

Der Sozialistische Realismus und das engagierte Bild

Der „Realismus-Boom“ im Westen, der den „Pop-Rummel“ weltweit abgelöst hat, rückt auch den Sozialistischen Realismus in den Blickpunkt des Interesses. Die „VII. Kunstausstellung der Deutschen Demokratischen Republik“ in Dresden (1972/73) und die „Internationale Ausstellung der realistischen engagierten Malerei“ in Sofia (1973) bieten die repräsentativen Grundlagen für eine Betrachtung dieser Kunst. Mögen auch viele unserer Feuilletonisten sich von der „offiziellen Kunst der Kommissare“ distanzieren, die „westliche Internationale der abstrakten Kunst“ hat Schiffbruch gelitten. Und die aufregende Novität der „documenta 5“ in Kassel (1972) bildete gleichfalls ein „Realismus“, mag man ihn als „fotografisch“ oder als „radikal“ bezeichnen. Inhalte sind wieder gefragt. Selbst ein profilierter Initiator zeitgenössischer Kunst im Westen, Peter Ludwig, erklärte, es sei falsch, „die Kunst des sozialistischen Realismus abzulehnen, weil diese Kunst nur in einer bestimmten Gesellschaftsordnung vom Staat gefördert und protegiert wird. Es gibt auch im sozialistischen Realismus bedeutende Kunstleistungen, über die die Nase zu rümpfen ich für unangemessen halte.“¹ Als Auftragskunst, als volksverbundene Kunst, aber auch als Kunst, die dem Humanismus, der Tradition und der Realität verpflichtet ist, interessiert diese Auffassung des Gestaltens den Christen und vor allem den Mann der Kirche.

Dabei darf man nicht übergehen, was W. Stscherbina auf der Konferenz über „Die Probleme des Realismus“ im April 1957 am Maxim-Gorki-Institut der Akademie der Wissenschaften in Moskau bemerkte: „Die friedliche Koexistenz des kapitalistischen und des sozialistischen Systems hat keineswegs ideologische Nivellierung und Gleichmacherei zur Folge. Untersuchungen zum Problem des sozialistischen Realismus sind am fruchtbarsten im Zusammenhang mit dem komplizierten Kampf, der das geistige Leben der Menschheit unserer Tage mit all seinen Widersprüchen bestimmt.“² Tatsächlich wurde seit den Tagen Lenins dieser „ideologische Kreuzzug“ (W. Stscherbina) intensiv betrie-

¹ In: Sammlung Ludwig in Aachen (Aachen 1972). – Vgl. zum Thema: die Artikel „Sozialistischer Realismus“, in: Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft, Bd. 5 (Freiburg 1972) 1030–1045, „Realismus“ und „Realismo socialista“, in: Enciclopedia universale dell'arte, Bd. 11, 267–295, und Bd. 14, 516–520; R. Hiepe, Die Kunst der neuen Klasse (München 1973); P. Sager, Neue Formen des Realismus (Köln 1973) 187–219; Th. Liebner, Fragen des Realismus in der bildenden Kunst, und A. D. Gorella, Realismus als Methode, in: tendenzen 13 (1972) H. 84, 2 f., 12 f., 14; H. H. Hofstätter, Stichwort Realismus, in: Das Münster 26 (1973) 162–166; W. Werner-König, DDR-Malerei im Aufbruch. Notizen zur VII. Kunstausstellung der DDR in Dresden, in: Deutschland-Archiv 6 (1973) 49–57.

² W. Stscherbina, Über den sozialistischen Realismus, in: Probleme des Realismus in der Weltliteratur (Berlin 1962) 68 (der Band enthält Beiträge einer vom Maxim-Gorki-Institut für Weltliteratur der Akademie der UdSSR 1957 in Moskau veranstalteten Konferenz über Probleme des Realismus).

ben. Die „dekadente bürgerliche Kunst der Gegenwart“ sowie die „bürgerliche Verfälschung der europäischen Kunstgeschichte“ standen im Zentrum der Diskussion³. Auch der DDR-Minister für Kultur, Klaus Gysi, sah in seiner Rede auf der Plenartagung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin am 23. Februar 1970 in den „noch vorhandenen unwissenschaftlichen Auffassungen über die dekadente, modernistische Kunst ein echtes Hindernis für die Lösung der Aufgaben in der Monumentalkunst“. Politbüromitglied Kurt Hager hat sich in einem Grundsatzreferat auf der 6. Tagung des ZK der SED im Sommer 1972 von der Modewelle des sogenannten „Neuen Realismus“ distanziert, der nur ein „Wirklichkeitsabklatsch“ wäre. Das „Evangelium der neuen Barbarei“ wird von den sozialistischen Ideologen vor allem in der abstrakten Kunst, im Surrealismus, aber auch im Kubismus und in der Pop-Art gesehen⁴. Gerade weil man sich den Argumenten dieser Ideologen nicht entziehen kann, ist es nötig, die Theorien und die Kunst des Sozialistischen Realismus näher zu betrachten. Dabei fällt auf, daß sich die Oktoberrevolution selbst nicht mit einem Realismus identifiziert hat.

Voraussetzungen und Vorgeschichte des Sozialistischen Realismus

Schon Karl Marx hatte erkannt: Die „kapitalistische Produktionsweise ist gewissen geistigen Produktionszweigen, zum Beispiel der Kunst und Poesie feindlich“⁵. Vielleicht sollte man formulieren: Das einseitige Nutzwertdenken ist der Kunst feindlich. Wahrscheinlich hat Marx auch mit dieser Bemerkung einen Begriff Hegels weitergeführt, der sagte: „Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke erfüllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können . . . Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.“⁶ Mit dem Begriff „Kunstproduktion“ rückt auch Hegel die Kunst in die Reihe der Industrie- und Landwirtschaftsprodukte. Zugleich subsumiert er die Kunst unter die Wissenschaft. Er versuchte damit schon vor 1818 das Ende der Kunst vorauszusagen. Er hat ihr jedoch in seinen Schriften auch ein neues Koordinatensystem zugewiesen. Die eine Koordinate bildet die „absolute Subjektivität“ (II, 123). Die andere Ordnungslinie stellt die Gesellschaft. Der Künstler wird bei Hegel zum „neuen Heiligen“, zum „Humanus“, der seinen Inhalt an sich selbst erhält. Er ist „der wirklich sich selbst bestimmende, die Unendlichkeit seiner Gefühle und Situationen betrachtende, ersinnende und ausdrückende Menschengestalt“ (II, 235). Zum anderen sieht Hegel die Entwicklung „von Gott als solchem zur Andacht der Gemeinde fortschreitend, als zu Gott, wie er im subjektiven Bewußtsein lebendig und präsent ist“ (I, 124).

³ I. E. Grabar – W. S. Kemenow, *Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft* (Berlin 1954).

⁴ M. Lifschitz, *Krise des Häßlichen. Vom Kubismus zur Pop Art* (Dresden 1971) 144; ders., *Karl Marx und die Ästhetik* (Dresden 1967).

⁵ K. Marx – F. Engels, *Über Kunst und Literatur*, Bd. 1 (Frankfurt 1968) 517.

⁶ *Vorlesung über Ästhetik*: ed. Glockner I, 30 f.

Person und Gesellschaft bilden also seit Hegel das Bezugssystem aller geistigen Unternehmungen. Die religiös gedeutete Welt, die bis ins 18. Jahrhundert hinein Norm und Gesetz des Schaffens bot, war mit einem fortschreitenden Nutzwertdenken fragwürdig geworden. Als Norm blieben nur mehr die Person und die Gesellschaft zurück. Eigenartigerweise differenzierte sich die Geistesgeschichte soweit, daß sich gerade in der Kunst die Prioritäten der unterschiedlichen Koordinaten in verschiedenen politischen Systemen etablierten. Im Westen erhielt die Künstlerpersönlichkeit einen nahezu numinosen Rang. Im Namen der „Freiheit“ verlieh man dem Künstler eine Blankovollmacht für alle, auch die absurdesten Unternehmungen. Im Ostblock proklamierte man mit Hilfe einer Partei die Normativität einer Klasse, des Arbeiters, der für Gesellschaft schlechthin zu stehen hatte. Beide Stereotype, der Künstler und der Arbeiter, übertreffen an magischem Charakter den Heiligen der alten Kulturen. Beide Begriffe gehören auch zu den Heiligen Kühen unseres an Wissenschaftsaberglauben so reichen Zeitalters und dürfen alle literarischen Wiesen ungestört abgrasen. Es braucht nicht viel, um einzusehen, daß weder eine autonome Künstlerpersönlichkeit noch eine normative Klasse unseren Kunstbetrieb zu legitimieren vermag.

Die Avantgarde der revolutionären Kunst in Rußland wurde zunächst von Männern gebildet, die aus dem Zentrum der „westlichen Dekadenz“, nämlich aus dem Futurismus, dem Kubismus und jeder Art von Abstraktion entstammen. Wassily Kandinsky arbeitete 1917–1921 mit Anatoli Lunatscharski in Moskau zusammen. Marc Chagall war 1918 Direktor der Kunstschule in Witebsk. Naum Gabo, Noton Pevsner, El Lissitzky, Kasimir Malewitsch und Wladimir Tatlin gehörten zu den Künstlern der ersten Stunde. In der ersten Nummer der „Futuristischen Zeitung“ forderten Majakowski und Burljuk am 15. 3. 1918 die „Trennung von Kunst und Staat“. „Kubismus und Futurismus waren die revolutionären Kunstformen, welche die Revolution des politischen und wirtschaftlichen Lebens ankündigten“, stellte Malewitsch fest⁷. Besonders propagiert wurden diese Tendenzen von Bogdanoff in der sogenannten „Proletkult“ (Proletarische Kultur). „Die Ideen der ‚Proletkult‘ verbanden sich mit den verschiedenen Theorien der Futuristen, Suprematisten, Konstruktivisten und Abstrakten zu den typischen linken Varianten der modernen westlichen Kunst.“⁸ Es ist der gleiche Futurismus, der später die Grundlagen für die faschistische Kunst Italiens bot. 1927 hat Marinetti, der Ideologe des Futurismus, selbst die Gleichung zwischen Futurismus und Faschismus aufgestellt. Die Futuristen ließen sich noch 1934 in Berlin ausstellen. Beim Empfang Marinettis durch Goebbels waren auch noch Leute vom Bauhaus anwesend⁹.

Sicher hatte Lenin schon 1905 in seinem berühmten Aufsatz „Parteiorganisation und Parteiliteratur“ den Begriff der „Parteilichkeit“ geprägt. In seiner Grundsatzzerklärung vom 24. November 1918 verurteilte er in der Prawda das Sektierertum in der

⁷ C. Gray, Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863–1922 (Köln 1963) 203.

⁸ R. Hiepe, a. a. O. 13.

⁹ S. Moholy-Nagy, Moholy-Nagy-Experiment in Totality (New York 1950) 98 f.; Ch. Baumgarth, Geschichte des Futurismus (Reinbek 1966) 110.

Kunst. In seinen Gesprächen mit Klara Zetkin sagte Lenin: „Wir sind zuviel ‚Bilderstürmer‘. Man soll Schönes erhalten, zum Muster nehmen, daran anknüpfen, auch wenn es ‚alt‘ ist. Warum das Neue als Gott anbeten, nur weil es ‚das Neue‘ ist? Das ist Unsinn, nichts als Unsinn.“ Aber noch 1924, als Michael Lifschitz diese Texte Lenins auf einer großen Versammlung vorlas, hörte man heftige Zwischenrufe: „Das Schöne – bürgerlich! Das Schöne – ins Bett! Wir brauchen Klassenkampf!“¹⁰

Erst 1932, als sich auch in Deutschland die Tendenzen gegen die moderne Kunst und eine Blut- und Boden-Artistik durchzusetzen begannen, wurde der Sozialistische Realismus theoretisch und praktisch zur russischen Programmkunst erhoben.

Definition und Gestalt des Sozialistischen Realismus

Der Begriff eines Sozialistischen Realismus wurde zuerst nach der XVII. Konferenz der KPdSU im Jahr 1932 definiert. Der „Sozialistische Realismus“ ist demnach die „künstlerische Methode, deren Hauptprinzip die wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung und deren wichtigste Aufgabe die kommunistische Erziehung der Massen ist“¹¹. Der Sozialistische Realismus baut also wesentlich auf der Gesellschaft auf, nicht auf dem privaten Bereich einer liberalen Persönlichkeit. Die Worte Lenins bleiben auch für die zeitgenössischen Ideologen dieser Kunst verpflichtend: „Man kann nicht zugleich in der Gesellschaft leben und frei von ihr sein. Die Freiheit des bürgerlichen Schriftstellers, des Künstlers und der Schauspieler ist nur die maskierte (oder sich heuchlerisch maskierende) Abhängigkeit vom Geldsack, vom Bestochen- und Ausgehaltenwerden, und wir Sozialisten entlarven diese Heuchelei ... – nicht um eine klassenfreie Literatur und Kunst zu erhalten (das wird erst in der klassenlosen sozialistischen Gesellschaft möglich sein), sondern um der heuchlerisch freien, in Wirklichkeit aber mit der Bourgeoisie verbundenen Literatur die wirklich freie, offen mit dem Proletariat verbundene Literatur gegenüberzustellen. Das wird eine freie Literatur sein, ... weil sie nicht ... den oberen Zehntausend, sondern den Millionen und aber Millionen Werktätigen ... dient.“¹²

Diese eindrucksvolle Ideologie einer Kunst, die von „Millionen Werktätigen“ getragen wird, mag hier unmittelbar der Theorie Werner Haftmanns gegenübergestellt werden, um die Brisanz der Gegensätze sichtbar zu machen. Nach Haftmann gibt es keine klassenkämpferische Kunst, die „zu ihrem ‚Stil‘“ drängt. Versuche dieser Art sind nach ihm „nur eine Variante der Formel ‚Naturalismus‘ plus ‚Tendenz‘“¹³. Darüber hinaus spricht Haftmann der Kunst jede soziale Funktion ab. „Nach dem Gesagten ist es überflüssig, Forderungen aus dem humanitären, sozialen oder religiösen Bereich an sie

¹⁰ R. Hiepe, a. a. O. 19. ¹¹ Sowjetsystem ... , Bd. 5, 1031.

¹² W. I. Lenin, Über Kunst und Kultur (Berlin 1960); vgl. P. H. Feist, Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft (Leipzig 1966) 9.

¹³ W. Haftmann, Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart (München 1960) 93.

heranzutragen. Sie hat in einer Gesellschaft, die wesentlich und rechtens auf Organisation und Steuerung der Massenimpulse und ihrer Befriedigung aus ist, die verschwiegene Zonen des Menschen als Einzelnen zu verwalten. Moderne Kunst ist wesentlich ‚l'art pour l'homme‘, Kunst für den Einzelnen, und dient der Begegnung des einzelnen Menschen mit dem, was er selbst ist in seiner Gegenwart.“¹⁴

Die Ansichten Lenins und Haftmanns stehen für ganze Gruppen von Kunsttheoretikern. Man könnte in ihnen geradezu die Ideologien des östlichen und des westlichen Blocks repräsentiert sehen. Die absolute Gesellschaftlichkeit, die hier einer absoluten Subjektivität gegenübertritt, dokumentiert auch die Tragweite der Gedanken Hegels. Die Profile beider Ideologien legen jedoch auch ihre Fragwürdigkeit bloß. So ist zwar die Ansicht Lenins vom Primat der Gesellschaft, der „Millionen Werktätigen“, die das Kunstschaffen tragen, bestechend. Allerdings wird von Lenin ein abstrakter Begriff – „Gesellschaft“, „Proletariat“, „Millionen Werktätige“ – mit den Auffassungen Lenins selbst und einer von ihm konzipierten Partei identifiziert. Gesellschaft und kommunistische Partei werden eins.

Wir wissen aber hinlänglich, daß schon im marxistischen Lager die Auffassungen vom Wesen der Kunst divergieren. Lukács und Brecht, Garaudy und Fischer, Feist und Gorsen vertreten wesentlich andere Meinungen vom Sinn und von der Aufgabe der Kunst. Die „Millionen Werktätigen“ selbst sind ein zu billiges Klischee. Es ist schlechterdings irrational, die „Werktätigen“ für eine Kunstauffassung als repräsentativ zu setzen. Genauso irrational war es in der Nazizeit, das Volk für eine Kunstauffassung verantwortlich zu machen und zur Norm zu erheben. Das Volk oder die Werktätigen werden nicht mehr durch ein einheitliches ästhetisches Bewußtsein geprägt. Dieses einheitliche Bewußtsein wird ihnen politisch, ideologisch und – wenn es nicht anders geht – militärisch aufoktroziert.

Auch die Theorien Werner Haftmanns sind problematisch. Kunst steht heute – hier kann man Haftmann durchaus zustimmen – auf dem Boden persönlicher Überzeugungen und individueller Begabungen; aber weder die Kunst noch die Künstlerpersönlichkeit sind autonom oder losgelöst von der Gesellschaft zu begreifen. Vor allem dürfen sie sich nicht über alle „humanitären, sozialen und religiösen“ Normen hinwegsetzen. Sonst legitimiert eine derartige Kunsttheorie „Eat-Art“, „Excrement-Art“ und eine Reihe von spektakulären Machwerken. Die Entscheidung über die Ausstellungswürdigkeit übernehmen im Westen zwar nicht mehr die politischen Funktionäre, sondern die kommerziellen Machtgruppen und ihre Ideologen. Der Manipulation aber ist hier wie dort Tür und Tor geöffnet.

Der Vergleich der gegensätzlichen Alternativen Lenins und Haftmanns zeigt, daß ein Drittes, ein Normgebendes existieren muß. Dieses Dritte wird hier in der Sache gesehen, das heißt in dem Mittelungscharakter der Welt. Person und Gesellschaft erfordern konsequenterweise Welt oder Sache als Orientierungsgrundlage.

¹⁴ Ders., *Malerei im 20. Jahrhundert* (München 1955) 31.

Theoretisch bemüht sich auch der Sozialistische Realismus in vielfacher Weise um eine solche sachliche Grundlegung der Kunst. Ein erstes Element, das die sozialistische Kunsttheorie fordert, ist der Typus. Schon Engels wollte, daß der Künstler „typische Charaktere unter typischen Umständen“ darstellt. Der Typus ist die klassische Art und Weise, das Individuelle und Konkrete einem Allgemeinen unterzuordnen und so dem Kunstwerk verbindliche Kraft zu geben. Der Typus promulgiert mit dem Bild ein Gesetz. Nach Maxim Gorki wird deshalb der Mensch als „Gesamtsumme sozialer Bezüge“ dargestellt. Dieses Allgemeine des Typus wird von den sozialistischen Ideologen sowohl aus der Tradition wie aus dem Humanismus legitimiert. Durch seine Zielsetzung auf die Utopie oder Eschatologie einer klassenlosen Idealgesellschaft wird das Schaffen des Künstlers weiterhin motiviert. Damit erweist sich die Formel „Naturalismus plus Tendenz“, mit der Haftmann diese Kunst zu degradieren sucht, als unzureichend. Allerdings muß man die Programmatik des Sozialistischen Realismus unbedingt mit den Werken dieser Kunst selbst vergleichen, damit die Diskussion sich nicht im Theoretisieren erschöpft.

Auf dem Weg zu einem Heroischen Realismus

In der verwirrenden Vielfalt von Formproblemen und Ideen, die die russischen Kubo-Futuristen mit Malevitsch und die Konstruktivisten um Tatlin und El Lissitzky in der Revolutionszeit entwickelten, erwuchs den Realisten in der Kunst der „Peredwischniki“ eine beachtenswerte Hilfe¹⁵. Diese „Vereinigung zur Veranstaltung von Wanderausstellungen“ hatte seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Rußland großes Ansehen gewonnen. Repin, Kramskoi, Jaroschenko, Schischkin und ihre Malerfreunde besaßen ein besonderes Empfinden für Land und Leute und kultivierten eine einzigartige Genremalerei, die jedermann verständlich war. Die 47. Ausstellung der „Wanderer“ im Februar 1922 gab schließlich den Anlaß zur Gründung der neuen Vereinigung ACHRR. Die „Assoziation der Künstler des revolutionären Rußland“ wollte „künstlerisch-dokumentarisch“ den „revolutionären Elan des Augenblicks“ festhalten und deklarierte den „Stil des Heroischen Realismus“¹⁶. Damit hatte man aus den behutsamen und lebendigen Bildfindungen der „Wanderer“ ein Programm gemacht. Aus dem Programm wurde schließlich ein Rezept, nach dem jeder schnell das Gewünschte herstellen konnte.

Eine weitere künstlerische Tendenz, die vorwiegend aus den futuristischen Gruppen kam, prägte gleichfalls den Sozialistischen Realismus. Es war das Bemühen der „Kubo-Futuristen“, die Figur zu vereinfachen und zu monumentalisieren. Dabei stützten sich die Russen nicht nur auf westliche Errungenschaften wie den Kubismus oder den Futu-

¹⁵ H. Schade, Inkunabeln sozialistischer Malerei, in dieser Zschr. 191 (1973) 85–100.

¹⁶ H. Gaßner – E. Gillen, Realistische Malerei in der UdSSR 1917–1932, in: Kunst in der Revolution (Ausstellungskatalog, Frankfurt 1972).

ismus, sondern auch auf die neuentdeckte Ikonenmalerei. In den Werken von Natalia Gontscharowa können wir diese Zusammenhänge unmittelbar verfolgen. Ihre „Madonna mit Kind“ (1905/07) wirkt geradezu wie eine Kopie nach einer Ikone. Und ihre „Evangelisten“ (1910/11) bieten eine selbständige Umsetzung alter Vorbilder. Ähnliche Stileinflüsse bemerken wir bei einer Reihe von russischen Künstlern. Die großen, einfachen Linien charakterisierten sehr bald auch realistische Sujets. Die Ikone stand also gleichfalls Pate bei der Erfindung des Sozialistischen Realismus.

Eine besonders liebenswürdige Synthese dieser künstlerischen Strömungen findet sich im Werk von Kuzma Petroff-Vodkin (1878–1939). Dieser Maler edler Jünglinge führte Gestaltentwürfe des Jugendstils weiter. Er malte mit Delikatesse und Optimismus. Selbst sein „Tod des Komissar“ (1928) entbehrt nicht der Zuversicht und einer reizvollen Naivität. Als Professor und Lehrer bestimmte Petroff-Vodkin die weitere Entwicklung des russischen Realismus. Allerdings fehlte dem Maler das propagandistische Element.

Dieses Engagement und die Propaganda zeichnen das Werk von Alexander Deineka (1899–1969) aus. Der Künstler gehörte zur „Vereinigung der Staffeleimaler“, die im Jahr 1925 gegründet wurde¹⁷. Deineka – „einer der Begründer des sozialistischen Realismus“ (W. Syssojew) – war ein hervorragender Plakatemaler. Er läßt sich von der Silhouette der Rosta-Fenster des Grafikers und Schriftstellers Majakowski anregen. Diese „revolutionäre Comic-Strip-Malerei“, die Majakowski mit „telegraphen- und maschinengewehrartiger Schnelligkeit“ als Plakate für die Fenster der Russischen Telegraphen-Agentur Rosta vom September 1919 bis Februar 1922 gemalt hatte, bezeichnete Majakowski selbst als „revolutionären Stil“. Texte wie „Erfülle dein Soll“ oder „Der letzte Feind ist fertig“ unterstützen die Aussage der naiven Figuren und machen die silhouettenartigen Darstellungen zu einer für jedermann faßlichen Bildsprache. Die Plakatkunst Deinekas – so sein Grubenarbeiterplakat: „Mechanisieren wir den Donbass!“ – ist wirkungsvoll und treffend. Die auf die Tafelmalerei angewandte Plakatkunst jedoch bringt im Werk Deinekas bemerkenswerte Vereinfachungen mit sich. Syssojew spricht von „monumentalen Verallgemeinerungen“.

Die monumentalen Verallgemeinerungen und ihre Klischeevorstellung

Wie jede politisch engagierte Kunst besitzt der Sozialistische Realismus eine Reihe von Leitmotiven: „Der Arbeiter“, „Die Revolution“, „Der Krieg“, „Die Verbrüderung“ und „Die Fabrik“ heißen einige dieser immer wiederkehrenden Leitbilder. Dazu treten personale und gesellschaftliche Vorstellungen aus der Geschichte wie „Lenin“, früher auch „Stalin“, neuerdings „Angela Davis“, „Kommune“, „Kollektiv“ und

¹⁷ W. Syssojew, Alexander Deineka (Leningrad 1971); L. Motchalov, Petrov-Vodkin (Leningrad 1971); T. Stephanowitz, Das lebendige Erbe Petrow-Wodkins, in: Bildende Kunst 1968, H. 7, 352 f.; W. Duwakin, Rostafenster. Majakowski als Dichter und bildender Künstler (Dresden 1967).

„Brigade“. „Monopolkapitalismus“ und „Faschismus“ gehören zur negativen Ikonographie des Sozialistischen Realismus. Beim näheren Zusehen entpuppen sich diese Leitbilder als Stereotype, das heißt als Klischeevorstellungen, die auch das, was sie preisen, gelegentlich bis an die Grenze des Erträglichen verunstalten.

Einen ersten Beleg dafür bildet das Arbeitermotiv¹⁸. „Arbeiter“ ist eines jener völlig sinnlosen Worte, mit denen wir unsere geselligen, politischen und wissenschaftlichen Unterhaltungen zu bestreiten pflegen“, erklärte Werner Sombart. Noch im Jahr 1921 zählte Rußland 2,2 Millionen Industriearbeiter bei einer Gesamtbevölkerung von 140 Millionen. Das sind keine zwei Prozent. 90 Prozent der russischen Bevölkerung waren Bauern. Der „Arbeiter“ war also zunächst nur die Objektivation des Wunschtraums nach einer Industrialisierung des alten Bauernstaats.

Wo in der russischen Malerei das Arbeiterbild auftaucht, etwa in der „Reparatur auf der Eisenbahnstrecke“ (1879) von K. A. Sawizki, dem „Heizer“ (1878) von N. A. Jaroschenko oder gar den „Burlaken“ von J. Repin, bringt dieses Thema nicht den Industriearbeiter, sondern eher den sozial nicht eingeordneten Menschen, der von anderen ausgenutzt wird. Das gilt auch von den wesentlich früheren Bildern Goyas. Seine Arbeiter der „Pulverfabrik in der Sierra de Tardienta“ (1811/12) oder sein „Scherenschleifer“ (1810) stehen nicht im Dienst der Maschine. Auch die „Steinklopfer“ (1849) von Gustave Courbet und die „Wäscherinnen“ (1863/64) von Honoré Daumier stellen noch nicht die Not des Industriearbeiters dar. Diese Bilder dokumentieren eher soziale Probleme. Dagegen erfaßt Adolf Menzel in seinem „Eisenwalzwerk“ (1869/75) die Bedeutung der Industrialisierung und des Arbeiters an der Maschine, allerdings ohne den geringsten Hinweis auf eine klassenkämpferische Situation. Käthe Kollwitz und Otto Dix erfassen in erschütternder Weise die soziale Problematik der Industrialisierung, aber ihre Bilder werden nicht parteipolitisch geprägt. Diese Werke entstammen der tiefen Not einer Gruppe oder Klasse, nicht dem Auftrag einer Partei.

Sicher gab es auch in der russischen Malerei aufrüttelnde Arbeiterbilder. So besitzt der „Schichtwechsel der Bergleute“ (1895) von N. A. Kassatkin in Blick und Bewegung den Geist der Revolution¹⁹. Aber schon B. W. Jogansons „Das alte Werk im Ural“ (1937), das den Gegensatz zwischen Unternehmer und Arbeiter zum Thema hat, erscheint wie eine im Sinn der Partei erdachte Historienmalerei. Die „Sitzung einer ländlichen Parteizelle“ (1924) von J. M. Tschepzow (1874–1950), die „Erbauer von Bratsk“ (1960/61) von W. J. Popkow († 1932) tragen schon das Bitte-recht-freundlich-Pathos zur Schau: sie wirken wie Auftragskunst. Der „Traktorist“ (1956) von Alexander Deineka, der wie „aus dem Ei gepellt“ in der Landschaft steht, erinnert uns zu sehr an die blonden Arbeiter des NS-Regimes und die Mythologie aus der Rosenberg-schen Retorte.

„Bitte recht fortschrittlich!“ könnte man unter die „Neuerer der SD AG – Wismuth“ von Franz Toppel schreiben. Und „Bitte recht klassenkämpferisch!“ unter Gilles und

¹⁸ H. Schade, Zum Arbeiterbild in der modernen Malerei, in dieser Zschr. 172 (1963) 401–421.

¹⁹ Zum Folgenden: State Tretyakov Gallery. Soviet Art (Moskau 1970).

anderer „Brigaden“. Willi Neuberts „Abstich im Stahlwerk“ greift auf ein Detail von Adolf Menzels „Eisenwalzwerk“ zurück. Aber wie weit weg sind diese „Konfektionsarbeiter“ von Menzels angespannten Gestalten. Routiniert und gekonnt wird hier das Arbeiterthema verschlissen.

Ähnliches wie vom Arbeiterbild gilt in der Malerei des Sozialistischen Realismus auch vom Thema Krieg. Das große Bild „Ruhepause nach der Schlacht“ (1951) von J. M. Neprinzew lehnt sich wohl an I. Repins „Brief der Saporoschen“ an und zeigt eine Gruppe lachender Soldaten im Winterwald. Aber diese Kameraden mit ihren geradezu eleganten Pelzmützen, mit den gefütterten Mänteln und einem gestellten Lachen zeigen eher eine Kunst als „Organisation des Optimismus“ (J. Goebbels), als daß sie die unerhörten Leistungen der russischen Armee im letzten Krieg ansichtig machen. So sah kein Russe und kein deutscher Soldat „nach der Schlacht“ aus. Ein Vergleich mit dem Triptychon von Otto Dix „Der Krieg“ (1932) zeigt sofort den Unterschied zwischen einem gemachten und einem erlittenen Kriegsbild.

Auch Deineka gibt in seiner „Verteidigung von Sewastopol“ (1942) dramatisch aufgebaute Matrosen und Soldaten, die mit aufgepflanzten Bajonetten gegeneinander stürmen. Mit diesen nordischen Konfektionssoldaten degradiert der sicher beachtenswerte Maler den russischen Soldaten, der im letzten Krieg eine alle Grenzen überschreitende Tapferkeit gezeigt hat, zur Schaufensterpuppe. Selbst Marc Chagall, der wirklich kein Soldat war, hat in seinem Bild „Der Krieg“ (1966) das Leid und die Haltung der russischen Menschen in einem ungeheuerlichen Geschehen weit überzeugender darzustellen gewußt.

Das Thema Revolution soll hier nicht verfolgt werden. Gegen Goyas, Delacroix' und Daumiers Bilder wirken die ewigen roten Fahnen in vielen Bildern des Sozialistischen Realismus wie eine Verballhornung dieses Geschehens auf Leben und Tod. „Der Weg der roten Fahne“ von G. Bendzin könnte dafür ein Beispiel sein. Doch mit diesem Wandbild am Kulturpalast in Dresden kommen wir zu dem geradezu verhängnisvollen Problem der Monumentalität in der modernen Kunst.

Monumentalpropaganda

Der Begriff des Monumentalen entstammt wie viele Vokabeln des Sozialistischen Realismus dem kunstgeschichtlichen Repertoire des 19. Jahrhunderts. Lenin hat ihn durch seine Forderung nach einer „Monumentalpropaganda“ fest in den theoretischen Begriffsapparat der Ideologen eingefügt. „In diesem System sozialistisch-realistischer Kunst übt die Monumentalkunst eine höchst massenwirksame ästhetisch-ideologische Funktion aus, die in ihrem umfassenden verallgemeinernden Charakter und ihrer repräsentativen Stellung im architektonischen Raum begründet ist.“²⁰ Das Wort „Monu-

²⁰ U. Kuhirt, Bildkunst und Baukunst. Zum Problem der Synthese von Kunst und Architektur in der

ment“, das in diesem Text die Theoretiker der DDR gesellschaftlich und propagandistisch interpretieren, bedeutet „Denkmal“ (monere = in Erinnerung bringen). Im 19. Jahrhundert wurde das Monumentale zu einer ästhetischen Kategorie, mit der man einen Wesenzug der alten Kunst zu begreifen suchte. Dieser Wesenzug bestand in ihrem „Ewigkeitscharakter“, das heißt, in einer formalen Qualität, die den Eindruck von Dauer und Bedeutung vermittelte. Die Kunsthistoriker von damals analysierten die alten Monumente und die Künstler suchten diese Qualität der alten Werke ästhetisch auszubeuten. Die Denkmäler und Kolossalbauten des 19. Jahrhunderts bildeten das deprimierende Ergebnis dieser ästhetisierenden Kultur.

Sehr wahrscheinlich entstand das Monumentale in der alten Kunst aus der ganzheitlichen Weltanschauung des mythischen Menschen. So wird bei den Ägyptern, den hervorragenden Initiatoren des Monumentalen, selbst das Bild des Menschen zu einem Exponenten der kosmischen Liturgie. Der Wandcharakter der ägyptischen Schreitfiguren, die kosmische Definition der Architektur, die künstlerischen Wiederholungen des Aufgangs von Tag und Nacht und der Rhythmen der Jahreszeiten, die Einbeziehung von Tod und Auferstehung in das Kunstwerk geben diesen Monumenten jenen Ewigkeitscharakter, den eine irgendwie geartete Proportion oder gar eine übermenschliche Größenordnung nicht zu gewährleisten vermögen. Die Kunst war von dem Gesetz eines mythischen Kosmos geprägt.

Betrachtet man demgegenüber die 25 Meter hohe Monumentalplastik von Wera Muchina „Arbeiter und Kolchosbäuerin“ (Moskau 1936, Chromnickelbandstahl), so erkennt man sehr bald, daß ihre Monumentalität durch eine Leerformel mitbedingt ist. Die mit Hammer und Sichel aufgereckten Arme und die vorwärtsdrängenden Gestalten sind dem Relief „Der Auszug“ (Paris, Arc de Triomphe, 1832) von François Rude entnommen. Diese Formel – Guy Pellaert benutzte sie sogar für eine Comic-Strip-Illustration seines Buchs „Jodell“ – ist von großer Effizienz, allerdings zunächst nur als rhetorisches Klischee. Die beiden Figuren Wera Muchinas sind zwar realistisch aufgefaßt, aber besitzen keine individuellen Züge oder persönliche Tiefe. Schon das „Denkmal der Helden von Warschau“ („Nike“, Warschau 1964) von Marian Kosieczny erscheint bedeutender. Auch hier prägt ein vergleichbarer Bewegungsimplus die mit einem Schwert vorstürmende Gestalt. Aber der Gegensatz zwischen der senkrecht aufgehobenen Linken und der kämpferisch gebeugten Rechten mit dem Schwert – das Sich-Erheben und das Fallen der Figur – macht die tragische Situation eines heldenhaften Volks und eines jeden Menschen überzeugend sichtbar. Das „Denkmal der Helden von Warschau“ wirkt wie das realistische Gegenstück zu Ossip Zadkines „Mahnmal für das zerstörte Rotterdam“ (1953/54). Hier wie dort erhält ein vergebliches Sich-Aufbäumen gegen eine anonyme Gewalt in erschütternder Weise Gestalt.

An dieser Stelle scheint es aufschlußreich, die Unterschiede zwischen dem Sozialisti-

schen Realismus und der NS-Kunst zu betrachten, und zwar zunächst die Abgrenzungen, die sozialistische Kunstkritiker selbst vollzogen haben. Ein Vergleich zwischen Fritz Cremers „Buchenwald-Denkmal“ (1958) und Arno Brekers „Der Wächter (1942) kommt zu folgendem Ergebnis: „Während das Werk Brekers einen ungeheuren Ausbruch der menschlichen Physis zum bestimmenden Moment der Veranschaulichung ‚heroischer‘ Kräfte des Menschen macht, wird das Heroische bei Cremer und Kies als echter Wesenszug einer ganzheitlichen, bewußt und vernünftig handelnden Persönlichkeit erlebbar.“²¹ Vielleicht darf man ergänzen, daß ein biologisches Allgemeines in Brekers Relief einem sozialen Allgemeinen in Wera Muchinas Plastik gegenübersteht. Dazu widerspricht der idealisierende Grundzug des Bildwerks Brekers dem realistischen Charakter der Plastiken Muchinas und Cremers. Das, was jedoch den „KZ-Häftlingen“ von Cremer den Vorrang vor dem hohlen Pathos des „Wächters“ von Breker und der rhetorischen Formel von Muchina gibt, ist gerade das Nicht-Monumentale, das Unheroische und Unpathetische. Cremers Gestalten treten wie zufällig, zusammengewürfelt und unterlegen den unsichtbaren Gewalttätern entgegen. Ihre ausgemergelten Gesichter wissen nichts vom „Auszug“ und vom Pathos eines François Rude. Vielmehr sind Cremers „KZ-Häftlinge“ Verwandte der „Bürger von Calais“, die Rodin geschaffen hat.

N. W. Tomskis „Lenin-Monument“ (Berlin 1970, Granit, 18 m hoch) oder L. J. Kerbels „Karl-Marx-Denkmal“ (Moskau 1965) haben leider die Wilhelminische Repräsentationskunst nur ins Plakative gesteigert. Sie erinnern in ihrer Kolossalität an die gewaltige Herz-Jesu-Statue in Rio de Janeiro. Aber Quantität macht auch hier noch kein Genie, und christliche Thematik garantiert ebenso wenig wie sozialistisches Engagement Würde und Bedeutung der Monumentalplastik. Derartige Christusbilder und Leninplastiken dokumentieren lediglich die geistige Inflation großer Menschheitsbewegungen. Ein Teil der Monumentalkunst des Sozialistischen Realismus – man möge den Vergleich verzeihen – ähnelt dem Löwen der amerikanischen Monumentalfilme von „Metro-Goldwyn-Mayer“. Sie sind optimistisch, moralisch und reklameintensiv. Jedoch tritt bei den Amerikanern an Stelle des ethisch überanstrengten „Arbeiters“ der edle Cowboy, der unübertreffbare Patriarch des amerikanischen Volks.

Selbst Michail Sawizkis „Partisanenmadonna“ (1967) kann nicht uneingeschränkt bewundert werden. Die Bedeutung des Bilds beruht in seiner Thematik und seiner Bescheidenheit. Seinen plakativen Charakter hat es mit vielen kirchlichen Bildern der Jahre nach 1945 gemeinsam. Der Frömmigkeit und Propaganda-Sakralität solcher Madonnen sprechen auch kirchliche Funktionäre gerne den Preis zu. Und sie wären dabei noch nicht einmal schlecht beraten. Die besondere Qualität vieler Kunstwerke des Sozialistischen Realismus jedoch liegt in der Integration einer humanistischen Tradition.

²¹ U. Kuhirt, a. a. O. 171.

Das proletarische Renaissancegefühl und die prozeßhafte Malerei

„Von Marxens viktorianischem Geschmacksideal, das der Antike eine nur mühsam zu begründende Allgemeinheit bescheinigt, in Verlegenheit und auf Abwege gebracht, will die marxistische Ästhetik bis heute nicht wahrhaben, wo die Denkansätze liegen, aus denen sie früher oder später ihre Umorientierung wird beziehen müssen.“²² Diese Kritik an Marx ist scharf, aber wohl kaum falsch. Problematischer erscheint die Ablehnung der normativen Kraft der antiken Kunst. Auch die überspitzte Behauptung Hofmanns, daß die Kunst heute „außerhalb des Traditionszusammenhangs“ steht, ist kaum aufrechtzuerhalten, mag sie sich auch auf Schelling und Hegel stützen. Niemand hat die alten Kulturen so schamlos ausgebeutet wie der Deutsche Idealismus, der Klassizismus und der Historizismus des 19. Jahrhunderts. Allerdings schöpfte man von diesen Kulturen der Alten vorwiegend die ästhetischen Schichten ab, ohne ihre tragenden mythischen und philosophischen Fundamente als verbindlich anzuerkennen. Hier ist Hofmann durchaus zuzustimmen. Die grundsätzliche Möglichkeit, Tradition zu verstehen und anzuerkennen, ist jedoch nicht auszuschließen. Die Ausrichtung der antiken Kunst ist eine legitime Möglichkeit des Schaffens. Picasso hat genauso davon Gebrauch gemacht wie die *Pittura metafisica* und der Surrealismus. „Mit der DDR entstand ein zuverlässiger Hort der großen humanistischen Tradition der deutschen Kultur“, erklärte Ullrich Kuhirt²³.

Die Theoretiker und die Künstler des Sozialistischen Realismus in Deutschland verfolgen ihre Tradition nicht wie die mittelalterlichen Franken bis zu den Trojanern und ihrer Abstammung von Venus hin. Sie bauen auch keine Ahnenreihe von Vorgängern auf, die sich zu Christus bekehrt und bekannt haben, wie Herzog Wilhelm V. von Bayern an der Fassade von St. Michael in München. Vielmehr präparieren sie aus der Geschichte die revolutionären Vorgänger heraus. Die kommunistischen Bewegungen gegen den Faschismus werden dargestellt. Karl Liebknechts großes und tragisches Unternehmen findet Anerkennung. Die russische Revolution wird darstellungswürdig. Die Pariser Kommune erhält eigene Bilder. Heinz Zander widmet dem „Großen Deutschen Bauernkrieg“ ein Triptychon. Dabei werden unter Umständen Künstler wie Tilman Riemenschneider, Matthias Grünewald oder Albrecht Dürer zitiert. So entsteht mit Hilfe der Kunst ein neues Traditionsgefüge, das allerdings eingestanden oder uneingestanden die Humanismusvorstellung und das Bildungsideal des 19. Jahrhunderts zugrunde legt.

Diesem „proletarischen Renaissancegefühl“ (P. Sager) entsprechend werden die Figuren und Bildkompositionen von Werner Tübke, die weiterhin durch realistische Einzelstudien vorbereitet sind, von Formstrukturen der Renaissance hinterfangen. Sein „Gruppenbild“ auf der VII. Dresdner Ausstellung stellt Individuen und Charak-

²² W. Hofmann, *Kunst und Politik* (Köln 1969) 39.

²³ U. Kuhirt, in: *Unsere Kunst im Spiegel der Kritik*, a. a. O. 15.

tere dar. Nach Form und Haltung aber könnten diese Arbeiter und Ingenieure – wenn man von den realistischen Elementen absieht – einem italienischen Künstler des 16. Jahrhunderts entnommen sein. Auch Tübkes „Arbeiterklasse und Intelligenz“ (Leipzig 1971) ist eine *Sacra Conversazione* des Sozialismus. Viele Arbeiter und Intelligenzler seiner Gemälde sitzen wie die Philosophen oder Jünger der „Disputa“ oder der „Schule von Athen“ in den vatikanischen Stanzen Raffaels da. Ein einmaliges Werk bietet Tübke in seinem „Sizilianischen Großgrundbesitzer mit Marionetten“. Zwischen Putto und Windspiel lehnt ein eleganter Herr lässig an einem offenen Balkon. Hinter ihm öffnet sich die gebirgige Landschaft der großen Insel. Vor diesem Gemälde jedoch – und damit wird Tübkes Werk zu einer Art Ambiente-Raum – hängen große Marionetten: Ritter und Dame, Vogel und Engel. Durch diese Verbindung von Malerei und Marionetten reicht dieses Werk des Sozialistischen Realismus ins Surreale. Der Gegensatz von Malerei und Objektkunst, vitalem jungem Mann und toten Marionetten kann nicht größer sein. Ohne jede zweitrangige Propaganda hat dieses manieristische Werk das Anliegen Lenins erfüllt: „Der Marxismus hat seine weltgeschichtliche Bedeutung als Ideologie des revolutionären Proletariats dadurch erlangt, daß er die wertvollsten Errungenschaften des bürgerlichen Zeitalters keineswegs ablehnte, sondern sich umgekehrt alles, was in der mehr als zweitausendjährigen Entwicklung des menschlichen Denkens und der menschlichen Kultur wertvoll war, aneignete und es verarbeitete.“²⁴

Verhelfen Werner Tübke, Ronald Paris, Heinz Zander oder Günther Glombitza dem Statuarischen zu einer Renaissance, wobei sie auch an der Neuen Sachlichkeit der deutschen Malerei der zwanziger Jahre anknüpfen, so bringen Willi Sitte, Bernhard Heisig und Frank Rüdiger einen expressiven Impressionismus, der an Corinth und Kokoschka erinnert, ins Spiel. Dieser expressive Impressionismus verstärkt die Bewegung in den Bildern. Als Vorstufe dieser Kunst sei an die „Verteidigung von Petersburg“ (1927/66) von Alexander Deineka erinnert. Durch die Rhythmisierung der aufmarschierenden Soldaten und Arbeiter in diesem Bild hat Deineka dem Vorgang einen überzeugenden Bewegungsimpuls verliehen. Mag auch die Komposition durch Ferdinand Hodler mit angeregt sein, sie wird dadurch nicht geschmälert. In diesem Bild wird Revolution sichtbar. Derartige dynamische Elemente, die aus dem Expressionismus und dem Impressionismus stammen, hat Willi Sitte in einer Intensität fortentwickelt, daß man von einem „Sozialistischen Stil“ sprechen könnte. In Bildern wie „Stalingrad mahnt“ (1961), „Die Überlebenden“ (1963), „Höllenssturz in Vietnam“ (1961), „Leuna“ (1969) und „Pariser Kommune“ (1971/72) beobachten wir eine Identifizierung von Materie, Licht und Bewegung, die dem Bildgeschehen eine gewaltige und einheitliche Kraft verleiht. Gefächerte und „collageartig gesetzte Gegenstände“ (Wilfriede Werner-König) bauen den Bildschirm auf. Dazu fügt Sitte in die brodelnde Landschaft seiner vitalen Figuren Strukturen ein, die nahezu kubistisch wirken. Oft sind

²⁴ Revolutionsentwurf (geschrieben am 8. Oktober 1920).

es technische Elemente wie Rohre, Schalttafeln, Stahlkonstruktionen oder einfachhin geometrische Partien, die in effektvoller Weise zu den Rubensschen Akten oder Organismen der Arbeiter und Arbeiterinnen kontrastieren. So entsteht eine prozeßhafte Malerei, die den historischen Vorgang aus dem Bildgrund hervortreibt. Das Grundanliegen des dialektischen Materialismus wird Form. „Nichts wird sich in ihm (dem Sozialismus) wiederholen. Alles ist im Fluß. Alles befindet sich in einem dynamischen Entwicklungsprozeß“ (W. Sitte). Der Rhythmus der Maschinen und der Technologie wird in den Bildern Sittes mit dem sich entfaltenden Leben zu einem Prozeß der Geschichte des Sozialismus vereint.

Die Frage jedoch bleibt: Wem verdanken wir solche programmatische Monumentalwerke – dem Künstler oder dem Funktionär?

Die Ingenieure menschlicher Seelen und das ästhetische Dilemma des Mao Tse-tung

Man kann also die Werke des Sozialistischen Realismus kritisch betrachten. Ihnen einfachhin Qualität abzusprechen ist nicht möglich. Viele Werke des Ostblocks halten den Vergleich mit amerikanischer Pop-Art, Fotografischem Realismus, Objektkunst und anderen Werken des Westens sehr wohl aus. Die pauschale Ablehnung der Kunstwerke des Ostblocks durch die westliche Kunstkritik wie die allgemeine Verdammung der westlichen modernen Kunst durch die östlichen Ideologen dokumentieren nur die Wertblindheit unseres „wissenschaftlichen“ Zeitalters. Das eigentliche Problem einer engagierten Kunst, die Unterordnung des Künstlers unter das vorgegebene Programm einer Partei, wird durch diese Invektiven nicht gelöst.

Die Partei und ihre Ideologie schaffen einen Rahmen, den der Künstler nicht durchbrechen darf, ohne in schwere Konflikte zu kommen. Ganze Bereiche des menschlichen Kunstschaffens bleiben ihm durch politische Gängelung verschlossen. Kubismus, Surrealismus, abstrakte Kunst, Pop-Art und die erkenntniskritischen Arbeiten zwischen Fotoapparat und Malerei sind praktisch verboten. Natürlich wird jede Art religiöser Kunst abgelehnt. Viele dieser Verdikte sind nicht einmal aus dem Wesen des Marxismus-Leninismus zu begründen. Fernand Léger, ein überzeugter Kommunist, hat eine einzigartige Reihe kubistischer Arbeiterbilder geschaffen, die etwa Michail Lifschitz in seinen geistreichen Angriffen gegen den Kubismus nicht einmal erwähnt. Der Arbeiter oder die klassenlose Gesellschaft sind also gar nicht immer normativ. Der erschreckende Vorgang tritt ein, daß eine Gruppe von Funktionären sich anmaßt, in künstlerischen Dingen über die orthodoxe Programmatik einer Partei zu verfügen. Oft besitzen derartige Funktionäre nicht einmal künstlerisches Gespür oder Interesse für die Kunst. Sie gebrauchen diese Art geistiger Äußerungen nur für die Konsolidierung ihrer Macht.

Damit wird zwar der Künstler zum „Ingenieur der menschlichen Seele“, wie Stalin und Schdanow es wünschten; aber er bleibt auch hier Techniker oder Produzent, das

heißt „Macher“ von etwas, dessen geistiger Entwurf bereits vorliegt. In den meisten Fällen besitzt der Künstler aber ein weit sensibleres Erkenntnisvermögen als der Politiker. Er empfindet, er sieht, er ahnt und er begreift. Macht hat er nicht. Der Politiker organisiert und lenkt. Er regiert. Er hat die Macht. Doch nur in beschränktem Maß kann er – gerade bei der modernen Differenzierung der Aufgaben – Ideen zum Schaffen der Künstler liefern. Wenn aber die Funktionäre zu Bürokraten werden – und welcher zeitgenössische Staat vermag das zu verhindern – entsteht gemanagte oder organisierte Kunst. Ein menschlich fragwürdiger Dirigismus geht mit der autonomen Gewalt moderner Bürokraten zusammen. Manipulation der Bewußtseinsindustrie heißt das bedauerliche Ergebnis dieser kaum noch zu steuernden Vorgänge.

Es gibt jedoch im Leben eines Künstlers Ereignisse, die er selbst nicht in der Hand hat. Kokoschka wird durch ein Grübchen im Gesicht eines Mitmenschen fasziniert. Marc Chagall bestimmen Träume. Max Ernst regt die Maserung von Brettern an. Salvador Dali kann ein Camembert zu sublimen Bildentwürfen veranlassen. Man kann diese Art der Erfahrung geradezu mit den Erlebnissen der Heiligen vergleichen. Jakob trifft auf einen Engel, der mit ihm ringt. Paulus erscheint ein Mazedonier im Traum. Augustinus stößt auf ein Buch und hört die Worte: Nimm und lies!

Diese unaufhörlichen Begegnungen des Menschen mit einer Realität, die ihn übersteigt und zum Handeln bestimmt, vermag kein Staat und kein Funktionär zu reglementieren. Es sei denn, er machte sich anheischig, dem Leben selbst in die Zügel zu fallen. Mao Tse-tung, selbst künstlerisch begabt, sieht das Problem:

„Wenn es sowohl ein politisches als auch ein künstlerisches Kriterium gibt, wie sind dann die Beziehungen zwischen beiden? ... Wir leugnen nicht nur abstrakte, absolut unverständliche politische Kriterien; in jeder Klassengesellschaft wendet jede Klasse ihre eigenen, von denen anderer Klassen abweichenden politischen und künstlerischen Kriterien an. Aber um welche Klasse in einer beliebigen Klassengesellschaft auch immer es sich handelt, jede setzt die politischen Kriterien an die erste Stelle und die künstlerischen an die zweite Stelle ... Unsere Forderung ist nun die Einheit von Politik und Kunst, die Einheit von Inhalt und Form, die Einheit von revolutionärem politischen Inhalt und möglichst vollkommener künstlerischer Form. Kunstwerke, denen es an künstlerischer Qualität mangelt, sind ohne Kraft, so fortschrittlich sie in politischer Hinsicht auch sein mögen. Deshalb wenden wir uns auch, da wir uns gegen Kunstwerke mit politisch falscher Orientierung wenden, gegen die Tendenz zum politisch richtig orientierten, aber künstlerisch kraftlosen sogenannten ‚Propagandastil‘. Wir müssen in der Frage der Literatur und Kunst einen Zweifrontenkrieg entfalten.“²⁵

Kunst wäre nach dieser Theorie etwas Sekundäres, eine Fähigkeit, die für eine Partei einzusetzen ist. Aber gerade hier beginnt der Konflikt. Was ist, wenn der Künstler wie der Prophet Bileam vom König der Moabiter aufgefordert wird, die Israeliten, das andere Volk oder die andere Klasse, zu verfluchen, aber alles in ihm – Gott und die Eselin – läßt es nicht zu?

Die wenigen Hinweise zeigen deutlich, daß nicht allein die Politik einer Klasse

²⁵ Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung (Frankfurt 1967) 133 f.

oder die ästhetische Intensität der Begabung die Normen für das künstlerische Schaffen bieten können. Das gilt auch für die kirchliche Kunst, deren Theorie und Praxis sich im 20. Jahrhundert den Postulaten des „Sozialistischen Realismus“ bedenklich annähert haben. Die „Partei“ oder das Baureferat einer Diözese und der Künstler allein sind auch hier nicht normativ. Vielmehr ist erst der Mitteilungscharakter der Welt zu beachten, dem die alten Religionen und Staaten in ihren Bildern und Bauten den Vorrang verliehen. Wie sehr etwa die mittelalterliche Kunst nicht parteilich bestimmt war, sieht man daraus, daß an den Gerichtsportalen Bischöfe und Mönche – wenn man so will die „Funktionäre“ der Kirche selbst – in die Hölle geschickt wurden. Das ist keine Propagandakunst! Dante konnte sogar Papst Coelestin V. in die Unterwelt stürzen. Das jüngste Gericht stand auch über der Hierarchie.

Es ist also weder der Glaube noch das Genie, die Kunst und Wissenschaft legitimieren. Vielmehr bietet die Einsicht in die natürliche Offenbarung der Schöpfung einen Ansatz zur Normenfindung. So hat beispielsweise in Audincourt der Sozialist Fernand Léger den bedeutendsten Herz-Jesu-Zyklus des 20. Jahrhunderts geschaffen. Warum? Weil der sozialistische Künstler sich mit dem Wesen der Passion genauso identifizieren kann wie der gläubige Mensch.

Zunächst sind es also nicht die Widerspiegelungen dialektischer Bewußtseinsstufen der Gesellschaft, die – gelegentlich durch Mache und Manipulation der Öffentlichkeit aufgenötigt – den Maßstab für die Kunst abgeben, sondern die Daseinskonstanten der Schöpfungsgesetzlichkeit. Der Mensch wird nämlich nach gemeinsamer Einsicht der alten Kulturen nicht durch ein autonomes Humanum, dem Bildungsklishee des 19. Jahrhunderts, konstituiert, sondern durch die Prägekraft von Himmel und Erde, Geist und Leib. Mensch ist das Wesen aus Lehm und Licht, das die Grenzen von Zeit und Raum durchstößt und die Fortdauer der Erkenntnis und des Lebens begreift. Freiheit hat diesem Wesen keine soziale Instanz gegeben. Die Gesellschaft vermag diese Freiheit dem Menschen auch nicht zu nehmen.

Als einzelner soll dieser Mensch sich zwar engagieren. Aber das Maß des Engagements ist nicht in das Ermessen einer Gruppe, die Machtpolitik einer Partei oder die Tendenz einer religiösen Konfession allein gestellt. Denn jeder Mensch ist von dem Gesetz der Schöpfung geprägt und an der Sache geeicht.