späten 60er Jahren, habe ich an anderer Stelle eingehend ausgeführt. Denn auch wenn die provozierende Nacktheit in der Medienwelt und die rebellischen, studentischen neuen Lebensentwürfe der BRD in der DDR offiziell verpönt waren, erreichte dieser Stimmungswandel auch den Osten und führte – obgleich zeitlich versetzt – zum Überdenken alter Prinzipien. Beleg dafür ist z.B. der von Hippie-Phantasien inspirierte Film nach Ulrich Plenzdorf

⁴⁶⁸ Zu entsprechenden Fallbeispielen vgl.: Offner, Hannelore 2000, wenn das Werk von manchen auch als tendenziös empfunden wird.

⁴⁶⁹ Mit diesem Phänomen beschäftigte sich die 1990/91 in Dresden und Hamburg stattgefundene Ausstellung ‚Ausgebürgert: Künstler aus der DDR und dem Sowjetischen Sektor Berlins 1949-1989‘, wenn auch manche Darstellung in diesem Rahmen nicht unproblematisch war. Vgl. hierzu: Flügge, Matthias / Freitag, Michael, ‚Ausgebürgert‘: kritische Blicke auf ein notwendiges Projekt, in: Bildende Kunst, Heft 11 (1990), S.14-17.

⁴⁷⁰ Günter Grass (1982): „Es lässt sich gröber und genauer nicht sagen: in der DDR wird deutscher gemalt. Dieser Staat und seine Bürger tragen sichtbar schwerer und ausfluchtsloser an der deutschen Vergangenheit.“(zit.n.: Zeitvergleich 1983, S.12).

„Die Legende von Paul und Paula“ aus dem Jahre 1973 von Heiner Carow, der für die DDR in bis dahin ungewohnter Weise Publikumserwartungen nach Darstellungen von Sinnlichkeit befriedigte.

Während in der DDR-Kunst größere kulturpolitischen Freiheiten für individuelle Lösungsansätze genutzt wurden, führte die Ablösung der restaurativen Adenauer-Generation teilweise zu einer kollektivistischen Sicht bezüglich der Frage, welche Rolle die Kunst einzunehmen habe. Einige Künstler, wie z.B. die Kritischen Realisten, nahmen für sich zunehmend eine gesellschaftspolitische Rolle in Anspruch und der Staat, der politisch gesehen sich Andersgesinnten verstärkt öffnete, geriet zu ihnen und ihren provokativen Aktionen in Konflikt. Erinnerung sei z.B. an die fristlose Kündigung Joseph Beuys an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf im Jahre 1972, wobei dies nicht in seiner Kunst, sondern seinem Widerstand gegen bestehende Normen begründet lag. Kunst als politisch zu begreifen hieß für Kunstschaffende wie Beuys nicht, im traditionellen Rahmen wie dem Tafelbild oder der Plastik inhaltlich zu agieren, sondern mit Hilfe eines erweiterten Kunstbegriffs unmittelbarer in die Lebensverhältnisse der Menschen eindringen zu können. Ein Realist wie der österreichische Bildhauer Alfred Hrdlicka hätte in der BRD wahrscheinlich noch provokativer gewirkt als Beuys.

Konträr dazu gab es Maler wie Gerhard Richter und Sigmar Polke, deren Hinwendung zum Gegenständlichen zu keiner inhaltlichen ‚Aufladung‘ führte, sondern eher zu einer Verflachung und Beliebigkeit der Sujets. Man vergleiche nur Richters >Liebespaar im Wald< (Abb.164) mit Wolfgang Peukers >Wände< (Abb.167), um die gesellschaftspolitische Sprengkraft des letzteren zu erkennen. Während Richter mit seiner malerischen Umsetzung einer fremden Bildvorlage sich mit Fragen der formalen Gestaltung und nicht gesellschaftlichen Problemen befasst, unternimmt Peuker mit seiner Gewaltszenarie einen gewagten Angriff gegen die Zwang ausübende Parteimaschinerie.

Neben einer politisch motivierten Kunst existierte im Westen somit eine Form der ‚leeren Inhaltlichkeit‘. Darstellungen, die auf den ersten Blick etwas Erkennbares wiedergeben, die aber ohne jegliche Aussagekraft sind und somit die gewollt inhaltsfreie Kunst des Informel nur mit anderem Gewand ablösen.

Demgegenüber versuchten manche Künstler in der DDR als Entschädigung für nicht vorhandene persönliche Freiräume, wobei sie im Vergleich zur ‚normalen‘ DDR-Gesellschaft etliche Privilegien wie z.B. Reisefreiheit ihr eigen nennen konnten, wenigstens in ihren Werken ihrem Unmut über einen Staat Ausdruck

zu geben, der unerreichbare Ideale in Aussicht stellte und gleichzeitig die Menschen im hohen Maße ihrer Lebensqualität bescchnitt. In diesem Zusammenhang wurde – wie bei Peuker oder Mattheuer – auch das propagierte Frauenbild und das angeblich ungetrübte Verhältnis der Geschlechter in Frage gestellt und den Lobeshymnen auf ein angeblich besseres Leben unter dem Sozialismus eine klare Absage erteilt. Ähnliche kritische Stellungnahmen vermisst man bei den meisten Beispielen der BRD-Kunst, was die provokative Frage aufwirft, ob erst politische Unfreiheit zu einer für die Kunst produktiven Reibungsfläche führt, d.h. inhaltlich brisante Kunst nur unter erfahrenen Repressionen möglich ist. Denn wenn sich auch in der Detailsicht und Genauigkeit gelegentlich Ost- und Westrealisten einander ähneln, fällt im Vergleich zur DDR-Kunst die Beziehungslosigkeit in der Auffassung des Sujets mancher westdeutscher Kunst auf.

Man kann nur hoffen – was diese Arbeit in ihrer themenbezogenen Analyse nur ansatzweise leisten kann – , dass zukünftige Untersuchungen zur DDR-Kunst mehr das deutsch-deutsche Wechselspiel miteinbeziehen, Kunstwerke des östlichen Nachkriegsdeutschland als Teil und vor allem Bereicherung der gesamtdeutschen Kunstgeschichte berücksichtigen und nicht als ‚exotische‘ Randscheinung behandeln. Ebenso sollte die westdeutsche Frauenbewegung aus ihren Fehlern unmittelbar nach der Wende gelernt haben und anstatt den ehemaligen DDR-Frauen zu erklären, was Emanzipation bedeutet, die Errungenschaften in deren Alltag – gerade unter den Repressionen des DDR-Systems – als Ansätze neuer Diskussionen und Forderungen an den Staat zu verwenden. Westliche Arroganz verstellt letztendlich in solchen Ausklammerungen nur den Blick auf die eigene – westliche – Geschichte.

12. LITERATURVERZEICHNIS

- Abelshauser, Werner, Die langen fünfziger Jahre: Wirtschaft und Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland 1949-1966, Düsseldorf 1987 (Histor.Seminar; Bd. 5).
- Ackermann, Anton / Pieck, Wilhelm, Unsere kulturpolitische Sendung: Reden auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der Kommunistischen Partei Deutschlands vom 3.-5.Feb.1946, Berlin 1946.
- Adam, Peter, Kunst im Dritten Reich, Hamburg 1992.
- Adorno, Theodor W., Auferstehung der Kultur in Deutschland?, in: Frankfurter Hefte Jg.5 (1950), S.469-477.
- Akad. für Gesellschaftswiss. beim ZK d. SED, Inst. für Marxist.-Leninist. Kultur- u. Kunstwiss. (Hg.), Unsere Kultur: DDR-Zeittafel 1945-1987, Berlin (DDR) 1989.
- Alltag und Epoche: Werke der bildenden Kunst der DDR aus 35 Jahren, Ausstkat. Berlin (West) 1984.
- „Als guter Realist muss ich alles erfinden“: internationaler Realismus heute, Ausstkat. Hamburg/Karlsruhe 1979.
- Arbeitsgemeinschaft Interdisziplinäre Frauenforschung und -studien (Hg.), Feministische Erneuerung von Kunst und Wissenschaft: Dokumentation des Symposiums ‚Frauenforschung und Kunst von Frauen‘, Pfaffenweiler 1990 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft; Bd.15,2).
- Aufbruch ,51: Versuch einer Rekonstruktion, Ausstkat. Herne/Witten/Marl 1989.
- Aulinger, Barbara, Kunstgeschichte und Soziologie: eine Einführung, Berlin 1992.
- Baden-Badener Kunstgespräche 1959: Wird die moderne Kunst gemanagt? Baden-Baden 1959 (Kommentare zur Kunst der Gegenwart; Nr. 1).
- Bänsch, Dieter (Hg.), Die 50er Jahre: Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985 (Dt. Text-Bibliothek; Bd. 5).
- Barta, Ilsebill u.a. (Hg.), Frauen, Bilder, Männer, Mythen: kunsthistorische Beiträge, Berlin (West) 1987.
- Barthes, Roland, Mythen des Alltags, Frankfurt a.M. 1964.
- Bauerkämper, Arnd (Hg.), „Junkerland in Bauernhand“: Durchführung, Auswirkungen und Stellenwert der Bodenreform in der Sowjetischen Besatzungszone, Stuttgart 1996 (Historische Mitteilungen: Beiheft; 20).
- (Baumeister, Willi) Willi Baumeister, Ausstkat. Stuttgart 1989.
- Baumgart, Fritz, Die Kunst unserer Zeit: Verständnis und Missverständnis der modernen Kunst: das Weltbild der neuen Malerei, Kunst und Lebensform, Düsseldorf 1953.

- Beaucamp, Eduard, Das Dilemma der Avantgarde: Aufsätze zur bildenden Kunst, Frankfurt a.M. 1976.
- Ders., Der verstrickte Künstler: wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde, Köln 1998.
- Beaugrand, Andreas (Hg.), Totalitäre Kunst - Kunst im Totalitarismus? Beispiele aus dem NS-Staat und der DDR, Ausstkat. Bielefeld 1997.
- Bebel, August, Die Frau und der Sozialismus, 12. Aufl., Berlin (DDR) 1990.
- Becher, Ursula A.J. / Rüsen, Jörn (Hg.), Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive: Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung, Frankfurt a.M. 1988.
- Beck, Rainer: Otto Dix (1891-1969): Zeit – Leben – Werk, Konstanz 1993.
- Becker-Schmidt, Regina / Knapp, Gudrun-Axeli (Hg.), Das Geschlechterverhältnis als Gegenstand der Sozialwissenschaften, Frankfurt/New York 1995.
- Beckmann, Peter / Schaffer, Joachim (Hg.), Die Bibliothek Max Beckmanns: Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern, Worms a.Rh. 1992.
- Beer, Ursula (Hg.), Klasse Geschlecht: feministische Gesellschaftsanalyse und Wissenschaftskritik, 2. durchges. Aufl. Bielefeld 1989.
- Bekenntnis und Tat: Bildende Kunst im Bezirk Cottbus 1946-1986: Malerei, Grafik, Plastik Fotografie, Ausstkat. Cottbus 1986.
- Belting, Hans, Die Deutschen und ihre Kunst: ein schwieriges Erbe, München 1992.
- Ders., Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren, München 1995.
- Ders., Identität im Zweifel: Ansichten der deutschen Kunst, Köln 1999.
- Benz, Wolfgang (Hg.), Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bd.3.: Kultur, aktual.u.erw.Neuauf. Frankfurt a.M. 1989.
- Berendt, Andreas u.a.(Hg.), Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin 1992.
- Berger, Manfred u.a. (Hg.), Kulturpolitisches Wörterbuch, 2.Aufl. Berlin (DDR) 1978.
- Berger, Ursel, Georg Kolbe: Leben und Werk: mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1990.
- Bernard, Jeff / Klugsberger, Theresia / Withalm, Gloria (Hg.), Semiotik der Geschlechter: Akten des 6.Symposiums der Österreichischen Gesell. f. Semiotik Salzburg 1987 - in Zs.arbeit mit der Salzburger Gesell. f. Semiotik (SIGMA), Stuttgart /Wien 1989 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik/Unterreihe Salzburger Beiträge Nr.16).

- Berswordt-Wallrabe, Kornelia v. (Hg.), Weite und Vielfalt: Kunst des realistischen Aufbruchs: ausgewählte Werke seit 1945 der Gemäldesammlung im Staatlichen Museum Schwerin, Ausstkat. Schwerin, Berlin 1998.
- Bessel, Richard / Jessen, Ralph (Hg.), Die Grenzen der Diktatur: Staat und Gesellschaft in der DDR, Göttingen 1996 (Smlg.Vandenhoeck).
- Beyer, Ingrid , Bildkunst der DDR, Berlin (DDR) 1984.
- Dies. (Hg.), Junge Künstler im Sozialismus, Berlin (DDR) 1978.
- Bilanz: deutsche Kunst aus Ost und West 1945-1990 aus Sammlungsbeständen der Städt.Galerie Oberhausen und des Ludwig-Instituts Oberhausen, Ausstkat. Oberhausen/Saarlouis 1991/92.
- Bild der Klasse: die deutsche Arbeiterklasse in der bildenden Kunst, zsgest. u. eingel. vom Kunstgeschichtlichen Institut der Humboldt-Universität Berlin, Berlin (DDR) 1971.
- Bilder aus Deutschland: Kunst der DDR aus der Sammlung Ludwig: Malerei, Skulptur, Grafik, Ausstkat. Köln 1990.
- Bildhauerkunst aus der Deutschen Demokratischen Republik, hg.v. Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Berlin (DDR) 1987.
- Bock, Gisela, Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte, in: Geschichte und Gesellschaft, Bd. 14 (1988), S.364-391.
- Dies., Historische Frauenforschung: Fragestellungen und Perspektiven, in: Hausen, Karin (Hg.), Frauen suchen ihre Geschichte, München 1983, S.22-60.
- Bodamer, Joachim, Der Mann von heute: seine Gestalt und Psychologie, Stuttgart 1956.
- Böhm, Ekkehard u.a., Kulturspiegel des 20. Jhds. – 1900 bis heute, überarb. U. erg. Ausg. Remseck bei Stuttgart 1987.
- Böttger, Barbara, Das Recht auf Gleichheit und Differenz: Elisabeth Selbert und der Kampf der Frauen um Art.3.2. GG, Münster 1990.
- Borger, Hugo / Mai, Ekkehard / Waetzoldt, Stephan (Hg.), 45 und die Folgen: Kunstgeschichte eines Wiederbeginns, Köln u.a. 1991.
- Borries, Bodo v., Formen und Lernen an Frauengeschichte: Versuch einer Zwischenbilanz, in: Joeres, Ruth-Ellen B./ Kuhn, Annette (Hg.), Frauenbilder und Frauenwirklichkeiten: interdisziplinäre Studien zur Frauengeschichte in Deutschland im 18.u.19.Jhd., Düsseldorf 1985 (Frauen in der Geschichte; 6), S.49-89.
- Bothe, Rolf / Föhl, Thomas (Hg.), Aufstieg und Fall der Moderne, Ausstkat. Weimar, Ostfildern-Ruit 1999.
- Bronfen, Elisabeth, Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.

- Broszat, Martin / Weber, Hermann (Hg.), SBZ-Handbuch: staatliche Verwaltungen, Parteien, gesellschaftliche Organisationen und ihre Führungskräfte in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschland 1945-1949, München 1990.
- Ders. / Henke, Klaus-Dietmar / Woller, Hans (Hg.), Von Stalingrad zur Währungsreform : zur Sozialgeschichte des Umbruchs in Deutschland, München 1988 (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte; Bd.26).
- Bruhn-Güntner, Ingeborg, Eva im Nylonland: die Lebensbedingungen der Frauen in den 50er Jahren, Ausstkat. Itzehoe 1991.
- Brusberg, Dieter (Hg.), ‚Ostwind‘: fünf deutsche Maler aus der Sammlung der Grundkredit Bank, Ausstkat. Berlin 1997/98.
- Ders.(Hg.), ‚...sie malen ja nur: Zeitvergleich ‚88: aktuelle Malerei aus der DDR: ein Rückblick, Berlin 1989 (Brusberg Dokumente; 19).
- Bühler, Grit, Mythos Gleichberechtigung in der DDR: politische Partizipation von Frauen am Beispiel des Demokratischen Frauenbunds Deutschlands, Frankfurt a.M. / New York 1997 (Campus-Forschung; 752.)
- Bütow, Birgit / Stecker, Heidi (Hg.), EigenArtige Ostfrauen: Frauenemanzipation in der DDR und den neuen Bundesländern, Bielefeld 1994 (Theorie und Praxis der Frauenforschung; Bd. 22).
- Burg Giebichenstein: die hallesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart, Ausstkat. Halle/Karlsruhe 1993.
- Busch, Günter (Hg.), Gerhard Marcks: das plastische Werk mit einem Werkverzeichnis von Martina Rudloff, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1977.
- Bushart, Magdalena / Nicolai, Bernd / Schuster, Wolfgang, Entmachtung der Kunst: Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920-1960, Berlin (West) 1985.
- Cerny, Jochen (Hg.), Brüche, Krisen, Wendepunkte: Neubefragung von DDR-Geschichte, Leipzig/Jena/Berlin (DDR) 1990.
- Clair, Jean, Die Verantwortung des Künstlers: Avantgarde zwischen Terror und Vernunft, Köln 1998.
- Clark, Toby, Kunst und Propaganda: das politische Bild im 20.Jhd., Köln 1997.
- Claußnitzer, Gert, Wolfgang Frankenstein: Malerei und Grafik: mit Schriften des Künstlers, Briefen und Meinungen, Dresden 1978.
- Ders., Curt Querner, Berlin (DDR) 1979
- Clemens, Gabriele (Hg.), Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949, Stuttgart 1994 (Historische Mitteilungen: Beiheft; 10).
- (Cremer, Fritz) Fritz Cremer: Plastik und Grafik, Ausstkat. Duisburg 1980.
- Damus, Martin, Malerei der DDR: Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus, Reinbek bei Hamburg 1991.

- Ders., Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1981.
- Darré, R.Walther, Das Bauerntum als Lebensquell der Nordischen Rasse, 4.Aufl. München 1934.
- Deicher, Susanne (Hg.), Die weibliche und männliche Linie: das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian, Berlin 1993.
- Denk, Claudia / Krügel, Christina (Hg.), Karl Kunz (1905-1971): Werkverzeichnis der Gemälde und Skulpturen auf der Basis des Oeuvre-Archivs von Michael Kunz, München 1996.
- Derenthal, Ludger, Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre: Fotografie im sich teilenden Deutschland, Marburg 1999.
- Deutschland im Kalten Krieg 1945-1963, Ausstkat. Berlin 1992.
- Diesener, Gerald / Gries, Rainer (Hg.), Propaganda in Deutschland: zur Geschichte der Massenbeeinflussung im 20.Jhd., Darmstadt 1996.
- Dietrich, Gerd (Hg.), Um die Erneuerung der deutschen Kultur: Dokumente zur Kulturpolitik 1945-1949, Berlin (DDR) 1983.
- Dittrich, Christian, Curt Querner: Werkverzeichnis: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Skizzenbücher; mit einer Biographie, Literaturangaben, Bibliographie und Ausstellungsverzeichnis, Berlin (DDR) 1984.
- (Dix, Otto) Otto Dix: Bilder der Bibel und andre christliche Themen, Ausstkat. Albstadt 1995/96.
- (Ders.) Otto Dix: Menschenbilder: Gemälde, Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen, Ausstkat. Stuttgart 1981/82.
- Dölling, Irene, Der Mensch und sein Weib: Frauen- und Männerbilder: Geschichtliche Ursprünge und Perspektiven, Berlin 1991.
- Dollichon, Elfi, Kunstpolitik im östlichen Nachkriegsdeutschland: mit besonderer Berücksichtigung des Landes Thüringen 1945 bis 1952, Hamburg 1992.
- Domentat, Tamara, ‚Hallo Fräulein‘: deutsche Frauen und amerikanische Soldaten, Berlin 1998.
- Domscheit, Annette, Ludwig Gabriel Schrieber (1907-1975): Maler, Bildhauer, Zeichner (mit Werkverzeichnis), Diss. Bonn 1985.
- Drenker-Nagels, Klara, Carlo Mense: sein Leben und sein Werk von 1909 bis 1939, hg.v. Schäfke, Werner / Fehleemann, Sabine, Köln 1993.
- Dresden: von der Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste: Die Geschichte einer Institution, Dresden 1990.
- Duerr, Hans Peter, Der Mythos im Zivilisationsprozess (Bd.3): Obszönität und Gewalt, Frankfurt a.M. 1995.
- Durchblick: Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen, Ausstkat. Berlin (West)/Oberhausen 1984.

- Eco, Umberto, Einführung in die Semiotik, 8.Aufl. München 1994 (uni-tb 105).
- Ders., Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M. 1973.
- Eiblmyr, Silvia, Die Frau als Bild: der weibliche Körper in der Kunst des 20.Jhds., Berlin 1993.
- Elger, Dietmar, Gerhard Richter: Maler, Köln 2002.
- Erhalten, zerstören, verändern? Denkmäler der DDR in Ost-Berlin: eine dokumentarische Ausstellung, Ausstkat. Berlin 1990 (Schriftenreihe des Aktiven Museums Faschismus und Widerstand in Berlin e.V.; Bd.1).
- Eschenburg, Barbara, Der Kampf der Geschlechter: der neue Mythos in der Kunst 1850-1930, hg.v. Helmut Friedel, Ausstkat. München 1995, Köln 1995.
- Europa nach der Flut: Kunst 1945-1965, Ausstkat. Barcelona/Wien 1995.
- Europaweit: Kunst der 60er Jahre, Ausstkat. Karlsruhe / Halle, Ostfildern-Ruit 2002.
- Eva und die Zukunft: das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, Ausstkat. Hamburg 1986, München 1986.
- Evers, Hans Gerhard (Hg.), Das Menschenbild in unserer Zeit: Darmstädter Gespräch, 2. Aufl., Darmstadt 1950.
- Farner, Konrad, Kunst als Engagement: zehn ausgewählte Essays, Darmstadt/Neuwied 1973.
- Fath, Manfred / Herold, Inge / Köllhofer, Thomas (Hg.), Menschenbilder: Figur in Zeiten der Abstraktion, Ausstkat. Mannheim, Ostfildern-Ruit 1998.
- Faulenbach, Bernd / Meckel, Markus / Weber, Hermann (Hg.), Die Partei hatte immer Recht: Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur, Essen 1994.
- Feist, Günter, Hans Grundig, Dresden 1979.
- Feist, Günter / Gillen, Eckhart / Vierneisel, Beatrice (Hg.), Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990: Aufsätze, Berichte, Materialien, Berlin 1996.
- Feist, Günter / Gillen, Eckhart, Kunstkombinat DDR: Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990, 2., erw. u. aktual. Aufl. der Chronik 'Stationen eines Weges: Daten und Zitate zur Kunst der DDR 1945-1988', Berlin 1990.
- Feist, Peter H., Figur und Objekt: Plastik des 20.Jhds.: eine Einführung und 200 Biographien, Leipzig 1996.
- Ders., Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft: Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunstwissenschaft, Dresden 1978 (Fundus-Bücher; 51/52).

- Ders., Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft: Versuch eines Abrisses, Leipzig 1966.
- Feist, Ursula, Theo Balden, Dresden 1983.
- Fischer, Friedhelm Wilhelm, Der Maler Max Beckmann, Köln 1972.
- Ders., Max Beckmann: Symbol und Weltbild: Grundriss zu einer Deutung des Gesamtwerkes, München 1972.
- Fischer-Defoy, Christiane (Hg.), 'Ich habe das Meine gesagt!' Reden und Stellungnahmen von Karl Hofer zu Kunst, Kultur und Politik in Deutschland 1945-1955, Berlin 1995.
- (Fitzenreiter, Wilfried) Wilfried Fitzenreiter: Plastik, Zeichnungen, Aquarelle, Ausstkat. Berlin 1990.
- Flacke, Monika (Hg.), Auf der Suche nach dem verlorenen Staat: die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1994.
- Dies. (Hg.), Auftragskunst der DDR 1949-1990, Ausstkat. Berlin, München 1995.
- Flemming, Hanns Theodor, Bernhard Heiliger: Werkverzeichnis der Skulpturen, Berlin (West) 1962.
- Flügel, Katharina / Ernst, Wolfgang (Hg.), Musealisierung der DDR? 40 Jahre als kulturhistorische Herausforderung, Alfter 1992 (Leipziger Gespräche zur Museologie; Bd.1).
- Flügge, Matthias (Hg.), Der Riss im Raum: Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien, Ausstkat. Berlin/Warschau/Prag 1995.
- Foitzik, Doris (Hg.), Vom Trümmerkind zum Teenager: Kindheit und Jugend in der Nachkriegszeit, Bremen 1992.
- Franzke, Andreas, Herbert Kitzel: Gemälde und Arbeiten auf Papier: Werkverzeichnis, Stuttgart 1982.
- Frauen unterm Hakenkreuz, 2.Aufl. Berlin (West) 1983 (EP 94).
- Frauenalltag und Frauenbewegung 1890-1980, Ausstkat. Frankfurt a.M. 1981
- Frauen-Bilder aus der DDR: die Darstellungen der Frau in Malerei, Grafik und Plastik aus der Smlg. Des Museums Junge Kunst, Ausstkat. Frankfurt a.O. 2002.
- Freier, Anna-Elisabeth / Kuhn, Annette (Hg.), 'Das Schicksal Deutschlands liegt in der Hand seiner Frauen: Frauen in der deutschen Nachkriegsgeschichte, Düsseldorf 1984 (Frauen in der Geschichte; 5) (Geschichtsdidaktik: Studien, Materialien; Bd.20).
- Frenzel, Ursula, Gerhard Marcks (1889-1981): Briefe und Werke, hg.v. Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München 1988 (Werke und Dokumente, N.F.; Bd. 8).

- Frevert, Ute, Frauen-Geschichte: zwischen bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt a.M. 1986.
- Dies., ‚Mann und Weib, und Weib und Mann‘: Geschlechter-Differenzen in der Moderne, München 1995 (Beck'sche Reihe; 1100).
- Friedrich, Clemens, Semiotik als Gesellschaftstheorie, Wiesbaden 1994 (Philosoph. u. soziolog. Veröffentlichungen; Bd. 28).
- Fürst, Margot, Grieshaber: die Druckgraphik: Werkverzeichnis: Bd.1: 1932-1965, Stuttgart 1986.
- Gallwitz, Klaus (Hg.), Max Beckmann: die Triptychen im Städel, Ausstkat. Frankfurt a.M. 1981.
- Gast, Gabriele, Die politische Rolle der Frau in der DDR, Düsseldorf 1973 (Studien zur Sozialwissenschaft; Bd. 17).
- Geiger, Ursula, Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informell: Otto Greis, Karl Otto Götz, Bernard Schultze, Heinz Kreutz, Nürnberg 1987.
- Geiling-Maul, Barbara / Macha, Hildegard / Schrutka-Rechtenstamm, Heidi u.a. (Hg.), Frauenalltag: weibliche Lebenskultur in beiden Teilen Deutschlands, Köln 1992.
- Genus – Münsteraner Arbeitskreis für gender studies (Hg.), Kultur, Geschlecht, Körper, Münster 1999.
- Gerhard, Ute u.a. (Hg.), Differenz und Gleichheit: Menschenrechte haben (k)ein Geschlecht, Frankfurt a.M. 1990.
- Gersdorff, Dagmar v., Liebespaare, Eheleute: aus den Sammlungen der Berliner Museen, Berlin (West) 1987.
- Gibas, Monika u.a. (Hg.), Wiedergeburten: zur Geschichte der runden Jahrestage der DDR, Leipzig 1999.
- Gillen, Eckhart (Hg.), Deutschlandbilder: Kunst aus einem geteilten Land, Ausstkat. Berlin, Köln 1997.
- Ders. / Haarmann, Rainer (Hg.), Kunst in der DDR. Köln 1990.
- Ders. / Schmidt, Diether (Hg.), Zone 5: Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951, Ausstkat. Berlin (West) 1989 (Gegenwart Museum; 10).
- Glaeßner, Gert-Joachim, Die andere deutsche Republik: Gesellschaft und Politik in der DDR, Opladen 1989.
- Glaser, Hermann, Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland: Bd.1 Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945-1948; Bd.2 Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition 1949-1967, München/Wien 1985/1986.
- Ders., Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989, 2. durchges. Aufl. Bonn 1991.

- Gleiche Chancen für Frauen? Eine Information aus der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin (DDR) 1983.
- Gleiche Rechte - gleich genutzt? Frauen in der DDR, Berlin (DDR) 1986.
- Glozer, Lazlo, Westkunst: zeitgenössische Kunst seit 1939, Ausstkat. Köln 1981.
- Göpel, Erhard (Hg.), Max Beckmann: Tagebücher 1940-1950, zsgest.v. Mathilde Q.Beckmann, München/Wien 1979.
- Göpel, Erhard und Barbara, Max Beckmann: Katalog der Gemälde (2 Bde.), Bern 1976.
- Goeschen, Ulrike, Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus: die Rezeption der Moderne in der Kunst und Kunstwissenschaft der DDR, Berlin 2001 (Zeitgeschichtliche Forschungen; Bd.8).
- (Gotsch, Karl Friedrich) Karl Friedrich Gotsch (1900-1984). Gemälde, Ausstkat. Mannheim/Ahlen 1998.
- Gransow, Volker, Kulturpolitik in der DDR, Berlin (West) 1975.
- Grasskamp, Walter, Die unästhetische Demokratie: Kunst in der Marktgesellschaft, München 1992 (Beck'sche Reihe; 475).
- Ders., Die unbewältigte Moderne: Kunst und Öffentlichkeit, München 1989 (Beck'sche Reihe; Bd.386).
- Grimm, Thomas (Hg.), Was von den Träumen blieb: eine Bilanz der sozialistischen Utopie, Berlin 1993.
- Grohmann, Will, Willi Baumeister: Leben und Werk, Köln 1963.
- Grohn, Ursel, Gustav Seitz: das plastische Werk, Hamburg 1980.
- Grundig, Lea, Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens, Berlin (DDR) 1978.
- Grzimek, Waldemar, Deutsche Bildhauer des 20.Jahrhunderts: Leben, Schulen, Wirkungen, München 1969.
- (Grzimek, Waldemar) Waldemar Grzimek (1918-1984): Plastik, Zeichnungen, Grafik, Ausstkat. Magdeburg/Berlin 1989.
- (Ders.) Waldemar Grzimek: Plastiken, Zeichnungen, Graphik 1932 – 1979, Ausstkat. Berlin (West) 1979.
- Guilbaut, Serge, Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat, Dresden/Basel 1997.
- Guratzsch, Herwig / Großmann, G.Ulrich (Hg.), Lust und Last: Leipziger Kunst seit 1945, Ausstkat. Nürnberg/Leipzig, Stuttgart 1997.
- Guth, Peter, Wände der Verheißung: zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, Leipzig 1995.

- Haftmann, Werner, Malerei im 20. Jahrhundert: eine Entwicklungsgeschichte, 7. durchges. Aufl. 1987.
- Ders., E.W.Nay, erw.Neuausg. Köln 1991.
- Ders., Hans Uhlmann: Leben und Werk: Oeuvreverzeichnis der Skulpturen von Ursula Lehmann-Brockhaus, Berlin (West) 1975.
- Handloik, Volker / Hauswald, Harald (Hg.), Die DDR wird 50: Texte und Fotografien, Berlin 1998.
- Harding, Sandra, Das Geschlecht des Wissens: Frauen denken die Wissenschaft neu, Frankfurt a.M./New York 1994.
- Harten, Jürgen (Hg.), Gerhard Richter. Bilder 1962-1985, Ausstkat. Düsseldorf u.a., Köln 1986.
- Ders. / Schmidt, Hans-Werner / Syring, Marie Luise, ‚Die Axt hat geblüht...‘: europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Ausstkat. 1987.
- Hartleb, Renate, Künstler in Leipzig, Berlin (DDR) 1976.
- Hartmann, Hans A. / Haubl, Rolf (Hg.), Bilderfunktion und Sprachmagie: Fallstudien zur Kultur der Werbung, Opladen 1992.
- (Hartung, Karl) Karl Hartung (1908-1967): eine Werkübersicht zum 80. Geb., Ausstkat. Berlin (West) 1988.
- (Ders.) Karl Hartung: Werke und Dokumente: Ausstellungen Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1998 (Werke und Dokumente N.F.; Bd.12).
- Hausen, Karin (Hg.), Frauen suchen ihre Geschichte: historische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert, München 1983 (Beck'sche Schwarze Reihe; 276).
- Dies. / Wunder, Heide (Hg.), Frauengeschichte - Geschlechtergeschichte, Frankfurt a.M./New York 1992 (Reihe Geschichte und Geschlechter; Bd.1).
- Heider, Magdalena, Politik – Kultur – Kulturbund: zur Gründungs- und Führungsgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945-1954 in der SBZ/DDR, Köln 1993 (Bibliothek Wissenschaft und Politik; Bd.51).
- Dies. / Thöns, Kerstin, SED und Intellektuelle in der DDR der 50er Jahre: Kulturbund-Protokolle, Köln 1990.
- Heinz, Hellmuth, Curt Querner, Dresden 1968.
- Held, Jutta, Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945-49: Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg, Berlin (West) 1981.
- Dies. / Schneider, Norbert, Sozialgeschichte der Malerei vom Späten Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993.

- Helwig, Gisela, Frau 75: Bundesrepublik Deutschland - DDR, Köln 1975.
- Dies., Frau und Familie: Bundesrepublik Deutschland - DDR, 2.völlig überarb. Aufl. Köln 1987.
- Dies., Jugend und Familie in der DDR: Leitbild und Alltag im Widerspruch, Köln 1984.
- Dies., Zwischen Familie und Beruf: die Stellung der Frau in beiden deutschen Staaten, Köln 1974.
- Dies. / Nickel, Hildegard Maria, Frauen in Deutschland 1945-1992, Berlin 1993.
- Henke, Klaus-Dietmar, Die amerikanische Besetzung Deutschlands, Stuttgart 1995 (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte; 27).
- Herding, Klaus, Humanismus und Primitivismus: Probleme früher Nachkriegskunst in Deutschland, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, Bd. IV (1988), S.281-311.
- Herlemann, Falko, Zwischen unbedingter Tradition und bedingungslosem Fortschritt: zur Auseinandersetzung um die moderne Kunst in der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1989 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd. 97).
- Hermund, Jost, Avantgarde und Regression: 200 Jahre deutsche Kunst, Leipzig 1995.
- Ders., Kultur im Wiederaufbau: die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965, München 1986.
- Heydorn, Volker Detlef, Maler in Hamburg: Bd. 2 1945-1966, Hamburg 1974.
- Hiepe, Richard, Die Kunst der neuen Klasse, München/Gütersloh/Wien 1973.
- Ders., Die Taube in der Hand: Aufsätze zu Kunst und Kulturpolitik 1955-75, München 1976.
- Hinz, Berthold, Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Konterrevolution, München 1974 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft III).
- Hoch, Karl, In diesem unserem Lande: eine Geschichte der Bundesrepublik in ihren Bildern, Düsseldorf/Zürich 1997.
- (Hofer, Karl) Karl Hofer (1878-1955), Ausstkat. Berlin (West) 1978.
- (Ders.) Karl Hofer: Bilder aus dem Schloßmuseum Ettlingen, Berlin (West) 1983.
- (Ders.), Karl Hofer (1878-1955): Retrospektive: Ölgemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Lithographien, Ausstkat. Köln 1967.
- Hoffmann, Dierk / Schmidt, Karl-Heinz / Skyba, Peter, Die DDR vor dem Mauerbau: Dokumente zur Geschichte des anderen deutschen Staates 1949-1961, München/Zürich 1993.

- Hoffmann-Curtius, Kathrin u.a. (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20.Jhd.*, Marburg 1997.
- Hoffmann, Raimund, Waldemar Grzimek, Berlin (DDR) 1989.
- Hofmann, Werner (Hg.), Konrad Klapheck: *Retrospektive 1955-1985*, Ausstkat. Hamburg/Tübingen/München 1985/86.
- Honnef, Klaus / Schmidt, Hans M. (Hg.), *Aus den Trümmern: Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945-1952: Neubeginn und Kontinuität*, Ausstellskat. Bonn/Düsseldorf/Bochum 1985.
- (Hubbuch, Karl) Karl Hubbuch (1891-1979): *Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik: Gedächtnisausst. Zum 100.Geb.*, Ausstkat. Grafenau 1991.
- (Ders.) Karl Hubbuch: *Retrospektive*, Ausstkat. Karlsruhe, Stuttgart 1993.
- (Ders.) Karl Hubbuch: *Zeichnungen und Druckgraphik aus der Dr. Helmut und Constanze Meyer-Kunststiftung*, Ausstkat. Bayreuth 1993.
- Hübner, Irene / Schäfer, Heinz, *Frauen in der DDR*, Frankfurt a.M. 1986 (Nachrichten-Reihe; 38).
- Hüneke, Andreas (Hg.), Karl Hofer: *Malerei hat Zukunft: Briefe, Aufsätze, Reden*, Leipzig/Weimar 1991.
- Hütt, Wolfgang, *Wir und die Kunst: eine Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte*, Berlin (DDR) 1988.
- Ders., Walter Womacka, Dresden 1980.
- Institut f. Demoskopie Allensbach (Hg.), *Frauen in Deutschland: Lebensverhältnisse, Lebensstile und Zukunftserwartung: Die Schering-Frauenstudie '93*, Köln 1993.
- Inszenierung der Macht: Ästhetische Faszination im Faschismus*, hg.v. der NGBK, Berlin (West) 1987.
- Jäger, Manfred, *Kultur und Politik in der DDR: ein historischer Abriss*, Köln 1980.
- Ders., *Kultur und Politik in der DDR 1945-1990*, Köln 1994.
- Jahn, Fred, Gerhard Richter: *Atlas*, Ausstkat. München 1989.
- Jensen, Jens Christian, Harald Duwe (1926-1984): *Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, Ausstkat. Kiel u.a., München 1987.
- Joosten, Astrid, *Die Frau, das 'segenspendende Herz der Familie': Familienpolitik als Frauenpolitik in der 'Ära Adenauer'*. Pfaffenweiler 1990 (Forum Frauengeschichte; Bd.6).
- Kaelble, Hartmut / Kocka, Jürgen / Zwahr, Hartmut (Hg.), *Sozialgeschichte der DDR*, Stuttgart 1994.

- Kaiser, Paul / Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.), Enge und Vielfalt: Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg 1999.
- Kaminsky, Annette (Hg.), Heimkehr 1948, München 1998
- Kapner, Gerhardt, Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft: Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst, Wien/Köln 1991.
- Kerner, Günter / Duroy, Rolf, Bildsprache Bd.1/2: Lehrbuch für den Fachbereich Bildende Kunst: Visuelle Kommunikation in der Sekundarstufe 2, München 1980/1981.
- Kimpel, Harald, Documenta: Mythos und Wirklichkeit, Köln 1997 (Schriftenreihe des documenta Archivs; Bd.5).
- Kittsteiner, Heinz Dieter, Die in sich gebrochene Heroisierung: zum Menschenbild in der Kunst der DDR, in: Historische Anthropologie, 2.Jg. (1994), S.442-461.
- (Kitzel, Herbert) Herbert Kitzel: Arbeiten 1951 bis 1978, Ausstkat. Karlsruhe 1982.
- (Ders.), Herbert Kitzel: die Zeit in Halle, Ausstkat. Halle/Karlsruhe 1993.
- Klemperer, Victor, So sitze ich denn zwischen allen Stühlen: Tagebücher 1945-1949, hg.v. Walter Nowojski, Berlin 1999.
- Kleßmann, Christoph, Die doppelte Staatsgründung: deutsche Geschichte 1945-1955, 5.überarb. u. erw. Aufl. Bonn 1991 (Studien zur Geschichte und Politik, Bd. 298).
- Ders., Zwei Staaten, eine Nation: deutsche Geschichte 1955-1970, Bonn 1988 (Studien zur Geschichte und Politik; Bd. 265).
- Ders. / Wagner, Georg (Hg.), Das gesplattene Land: Leben in Deutschland 1945-1990: Texte und Dokumente zur Sozialgeschichte, München 1993.
- Klier, Freya, Verschleppt ans Ende der Welt: Schicksale deutscher Frauen in sowjetischen Arbeitslagern, Berlin 1998.
- Knapp, Gudrun-Axeli / Wetterer, Angelika (Hg.), Traditionen – Brüche: Entwicklungen feministischer Theorie, Freiburg i.Br. 1992 (Forum Frauenforschung).
- Knopp, Guido (Hg.), Damals 1955: das Jahr der Anerkennung, Stuttgart 1995.
- Ders. (Hg.), Damals 1956: das Jahr des Ungarn-Aufstands, Stuttgart 1995.
- Kober, Karl Max, 1945-1949: die Kunst der frühen Jahre, Leipzig 1989.
- Koch, Walter A. (Hg.), Semiotik in den Einzelwissenschaften (Halbbd. 2), Bochum 1990 (Bochumer Beiträge zur Semiotik; Bd. 8).
- Kocka, Jürgen (Hg.), Historische DDR-Forschung: Aufsätze und Studien, Berlin 1993 (Zeithistorische Studien; Bd. 1).

- (Koenig, Fritz) Fritz Koenig: Skulptur und Zeichnung 1942-1997, Ausstkat. Landshut 1998 (Schriften des Skulpturenmus. im Hofberg).
- Köppen, Manuel (Hg.), Kunst und Literatur nach Auschwitz, Berlin 1993.
- Körperbilder - Menschenbilder: Malerei, Zeichnung und Plastik aus Sachsen von 1945 bis 1994, Ausstkat. Dresden 1994.
- Koetzle, Michael / Sembach, Klaus-Jürgen / Schölzel, Klaus, Die 50er Jahre: Heimat-Glauben-Glanz: der Stil eines Jahrzehnts, München 1998.
- Kolodziej, Horst (Hg.), Das Sitte-Verbot: Katalog (k)einer Ausstellung, Sonderheft von Icarus: Zeitschrift für soziale Theorie und Menschenrechte, 1/2001.
- Krämer-Badoni, Rudolf / Evers, Gerhard (Hg.), Mensch und Menschenbilder: Darmstädter Gespräch, Darmstadt 1969.
- (Kratz, Max) Max Kratz: Skulpturen 1944-1992, Ausstkat. Solingen 1994/95.
- Kräubig, Jens, Gustav Seitz: Porta d'Amore, hg.v. der Gustav Seitz Stiftung, Münster 1993.
- Ders., Untersuchungen zur Entwicklung der plastischen Form bei Gustav Seitz, Frankfurt a.M./Berlin/New York 1986 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd.5).
- Krause, Markus, Galerie Gerd Rosen: die Avantgarde in Berlin 1945-1950, Berlin 1995.
- Ders., Karl Hartung: 1908-1967: Metamorphosen von Mensch und Natur: Monographie und Werkverzeichnis, Ausstkat. Nürnberg u.a., München 1998.
- Kress, Thomas / Govan, Michael / Thompson, Joseph (Hg.), Neue Figuration: deutsche Malerei 1960-88, Ausstkat. Düsseldorf, Frankfurt a.M., München 1989.
- Krichbaum, Jörg (Hg.), Edgar Ende: der Maler geistiger Welten: eine Monographie, Stuttgart/Wien 1987.
- Ders., Edgar Ende (1901-1965): Gemälde, Gouachen und Zeichnungen, Ausstkat. München u.a. 1987/88.
- Kriegeskorte, Michael, Werbung in Deutschland 1945-1964: die Nachkriegszeit im Spiegel ihrer Anzeigen, Köln 1992.
- Künstler der DDR, Dresden 1981.
- Küpper, Daniel (Hg.), Karl Hofer: Schriften, Berlin 1995.
- Kuhirt, Ullrich, Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik 1949-1959: Plastik, Malerei, Grafik, Dresden 1959.
- Ders. (Hg.), Kunst der DDR 1945-1959 (2 Bde.), Leipzig 1982.

- Kuhn, Annette (Hg.), Frauen in der deutschen Nachkriegszeit: Bd.2: Frauenpolitik 1945-1949, Düsseldorf 1986 (Geschichtsdidaktik: Studien, Materialien; Bd.22).
- Dies. / Rothe, Valerie, Frauen im deutschen Faschismus: eine Quellensammlung mit fachwissenschaftlichen und fachdidaktischen Kommentaren, Düsseldorf 1982,
- Kuhrig, Herta / Speigner, Wolfram (Hg.), Wie emanzipiert sind die Frauen in der DDR? Beruf-Bildung-Familie, Köln 1979.
- Die Kunst der frühen Jahre Freiburg 1945-1960, Ausstkat. Freiburg 1992.
- „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“: 300 Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste, Ausstkat. Berlin 1996.
- Kunst in Deutschland 1898-1973, Ausstkat. Hamburg/München 1973/74.
- (Lachnit, Max) Max Lachnit (1900-1972): Plastik, Malerei, Grafik, Ausstkat. Magdeburg 1991.
- Lackner, Stefan, Max Beckmann, Köln 1979 (DuMont's Bibliothek großer Meister).
- Ders., Max Beckmann, München 1983.
- Lammel, Gisold (Hg.), Willi Sitte: keine Lust zuviel: Liebesbilder, Berlin (DDR) 1987.
- Lang, Lothar, Malerei und Graphik in der DDR, 2. verbess. Aufl., Luzern / Frankfurt 1980.
- Ders., Wolfgang Mattheuer, Berlin 1975.
- Langenbucher, Wolfgang R. u.a. (Hg.), Kulturpolitisches Wörterbuch: Bundesrepublik Deutschland/DDR im Vergleich, Stuttgart 1983.
- Laqueur, Thomas, Auf den Leib geschrieben: die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a.M./New York 1992.
- Lebensbedingungen in der DDR: XVII.Tagung zum Stand der DDR-Forschung in der Bundesrepublik Deutschland 1984, Köln 1984.
- Leipziger Schule 1945-1990: Malerei, Grafik, Fotografie, Lehrer und Absolventen für Grafik und Buchkunst Leipzig, Ausstkat. Oberhausen 1990.
- Lenz, Christian, Mann und Frau im Werk Max Beckmann, in: Städel-Jahrbuch NF 3 (1971), S.213-237.
- Lieser-Triebnigg, Erika / Mampel, Siegfried (Hg.), Kultur im geteilten Deutschland, Berlin (West) 1984 (Schriftenreihe der Gesell. f. Dtl.forschung; Bd.9: Jahrbuch 1983).
- Lindey, Christine, Art in the Cold War: from Vladivostok to Kalamazoo, 1945-1962, London 1990.
- Lindner, Bernd, Verstellter, offener Blick: eine Rezeptionsgeschichte der bildenden Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995, Köln/Weimar/Wien 1998.

- Lingner, Max, Mein Leben und meine Arbeit, Dresden 1955.
- (Lingner, Max) Max Lingner (1888-1959): Gemälde, Zeichnungen, Pressegraphik, Ausstkat. Berlin (DDR) 1988/89
- Litt, Dorit / Rataiczky (Hg.), Verfemte Formalisten: Kunst aus Halle (Saale) 1945 bis 1963, Ausstkat. Bonn/Halle 1998.
- Löffler, Fritz, Otto Dix: Bilder zur Bibel und zu Legenden, zu Vergänglichkeit und Tod, Berlin (DDR) 1986.
- Lott, Sylvia, Die Frauenzeitschriften von Hans Huffzky und John Jahr: zur Geschichte der deutschen Frauenzeitschrift zwischen 1933 bis 1970, Berlin (West) 1985 (Beiträge zur Medientheorie und Kommunikationsforschung; 24).
- Lüdecke, Heinz, Fritz Cremer: der Weg eines deutschen Bildhauers, Dresden 1956.
- Mänicke-Gyönggösi, Kristina / Rytlewski, Ralf (Hg.), Lebensstile und Kulturmuster in sozialistischen Gesellschaften, Köln 1990.
- Maenz, Paul, Die fünfziger Jahre: Formen eines Jahrzehnts, Stuttgart 1978.
- (Marcks, Gerhard) Gerhard Marcks (1889-1981): Briefe und Werke, hg.v. Archiv für Bildende Kunst im German. Nationalmus. Nürnberg, München 1998 (Werke und Dokumente; NF Bd.8).
- (Ders.) Gerhard Marcks zum 100. Geburtstag: Skulpturen, Ausstkat. Berlin (West) 1989.
- Mattheuer, Wolfgang, Äußerungen: Graphik, Texte, Leipzig 1990.
- Mattheuer-Neustädt, Ursula, Bilder als Botschaft – die Botschaft der Bilder: am Beispiel Wolfgang Mattheuer – ein Essay in zwei Teilen, Leipzig 1997.
- Menschenbilder: Kunst aus der DDR, Ausstkat. Bonn u.a. 1986/87, Köln 1986.
- Menschik, Jutta / Leopold, Evelyn, Gretchens rote Schwestern: Frauen in der DDR, Frankfurt a.M. 1974.
- Merkel, Ina, ...und Du, Frau an der Werkbank: die DDR in den 50er Jahren, Berlin 1990 (EP; 309).
- Dies., Utopie und Bedürfnis: die Geschichte der Konsumkultur in der DDR, Köln/Weimar/Wien 1999 (Alltag & Kultur; Bd.6).
- (Metzkes, Harald) Harald Metzkes: Malerei, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausstkat. Berlin 1990.
- Meulenbelt, Anja, Feminismus und Sozialismus: eine Einführung, Hamburg 1980.
- Meuschel, Sigrid, Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR, Frankfurt a.M. 1992.

- Meyer, Carla, Vertauschte Geschlechter - verrückte Utopien: Geschlechtertausch-Phantasien in der DDR-Literatur der 70er Jahre, Pfaffenweiler 1995 (Thetis; 7).
- Meyer, Sibylle / Schulze, Eva, Von Liebe sprach damals keiner: Familienalltag in der Nachkriegszeit, München 1985.
- Mitscherlich, Margarete / Burmeister, Brigitte, Wir haben ein Berührungstabu, Hamburg 1991.
- Mittenzwei, Werner, ‚Die Intellektuellen‘: Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 – 2000, Leipzig 2001.
- Mitter, Armin / Wolle, Stefan, Untergang auf Raten: unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte, München 1993.
- Möbius, Friedrich (Hg.), Stil und Gesellschaft: ein Problemaufriss, Dresden 1984 (Fundus-Bücher; 89/90).
- Moeller, Robert G., Reconstructing the family in reconstruction Germany: Women and social policy in the Federal Republic, 1949-1955, in: Feminist studies 15 (1989), S.137-169.
- Mössinger, Ingrid / Drechsel, Ingrid (Hg.), Walter Mattheuer: Retrospektive: Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Ausstkat. Chemnitz, Leipzig 2002.
- Morris, Charles William, Grundlagen der Zeichentheorie / Ästhetik der Zeichentheorie, Frankfurt a.M. 1988.
- Mosse, George L., Das Bild des Mannes: zur Konstruktion der modernen Männlichkeit, Frankfurt a.M. 1997.
- Muthesius, Angelika / Riemschneider, Burkhard, Erotik in der Kunst des 20. Jhds., Köln 1992.
- Nackt in der Kunst des 20. Jahrhunderts: Gemälde, Skulpturen, druckgrafische Werke, Videofilme und Performances, Ausstkat. Hannover 1984.
- Naimark, Norman M., Die Russen in Deutschland: die sowjetische Besatzungszone 1945-1949, Berlin 1997.
- Nave-Herz, Rosemarie, Das Dilemma der Frau in unserer Gesellschaft: Der Anachronismus in den Rollenerwartungen - Texte und statistische Daten zur Einführung in eine ‚Geschlechter-Soziologie‘, Neuwied/Berlin (West) 1972.
- Dies., Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland, Bonn 1993.
- (Nay, E.W.) E.W. Nay(1902-1968): Bilder und Dokumente, hg.v. Archiv für Bildende Kunst am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München 1980 (Werke und Dokumente; NF Bd.1).
- (Ders.) E.W.Nay: die Hofheimer Jahre 1945-1951, Ausstkat. Frankfurt a.M./Leipzig 1994.
- (Ders.) Ernst Wilhelm Nay: Lesebuch: Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, Köln 2002.

- Neher, Christa und Otmar, Deutsche Kunst in den 50er und 60er Jahren: Graphiken, Aquarelle, Gemälde, Skulpturen, Ausstkat. Essen 1988.
- Netzker, Helmut, Formen – werten – wirken: zum bildhauerischen Schaffen in der DDR 1965-1982, Berlin (DDR) 1985.
- 1945-1985: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Ausstkat. Berlin (West) 1985.
- Niehuss, Merith / Lindner, Ulrike (Hg.), Besatzungszeit: Bundesrepublik und DDR 1945 - 1969, Stuttgart 1998 (Deutsche Geschichte in Quellen und Darstellungen; Bd.10).
- Niethammer, Lutz / von Plato, Alexander (Hg.), Wir kriegen jetzt andere Zeiten: auf der Suche nach der Erfahrung des Volkes in den nachfaschistischen Ländern, Berlin (West) 1985.
- Niethammer, Ortrun (Hg.), Frauen und Nationalsozialismus: historische und kulturgeschichtliche Positionen, Osnabrück 1996.
- Offner, Hannelore / Schroeder, Klaus (Hg.), Eingegrenzt – Ausgegrenzt: bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, Berlin 2000 (Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin).
- Overesch, Manfred, Das besetzte Deutschland 1945-1947/1948-1949: eine Tageschronik der Politik, Wirtschaft, Kultur (2 Bd.), Lizenzausgabe Augsburg 1992.
- Papenbrock, Martin (Hg.), Kunst und Sozialgeschichte, Pfaffenweiler 1995.
- Pehle, Walter H. / Sillem, Peter, Wissenschaft im geteilten Deutschland: Restauration oder Neubeginn nach 1945?, Frankfurt a.M. 1992.
- Perlonzeit: wie die Frauen ihr Wirtschaftswunder erlebten, 3. Aufl., Berlin (West) 1988 (EP; 168).
- Pflaume, Hans Günther / Prinzler, Hans Helmut, Filme in der Bundesrepublik Deutschland: der neue deutsche Film: von den Anfängen bis zur Gegenwart (mit einem Exkurs über das Kino der DDR): ein Hdb., erw.Neuausg. Bonn 1992.
- Pierre, José, Konrad Klapheck, Köln 1970.
- Pillep, Rudolf (Hg.), Max Beckmann: Die Realität der Träume in den Bildern: Aufsätze und Vorträge: aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903-1950, Leipzig 1987.
- Pini, Udo, Leibeskuft und Liebeskitsch: Erotik im Dritten Reich, München 1992.
- Plastik aus Dresden 1945-1984: Plastik, Bildhauerzeichnungen, Ausstkat. Dresden 1984.
- Pörtner, Rudolf (Hg.), Kinderjahre der Bundesrepublik: von der Trümmerzeit zum Wirtschaftswunder, Düsseldorf/Wien/New York 1989.

- Poetter, Jochen (Hg.), Zen 49: die ersten zehn Jahre – Orientierungen, Ausstkat. Baden-Baden 1987.
- Poley, Stefanie (Hg.), Rollenbilder im Nationalsozialismus: Umgang mit dem Erbe, Bad Honnef 1991.
- Polkehn, Klaus, Das war die Wochenpost: Geschichte und Geschichten einer Zeitung, Berlin 1997.
- Polm, Rita, ‚...neben dem Mann die andere Hälfte eines Ganzen zu sein!?’ Frauen in der Nachkriegszeit: zur Situation und Rolle der jüngeren Frauen in den Städten der Bundesrepublik (1945-1949), Münster 1990.
- Polster, Bernd, Westwind: die Amerikanisierung Europas, Köln 1995.
- Port le roi, André, Schlager lügen nicht: deutsche Schlager und Politik in ihrer Zeit, Essen 1998.
- Posner, Roland / Reinecke, Hans-Peter (Hg.), Zeichenprozesse: semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften, Wiesbaden 1977 (Schwerpunkte Linguistik u. Kommunikationswiss.; Bd.4).
- Preiss, Achim, Abschied von der Kunst des 20.Jhds., Weimar 1999.
- Prinz, Friedrich (Hg.), Trümmerzeit in München: Kultur und Gesellschaft einer deutschen Großstadt im Aufbruch 1945-1949, München 1984.
- Querner, Curt, Tag der starken Farben: aus den Tagebüchern 1937 bis 1976, Dresden 1996 (Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte; Sonderausgabe 1996).
- (Quevedo, Nuria:) Nuria Quevedo: Malerei, Zeichnungen, Aquarelle, Grafik, Ausstkat. Dresden 1986.
- Ranke, Winfried u.a. (Hg.), Kultur, Pajoks und Care-Pakete: eine Berliner Chronik 1945-1949, Berlin 1990.
- Raum, Hermann, Die bildende Kunst der BRD und Westberlins, Leipzig 1977.
- Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit, hg.v. der Akademie der Künste, Amsterdam/Dresden 1998.
- „Die Regierung ruft die Künstler“: Dokumente zur Gründung der ‚Deutschen Akademie der Künste’ DDR 1945-1953, Berlin 1993.
- (Richter, Gerhard) Gerhard Richter, Ausstkat. London 1991/92.
- Roeßiger, Susanne / Merk, Heidrun, Hauptsache gesund! Gesundheitsaufklärung zwischen Disziplinierung und Emanzipation, Ausstkat. Dresden 1998/99.
- Rohnstock, Katrin (Hg.), Stiefschwestern: was Ostfrauen und Westfrauen voneinander denken, Frankfurt a.M. 1994.
- Roland, Berthold (Hg.), Otto Greis: Retrospektive zum 75.Geb., Ausstkat. Mainz 1988/89.

- Roscher, Achim, Lüttenort: das Leben des Malers Otto Niemeyer-Holstein, Berlin 1995.
- Roters, Eberhard, Der Bildhauer Waldemar Grzimek: mit einem vollständigen Werkverzeichnis, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1979.
- Rüdiger, Ulrike (Hg.), Otto Dix: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, München 1997.
- Ruhl, Klaus-Joerg, Die Besatzer und die Deutschen: Amerikanische Zone 1945-1948, Düsseldorf 1980.
- Ders. (Hg.), ‚Mein Gott, was soll aus Deutschland werden?‘: die Adenauer-Ära 1949-1963, München 1985 (dtv dokumente).
- Ruhrberg, Karl, Die Malerei in Europa und Amerika 1945-1960: die zweite Moderne, Köln 1992 (DuMont's Bibliothek großer Maler).
- Ders. / Schäfer, Werner (Hg.), Georg Meistermann: Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde von Inge Herold, Köln 1991.
- Runge, Friedrich Wilhelm, Das Buch der deutschen Bauern, Berlin 1935.
- Sager, Peter, Formen des Realismus: Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973.
- Saunders, Frances Stonor, Wer die Zeche zahlt: der CIA und die Kultur im Kalten Krieg, Berlin 2001.
- Saure, Gabriele, ‚Nacht über Deutschland‘: Horst Stempel: Leben und Werk, Hamburg 1992 (Schriften der Guernica-Gesellschaft; 2).
- Schaeffer-Hegel, Barbara / Watson-Franke, Barbara (Hg.), Männer, Mythos, Wissenschaft: Grundlagen zur feministischen Wissenschaftskritik, Pfaffenweiler 1989 (Feministische Theorie und Politik; 1).
- Schätzke, Andreas, Rückkehr aus dem Exil: bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR, Berlin 1999.
- Scheel, Daniela, Zwischen Wertung und Wirkung: DDR-Zeitschriftenprofile 1950-1980 am Beispiel von Geschlechtsrollenproblematik und Frauenleitbild, Köln 1985 (Bibliothek Wissenschaft und Politik Bd.; 38).
- Scheibler, Aurel, Ernst Wilhelm Nay, Werkverzeichnis der Ölgemälde; Bd. I 1922-1951, hg.v. Museum Ludwig, Köln 1990.
- Scheps, Marc (Hg.), Unser Jahrhundert: Menschenbilder – Bilderwelten, Ausstkat. Köln, München/New York 1995.
- Schildt, Axel / Sywottek (Hg.), Modernisierung im Wiederaufbau: die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre, Bonn 1993 (Reihe Politik- und Gesellschaftsgeschichte; Bd. 33).
- Schilling, Jürgen, Karl Hofer, Ausstkat. Unna 1991.

- Schissler, Hanna (Hg.), Geschlechterverhältnisse im historischen Wandel, Frankfurt a.M./New York 1993 (Reihe Geschichte und Geschlechter; Bd.3).
- Schmidt, Diether, Fritz Cremer: Leben, Werke, Schriften, Meinungen, 2.verb.Aufl. Dresden 1973
- Schmidt, Hans-Werner (Hg.), Interzonale 1945: Konferenz der Bilder, Ausstkat. Kiel 1995.
- Schmidt, Ulrike M., Der Maler und der Graphiker Karl Kunz: Leben, Werke und deren Bedeutung, Diss. Saarbrücken 1982.
- Schmidt, Uta C., Vom Rand zur Mitte: Aspekte einer feministischen Perspektive in der Geschichtswissenschaft, Zürich/Dortmund 1994.
- Schmidt, Werner (Hg.), Ausgebürgert: Künstler aus der DDR und aus dem Sowjetischen Sektor Berlins 1949-1989, Ausstkat. Dresden, Berlin 1990.
- Schmied, Wieland, Konrad Klapheck, in: Junge Künstler 65/66: fünf Monographien deutscher Künstler der Gegenwart, Köln 1965, 9-32.
- Ders., Malerei nach 1945: in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Frankfurt a.M./Berlin (West)/Wien 1974.
- Schneider, Ursula Katharina, Zwischen Figuration und Abstraktion: Tendenzen der Plastik der Nachkriegszeit: eine morphologische Untersuchung des Oeuvres von H.Uhlmann, K.Hartung, B.Heiliger, W.Loß, F.Koenig, B. und M.Matschinsky-Denninghoff, O.H.Hajek, E.Cimiotti und N.Kricke zwischen 1945 und 1965, Diss. Heidelberg 1992.
- Schönemann, Heinz, Wolfgang Matheuer, Leipzig 1988.
- Scholze, Siegfried / Arendt, Hans-Jürgen (Hg.), Zur Rolle der Frau in der Geschichte der DDR: vom antifaschistisch-demokratischen Neuaufbau bis zur Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft (1945-1981), Leipzig 1987.
- (Schrieber, Ludwig Gabriel) Ludwig Gabriel Schrieber (1907-1975): Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Ausstkat. Viersen 1995.
- Schubbe, Elmar (Hg.), Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Stuttgart 1972.
- Schubert, Dietrich, Otto Dix: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 5.überarb. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2001.
- Ders., Bernd Göbel – der Bildhauer, in: Bernd Göbel, Ausstkat. Halle 1991, 6-9.
- Schubert, Doris, Frauenarbeit 1945-1949: Quellen und Materialien, Düsseldorf 1984 (Frauen in der deutschen Nachkriegsgeschichte; Bd.1) (Geschichtsdidaktik: Studien, Materialien; Bd. 21).
- Schubert, Friedel, Die Frau in der DDR: Ideologie und konzeptionelle Ausgestaltung ihrer Stellung in Beruf und Familie, Opladen 1980 (Forschungstexte Wirtschafts- und Sozialwissenschaften).

- Schüler, Gerhard (Bearb.), Gustav Seitz: die Zeichnungen aus dem Besitz öffentlicher Sammlungen und der Gustav Seitz Stiftung Hamburg, Stuttgart 1992.
- Ders., Wertstruktur und Leiblichkeit: eine kunstsoziologische Studie zum Werk des Bildhauers Gustav Seitz (1906-1969), Frankfurt a.M. 1992.
- Schulmeister, Karl-Heinz, Auf dem Wege zu einer neuen Kultur: der Kulturbund in den Jahren 1945-1949, Berlin (DDR) 1977.
- Schulz, Bernhard (Hg.), Grauzonen, Farbwelten: Kunst und Zeitbilder 1945-1955, Ausstkat. Berlin (West) 1983.
- Schulz-Hoffmann, Carla / Weiss, Judith C., Max Beckmann: Retrospektive, Ausstkat. München u.a. 1984/85.
- Schumann, Henry, Ateliergespräche, Leipzig 1976.
- Schuster, Peter-Klaus (Hg.), Fritz Koenig: Skulptur und Zeichnung, Ausstkat. München/Berlin 1988/89.
- (Seitz, Gustav) Gustav Seitz, hg.v. Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg, München 1984 (Werke und Dokumente; NF Bd.6).
- (Ders.) Gustav Seitz: Liebe zum Leib: Figuren, Reliefs, Köpfe, hg.v. der Galerie Stadt Kornwestheim 1991.
- (Ders.) Gustav Seitz (1906-1969): Plastik, Zeichnungen, Graphik, Ausstkat. Berlin (DDR) 1986/87.
- Semrau, Jens (Hg.), Durchs dunkle Deutschland: Gerhard Marcks - Briefwechsel 1933 bis 1980, Leipzig 1995.
- Siepmann, Eckhard, BIKINI: die 50er Jahre: Kalter Krieg und Capri-Sonne: Fotos-Texte-Comics-Analysen, Reinbek bei Hamburg 1983.
- (Sitte, Willi) Willi Sitte: Gemälde, Zeichnungen, Grafik, Ausstkat. Rostock 1971.
- (Ders.) Willi Sitte (1945-1982), Ausstkat. Berlin (West) 1982.
- (Ders.) Willi Sitte: Epochenbilder: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausstkat. Berlin (DDR) 1986.
- (Sorge, Peter) Peter Sorge: Bilder, Zeichnungen, Grafik, Ausstkat. Berlin (West) 1987.
- Spittmann, Ilse / Helwig, Gisela (Hg.), DDR-Lesebuch: Stalinisierung 1949-1955, Köln 1991.
- Staatskünstler-Harlekin-Kritiker? DDR-Malerei als Zeitdokument, Ausstkat. Berlin 1991.
- Stationen der Moderne: die bedeutendsten Kunstaussstellungen des 20.Jhds. in Deutschland, Ausstkat. Berlin 1988.

- Staupe, Gisela / Vieth, Lisa (Hg.), Unter anderen Umständen: zur Geschichte der Abtreibung, Ausstkat. Dresden 1993.
- Stockfisch, Werner, Ordnung gegen Chaos: zum Menschenbild Georg Kolbes, maschinengesch. Manusk., Diss. Berlin (DDR) 1984.
- (Stötzer, Werner) Werner Stötzer: Skulptur und Zeichnung, hg.v. der Akad. der Künste zu Berlin (DDR) u.a., Köln 1991.
- Strauss, Thomas (Hg.), Westkunst-Ostkunst: Absonderung oder Information? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung, München 1991.
- Sturm, Hermann / Eschbach, Achim (Hg.), Ästhetik & Semiotik: zur Konstitution ästhetischer Zeichen, Tübingen 1981.
- Tabor, Jan (Hg.), Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (2 Bd.), Ausstkat. Wien 1994, Baden 1994.
- Thalatta, Thalatta! Das Strandbild im Zeitalter des Massentourismus, Ausstkat. Regensburg 1989.
- Thomas, Karin, Die Malerei in der DDR 1949-1979, Köln 1980 (DuMont-Taschenbücher; 97).
- Dies., Zweimal deutsche Kunst nach 1945: 40 Jahre Nähe und Ferne, Köln 1985 (DuMont Dokumente).
- Thürlemann, Felix, Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990 (DuMont tb; 244).
- Thurnwald, Hilde, Gegenwartsprobleme Berliner Familien: eine soziologische Untersuchung an 498 Familien, Berlin 1948.
- Tittel, Lutz (Hg.), Otto Dix: die Friedrichshafener Sammlung –Bestandskatalog, Friedrichshafen 1992.
- Trees, Wolfgang / Whiting, Charles / Omansen, Thomas, Drei Jahre nach Null: Geschichte der britischen Besatzungszone 1945-1948, Düsseldorf 1978.
- Das Ufer: Gruppe '47: Dresdner Künstler: Malerei – Grafik – Plastik 1947-1952, Ausstkat. Dresden 1984.
- Uhlmann, Irene / Hartmann, Ortrun / Wolf, Ilse (Hg.), Die Frau: kleine Enzyklopädie, 2. Aufl., Leipzig 1989.
- Ullrich, Ferdinand (Hg.), Kunst des Westens: deutsche Kunst 1945-1960, Ausstkat. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Köln 1996.
- Um die Erneuerung der deutschen Kultur: Dokumente zur Kulturpolitik 1945-1949, zsgest. u. eingel.v. Gerd Dietrich, Berlin (DDR) 1983.
- Van Dülmen, Richard (Hg.), Erfindung des Menschen: Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000, Ausstkat. Wien/Köln/Weimar 1998.
- Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.), Weg zur sozialistischen Künstlerorganisation: Dokumentation, Berlin (DDR) o.J.

- Ders. (Sektion Kunstwissenschaft), Unsere Kunst im Spiegel der Kritik, Berlin (DDR) 1969.
- Das Verhältnis der Geschlechter, Ausstkat. Bonn 1989, Pfaffenweiler 1989 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft; Bd. 15).
- Völger, Gisela (Hg.), Sie und Er: Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich (2 Bde.), Ausstkat. Köln 1998.
- Dies. / Welck, Karin von (Hg.), Die Braut: geliebt, verkauft, getauscht, geraubt: zur Rolle der Frau im Kulturvergleich, Ausstkat. Köln 1985.
- Voigt, Dieter / Voß, Werner / Meck, Sabine, Sozialstruktur der DDR: eine Einführung, Darmstadt 1987 (Die Soziologie).
- Volkes eigene Bilder: Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen, hg.v. dem Dokumentationszentrum Kunst der DDR, Berlin 1999.
- Vorsteher, Dieter, Parteiauftrag: ein neues Deutschland: Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR, Ausstkat. Berlin 1996.
- Wander, Maxie, Guten Morgen, du Schöne: Frauen in der DDR: Protokolle, Darmstadt/Neuwied 1978.
- Wasmund, Klaus, Politische Plakate aus dem Nachkriegsdeutschland: zwischen Kapitulation und Staatsgründung, Frankfurt a.M. 1986.
- Weber, Hermann, DDR: Grundriß der Geschichte 1945-1990, vollst.überarb. u.erg. Aufl. Hannover 1991 (Edition Zeitgeschehen).
- Weber, Jürgen, Entmündigung der Künstler: Geschichte und Funktion der bürgerlichen Kunsteinrichtungen, Köln 1982.
- Wedewer, Rolf / Romain, Lothar (Hg.), Kunst als Flucht: zur Kritik künstlerischer Ideologien, Opladen 1971 (Jahrbuch des Städtischen Museums Leverkusen).
- Wegbereiter: 25 Künstler der DDR, Dresden 1976.
- Weggefährten: 25 Künstler der DDR, Dresden 1970.
- Weggefährten, Zeitgenossen: Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten, Ausstkat. Berlin (DDR) 1979.
- Wehner, Jens, Kulturpolitik und Volksfront; ein Beitrag zur Geschichte der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945-1949, Frankfurt/New York 1992 (Europäische Hochschulschriften Reihe III; Bd. 518).
- Weichardt, Jürgen, Kunst in sozialistischen Staaten: CSSR, DDR, VR Polen, Ungarische VR: Beiträge zu einer Standortbestimmung: Malerei, Grafik, Kleinplastik aus der Sammlung Weichardt, Oldenburg 1980.
- Der Weimarer Bilderstreit: Szenen einer Ausstellung: eine Dokumentation, hg.v. den Kunstsammlungen Weimar, Weimar 2000.

- Welsch, Sabine / Wolbert, Klaus (Hg.), Die Darmstädter Sezession 1919-1997: die Kunst des 20. Jhds. im Spiegel einer Künstlervereinigung, Ausstkat. Darmstadt 1997.
- Wenk, Silke, Nike in Flammen: Gründungsoffer in der Skulptur der Nachkriegszeit, in: Kohn-Waechter, Gudrun (Hg.), Schrift der Flammen: Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jhd., Berlin 1991, 193-218.
- Dies., Versteinerte Weiblichkeit: Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln/Weimar/Wien 1990 (Literatur-Kultur-Geschlecht: Große Reihe; Bd.5).
- Werckmeister, Johanna (Hg.), Land-Frauen-Alltag: 100 Jahre Lebens- und Arbeitsbedingungen der Frauen im ländlichen Raum, Marburg 1989.
- Westecker, Dieter u.a., documenta-Dokumente 1955-1968: Vier internationale Ausstellungen moderner Kunst, Kassel 1972.
- Wex, Marianne, ‚Weibliche‘ und ‚männliche‘ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse, Hamburg 1979.
- Wiggershaus, Renate, Geschichte der Frauen und der Frauenbewegung: in der Bundesrepublik Deutschland und in der Deutschen Demokratischen Republik nach 1945, Wuppertal 1979.
- Wildt, Michael, Am Beginn der ‚Konsumgesellschaft‘: Mangelersfahrung, Lebenshaltung, Wohlstandshoffnung in Westdeutschland in den 50er Jahren, Hamburg 1994 (Forum Zeitgeschichte; Bd. 3).
- Wilmes, Ulrich, Gerhard Richter: eine Einführung in sein Werk und Schaffen, hg.v. der Deutschen Bank AG, Frankfurt a.M. 1988.
- ‚Wir sind wieder wer‘: die 50er: Photographien aus dem Wirtschaftswunderland, Berlin 1996.
- Wolbert, Klaus, Die Nackten und die Toten des ‚Dritten Reichs‘: Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Gießen 1982.
- (Womacka, Walter) Walter Womacka: zum 60. Geb., Ausstkat. Berlin (DDR) 1985/86.
- Wunderwirtschaft DDR: Konsumkultur in den 60er Jahren, hg.v. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Ausstkat. Berlin, Köln/Weimar/Wien 1996.
- Zaunschirm, Thomas, Die fünfziger Jahre, München 1980.
- Zeichnungen in der Kunst der DDR: eine Auswahl aus 40 Jahren, Ausstkat. Berlin (DDR) 1989.
- Zeitvergleich: Malerei und Grafik aus der DDR, Ausstkat. Hamburg u.a. 1983/84.
- Ziegler, Christl, Lernziel Demokratie: politische Frauenbildung in der britischen und amerikanischen Besatzungszone 1945-1949, Köln/Weimar/Wien 1997 (Studien zur Internationalen Erwachsenenbildung; Bd.11).

Zimmer, Dieter, ‚Auferstanden aus Ruinen...‘: von der SBZ zur DDR, Stuttgart 1989.

Zimmermann, Rainer, Expressiver Realismus: Malerei der verschollenen Generation, überarb. Neuausg. München 1994.

Zwischen Krieg und Frieden: gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 1945, Ausstkat. Frankfurt a.M. 1980.

13. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb.1 Ivo Saliger, Urteil des Paris (1939 oder früher) (Besitz der Bundesrepublik Deutschland)
- Abb.2 Josef Thorak, Zwei Menschen (um 1940), weißer Marmor
289 x 101 x 70,5 cm (München, Bayerische Staatsgemäldesammlung)
- Abb.3 Anton Grauel, Liebende (1942) (Maße und Verbleib unbekannt)
- Abb.4 Georg Kolbe, Menschenpaar (1937, Entwurf Berger 161), Bronze
Höhe 285 cm, (Hannover, Am Maschsee)
- Abb.5. Georg Kolbe, Segnung (1940, Berger 181) Bronze Höhe 72,5 cm (Berlin, Georg-Kolbe-Museum)
- Abb.6a Der Feldstecher / Abb.6b Überrumpelungssieg (Postkarten um 1940)
- Abb.7 „Es ist schön Soldat zu sein...“ (Postkarte zur Wiederaufrüstung, um 1955)
- Abb.8 Karl Kunz, Im Keller (1945, WV Denk 84), Öl/Sperrholz 122 x 85 cm (Augsburg, Staatsgalerie in der Kunsthalle)
- Abb.9 Karl Hofer, Alarm (1945), Öl/Lwd. 104 x 80 cm (Berlin, Berlinische Galerie)
- Abb.10 Georg Kolbe, Die Niedergebeugten (1946, Berger 197), Bronze
Höhe 19,5 cm (Berlin, Georg-Kolbe-Museum)
- Abb.11 Otto Dix, Pietà (Vor Trümmern) (WV Löffler 1946/8), Mischtechnik/Lwd. auf Holz aufgezogen 104 x 118,5 cm (Friedrichshafen, Städtisches Bodensee-Museum)
- Abb.12 Karl Friedrich Gotsch, Pietà (1953), Öl/Lwd. 97 x 162 cm (Genf, Musée Petit Palais)
- Abb.13 Otto Dix, Große Kreuzigung (WV Löffler 1948/7), Öl/Lwd. 210 x 150 cm (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum)
- Abb.14 Otto Dix, Verspottung Christi (WV Löffler 1948/5), Öl/Lwd. 100 x 81 cm (Friedrichshafen, Städtisches Bodensee Museum)
- Abb.15 Karl Friedrich Gotsch, Ecce Homo (1945/48), Öl/Lwd. 107 x 173 cm (Genf, Musée Petit Palais)
- Abb.16 Gustav Seitz, Totenmal Konzentrationslager Weißwasser (Oberlausitz) (1945, WV Grohn 66), Zement Höhe 220 cm
- Abb.17 Georg Kolbe, Elegie (1946, Berger 196), Bronze Höhe 45 cm (Berlin, Georg-Kolbe-Museum)
- Abb.18 Richard Scheibe, Entwurf zu einem Denkmal für die Opfer des Faschismus (1946), Bronze (Berlin, Peter Garbe)
- Abb.19 Waldemar Grzimek, Ehrenmal für die Opfer des Faschismus (1947, WV Roters 65), Bronze 200 x 300 cm (Halle, Innenhof der Moritzburg)
- Abb.20 Gerhard Marcks, Charonsnachen - Totenmal für die Hamburger Bombenopfer (1951, WV Busch 573), Oberkirchner Sandstein 230 x 400 cm (Hamburg-Ohlsdorf, Friedhof)
- Abb.21 Fritz Cremer, Widerstand - Entwurf für ein Antikriegsdenkmal (1948), Gips 126 x 72,5 cm (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Albertinum)

- Abb.22 Arnd Wittig, Widerstandskämpfer – Ehrenmal für die im ehemaligen Landgericht Dresden hingerichteten Antifaschisten (1962/63), Bronze (Dresden, Innenhof des Georg-Schumann-Baus der Technischen Universität)
- Abb.23 Karl Hofer, Frau in Ruinen (1945), Öl/Lwd. 100 x 64,5 cm (Hamburg, Privatbesitz)
- Abb.24 Karl Hofer, Mann in Trümmern (1947), Öl/Lwd. 100 x 65 cm (Stuttgart, Sammlung Rolf Deyhle)
- Abb.25 Werner Reifahrt, Paar in Ruinen (vor 1948) (Maße und Verbleib unbekannt)
- Abb.26a David Low, Auf die Arbeit jedes einzelnen kommt es an! (Titelseite der Neuen Zeitung vom 18.10.1945)
- Abb.26b C. Reiser, Wahlplakat der SPD (um 1946), 84 x 59 cm
- Abb.27a/b Fritz Cremer, Aufbaubauhelferin/Aufbauhelfer (1958), Bronze
Höhe 250 cm (Berlin, Rathausstraße)
- Abb.28 „...ohne mich – Frau komm...“ (Plakat des Volksbundes für Frieden und Freiheit e.V.) (1952), 59 x 40 cm
- Abb.29 HAP Grieshaber, Schmerzensbild (1952, WV Fürst 52/5), Diptychon farbiger
Holzschnitt 151 x 133 / 162,5 x 140,8 cm, (Staatsgalerie Stuttgart)
- Abb.30 Karl Hofer, Vergewaltigung (Frau mit fünf Männern) (1954), Öl/Lwd.
90 x 120 cm (Berlin, Raab Galerie)
- Abb.31a „Watch your Step“ / Abb.31b „Think it over!“ (Warnplakate der amerikanischen Militärbehörde) (um 1946/48)
- Abb.32 Karl Hubbuch, To be or not to be (1954), Öl/Hartfaserplatte 127 x 119 cm (Stuttgart, Smlg. Rolf Deyhle)
- Abb.33 Erwin Oehl, Fraternisierung (1946), Öl/Lwd. 80 x 60 cm (München, Stadtmuseum)
- Abb.34 Alice Lex-Nerlinger, Heimkehrer (1947), Kohlezeichnung
- Abb.35 Oskar Nerlinger, Der Heimkehrer (1946), Aquarell
- Abb.36 Irgendwo in Berlin (DEFA-Filmplakat 1946)
- Abb.37 A. Paul Weber, Der Heimkehrer (1950)
- Abb.38 Karl Kunz, Heimkehrer (1948, WV Denk 112), Öl/Lwd. 80 x 100 cm (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen)
- Abb.39 Edgar Ende, Mittagsstunde (1946), Öl/Lwd. 90 x 70 cm (Nachlass Michael Ende)
- Abb.40 Konrad Klapheck, Grämliches Paar (1956, Werknr. 5), Öl/Lwd. 50 x 65 cm (Düsseldorf, Smlg. Lilo Klapheck)
- Abb.41 Erich Gerlach, Zwei Menschen (1947), Öl/Pappe 43,2 x 53 cm (Leipzig, Museum der bildenden Künste)
- Abb.42 Erich Gerlach, Heimkehrer (1947), Mischtechnik/Pappe 43,2 x 53 cm (Leipzig, Museum der bildenden Künste)
- Abb.43 Fritz Cremer, Liebespaar (1949), Bronzerelief (Privatbesitz)
- Abb.44 Edgar Jéne, Der Mensch (1945), Öl/Isorel 47 x 65 cm (Saarbrücken, Saarland Museum)
- Abb.45 Karl Hofer, Die Fenster (1946), Öl/Lwd. 105 x 82 cm (Karlsruhe, Städtische Kunsthalle)
- Abb.46 Ernst Wilhelm Nay, Ruhendes Paar (1946, WV Scheibler 355), Öl/Lwd.
61 x 83 cm (Bonn, Ernst Willemsen)
- Abb.47 Edgar Ende, Verödeter Laden (1951), Öl/Lwd. 70 x 90 cm (Nachlass Michael Ende)
- Abb.48 Horst Strempele, Die Diskussion (1947/74, WV Saure 644) Öl/Lwd.
140 x 98 cm (Privatbesitz)

- Abb.49 Rudolf Bergander, Hausfriedenskomitee (1952), Öl/Lwd. 130 x 170 cm (Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister)
- Abb.50 Max Beckmann, Begin the Beguine (1946; WV Göpel 727), Öl/Lwd. 178 x 121 cm (The University of Michigan, Museum of Art)
- Abb.51 Karl Hartung, Tanzendes Paar (1947; WV Krause 367), Bronze 45,5 x 30 x 27 cm (Nachlass Karl Hartung)
- Abb.52 Max Kratz, Rock and Roll (1958), Bronze
- Abb.53 Wilfried Fitzenreiter, a) Twister (1963) Bronze Höhe 20 cm (Berlin, ehem. Zentrum für Kunstausstellungen in der DDR)
b) Liebespaar II (1973), Bronze Höhe 32 cm (Berlin, Galerie unter den Linden)
- Abb.54 Ludwig Gabriel Schrieber, Tanzendes Paar (1950, WV Domscheit G 54), Öl/Lwd. 90 x 75 cm (Berlin, Itta Schreiber)
- Abb.55 Ernst Wilhelm Nay, Artistenpaar (1946, WV Scheibler 362), Öl/Lwd. 100 x 70 cm (Privatbesitz)
- Abb.56 Max Beckmann, Artisten (1948, WV Göpel 762) Öl/Lwd. 165 x 88,5 cm (The St.Louis Art Museum, Smlg. Morton D.May)
- Abb.57 Herbert Kitzel, Gaukler (1956/57, WV Franzke 213), Öl/Hartfaser 150 x 100 cm (Karlsruhe, Nachlass Mareile Kitzel)
- Abb.58 Herbert Kitzel, Paar mit Zwerg (1957, WV Franzke 383), Öl/Hartfaser 122 x 80 cm (Halle/Saale, Privatbesitz)
- Abb.59 Gerhard Marcks, Akrobaten (1947, WV Busch 500), Bronze Höhe 21 cm (Privatbesitz)
- Abb.60 Waldemar Grzimek, Artisten II (1954, WV Roters 118), Bronze Höhe 60 cm
- Abb.61a/b Waldemar Grzimek, Artisten III Zustand I/II (1957, WV Roters 168f), Bronze Höhe 52 cm
- Abb.62 Max Lachnit, Artistengruppe I (1950-53), Bronze Höhe 52 cm (Magdeburg, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen)
- Abb.63 Max Lachnit, Artistengruppe II (1950-53), Gips bemalt 52 cm (Magdeburg, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen)
- Abb.64 Max Beckmann, Afternoon (1946, WV Göpel 724), Öl/Lwd. 89,5 x 133,5 cm (Dortmund, Museum am Ostwall)
- Abb.65 Max Beckmann, Atelier (1946, WV Göpel 719), Öl/Lwd. 90 x 135 cm (The St.Louis Art Museum, Smlg. Morton D.May)
- Abb.66 Willi Baumeister, Gilgamesch und Ishtar, (1947, WV Grohmann 851), Öl+Spachtelkitt/Hartfaserplatte 72 x 100 cm (Stuttgart, Archiv Baumeister)
- Abb.67 Georg Meistermann, Lilith (1949, WV Herold 180), Öl/Lwd. 125 x 157 cm (Privatbesitz)
- Abb.68 Carlo Mense, Rückkehr aus dem Paradies (1946), Öl/Hartfaserplatte 60,5 x 75,8 cm (Bonn, Rheinisches Landesmuseum)
- Abb.69 Ernst Wilhelm Nay, Paolo und Francesca II (1947, WV Scheibler 383), Öl/Lwd. 80 x 64 cm (Offenburg, Smlg. Franz Burda)
- Abb.70 Karl Hofer, Liebeskampf (1946), Öl/Lwd. 95 x 65 cm
- Abb.71 Karl Hubbuch, Liebespaar im Auto (um 1952), Kaltnadelradierung (Bayreuth, Meyer-Kunststiftung)
- Abb.72 Max Lachnit, Liebespaar (um 1945), Bronze Höhe 23,5 cm (Magdeburg, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen)
- Abb.73 Hans Uhlmann, Der Kuss (WV Lehmann-Brockhaus 26/1945), Eisendraht, rot getönt 30 cm (ehem. Berlin, Galerie Gerd Rosen)

- Abb.74 Helmut Brinckmann, Umarmung (1947), Birnbaum 26 x 10,5 x 29 cm (Ute Brinckmann-Schmolling)
- Abb.75 Fritz Koenig, Kleines Paar (1948), Bronze
- Abb.76 Fritz Koenig, Einsames Paar (1959), Bronze
- Abb.77 Horst Strempel, Masken (1946, WV Saure 202), Öltempera/Nessel 72,5 x 95 cm (Nachlass Horst Strempel)
- Abb.78 Karl Kunz, Die Insel (1945, WV Denk 81), Öl/Sperrholz 122 x 89 cm (Kaiserslautern, Prof. Helmut Göring)
- Abb.79 Hans Grundig, Herbst (1947), Öl/Lwd. 74 x 123,5 cm (Dresden, Staatliche Kunstsmlg. Galerie Neue Meister)
- Abb.80 Max Lingner, Frühstück im Freien (1947), Tempera/Lwd. 80,7 x 116 cm (Berlin, Privatbesitz)
- Abb.81 Ernst Wilhelm Nay, Gelbes ruhendes Paar (1947, WV Scheibler 390), Öl/Lwd. 70 x 100 cm (Düsseldorf, Kunstmuseum)
- Abb.82 Karl Kunz, Liebespaar (1948, WV Denk 122), Öl/Lwd. 120 x 100 cm (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen)
- Abb.83 Georg Meistermann, Der tote Vogel (1948, WV Herold 154), Öl/Lwd. 90 x 120 cm (Privatbesitz)
- Abb.84 Willi Baumeister, Azteken-Paar (1948, WV Grohmann 977), Öl/Hartfaserplatte 81 x 100 cm (Stuttgart, Archiv Baumeister)
- Abb.85 Karl Hofer, Wanderndes Paar (1945), Öl/Hartfaserplatte 73,5 x 48,5 cm (Privatbesitz)
- Abb.86 Erna Lincke, Grafikfolge ‚Zerstörung und Aufbau‘ (1946), Farbholzschnitte
a) Der Weg aus der Stadt (Schlossstraße Dresden), 58 x 32,5 cm
b) Bauplatz an der Kreuzkirche, 69 x 37 cm
- Abb.87a „Unsere Jugend kämpft gegen Korruption – sie wählt SPD“ (Wahlplakat 1946)
- Abb.87b „Ja – CDU (Wahlplakat 1953)“ (Bundesarchiv Koblenz)
- Abb.88 Curt Querner, Meine Eltern/Elternbild (1948, WV Dittrich A 86), Öl/Lwd. 135 x 150 cm (Dresden, Staatliche Kunstsmlg. Galerie Neue Meister)
- Abb.89 Willi Sitte, Meine Eltern von der LPG (1962) Öl/Hartfaserplatte 127 x 164 cm (Berlin, ehem. Nationalgalerie DDR)
- Abb.90 Willi Sitte, Elternbild II (1963), Öl/Hartfaserplatte 200 x 135 cm (Halle, Staatliche Galerie Moritzburg)
- Abb.91 Willi Sitte, Meine Eltern (1966/67), Mischtechnik/Hartfaserplatte 180 x 121,5 cm (Berlin, ehem. Nationalgalerie DDR)
- Abb.92 Willi Sitte, Meine Eltern IV (1974), Öl/Hartfaserplatte 170 x 140 cm (im Besitz des Künstlers)
- Abb.93 Max Lachnit, Das alte Paar (Feierabendgruppe) (1950-53), Bronze
Höhe 23,3 cm (Magdeburg, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen)
- Abb.94 Otto Niemeyer-Holstein, Die beiden Alten (1958/59), Öl/Hartfaserplatte 70 x 90 cm (Berlin, Rolf Ludwig)
- Abb.95 Konrad Klapheck, Ähnliche Eltern (1957), Öl/Lwd. 68 x 52 cm (Neviges, Schniewind)
- Abb.96 Max Lingner, Wandbild ehem Haus der Ministerien, heute Bundesministerium der Finanzen (1952/53), Meißner Fliesen 300 x 2400 cm (Berlin, Leipziger Straße)
- Abb.97 Walter Münze, Sozialistische Entwicklung (1950), Tempera/Kasein, 11 Wandbilder, zehn je 150 x 230 cm, eines 280 x 230 cm (Leipzig, Aula der Arbeiter- und Bauernfakultät)

- Abb.98 Carl Marx / Otto Schutzmeister, Transportables Wandbild (1952) (Maße und Verbleib unbekannt)
- Abb.99 Titelblatt Neue Berliner Illustrierte (Sept. 1946)
- Abb.100 Wolfgang Frankenstein, Wandbild (1957), Secco/Kasein 400 x 1200 cm (Berlin-Hohenschönhausen, Speisesaal des ehem. VEB Holzwerks, 1992 zerstört)
- Abb.101 Gerhard Richter, Wandbild (1956), 1500 x 550 cm, (Dresden, Foyer des Deutschen Hygiene-Museums, 1978 übermalt)
- Abb.102 Walter Womacka, Unser Leben (1957/58), Natursteinmosaik 600 x 1200 cm (Eisenhüttenstadt, Eingangshalle des ehem. Hauses der Parteien und Massenorganisationen, heute Rathaus)
- Abb.103 „Zum Neuaufbau an die Arbeit“ (Plakat 1945)
- Abb.104 Tribünengestaltung zur Festveranstaltung zum 10jährigen Bestehen der DDR in der Werner-Seelenbinder-Halle, Berlin (DDR) (1959)
- Abb.105 Karl-Heinz Jakob, Mechanisierung der Landwirtschaft (1961), Kasein/Putz 1100 x 380 cm (Chemnitz, Straße der Nationen, Gebäude der Industrie- und Handelskammer / ehem. Plenarsaal des Bezirksbeirats)
- Abb.106 Willi Neubert, Die Presse als kollektiver Organisator (1964), Industrieemail 500 x 1600 cm (Halle, ehem. Verlagshaus der ‚Freiheit‘, 1991 entfernt)
- Abb.107 Walter Womacka, Unser Leben (1964), Mosaikwandfries 12500 x 700 cm (Berlin, Haus des Lehrers/Alexanderplatz)
- Abb.108 „Feuer unter der Haut“ (Filmplakat 1955)
- Abb.109 „Endstation Sehnsucht“ (Filmplakat 1951)
- Abb.110 Willy Engelhardt, Heimatglocken (Filmplakat 1952) (Münchener Stadtmuseum)
- Abb.111 Uhu-Line-Werbung, aus: Freundin Heft 5 (1956)
- Abb.112 Bac-Stift-Werbung, aus: Freundin Heft 13 (1954)
- Abb.113 Panto-Spray-Werbung, aus: Revue Heft 41 (1959)
- Abb.114 Jacobs-Kaffee-Werbung, aus: Neue Illustrierte Heft 5 (1962)
- Abb.115 „Freie Bauernschaft auf eigener Scholle“ (SED-Wahlplakat 1946)
- Abb.116 Johannes Beutner, Reifezeit (um 1935-1940) (Maße und Verbleib unbekannt)
- Abb.117 Walter Womacka, Rast bei der Ernte (1958), Öl/Lwd. 165 x 80 cm (Berlin, Staatliche Museen, ehem. Nationalgalerie Ost)
- Abb.118 Walter Womacka, Feldbaubrigade (1959), Öl/Lwd. 190 x 230 cm
- Abb.119 Paul Michaelis, Glückliches Leben (1962), Öl/Lwd. 140 x 170 cm (Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister)
- Abb.120 Otto Damm, 1949 plus 20 (Karikatur aus ‚Eulenspiegel‘ 1969)
- Abb.121 Tribünengestaltung zum V. Parteitag der SED in der Werner-Seelenbinder-Halle, Berlin (DDR) (1958)
- Abb.122 Werner Laux, Werftneubau (Werft Wismar) (1951), Öl/Lwd. 160 x 210 cm
- Abb.123 Ernst Günther Neumann, Studenten helfen beim Aufbau Berlins (1953), Öl/Lwd. 100 x 120 cm
- Abb.124 Heinz Lohmar, Liebespaar auf der Baustelle (1960), Öl/Lwd. 125 x 149 cm
- Abb.125 Otto Schutzmeister, a) Brigade des Baggers 431 im VEB Braunkohlewerk Nachterstedt (1958) Öl/Lwd. 170 x 120 cm
b) Holzfäller (1958), Öl/Lwd. 163 x 114 cm
- Abb.126 Heinrich Witz, Der neue Anfang (1959), Öl/Pappe 95 x 120 cm (Chemnitz, Wismut GmbH)
- Abb.127 Willi Sitte, Mann mit Frau (1952), Öl/Karton 54 x 61 cm (im Besitz des Künstlers)
- Abb.128 Gerhard Richter, Badende am Strand (1960), Öl/Hartfaser 82 x 125 cm

- Abb.129 Walter Womacka, Am Strand (1962), Öl/Lwd. 95 x 100 cm (Dresden, Staatliche Kunstsmlgn.)
- Abb.130 Karl Hartung, Stehendes Paar (um 1948, WV Krause 398), Gips
Höhe 36 cm (Privatbesitz)
- Abb.131 Karl Hartung, Situation (1946, WV Krause 309), 2teilige Bronze
36 x 11 x 8 cm / 38 x 14 x 8 cm (Nachlass Karl Hartung)
- Abb.132 Bernhard Heiliger, Große Zwei-Figuren-Gruppe / Paar (1950,
WV Flemming 51), Stucco Höhe 200 cm (zerstört)
- Abb.133 Karl Hartung, Liegendes Paar (1948, WV Krause 401), Bronze
27 x 50 x 29 cm (Berlin, Staatliche Museen – Nationalgalerie)
- Abb.134 Fritz Koenig, Liegendes Paar (1958), Bronze
- Abb.135 Waldemar Grzimek, Paar I (1950, WV Roters 99), Bronze Höhe 45 cm
- Abb.136 Waldemar Grzimek, Junges Paar (1958, WV Roters 172), Gips
Höhe 66 cm
- Abb.137a/b Gerhard Marcks, Adam / Eva (1954, WV Busch 620 / 621), Bronze
Höhe 168 / 154 cm (Bremen, Gerhard-Marcks-Stiftung)
- Abb.138 Max Kratz, Liebespaar (1952), 2teilige Bronze
- Abb.139 Gerhard Geyer, Liebespaar (1961), Bronze Höhe 40 cm
- Abb.140 Werner Stötzer, Liebespaar (1955)
- Abb.141 Theo Balden, Liebespaar mit Decke (1958), Bronze 9 x 16 cm
- Abb.142 Theo Balden, Liebespaar II (1959), Bronze 21 x 38 cm
- Abb.143 Fritz Cremer, Junge Liebe (1961), Bronze Höhe 35 cm (Dresden, Staatliche Kunstsmlgn./Albertinum)
- Abb.144 Harald Duwe, Faschingsmahl (1952, WV Jensen 59), Öl/Lwd.
130 x 120 cm (Privatbesitz)
- Abb.145 Harald Metzkes, Schwere Stunde (1957), Öl/Lwd. 80 x 130 cm (Leipzig, Museum der bildenden Künste)
- Abb.146 Herbert Kitzel, Paar (1963, WV Franzke 625), Aquatek/Hartfaserplatte 150 x 120
cm (Karlsruhe, Staatliche Akademie der Bildenden Künste)
- Abb.147 Horst Antes, Paar (1960/61), Eiöltempera/Lwd. 150 x 151 cm (Essen, Galerie Neher)
- Abb.148 Otto Greis, Paar (1952), Mischtechnik/Lwd. 65 x 100 cm (Kassel, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen, Neue Galerie)
- Abb.149 Joseph Beuys, Paar (1958), Bleistift + Ölfarbe/Schreibpapier
29,7 x 21 cm (Privatbesitz)
- Abb.150 Willi Sitte, Liebespaar (1967), Öl/Hartfaserplatte 170 x 120 cm (im Besitz des Künstlers)
- Abb.151 Konrad Klapheck, Geschwisterliches Liebespaar (1958, Werknr.23), Öl/Lwd. 80
x 63 cm (Brüssel, Pierre Janlet)
- Abb.152 Konrad Klapheck, Macht der Liebe (1961, Werknr.69), Öl/Lwd.
81 x 68 cm (New York, Coll.McCrory Corporation)
- Abb.153 Konrad Klapheck, Alphabet der Leidenschaft (1961, Werknr. 68), Öl/Lwd.
60 x 65 cm (Düsseldorf, Smlg.Lilo Klapheck)
- Abb.154 Konrad Klapheck, Rausch des Beieinanders (1959, Werknr. 37), Öl/Lwd.
50 x 64 cm (Mühlheim/Ruhr, Privatbesitz)
- Abb.155a/b Gustav Seitz, Weiblicher / Männlicher Torso (1963, WV Grohn 162/163),
Bronze Höhe 63,5 / 63 cm (Nachlass des Künstlers)

- Abb.156 Gustav Seitz, Porta d'Amore (1963-69, WV Grohn 236), Bronze, zwei Türflügel je 298 x 90 cm (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe)
- a) Gesamtansicht
 - b) Liebespaar (L1) (vor 1966, WV Grohn 237), 34,5 x 22 cm
 - c) Liebespaar (L18) (1965, WV Grohn 255), 35 x 21,5 cm
 - d) Weiblicher und männlicher Torso (L3) (um 1968, WV Grohn 240), 34,2 x 21,6 cm
 - e) Zwei Idole (Torso und Idol) (L17) (1968/69, WV Grohn 254), 32,5cm x 23,5 cm
- Abb.157 'Sozialistische Demokratie' / Rollende Lösungen im Demonstrationszug vor der Humboldt-Universität, Berlin (DDR) (1969)
- Abb.158 Fritz Cremer, a) Stehendes Liebespaar (1969), Bronze Höhe 33,5 cm (Nachlass Cremer)
- b) Großes Liebespaar (1972), Bronze Höhe 84 cm (Frankfurt/Oder, Galerie Junge Kunst)
- Abb.159 Fritz Cremer, Liegendes Liebespaar (1976), Bronze Länge 42 cm (Nachlass Cremer)
- Abb.160 Waldemar Grzimek, Umschlungenes Paar II (1966, WV Roters 261), Bronze Höhe 120 cm
- Abb.161 Bernd Göbel, Großes Paar/Liebespaar (1973-76), Bronze Höhe 350 cm (Halle, Fußgängerzone)
- Abb.162 Wolfgang Mattheuer, Schwebendes Liebespaar (1970), Öl/Lwd. 96 x 118 cm (Schwerin, Staatliches Museum – Gemäldesmlg.)
- Abb.163 Nuria Quevedo, Paar (1976), Öl/Lwd. 110 x 125 cm (Halle, Galerie Moritzburg)
- Abb. 164 Gerhard Richter, Liebespaar im Wald (1966), Öl/Lwd. 170 x 200 cm (Berlin, Privatsmlg.)
- Abb.165 Sigmar Polke, Liebespaar II (1965), Öl+Emaillé/Lwd. 190 x 140 cm (London, Saatchi Collection)
- Abb.166 Peter Sorge, Das Auge / Voyeur IV (1973) Blei- und Farbstift/Karton/Lwd. 102 x 144 cm (Privatbesitz)
- Abb.167 Wolfgang Peuker, Wände (1981), Öl/Hartfaserplatte 175 x 116 cm (Oberhausen, Städtische Galerie, Ludwig-Institut)

13.1. ABBILDUNGSNACHWEIS

- Art: das Kunstmagazin: 5/97: 9; 8/99: 129
 Aufbruch ,51 1989:132;
 Berger, Ursel 1990: 5, 10, 17
 Berswordt-Wallrabe, Kornelia v. 1998: 162;
 Bildende Kunst: 3 (1953): 123; 4 (1957): 60; 4 (1958): 125b;11 (1959): 118; 7 (1961): 143; 8 (1961): 94; 5 (1962): 124; 8 (1964): 53a; 10 (1964): 106f; 11 (1964): 139; 4 (1967): 106; 11 (1969): 120;
 Böhm Ekkehard 1987: 109
 Busch, Günter 1977: 20, 137;
 Claußnitzer, Gerd 1978: 100;
 Cremer, Fritz 1980: 159;
 Damus, Martin 1991: 49;
 Denk, Claudia 1996: 8, 38, 78, 82;
 Deutschland im Kalten Krieg 1992: 28;
 Erhalten, zerstören, vernichten? 1990: 27;
 Fath, Manfred 1998: 62
 Feist, Ursula 1983: 141f;
 Fitzenreiter, Wilfried 1990: 53b.
 Flacke, Monika 1995: 96, 119, 126;
 Frauen unterm Hakenkreuz 1983: 1;
 Gibas, Monika 1999: 157;
 Gillen, Eckhart 1997: 29;
 Glaser, Hermann 1986: 26a;
 Grohn, Ursel 1980: 16, 155f;
 Grzimek, Waldemar 1979: 135;
 Guth, Peter 1995: 19, 97f, 101f, 105, 161;
 Hartung, Karl 1998: 131, 133;
 Held, Jutta 1981 25, 35;
 Hermand, Jost 1986: 37, 110;
 Hofer, Karl 1967: 70;
 Hofmann, Werner 1985: 40, 153f;
 Hubbuch, Karl 1993: 32;
 Jensen, Jens Christian 1987: 144;
 Kitzel, Herbert 1982: 146;
 ders. 1993 57f;
 Knopp, Guido 1995: 7;
 Kober, Karl Max 1989: 42;
 Körperbilder – Menschenbilder 1994: 128;
 Kratz, Max 1994: 52, 138;
 Krause, Markus 1998: 130;
 Kress, Thomas 1989: 164f;
 Krichbaum, Jörg 1987: 39, 47;
 Kriegskorte, Michael 1992: 111-114;

Kuhirt, Ullrich 1959: 122, 125a;
 ders. 1982: 22,34, 106;
 Kunstforum 109 (1990): 167;
 Lüdecke, Heinz 1956: 43;
 Marcks, Gerhard 1989: 59;
 Merkel, Ina 1990: 99;
 Muthesius, Angelika 1992: 149;
 Nay, E.W. 1994: 46, 55, 69;
 Netzker, Helmut 1985: 161;
 Pierre, José 1970: 151f;
 Pini, Udo 1992: 6;
 Poley, Stefanie 1991: 2-4, 116;
 Prinz, Friedrich 1984: 33;
 Querner, Curt 1984 88;
 Raab Galerie Berlin: 30;
 Ranke, Winfried 1990: 31, 87a;
 Raum, Hermann 197: 18, 160;
 Roters, Eberhard 1979: 61, 136, 160;
 Ruhrberg, Karl 1992: 67, 83;
 Scheibler, Aurel 1990: 81;
 Schmidt, Diether 1973: 21, 158a;
 Schmidt, Hans-Werner 1995: 68;
 Schmied, Wieland 1965: 95;
 Schrieber, Ludwig Gabriel 1995: 54;
 Siepmann, Eckhard 1983 108;
 Sorge, Peter 1987: 166;
 Stationen der Moderne 1988: 148;
 Stötzer, Werner 1991: 140;
 Vorsteher, Dieter 1996: 104, 121;
 Wasmund, Klaus 1986: 26b, 115;
 Weggefährten, Zeitgenossen 1974: 80;
 Welsch, Sabine 1997: 74;
 Zimmer, Dieter 1989: 86,103;

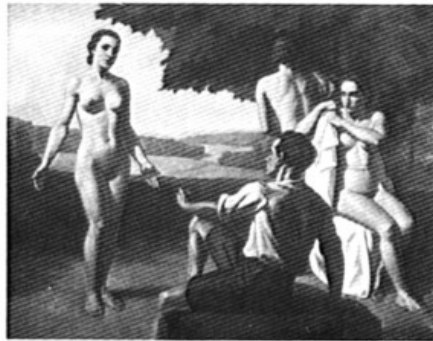


Abb.1 Ivo Saliger, Urteil des Paris (1939 oder früher)



Abb. 2 Josef Thorak, Zwei Menschen (um 1940)



Abb.3 Anton Grauel, Liebende (1942)

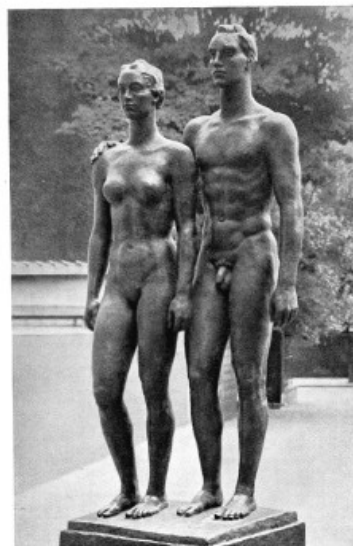


Abb.4 Georg Kolbe, Menschenpaar (1937)



Abb.5 Georg Kolbe, Segnung (1940)



Abb. 6a Der Feldstecher (um 1940)



Abb.6b Überraschungssieg (um 1940)



Abb.7 Es ist schön, Soldat zu sein (um 1955)



Abb.8 Karl Kunz, Im Keller (1945)



Abb. 9 Karl Hofer, Alarm (1945)



Abb. 10 Georg Kolbe, Die Niederbeugten (1946)



Abb. 11 Otto Dix, Pietà (Vor Trümmern) (1946)



Abb. 12 Karl Friedrich Gotsch, Pietà (1953)



Abb. 13 Otto Dix, Große Kreuzigung (1948)



Abb. 14 Otto Dix, Vespottung Christi (1948)



Abb. 15 Karl Friedrich Gotsch, Ecce Homo (1945/48)



Abb.16 Gustav Seitz, Totenmal Konzentrationslager Weidenau (Oberlausitz) (1946)



Abb.17 Georg Kolbe, Elegie (1946)

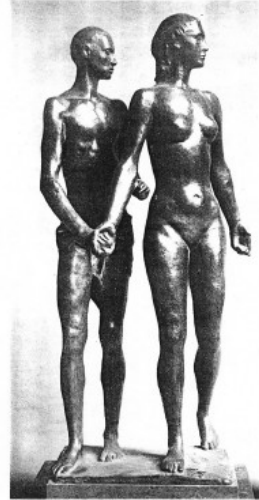


Abb.18 Richard Scheibe, Entwurf zu einem Denkmal für die Opfer des Faschismus (1946)

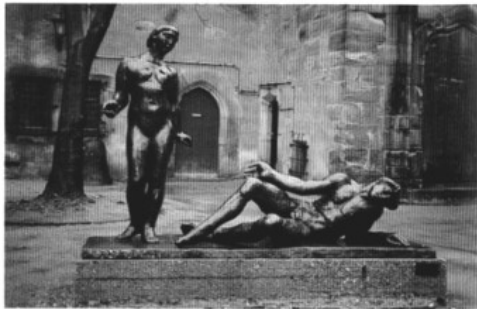


Abb.19 Waldemar Grzimek, Ehrenmal für die Opfer des Faschismus (1947)

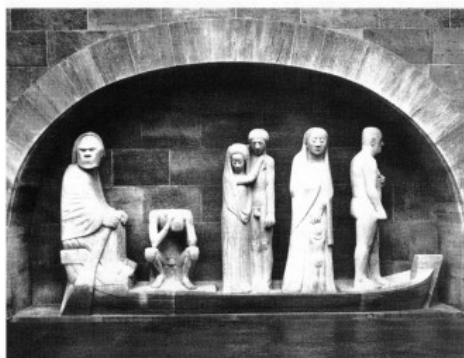


Abb.20 Gerhard Marcks, Charonsschiff - Totenmal für die Hamburger Bombenopfer (1951) a) Gesamtansicht



b) Detail: Brautpaar



Abb.21 Fritz Cremer, Widerstand - Entwurf für ein Antikriegsdenkmal (1940)



Abb.22 Arnd Wittig, Widerstandskämpfer - Ehrenmal für die im ehem. Landgericht Dresden hingerichteten Antifaschisten (1962/63)



Abb.23 Karl Hofer, Frau in Ruinen (1945)



Abb.24 Karl Hofer, Mann in Trümmern (1947)



Abb.25 Werner Reifahrt, Paar in Ruinen (vor 1948)



Abb.26a David Low, Auf die Arbeit kommt es an (1945)



Abb.26b C.Reiser, Wahlplakat der SPD (um1946)



Abb.27a Fritz Cremer, Aufbauhelferin (1958)



Abb.27b Fritz Cremer, Aufbauhelfer (1958)



Abb.28 "...ohne mich - Frau komm..." (1952)



Abb.29 HAP Grieshaber, Schmerzensbild (1952)



Abb.30 Karl Hofer, Vergewaltigung (1954)



Abb.31a "Watch your Step" (um 1946)



Abb.31b "Think it over" (um 1948)



Abb.32 Karl Hubbuch, To be or not to be (1954)



Abb.33 Erwin Oehl, Fraternisierung (1946)



Abb.34 Alice Lex-Nerlinger, Heimkehrer (1947)



Abb.35 Oskar Nerlinger, Der Heimkehrer (1946)



Abb.36 "Irgendwo in Berlin" (um 1946)



Abb.37 A. Paul Weber, Der Heimkehrer (1950)



Abb.38 Karl Kunz, Heimkehrer (1948)



Abb.39 Edgar Ende, Mittagsstunde (1946)

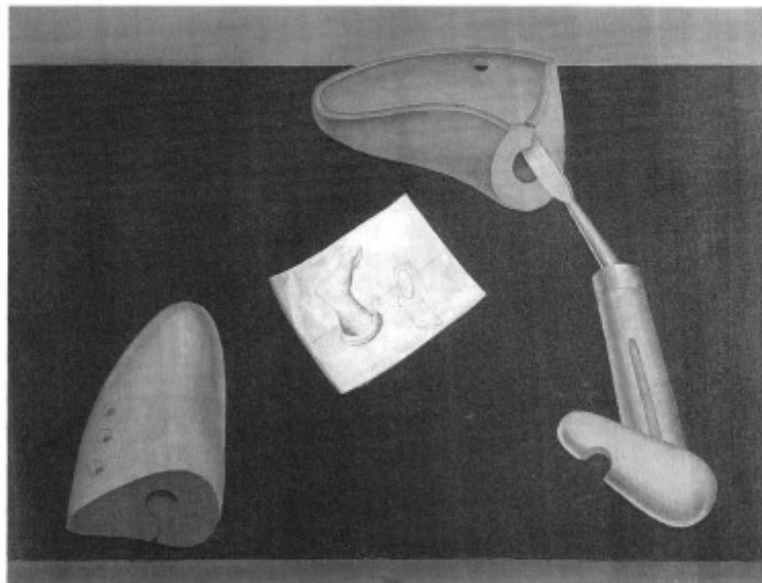


Abb.40 Konrad Klapheck, Grämliches Paar (1956)



Abb.41 Erich Gerlach, Zwei Menschen (1947)



Abb.42 Erich Gerlach, Heimkehrer (1947)



Abb.43 Fritz Cremer, Liebespaar (1949)



Abb.44 Edgar Jéne, Der Mensch (1945)



Abb.46 E.W.Nay, Ruhendes Paar (1946)



Abb.45 Karl Hofer, Die Fenster (1946)



Abb.47 Edgar Ende, Verödeter Laden (1951)



Abb.49 Rudolf Bergander, Hausfriedenskomitee (1952)



Abb.48 Horst Stempel, Die Diskussion (1947/74)



Abb.50 Max Beckmann, Begin the Beguine (1946)



Abb.51 Karl Hartung, Tanzendes Paar (1947)



Abb.52 Max Kratz, Rock and Roll (1958)



Abb.53a Wilfried Fitzenreiter, Twister (1963)



Abb.53b Wilfried Fitzenreiter, Liebespaar II (1973)



Abb.54 Ludwig Gabriel Schrieber, Tanzendes Paar (1950)



Abb.55 E.W.Nay, Artistenpaar (1946)



Abb.56 Max Beckmann, Artisten (1948)

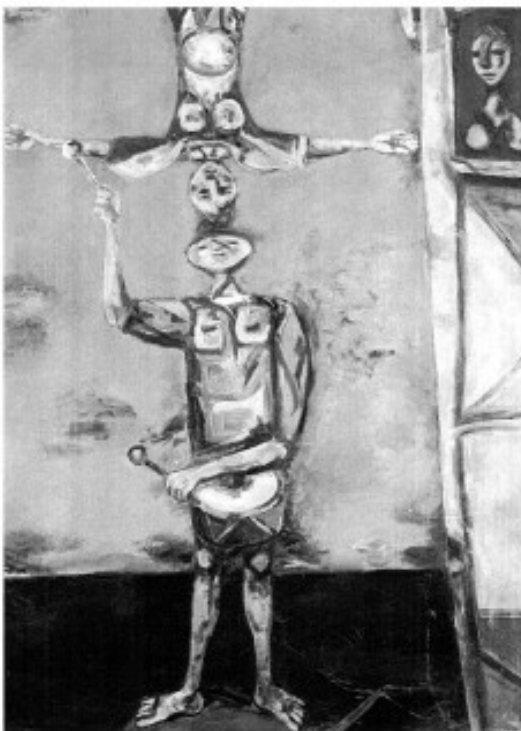


Abb.57 Herbert Kitzel, Gaukler (1956/57)



Abb.58 Herbert Kitzel, Paar mit Zwerg (1957)



Abb.59 Gerhard Marcks, Akrobaten (1947)

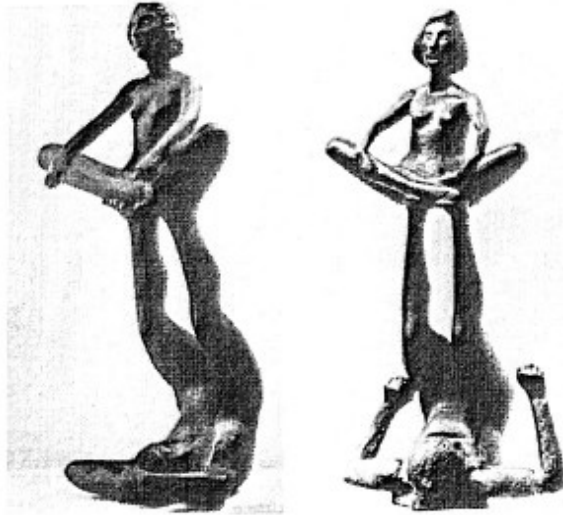


Abb.61 a/b Waldemar Grzimek, Artisten III Zustand I/II (1957)



Abb.60 Waldemar Grzimek, Artisten II (1954)



Abb.62 Max Lachnit, Artistengruppe I (1950-53)



Abb.63 Max Lachnit, Artistengruppe II (1950-53)



Abb.64 Max Beckmann, Afternoon (1946)



Abb.65 Max Beckmann, Atelier (1946)



Abb.66 Willi Baumeister, Gilgamesch und Ishtar (1947)



Abb.67 Georg Meistermann, Lilith (1949)



Abb.68 Carlo Mense, Rückkehr aus dem Paradies (1946)



Abb.69 E.W.Nay, Paolo und Francesca II (1947)



Abb.70 Karl Hofer, Liebeskampf (1946)



Abb.71 Karl Hubbuch, Liebespaar im Auto (um 1952)



Abb.72 Max Lachnit, Liebespaar (um 1945)

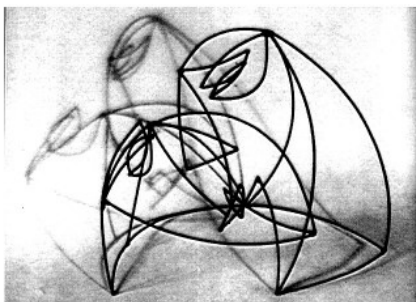


Abb.73 Hans Uhlmann, Der Kuss (1945)

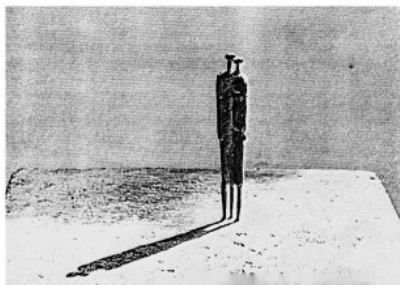


Abb.76 Fritz Koenig, Einsames Paar (1959)

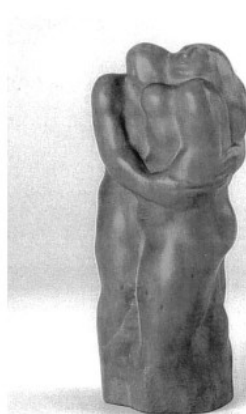


Abb.74 Helmut Brinckmann, Umarmung (1947)



Abb.75 Fritz Koenig, Kleines Paar (1948)



Abb.77 Horst Stempel, Masken (1946)



Abb.78 Karl Kunz, Die Insel (1945)



Abb.79 Hans Grundig, Herbst (1947)



Abb.80 Max Lingner, Frühstück im Freien (1947)



Abb.81 E.W.Nay, Gelbes ruhendes Paar (1947)



Abb.82 Karl Kunz, Liebespaar (1948)



Abb.83 Georg Meistermann, Der tote Vogel (1948)



Abb.84 Willi Baumeister, Aztekenpaar (1948)



Abb.85 Karl Hofer, Wanderndes Paar (1945)



Abb.86a Erna Lincke, Der Weg aus der Stadt (1946)



Abb.86b Erna Lincke, Bauplatz an der Kreuzkirche (1946)



Abb.87a "Unsere Jugend..." (1946)



Abb.87b "Ja - CDU" (1953)



Abb.88 Curt Querner, Meine Eltern (1948)



Abb.91 Willi Sitte, Meine Eltern (1966/67)



Abb.90 Willi Sitte, Elternbild II (1963)



Abb.89 Willi Sitte, Meine Eltern von der LPG (1962)



Abb.92 Willi Sitte, Meine Eltern IV (1974)



Abb.93 Max Lachnit, Das alte Paar (1950-53)



Abb.94 Otto Niemeyer-Holstein, Die beiden Alten (1958/59)



Abb.95 Konrad Klapheck, Ähnliche Eltern (1957)



Abb.96 Max Lingner,
Wandbild (1952/53)





Abb.97 Walter Münze, Sozialistische Entwicklung (1950)



Abb.101 Gerhard Richter, Wandbild (1956)



Abb.102 Walter Womacka, Unser Leben (1957/58)



Abb.103 "Zum Neuaufbau..." (1945)



Abb.104 Tribünengestaltung (1959)



Abb.105 Karl-Heinz Jakob, Mechanisierung der Landwirtschaft (1961)



Abb.98 Carl Marx/Otto Schutzmeister, Wandbild (1952)



Abb.99 Neue Berliner Illustrierte (1946)

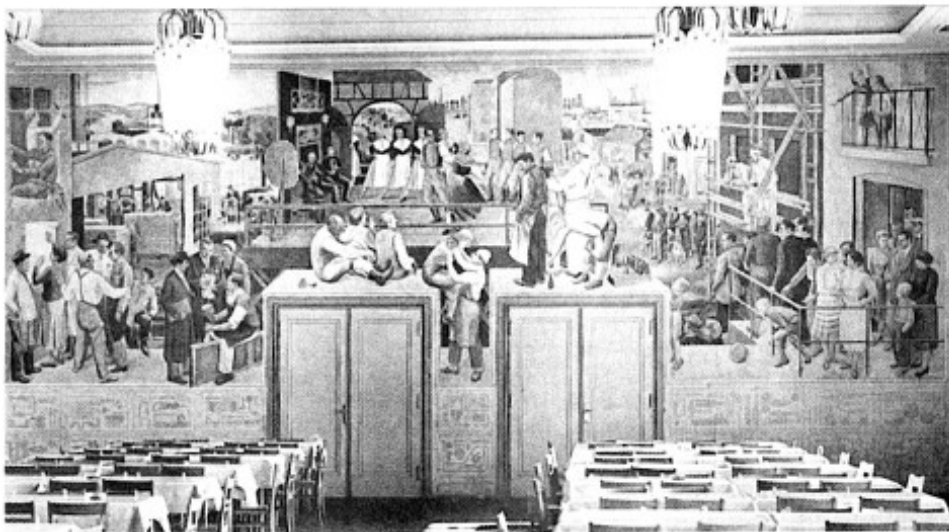


Abb.100 Wolfgang Frankenstein, Wandbild (1957)

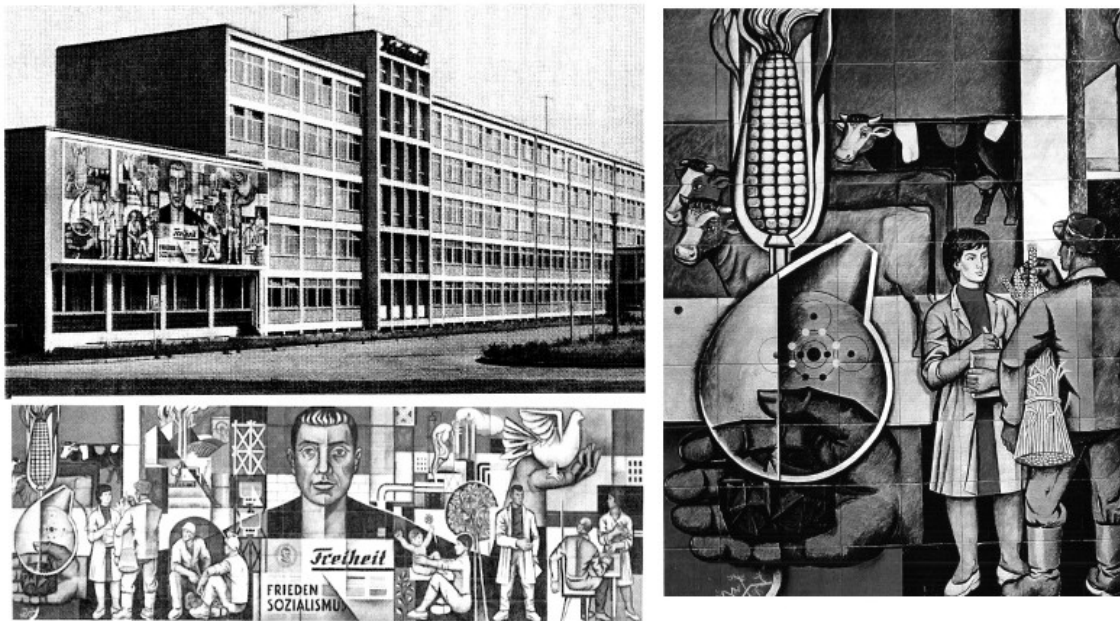


Abb.106 Willi Neubert, Die Presse als kollektiver Organisator (1964)



Abb.107 Walter Womacka, Unser Leben (1964)



Abb.108 "Feuer unter der Haut" (1955)



Abb.109 "Endstation Sehnsucht" (1951)



Abb.110 "Heimatglocken" (1952)



Abb.111 Uhu-Line-Werbung (1956)



Abb.112 Bac-Stift-Werbung (1954)



Abb.114 Jacobs-Kaffe-Werbung (1962)



Abb.113 Panto-Spray-Werbung (1959)



Abb.115 SED-Plakat (1946)



Abb.116 Johannes Beutner, Reifezeit (um 1935-1940)



Abb.117 Walter Womacka, Rast bei der Ernte (1958)



Abb.118 Walter Womacka, Feldbaubrigade (1959)



Abb.119 Paul Michaelis, Glückliches Leben (1962)



Abb.120 Otto Damm, 1949 plus 20 (1969)



Abb.121 Tribünergestaltung (1958)

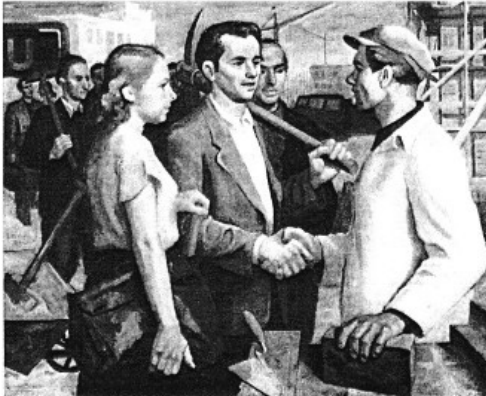


Abb.123 Ernst Günter Neumann, Studenten helfen beim Aufbau Berlins (1953)



Abb.122 Werner Laux, Werftneubau (Werft Wismar) 1951



Abb.124 Heinz Lohmar, Liebespaar auf der Baustelle (1960)



Abb.126 Heinrich Witz, Der neue Anfang (1959)



Abb.125a Otto Schutzmeister, Brigade 431 im VEB Braunkohlewerk Nachterstedt (1958)



Abb.125b Otto Schutzmeister, Holzfäller (1958)



Abb.127 Willi Sitte, Mann und Frau (1952)



Abb.128 Gerhard Richter, Badende am Strand (1962)



Abb.129 Walter Womacka, Am Strand (1962)

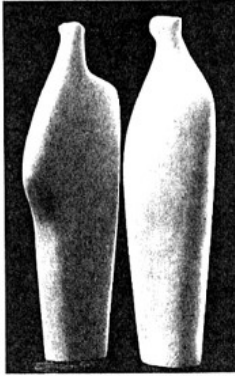


Abb.130 Karl Hartung, Stehendes Paar (um 1948)



Abb.131 Karl Hartung, Situation (1946)



Abb.132 Bernhard Heiliger, Paar (1950)



Abb.133 Karl Hartung, Liegendes Paar (1958)

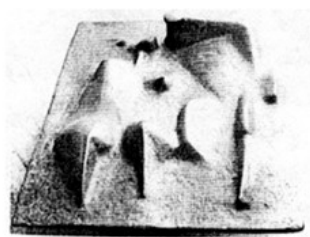


Abb.134 Fritz Koenig, Liegendes Paar (1958)



Abb.138 Max Kratz, Liebespaar (1952)



Abb.139 Gerhard Geyer, Liebespaar (1961)



Abb.140 Werner Stötzer, Liebespaar (1955)



Abb.141 Theo Balden, Liebespaar mit Decke (1958)



Abb.142 Theo Balden, Liebespaar II (1959)



Abb.143 Fritz Cremer, Junge Liebe (1961)



Abb.135 Waldemar Grzimek, Paar I (1950)



Abb.136 Waldemar Grzimek, Junges Paar (1958)



Abb.137a Gerhard Marcks, Adam (1954)



Abb.137b Gerhard Marcks, Eva (1954)





Abb.144 Harald Duwe, Faschingsmahl (1952)



Abb.145 Harald Metzkes, Schwere Stunde (1957)



Abb.146 Herbert Kitzel, Paar (1963)



Abb.147 Horst Antes, Paar (1960/61)



Abb.148 Otto Greis, Paar (1952)



Abb.149 Joseph Beuys, Paar (1958)



Abb.150 Willi Sitte, Liebespaar (1967)

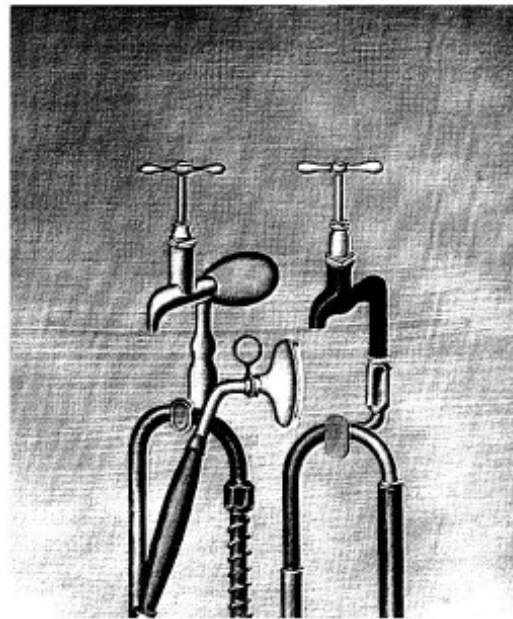


Abb.151 Konrad Klapheck, Geschwisterliches Liebespaar (1958)

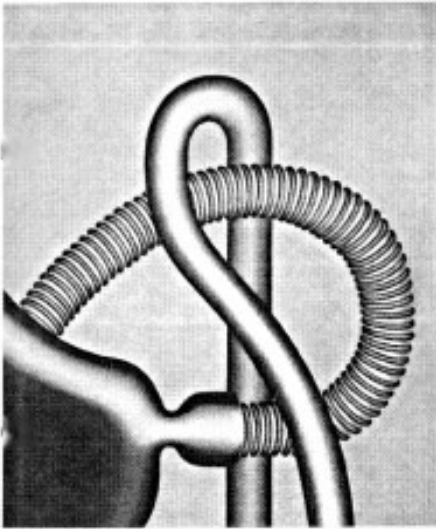


Abb.152 Konrad Klapheck, Macht der Liebe (1961)



Abb.153 Konrad Klapheck, Alphabet der Leidenschaft



Abb.154 Konrad Klapheck, Rausch des Beieinanders



Abb.155a Gustav Seitz, Weiblicher Torso (1963)

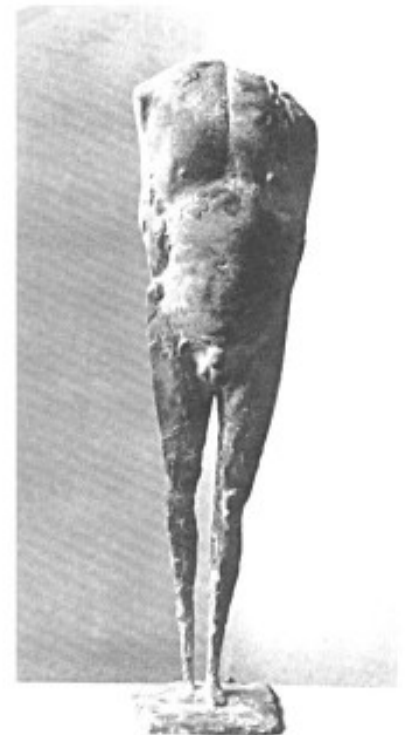


Abb.155b Gustav Seitz, Männlicher Torso (1963)



a) Gesamtansicht

**Abb.156 Gustav Seitz,
Porta d'Amore (1963-69)**



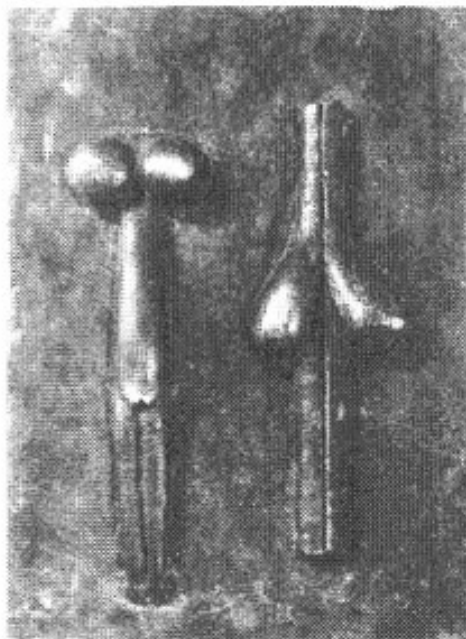
b) Liebespaar (L1) (vor 1966)



c) Liebespaar (L18) (1965)



d) Weiblicher und männlicher Torso II 31 (um 1968)



e) Zwei Idole (L17) (1968/69)



Abb.157 Rollende Losungen Berlin (DDR) (1969)

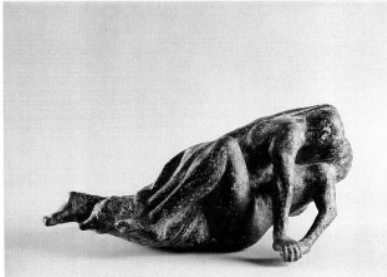


Abb.159 Fritz Cremer, Liegendes Liebespaar (1976)

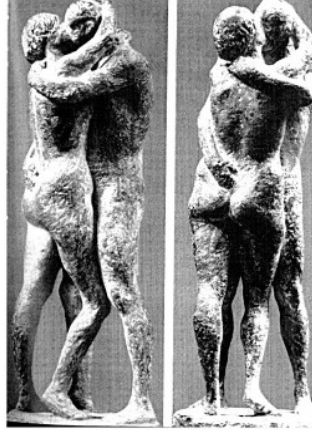


Abb.158a Fritz Cremer, Stehendes Liebespaar (1969)



Abb.158b Fritz Cremer, Großes Liebespaar (1972)

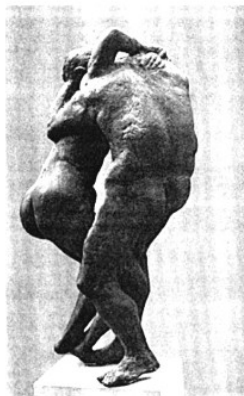


Abb.160 Waldemar Grzimek, Umschlungenes Paar II (1966)

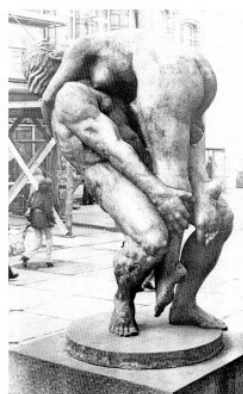
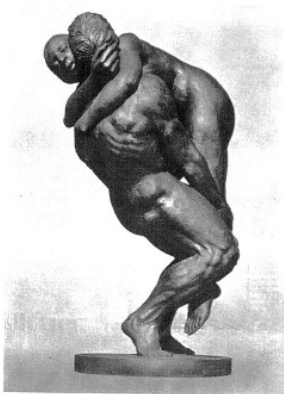


Abb.161 Bernd Göbel, Großes Paar (1973-76)



Abb.162 Wolfgang Matheuer, Schwebendes Liebespaar (1970)



Abb.163 Nuria Quevedo, Paar (1976)



Abb.164 Gerhard Richter, Liebespaar im Wald (1966)



Abb.165 Sigmar Polke, Liebespaar II (1965)

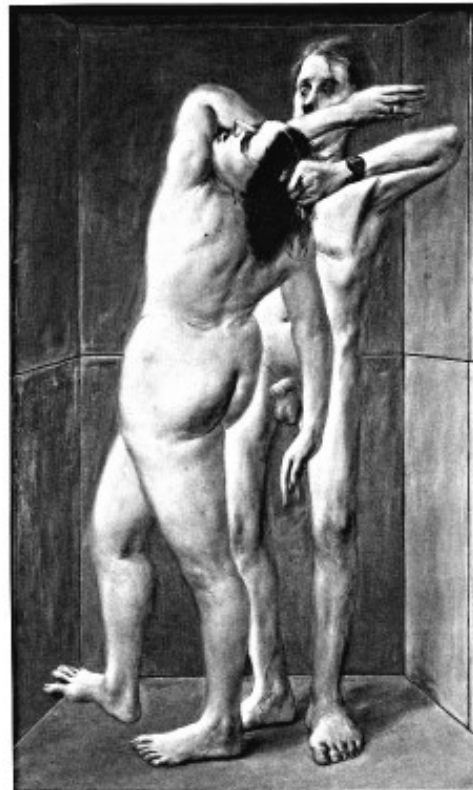


Abb.167 Wolfgang Peuker, Wände (1981)

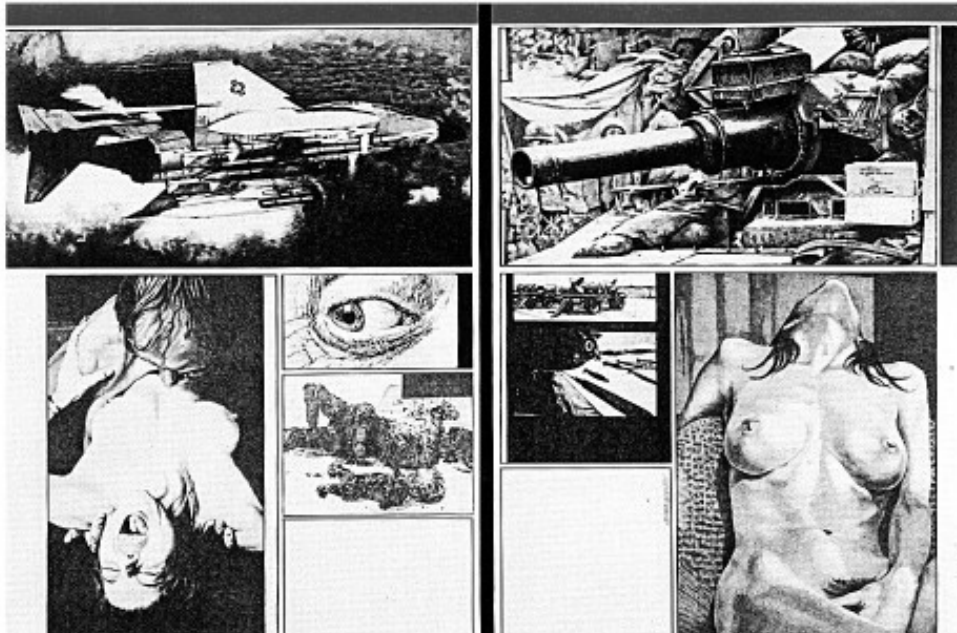


Abb.166 Peter Sorge, Das Auge/Voyeur IV (1973)