



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Der Sozialistische Realismus in der VR China unter Mao
Zedong und in der DDR, 1949-1976 - ein Vergleich.“**

Verfasserin

Daniela Dahlke

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im September 2009.

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Doz. Dr. phil. Dr. habil. Jorinde Ebert

*

Gewidmet:

All jenen Künstlern, die im Gefecht der Politik mit der Kunst ums Leben kamen.

*

Der Geist macht den Menschen zum Menschen. Zum Menschen, doch die Kunst zielt darauf hin, das Übermenschliche auszusagen. Sie ist Intuition. Sie ist der reine Ausdruck jener unbegreiflichen Kraft, die universal wirkt und die wir deshalb das Universale nennen können.

Piet Mondrian

Inhaltsverzeichnis

<u>Vorwort</u>	S. 3
<u>1. Einleitung:</u>	
1.1. Thema	S. 4
1.2. Methode	S. 5
1.3. Forschungsstand	S. 6
<u>2. Die Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus</u>	
2.1. Die Anfänge in Russland/ Sowjetunion	S. 8
2.2. Umriss des Sozialistischen Realismus in der DDR: Weimarer Republik und Sowjetische Besatzungszone (SBZ)	S. 13
2.3. Der Sozialistische Realismus innerhalb der chinesischen Kunst des 20. Jahrhunderts	S. 17
2.4. Zusammenfassung: Charakteristika des Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung	S. 24
<u>3. Die Volksrepublik China und die Deutsche Demokratische Republik</u>	
3.1. Kulturpolitik VR China, 1949-1976.	S. 27
3.1.1. Erste Phase: Reformen und Optimismus, 1949-1956.	S. 28
3.1.2. Zweite Phase: Unsicherheit, 1957-1965.	S. 32
3.1.3. Dritte Phase: Frustration in der Kulturrevolution, 1966-1976.	S. 35
3.1.4. Zusammenfassung: Höhen, Tiefen und Stillstand in der Kulturpolitik der VR China	S. 38
3.2. Kunstpolitik DDR, 1949-1979.	S. 39
3.2.1. Die 1950er Jahre: Der Bitterfelder Weg	S. 39
3.2.2. Die 1960er Jahre: Hermetische Abriegelung	S. 44
3.2.3. Die 1970er Jahre: Weite und Vielfalt	S. 49
3.2.4. Zusammenfassung: Höhen, Tiefen und Weite in der DDR-Kulturpolitik	S. 53

4. Bildbeispiele des Sozialistischen Realismus in der VR China und der DDR im Vergleich

4.1. Bildbeispiele des Sozialistischen Realismus in China

4.1.1. Überblick der Kunst unter Mao, 1949-1979. S. 55

4.1.2. Gattung: Ölgemälde S. 56

4.1.2.1. Mao und die Armee S. 56

4.1.3. Gattung: „guohua“ und „nianhua“ S. 62

4.1.3.1. Landbevölkerung und Arbeit S. 62

4.1.3.2. Landschaft und Industrie S. 69

4.1.4. Zusammenfassung: Sozialistischer Realismus chinesischer Prägung S. 76

4.2. Bildbeispiele des Sozialistischen Realismus in der DDR

4.2.1. Kunstzentren in der DDR S. 77

4.2.2. Landschaften S. 78

4.2.3. Arbeit S. 84

4.2.4. kommunistische Ideologie S. 89

4.2.5. Zusammenfassung: Stilpluralismus innerhalb des
Sozialistischen Realismus der DDR S. 92

4.3. Vergleich S. 94

5. Fazit S. 97

6. Abstract (deutsch/ englisch) S. 100

7. Literaturverzeichnis S. 102

8. Abbildungsverzeichnis S. 108

9. Abbildungen S. 114

10. Lebenslauf der Verfasserin S. 153

Vorwort

Während des langen Prozesses der Themenfindung, Konzeption, Recherche, Ausarbeitung und Überarbeitung der Diplomarbeit, standen mir gewisse Menschen bei Seite, denen ich an dieser Stelle danken möchte. Zuerst bedanke ich mich bei Frau Univ.- Doz. Dr. phil. Dr. habil. Jorinde Ebert, meiner Diplomarbeitsbetreuerin, für ihre Geduld und ihre wichtigen Ratschläge, vor allem was inhaltliche Belange zur chinesischen Malerei anging. Auch möchte ich in meinem engsten Freundeskreis danken, hier vor allem Theresa Theisl, für ihre konstante Unterstützung und Korrektur der Texte in grammatikalischen Belangen, sowie Magdalena Czernik und Susan Schubert. Des Weiteren sind hier meine lieben Studienkollegen der Kunstgeschichte in Wien zu erwähnen, mit denen ich in fachkundigen Gesprächen, Ideen weiterentwickeln konnte. Kristina Bennewitz sei auch gedankt, denn sie nahm die Endkorrektur vor. Und, last but not least, meiner Familie und meiner Mutter, die mir vor allem in der Endphase starken Rückhalt gegeben hat.

1. Einleitung

1.1. Thema

Während des Erstellens dieser Diplomarbeit war die Relevanz ihres Themas „Der Sozialistische Realismus in der Volksrepublik (VR) China unter Mao Zedong und in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR), 1949-1976 - ein Vergleich“ durch die Medien des Alltags immer wieder zu spüren. Im Jahr der Fertigstellung, 2009, diskutierten Politiker über die atomare Aufrüstung des kommunistisch regierten Nordkoreas intensiver denn je. Deutschland begeht im Herbst „20 Jahre Mauerfall“ und China den 33. Todestag von Mao Zedong. Über eine vergleichbare Brisanz bin ich schließlich auch auf den Schwerpunkt meiner Diplomarbeit aufmerksam geworden. 2007 war der „Boom“ zeitgenössischer chinesischer Malerei auf dem Weltkunstmarkt an seinem Höhepunkt angelangt. Zeitgleich fand ein Seminar zur außereuropäischen Kunstgeschichte an der Universität Wien bei Univ.- Doz. Dr. phil. Dr. habil. Jorinde Ebert mit dem Titel „Moderne Ölmalerei Chinas“ statt. Bei der intensiven Beschäftigung mit zeitgenössischen Künstlern wie Feng Zhengjie (*1968) und Ai Weiwei (*1957) verfolgten die Teilnehmer des Seminars auch Etappen der Kultur- und Kunstgeschichte des Landes zurück. Deutlich wurde, dass noch heute viele chinesische Künstler die politischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts in ihren Werken verarbeiten. Augenscheinlich waren für mich auch die Gemeinsamkeiten mit der Kunst in der DDR, die wie in China durch die Politik der kommunistischen Partei unterdrückt worden war. Vom Interesse für diese Zusammenhänge geleitet, entstand mein Diplomarbeitsthema. Das Ziel der hier vorliegenden Arbeit ist, herauszufinden, ob der auferlegte Stil in beiden Ländern eine ähnliche Umsetzung fand. Dabei treten folgende Forschungsfragen auf: Fand eine Umsetzung des von der Sowjetunion übernommenen Stils des Sozialistischen Realismus in beiden Ländern statt? Sind vorangegangene Stilelemente aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachweisbar, die zu einem Stil mit landeseigener Prägung führten?

1.2. Methode

Durch eine Gegenüberstellung der Kunstentwicklung beider Länder wurde eine vergleichende Betrachtung möglich, wodurch es gelang gemeinsame und/ oder unterschiedliche Entwicklungen aufzudecken. Dabei ist jedoch zu beachten, dass die Betrachtung aus einer europäischen Wahrnehmung heraus erfolgt.

Die zeitliche Eingrenzung des Themas umfasst die Amtsperiode Mao Zedongs in China, der zwischen 1949 und 1976, als Führer der kommunistischen Partei, das Land regierte. Das letzte Jahrzehnt der Herrschaft der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland (SED) in der DDR, 1979-1989, kann hier ausgelassen werden, da sich ausschlaggebende Veränderungen in der DDR- Kunstszenen bereits davor vollzogen, die sich in der folgenden Zeit nicht wesentlich veränderten.

Im Laufe der Recherchen hat sich gezeigt, wie wichtig die Rolle des kommunistischen Mittellandes Sowjetunion, auch als Entstehungsland des Sozialistischen Realismus, ist. Demnach fließt in das zweite Kapitel dieser Arbeit eine Abhandlung zur Kunst in Russland/ Sowjetunion ein.

In diesem Kapitel mit der Überschrift: „Die Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus“, sollen Ursprünge des Stils in der Sowjetunion sowie Kunstentwicklungen in den Jahrzehnten vor der Gründung der beiden kommunistischen Länder in China und Deutschland, aufgezeigt werden. Mit der darauffolgenden Übernahme des Sozialistischen Realismus sowjetischen Vorbilds ist nicht in jeder Hinsicht ein Bruch mit Vorangegangenen vollzogen worden. Auch landeseigene Kunsttendenzen, sowohl in China wie auch im Deutschland der Weimarer Republik während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, bereiteten Charakteristika des Sozialistischen Realismus vor.

Das dritte Kapitel zur Kulturpolitik beider Länder stellte sich als notwendig dar, da Kunstwerke durch ihre Entstehungszeit nur im Kontext politischer Kampagnen betrachtet werden können, wie es im nachfolgenden Hauptabschnitt der Arbeit, in Kapitel Vier, einer Bildanalyse thematisiert wird. Der Versuch einer kulturpolitischen Einschätzung soll die Einsicht in das Wechselspiel zwischen Künstlerschaffen und politischen Vorgaben vertiefen und aufzeigen in wie weit das Künstlerschaffen davon beeinflusst wurde. Dabei spielen auch biografische

Informationen des jeweiligen Künstlers eine entscheidende Rolle. Ob sie politisch konform eingestellt waren oder nicht, prägte unmittelbar ihre Werke.

Die Auswahl der Bildbeispiele erfolgte nach einer Kategorisierung der vom Sozialistischen Realismus vorgegebenen Bildinhalten. So sind aus den drei Sujets des „Bauern/ Arbeiters“, der „Industriellandschaft“ und dem Bereich der „kommunistischen Ideologie/ Herrscherpersönlichkeiten“ jeweils ein Bild pro Land ausgewählt worden.

Im anschließenden Vergleich werden die deutlich geworden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zusammengefasst und im Schlussteil einer Wertung unterzogen.

1.3. Forschungsstand

Teilaspekte des Themas, wie Kulturpolitik und Künstlertum des jeweiligen Landes, wurden ausreichend bearbeitet. Wichtigstes Recherchematerial für die VR China lieferten die umfangreichen Monografien von Michael Sullivan¹ und Julia F. Andrews², die in ihren Abhandlungen zur chinesischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts auch ausführlich über die Kunstschaffenden unter Mao Zedong schreiben. Kompendien von Kuiyi Shen³, in Zusammenarbeit mit Andrews, sowie von Jo-Anne Birnie Danzker⁴ halfen dabei, künstlerische Diskurse und Entwicklungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in China nachzuvollziehen. Zur Person Maos, dessen persönliche Machtausübung aufs Engste mit der Politik und Geschichte des Landes verknüpft ist, gibt es eine Fülle an Literatur. Die relativ rezente Biografie von Jung Chang und Jon Halliday⁵ ermöglichte es, durch den sehr kritischen Blick auf die Persönlichkeit und Regierungsperiode Mao Zedongs, die Kunstentwicklungen unter seiner Regierung besser zu verstehen und einzuschätzen. Durch die Masse an Staatskünstlern zu seiner Zeit und die Größe des Landes sind kaum monographische Werke über diese chinesischen Pioniere der kommunistischen Kunst vorhanden. Dies steht ganz im Gegensatz zu den Kulturschaffenden der ehemaligen DDR. Durch die frühe Entdeckung und Anerkennung dieser Künstler in

¹ Sullivan, Michael: Sullivan, Michael: Art and Artists of Twentieth- Century China. Berkeley: University of California Press, 1996.

² Andrews, Julia F.: Painters and Politics in the People's Republic of China 1949- 1979. Berkeley: University of California Press, 1994.

³ Andrews, Julia F. und Shen, Kuiyi: A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth- Century China. Guggenheim Foundation New York, 1998.

⁴ Danzker, Jo-Anne Birnie (u.a.): Shanghai Modern, 1919-1945. Ostfildern-Ruit: Hatje, 2004.

⁵ Zhang, Rong/ Jung Chang und Jon Halliday: Mao: Das Leben eines Mannes, das Schicksal eines Volkes. München: Blessing, 2005.

den 1970er Jahre von der Bundesrepublik Deutschland (BRD), fanden diese folglich auch darüber hinaus internationale Anerkennung. Zahlreiche Ausstellungen dokumentieren das ungebrochene Interesse, wie die vor kurzem zu Ende gegangene Schausstellung von Werken Werner Tübke im Museum der bildenden Künste Leipzig.⁶ Kunsthistoriker und Autoren wie Lothar Lang⁷, Karin Thomas⁸ und Martin Damus⁹, beschäftigten sich über Jahrzehnte hinweg mit diesem Thema.

Ogleich die Literaturlage zum Kunstgeschehen beider Länder gut ist, gibt es nahezu keine Arbeiten, welche den Vergleich beider Länder wagten. Das wenige, einschlägige Material beschränkt sich auf historisch-politische Beziehungen der Länder untereinander, bei denen die Kulturbeziehungen jedoch nur im geringen Umfang thematisiert werden, wie zum Beispiel bei Martina Wobst¹⁰ oder Werner Meißner.¹¹ Eine direkte Gegenüberstellung der Werke, auch anhand von Künstlerbiographien, findet in dieser Arbeit also erstmalig statt.

⁶ „Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag“ 14. Juni bis 13. September 2009.

⁷ Lang, Lothar: Malerei und Graphik in Ostdeutschland. Leipzig: Faber & Faber, 2002.

⁸ Thomas, Karin: Die Malerei in der DDR, 1949- 1979. Köln: DuMont, 1980.

⁹ Damus, Martin: Malerei der DDR, Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.

¹⁰ Wobst, Martina: Die Kulturbeziehungen zwischen der DDR und der VR China 1949- 1990. Berliner China Studien, Münster 2004.

¹¹ Meißner, Werner (Hrsg.): Die DDR und China 1949 bis 1990: Politik – Wirtschaft – Kultur; eine Quellensammlung. Berlin: Akademie Verlag, 1995.

2. Die Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus

Sowohl in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) als auch in der Volksrepublik China herrscht(e) die Regierungsform des Kommunismus¹², welcher zuerst in Russland, nach der Oktoberrevolution 1917, durch Wladimir I. Lenin (1870-1924) auf der politischen Ideologie des Marxismus-Leninismus¹³, errichtet worden war. Ab dem 30. Dezember 1922, mit dem Zusammenschluss der sowjetischen sozialistischen Länder, bildete sich die Sowjetunion (SU)¹⁴ heraus.

Im Folgenden werden drei Länder, Russland/ Sowjetunion, Republik China und Deutschland der Weimarer Republik, mit ihren Entwicklungen in der Kunst aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgezeigt, was verdeutlichen soll, dass die ab dem Jahr 1949 auferlegte Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus in jedem Land durchaus Vorläuferbewegungen hatte und nicht, wie meist angenommen, einen radikalen Bruch mit vorangegangener Kunstgeschichte darstellte.

2.1. Die Anfänge in Russland/ Sowjetunion

Der Stil des Sozialistischen Realismus hatte seinen Ursprung in der Sowjetunion. Vorläufer war die Künstlergruppe AchRR¹⁵, die sich 1922 noch im revolutionären Russland gegründet hatte und 1928 in AchR¹⁶ umbenannt wurde. Diese Künstler

¹² Der ideologisch- politische Begriff des Kommunismus (lat. „communis“ = gemeinsam) ist um 1840 in Frankreich entstanden und kann verschieden ausgelegt werden. Besonders hervorzuheben sind hierzu die Theorien von Marx, Engels und Lenin. Im „Kommunistischen Manifest“ von Marx und Engels sind folgende Grundsätze beschrieben: Durch die Überwindung der bürgerlichen Gesellschaft ist die Möglichkeit der Selbstentfaltung des Menschen gegeben. Dies wird im Klassenkampf, ausgehend vom Proletariat, mit der Bourgeoisie und durch die Beseitigung des Privateigentums an Produktionsmitteln, erreicht. Nur so sei die Emanzipation des Menschen von ökonomischen, politischen, sozialen und religiösen Zwängen möglich. In der UdSSR und ihren Satellitenstaaten, wie der DDR, wurde die auf den Kapitalismus folgende Gesellschaftsform des „Kommunismus mit 2 Phasen“ umgesetzt. Die erste wird als Sozialismus, in der die Verteilung nach Leistung erfolgt, und die zweite als Kommunismus, bei der die Verteilung nach Bedürfnissen erfolgt, bezeichnet. (URL: <http://lexikon.meyers.de/wissen/Kommunismus+%28Sachartikel%29> (03.12.;15:30Uhr)

¹³ Ein aufgrund des Revisionismus auf den Marxismus entstandenes kommunistisches Programm von Lenin, das eine Partei nach neuem Typus und auf dem Prinzip des demokratischen Zentralismus fordert. Es beinhaltet die Verstaatlichung aller Produktionsmittel, eine zentral gelenkte Wirtschafts- und Sozialordnung, sowie die Herrschaft einer Partei als Machtträger im Sinne der Diktatur des Proletariats.

¹⁴ Sie schließt die Länder Armenien, Aserbaidschan, Georgien, Kasachstan, Lettland, Estland, Litauen, Moldawien, Ukraine, u.a., ein.

¹⁵ Assoziacija Chudoshnikow Rewoljuzionnoi Rossii/ Assoziation der Künstler des Revolutionären Russlands.

¹⁶ Assoziacija Chudoshnikow Rewoljuzionnoi/ Assoziation der Künstler der Revolution.

haben sich stilistisch wie auch formal auf die Künstlerbewegung der Peredwishniki¹⁷ bezogen, welche sich in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts im zaristischen Russland entwickelt hatte.

Um 1850 entstand in Russland bei den russischen Intellektuellen ein Konflikt zwischen zwei Kulturauffassungen: die Erste, vertreten durch die bürgerliche Oberschicht, strebte eine moderne Weltsicht an und orientierte sich an akademischen westlichen Vorstellungen; die Zweite war eine traditionell russisch-orthodoxe Kulturauffassung der einfachen ländlichen Bevölkerung. Aus der ersten Auffassung, welche die Kunst des akademischen westlichen Realismus für die Darstellung einer modernen Weltanschauung als geeignet ansah, entwickelte sich 1863 die Bewegung der Peredwishniki. Ab 1870, mit der Gründung der „Genossenschaft für Wanderausstellungen“, organisierten die Künstler Ausstellungen in den Provinzstädten Russlands und versuchten die Landbevölkerung, die der Ikonenmalerei verhaftet war, von einer Übernahme dieser akademischen westlichen Kultur zu überzeugen. Hauptvertreter waren Ilya Repin (1844-1930), Ivan Kramskoy (1837-1887), Vassily Surikov (1848-1916) (Abb. 1) und Valentin Serov (1865-1911). Ihre Bilder im Stil des französischen und deutschen Realismus eines Gustave Courbet (1819-1877) oder Adolph von Menzel (1815-1905) des 19. Jahrhunderts¹⁸, mit weltlichen Motiven, wie das Alltagsleben der Bauern¹⁹, fanden wenig Anklang bei der Landbevölkerung. Für sie war jene Kunst fremd, exklusiv und stellvertretend für eine elitäre und herrschende Klasse.²⁰

Der russische Schriftsteller Dostojewski (1821-1888) war ein Kritiker der Peredwishniki. Er forderte von den Wandermalern den Versuch, eine Brücke zwischen der westlichen und der eigenen Volkskultur zu schlagen.²¹ Dieser Forderung kamen die Künstler der russischen Avantgarde-Bewegung nach. Maler wie Malewitsch (1878-1935), Kandinsky (1866-1944), Rodtschenko (1891-1956) und Gontscharowa (1881-1962) ließen sich von der westlichen avantgardistischen Kunst beeinflussen, und interpretierten dabei gleichzeitig die russische Volkskunst

¹⁷ Die Bezeichnung stammt aus dem Russischen und heißt übersetzt „die Wanderer“.

¹⁸ Johnston-Laing, Ellen: *The Winking Owl: Art in the People's Republic of China*. Berkeley 1988, S. 21.

¹⁹ Schneede, Uwe: *Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde*. Ostfildern- Ruit, 1998, S. 10.

²⁰ Ebd., S. 19ff.

²¹ Ebd., S. 20.

neu (Abb. 2, 3). Durch eine Kombination von Stilelementen der westeuropäischen Avantgarde aus Frankreich, Deutschland und Italien sowie eigenen traditionellen Sujets wie Akt und Stillleben, entstanden neue Ausdrucksmöglichkeiten, die außerhalb der akademischen Malerei lagen. Die Gestaltung durch kräftige Farben und klare Konturen ging auf Bilderbögen (Lubok), Ladenschilder und bäuerliche Schnitzereien zurück. Der Einfluss der Ikone war allem bei Malewitsch spürbar. Das Geistige, das in der Ikonenmalerei verbildlicht wurde, entspricht in seinen Bildern der Darstellung der Empfindung.²²

Der „Verband russischer Künstler“²³, zu dem auch Mitglieder der Peredwischniki gehörten, lebte in den 1920er Jahre wieder verstärkt auf. Zahlreiche Künstler schlossen sich in Gruppen zusammen, zerfielen aber auch genauso schnell wieder. 1921 setzte die Säuberung der Ministerien ein. Mit politischem Druck auf die Künstler trat nun der Staat als Auftraggeber für die bildende Kunst ein. Durch die Zentralisierung der Künstlerausbildung entstand ein Netz von Kunstschulen. An der Spitze der Organisation, in der Abteilung für bildende Künste, saßen linksgerichtete, ehemalige Vertreter der russischen Avantgarde und lenkten das Kunstschaffen.²⁴

In diese Zeit, nach der 47. Ausstellung der „Genossenschaft für Wanderausstellungen“, die bis 1923 existierte, ist die Gründung der AchRR/AchR zu verorten. Sie vereinte die höchste Künstlerzahl und vertrat weiterhin den Standpunkt der Angleichung an den akademischen Westen und der Ablehnung der eigenen Kultur. Elf Ausstellungen, zwischen 1922 und 1929, verdeutlichten die Ähnlichkeiten zu den Peredwischniki. Die Bilder der ACHR zeigten in realistischer Manier Genreszenen, Historien-, Portrait- und Gruppenbilder mit Motiven des Alltags des Arbeiter, Soldaten der Roten Armee und der breiten Masse (Abb. 4). Bereits hier ist die Neigung zur Überhöhung und Heroisierung zu erkennen, sowie eine Abstrahierung des Bildnismotivs zu einem Gesellschaftstypus.²⁵ Für diese Künstler wurde der narrative Bildinhalt und die Vermeidung jeglicher Experimente im künstlerischen Ausdruck verpflichtend. Diese Stil- und Formmerkmale der AchR

²² Weiss, Evelyn: Russische Avantgarde 1910-1930, Sammlung Ludwig Köln. München: Prestel, 1986, S. 6- 11.

²³ Malervereinigung von 1903 bis 1923.

²⁴ Bakos, Katalin: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst Wien: Kunst und Revolution- russische und sowjetische Kunst 1910-1932. Wien 1988 , S. 24.

²⁵ Ebd., S.28.

erfüllten bereits einige Charakteristika des später verbindlich werdenden Sozialistischen Realismus.

Andere Künstlervereinigungen, wie die „Gesellschaft für Staffeleimaler“ (OST) standen der AchR kritisch gegenüber. Die durch die Industrialisierung neu entstandenen Bildmotive forderten ihrer Meinung nach auch neue stilistische Umsetzungen.

Die OST wurde 1925 gegründet und engagierte sich für das Wiederaufleben des Tafelbildes. Hauptvertreter waren Alexander Deineka (1899-1969) und Pjotr Wiljams (1902-1947) (Abb. 5, 6). Die Künstler grenzten sich, wie die AchR, bewusst gegen die Konstruktivisten²⁶ (Abb. 7) der Zeit ab. Einige der OST- Mitglieder waren sogar Absolventen der avantgardistischen Hochschule WCHUTEMAS²⁷ in Moskau.

Nach der Oktoberrevolution 1917 wurde die Kunst zunehmend als politisches Instrument funktionalisiert. Dies forderte einen neuen Künstlertypus, den des „Sowjetkünstlers“, der im Unterschied zum Avantgarde-Künstler für die breite Masse tätig war. Wichtig wurde von nun an, die gesellschaftliche Entwicklung mittels der Kunst aufzuzeigen und sie zu beeinflussen. Der Anspruch eines Gesamtkunstwerks stand im Vordergrund. Kunstschaffende waren in mehreren Bereichen, wie Malerei, Bildhauerei und bei Entwürfen für Plakate und Theaterstücke tätig.²⁸ Bestimmte Metaphern und Symbole fanden hier bereits Eingang in die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten und sollten später ein grundlegendes Charakteristikum der Sowjetkunst werden.²⁹

Der Künstlerstandpunkt zum sozialen Geschehen in der SU spielte in den Bildern der OST eine besondere Rolle. Für sie war es wichtig, eine eigene, teils unbewusste Stellungnahme zum gewählten Bildthema zu geben, was Bewegtheit, Spannung und

²⁶ Die Meisten absolvierten ihre Ausbildung zum Architekten an der Hochschule WCHUTEMAS/WCHUTEIN. Die Konstruktivisten, die sich den Rationalisten entgegensetzten, vereinten sich 1925 in der OSA mit dem Hauptvertreter A. Wesnin (1883-1959). Sie vertreten den Funktionalismus, der auf die gesellschaftlichen Bedürfnisse reagiert. Viele von ihnen waren neben der Architektur auch in der bildenden Kunst tätig. Die Rationalisten, nach denen die Form nicht nur von gesellschaftlichen Bedürfnissen bestimmt wird, sondern auch psychologisch- visuelle Einflüsse widerspiegelt, gründen 1923 die ASNOWA. Sie werden von den Konstruktivisten oft als Formalisten kritisiert. In: Bakos 1988, S. 42.

²⁷ Wysschije Gossudarstwennyje Chudoschestwenno-technitscheskije Masterskije/ Höhere staatliche künstlerisch- technische Werkstätten. Die WCHUTEMAS entstand 1920 aus der SWOMAS. 1926 wurde die Hochschule in WCHUTEIN (höheres staatliches künstlerisch- technisches Institut) umbenannt. In: Weiss 1986, S. 14/15.

²⁸ Bakos 1986, S.18f.

²⁹ Ebd., S. 26.

individuelle Züge ins Bild brachte.³⁰ Ihrer Malerei werden Einflüsse zum Magischen Realismus nachgesagt.³¹

Stilistisch kennzeichnet sich die Malerei der OST durch eine plakative Wirkung, eine dunkle Farbpalette und einem streng durchkomponierten Aufbau in Motiv und Bildrhythmus. Neben der Montage von verschiedenen Szenen im Bild waren für sie in der stilistischen Umsetzung des Motivs sowohl eine exakte, dem akademischen Realismus verpflichtete, als auch eine skizzenhafte, an die Avantgarde angelehnte, Malweise charakteristisch.³²

Die 1926 in St. Petersburg gegründete Gruppe „Künstlerkreis“ wies Ähnlichkeiten zur OST auf, jedoch benutzten sie monumentalere Formate und stellten hauptsächlich Kinder, Frauen und das Leben auf dem Dorf dar.³³

Durch das Wiederaufleben des „akademischen Papstes der offiziellen Kunst der Zarenzeit“³⁴, Ilya Repin, unter Lenin, war die vorangegangene Kunstströmung der russischen Avantgardekünstler um Malewitsch und Kandinsky zu ihrem Ende verurteilt. Repin und der Schriftsteller Maxim Gorki (1868-1936) begründeten mit anderen den neuen Kunststil des Sozialistischen Realismus.³⁵ Spätestens mit der Schließung der WCHUTEMAS im Jahr 1930 und der Erhebung des Sozialistischen Realismus 1934 unter Stalin zur Kunstdoktrin wurden auch die Konstruktivisten verdrängt.³⁶

Unter Josef Stalin (1878-1953), dem Nachfolger Lenins, wurden auch die AchR und die OST, sowie andere konkurrierende Künstlerverbände, 1932 aufgelöst und unter einen gemeinsamen zentralen staatlichen Künstlerverband gestellt.³⁷ In der Sowjetunion wurde ihr Malstil übernommen, der offiziell erstmals auf dem Allunionskongress 1934 als verbindlich deklariert wurde. Er sei mit den Grundsätzen der Parteilichkeit und Volkstümlichkeit im Einklang und diene der gesellschaftlichen

³⁰ Bakos 1986, S.29.

³¹ Röhl, Boris: Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus- historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen. Hildesheim 2003, S. 105.

³² The State Tretyakov Gallery: The 20th- Century Collection. Moscow, 2006, p. 33.

³³ Bakos 1986, S. 30.

³⁴ Aus einem Zitat von Naum Gabo. In: Schneede, Uwe: Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde. Ostfildern- Ruit, 1998, S. 28.

³⁵ Bakos 1986, S.28.

³⁶ Weiss, Evelyn: Museum Ludwig Köln: Russische Avantgarde 1910-1930, Sammlung Ludwig, Köln. München 1986, S. 8.

³⁷ Grojs, Boris (Hrsg.): Traumfabrik Kommunismus- Die visuelle Kultur der Stalinzeit. Ostfildern Ruit, 2003, S. 95f.

Aufgabe, Werktätige im Geiste des Sozialismus zu erziehen; dies galt für Schriftsteller, wie auch für bildende Künstler.³⁸ Der Stil des Sozialistischen Realismus mit seinem stetig iterierten Motiv des optimistisch dargestellten Helden als Stellvertreter des sozialistischen Fortschritts und als Identifikationsfigur für das Volk, sollte von nun an als verbindliche Kunstdoktrin gelten und endgültig den Konstruktivismus als alternative propagandistische Kunstform ablösen.³⁹

1936, 1946 sowie 1948 folgten Formalismuskampagnen durch Schdanow⁴⁰, welche für die nach dem Zweiten Weltkrieg herausgebildeten Satellitenstaaten, wie die DDR, bindend wurden.⁴¹ In China hingegen gründete sich das kommunistische Denken auf die „Bewegung des 4. Mai“ von 1919.⁴² Bis zum Verbot und zur Auflösung der Kommunistischen Partei in der Sowjetunion (KPdSU) 1991, wuchs die Divergenz zwischen der den Künstlern aufoktroyierten Kunstdoktrin und ihren Überzeugungen. Je nach Landespolitik und Reaktion der Künstler entstanden dabei jedoch auch angepasste Formen des Stils, wie in der DDR der „expressive Realismus“⁴³ und in China der „revolutionäre Romantizismus“.

2.2. Umriss des Sozialistischen Realismus in der DDR: Weimarer Republik und Sowjetische Besatzungszone (SBZ)

Wie im Rahmen der Angleichungspolitik innerhalb der Ostblockstaaten durch die Sowjetunion auch der Stil des Sozialistischen Realismus für die Künste in der DDR verpflichtend wurde, gab es ähnliche parallel verlaufende Entwicklungen in der Kunst Deutschlands in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

1928, während der Weimarer Republik, entstand in Dresden eine „Bruderorganisation“ der AchRR, die „Assoziation Revolutionärer Bildender

³⁸ Schirmer, Gisela: DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch. Bonn 2005, S. 24.

³⁹ Thomas, Karin: Die Malerei in der DDR, 1949- 1979. Köln 1980.

⁴⁰ Andrej Schdanow, 1896- 1948, war Parteifunktionär unter Stalin und für ideologische Fragen zuständig. In: Groys, Boris (Hrsg.): Traumfabrik Kommunismus- Die visuelle Kultur der Stalinzeit. Ostfildern Ruit, 2003, S. 109.

⁴¹ Gillen, Eckhardt: Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik. Köln 2005, S.6.

⁴² Ausführlicher wird darauf im nächsten Kapitel zur Kulturpolitik eingegangen.

⁴³ Schirmer 2005, S. 26.

Künstler Deutschlands“ (ARBKD/ASSO⁴⁴). Die Künstlervereinigung „Rote Gruppe“ (Vereinigung kommunistischer Künstler), die sich 1924 um Otto Griebel (1895-1972), George Grosz (1893-1959), John Heartfield (1891-1968), Rudolf Schlichter (1890-1955) und Otto Nagel (1894-1967) scharte, stellte deren Vorläuferbewegung dar.⁴⁵ Bereits hier zeigt sich kommunistisches Gedankengut mit dem Ziel der Veränderung des bestehenden (kapitalistischen) Gesellschaftssystems:

„Ein guter Kommunist sei in erster Linie Kommunist und dann erst Facharbeiter oder Künstler, wie auch künstlerische Kenntnisse und Fähigkeiten lediglich als Werkzeuge im Dienst des Klassenkampfes zu betrachten seien.“⁴⁶

Die Mitglieder der ASSO⁴⁷, wie Hans und Lea Grundig (1906-1977; 1901-1958), hatten zwar keinen einheitlichen künstlerischen Stil, dennoch eine übereinstimmende inhaltliche Motivation: Sie stellten ihre künstlerische Tätigkeit in den Dienst der politischen Waffe und gingen damit einen Schritt weiter als die „Rote Gruppe“. Die Künstler schufen öffentlich wirksame Kunst, wie Entwürfe von Propagandaplakaten für die KPD. Diese Kunst war Werkzeug der Umsetzung ihrer Konzepte, wie zum Beispiel die Revolutionierung gesellschaftlicher Verhältnisse.⁴⁸

Zahlreiche Künstler schlossen sich während der 1920er Jahre der KPD an und waren auch für die ASSO⁴⁹ tätig, wie Otto Dix (1891-1969) und George Grosz in Berlin, und Wilhelm Lachnit (1899-1962) und Curt Querner (1904-1976) in Dresden. Die meisten von ihnen wurden dem Stil der Neuen Sachlichkeit zugeordnet, innerhalb derer linksgerichtete Maler als Veristen bezeichnet wurden.⁵⁰

Bilder des Verismus weisen ebenso kritisch auf Probleme des Gesellschaftssystems hin. Maler gaben das Chaos, welches in den 1920ern von Ruhm, Arroganz, Arbeitslosigkeit und Armut geprägt war, in ihren Bildern wieder. Neben der

⁴⁴ Später in ASSO umbenannt. Die Abkürzung steht ebenso für „Assoziation Revolutionärer bildender Künstler Deutschlands“.

⁴⁵ Buderer, Hans-Jürgen: Ausstellung Neue Sachlichkeit Mannheim. München 1994, S. 56.

⁴⁶ Jacoby, Petra: Kollektivierung der Phantasie? Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe. Bielefeld 2007, S. 77f.

⁴⁷ Hans und Lea Grundig gründeten die Künstlergruppe. George Grosz und Rudolf Schlichter waren ebenfalls Mitglieder.

⁴⁸ Jacoby 2007, S. 76.

⁴⁹ Die Künstlerorganisation gründete neben Leipzig und Dresden noch zahlreiche andere Zweigstellen.

⁵⁰ Presler, Gerd: Glanz und Elend der 20er Jahre: die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Köln 1992, S. 15f.

künstlerischen Umsetzung mit Anleihen aus dem Surrealismus (Magischer Realismus) und einem klassischen neuromantischen Stil innerhalb der Neuen Sachlichkeit, bevorzugten es die Veristen, die soziale Wirklichkeit unverblümt und in einer zeichnerisch präzisen, an die alten Meister erinnernden Malweise, wiederzugeben.⁵¹ (Abb. 8, 9, 10)⁵² Die Wiederaufnahme einer gegenständlichen und realistischen Darstellung, neben existierenden avantgardistischen Strömungen, liegt unter anderem in der Kommunikationsfähigkeit dieser Kunst für die Masse begründet.⁵³

Nach Röhl sind innerhalb der sozialistischen Realismustheorie des 20. Jahrhunderts folgende Unterscheidungen zu machen: Der „soziale Realismus“, mit dem er den Verismus und auch die OST in Verbindung meint, und in den „sozialistischen Realismus“. ⁵⁴ Er sagt weiter:

„Die Theorie des sozialen Realismus ist auf eine Kritik und eine Änderung des bestehenden Gesellschaftsmodells ausgerichtet“.⁵⁵

Stilistisch jedoch nutzte der Verismus die gewonnenen Elemente aus der Avantgarde-Bewegung:

„Die sozialen Realisten interpretierten den Kubismus, Expressionismus und die frühe abstrakte Kunst in einer neuartigen Weise. Daher entstand schon frühzeitig die Erkenntnis, dass der Realismus als kritische Bewusstwerdung an keine formalen Kategorien gebunden sei, sondern sich in allen Ausdrucksweisen, bis zur abstrakten Malerei, äußern könne.“⁵⁶

Obwohl viele Künstler sowohl des sozialen Realismus, wie auch des Verismus, Kritik am bestehenden Gesellschaftssystem übten, strebten sie, im Gegensatz zur ASSO, Veränderungen nicht mit dem Ziel einer sozialistischen Gemeinschaft auf der Grundlage des Marxismus an. Der soziale Realismus zeigt vielmehr Probleme der

⁵¹ Presler 1992, S. 7/17.

⁵² Buderer 1994, S. 59.

⁵³ Röhl 2003, S. 89.

⁵⁴ Ebd., S. 89.

⁵⁵ Röhl 2003., S. 88f.

⁵⁶ Zit. nach Röhl 2003, S. 87.

kapitalistischen Gesellschaft auf und richtet sich gegen die herrschende Klasse⁵⁷, während der Sozialistische Realismus den Aufbau eines sozialistischen Gesellschaftssystems nach Marx'scher Theorie vorantreiben möchte.

„Der soziale Realismus in der westlichen Welt beruht auf einer Kritik an der Gesellschaft, aber diese Strömung ist nicht mit den Vorstellungen eines sozialistischen Staates verbunden.“⁵⁸

Stattdessen ordnet Röhl den Verismus als „revisionistisch“ ein. Die späteren Ostblockstaaten benutzten dafür die abwertende Bezeichnung „demokratischer Realismus“.⁵⁹ Dies lässt nachvollziehen, warum Künstler, die sich nach 1945, während der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und der DDR an diesem Stil orientieren, als „formalistisch“ bezeichnet wurden. Der Verismus spiegelt aus der Sicht der kommunistischen Partei Probleme innerhalb einer kapitalistischer Gesellschaft wider.

Mit der Überlegenheit der NSDAP und dem Regime der Nationalsozialisten ab 1933 fand die künstlerische Bewegung der „Neuen Sachlichkeit“, Verismus und ASSO ihr Ende.

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte in Deutschland, anfangs auch in der SBZ, ein offeneres Kunstklima ein. Während in Westdeutschland unter anderem über die Vereinigten Staaten mit Jackson Pollock (1912-1956) die abstrakte Kunst Einzug hielt, besannen sich die Künstler im Osten auf die malerisch gegenständlichen Traditionen der Vorkriegszeit. Eine Ausstellung, die 1946 in Dresden statt fand, zeigte einen guten Überblick über den Stilpluralismus der Zeit. Künstler wie Max Beckmann (1884-1950), Otto Mueller (1874-1930), Dix, Grosz, Hans und Lea Grundig, die bereits in den 1920er aktiv waren, stellten ihre Bilder des Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit und der ehemaligen ASSO aus (Abb. 11). In Dresden, nach Berlin zweitgrößtes Kunstzentrum, griffen Künstler Holzschnitte der Brücke-Künstler erneut auf. Inhaltlich standen die Aufarbeitung der Kriegserlebnisse und der antifaschistische Kampf im Vordergrund. Der deutsche

⁵⁷ Ebd., S. 86.

⁵⁸ Zit. nach Röhl 2003, S. 87.

⁵⁹ Röhl 2003, S. 82.

soziale Realismus nach Käthe Kollwitz (1867-1945) und Otto Nagel (1894-1967) wurde weitergeführt (Abb. 12).⁶⁰

Künstler der ehemaligen ASSO standen hinter der Politik der Nachkriegszeit: Ein eigener deutscher Weg zum Sozialismus und keine Übernahme des sowjetischen Modells. Man arbeitete nun gemeinsam an dem Wiederaufbau eines „neuen Deutschlands“. Diese Nachkriegskunst wird auch als Trümmerkunst bezeichnet.⁶¹

Bereits 1947, mit der Zuspitzung des Ost- Westkonflikts, rückt das Vorbild der Sowjetunion und somit auch der Sowjetkunst immer näher. Die demokratische deutsche Kunst spürt dies zunehmend. Die SED bemerkte, dass die Bilder der Dresdner Ausstellung von 1946 im Stil der Vorkriegskunst vom Publikum nicht verstanden wurden. Die Sprache der Kunst sollte sich dem Volk anpassen, das heißt eine allgemein verständliche Ästhetik mit einer realistischen Malweise finden.

Der Weg einer neuen Kulturpolitik begann mit einer Abwertung avantgardistischer Stilelemente. Bereits im Oktober 1947 fand eine Kampagne gegen die Vorkriegsstile und gegen „L’art pour l’art“ statt.⁶² Maler, die davon beeinflusst waren, wurden künftig als „formalistisch“ bezeichnet.

Anstelle des Versuches das vorhandene Erbe zu nutzen und auf die vorangegangene künstlerische Entwicklung aufzubauen⁶³, rückte die Kunst immer mehr in die „Opferrolle der Abgrenzungspolitik zwischen Ost und West im Kalten Krieg“⁶⁴. Schließlich wurde gegen Ende der 1940er Jahre in der SBZ/DDR die sowjetische Kulturpolitik und somit auch der Sozialistische Realismus übernommen. Erst in den 1970er Jahren fand eine langsame Annäherung und Aufarbeitung der vorangegangenen künstlerische Tradition statt.⁶⁵

2.3. Der Sozialistische Realismus innerhalb der chinesischen Kunst des 20. Jahrhunderts

Der Stil des Sozialistischen Realismus wurde in China zwar durch die Orientierung an der kommunistischen Sowjetunion während der Ära Mao Zedongs übernommen, jedoch gab es innerhalb der chinesischen Kunstentwicklung in der ersten Hälfte des

⁶⁰ Thomas 1980, S. 13.

⁶¹ Damus, Martin: Malerei der DDR. Hamburg 1991, S. 64.

⁶² Thomas 1980, S. 18.

⁶³ Einige Künstler waren von mexikanischen Wandmalereien inspiriert.

⁶⁴ Thomas 1980, S. 30.

⁶⁵ Ebd., S. 18.

20. Jahrhunderts auch Hinweise auf eine landeseigene Kunsttendenz zum Sozialistischen Realismus.

Westliche Einflüsse kamen verstärkt im 16. und 17. Jahrhundert während der ausgehenden Ming Dynastie nach China. Europäische Missionare, wie Matteo Ricci, Giuseppe Castiglione und Johann Adam Schall von Bell, sowie Kaufleute brachten unter anderem auch Ölgemälde für den Kunsthandel ins Land.⁶⁶ Die Verwendung des perspektivischen Illusionismus ist ein Beispiel für die Auswirkungen dieser Einflussnahme auf die chinesische Malerei.⁶⁷

Der rund 300 Jahre spätere panasiatische Kulturaustausch zwischen China und Japan trug ebenso zum Aufkommen moderner westlicher Elemente in der Kunst Chinas bei. Künstler wie Ren Bonian (1840-1895), Xu Beihong (1895-1953) und Liu Haisu (1896-1994) kannten japanische Kunst oder reisten mehrmals nach Japan, um westliche Malerei zu studieren.⁶⁸ Der Inselstaat begann verstärkt seit dem 19. Jahrhundert, durch die einsetzende Industrialisierung in der Meiji-Ära (1868-1912), den Einfluss westlicher Kultur zu spüren, so auch der europäischen Avantgarde. Tokio kristallisierte sich als Schmelztiegel moderner Kunstströmungen heraus. Kurz nach der Jahrhundertwende war es die impressionistische Freiluftmalerei aus Frankreich, ab den 1920er die akademische Malweise aus Europa, die Künstler an den dortigen Universitäten studieren konnten.⁶⁹

Ein ebenso intensiver Austausch der Kulturen geschah durch Studienaufenthalte von chinesischen Künstlern und Gelehrten in Europa, vorrangig nach dem ersten Weltkrieg und im Rahmen eines Stipendiums der „Arbeit-Studium-Bewegung“.⁷⁰ Den größten Anteil am Kulturaustausch hatten Lin Fengmian (1900-1991), Xu Beihong, Liu Haisu und Cai Yuanpei (1868-1940). Lin und Xu waren in den 1920er Jahren an der Universität in Paris und Berlin eingeschrieben. Cai Yuanpei hat von 1908- 1911 an der Universität Leipzig studiert.⁷¹

Auf ihren Studienreisen kristallisierten sich bereits zwei Wege der Wahrnehmung westlicher Kunstströmungen heraus. Xu Beihong vertrat den Stil des akademischen

⁶⁶ Danzker, Jo- Anne Birnie: Shanghai modern, 1919-1945. Ostfildern- Ruit 2004, S. 178.

⁶⁷ Ebd., S.32.

⁶⁸ Danzker 2004, S. 26

⁶⁹ Ebd., S. 178.

⁷⁰ Danzker 2004, S. 178

⁷¹ Mayrhofer, Kerstin: Chinesischer Realismus: Interaktionen und Film der Generation nach 1989. Wien 2008, S. 5.

Realismus, während Künstler wie Liu Haisu und Lin Fengmian sich zu modernen Ausdrucksformen hingezogen fühlten (Abb. 13).⁷²

Diese Zweigleisigkeit fand im Diskurs intellektueller Kreise über den Einfluss der Moderne in China in den 1920/30er Jahren seine Fortsetzung. Shanghai war zu diesem Zeitpunkt mit seinem offenen politischen Klima und dem eigenen kulturellen Erbe „das Paris des Ostens“.⁷³ Hier sollte entschieden werden, wie es mit der Zukunft der chinesischen Kultur weitergehe. Seit dem Ende der Qing-Dynastie (1644-1911) und die Ablösung durch die Republik 1911, herrschte eine Umbruchstimmung im Land, die 1919 in der „4. Mai-Bewegung“ kulminierte. Die Demonstration ließ den Drang nach Demokratie und Wissenschaft sowie der Forderung nach Freiheit in der Kunst laut werden.⁷⁴ Innerhalb dieses Diskurses gab es den einen Pol, der die radikale Modernisierung der Kultur Chinas nach westlichem Vorbild forderte, einen anderen, aber dessen Vertreter das eigene traditionelle kulturelle Erbe mit dem Einbringen westlicher Ideen weiterentwickeln wollten. Jo-Anne Birnie Danzker hat diese Methode des Lernens mit dem Begriff des „Aufschnappens“ bezeichnet. Das Motto auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten war „anregen, abwandeln, erneuern“.⁷⁵

Beide Rezeptionen fanden vorerst ihre Verbreitung, unter anderem mit Hilfe der erwähnten einflussreichen Künstler und Pädagogen des Landes, die teilweise in hohen politischen Ämtern saßen.

Cai Yuanpei gilt als Begründer des modernen Bildungswesens in China und hatte während der Republik die Rolle des Erziehungsministers inne. Auch Liu Haisu engagierte sich, zum Beispiel 1913 für die Gründung der einflußreichen Schule für Malerei und bildende Kunst in Shanghai.⁷⁶ Sie gilt als Vorläufer der Kunstakademie in Shanghai, an der schließlich neben der traditionellen Malweise „guohua“ auch der westliche Stil „xihua“ gelehrt wurde.⁷⁷

Ein Beispiel für die frühe und gewagte Verbindung des modernen Stils mit der Tradition stellte der Unterricht an der ebenso renommierten Kunstakademie in

⁷² Danzker 2004, S. 178.

⁷³ Ebd., S. 178ff.

⁷⁴ Danzker 2004, S. 20.

⁷⁵ Ebd., S. 65.

⁷⁶ Mayrhofer 2008, S. 5.

⁷⁷ Danzker 2004, S. 178.

Hangzhou dar. Lin Fengmian war als Mitbegründer der Akademie 1928 neben Ca Yuanpei, Direktor (bis 1932) der Kunsthochschule und Leiter des Instituts für bildende Kunst. Lin ermöglichte eine Unterrichtskombination von traditionellem und modernem Malstil.⁷⁸ Die Hochschule in Hangzhou wurde in den 1950ern zur Zentralakademie der bildenden Kunst umbenannt. Trotz der Verlegung der Hauptstadt Chinas nach Peking verlor sie nicht an Bedeutung.⁷⁹ Die nationale Kunsthochschule in Peking, ab 1946 unter der Leitung von Xu Beihong und später zur Zentralakademie umbenannt, wurde dennoch das Zentrum der Kunsterziehung. Xu Beihongs Vorliebe für den akademischen Realismus machte nicht nur in Peking Schule, sondern hatte auch Auswirkungen im Süden des Landes.⁸⁰ Xu legte seine Position zur westlichen Moderne bereits zum Zeitpunkt der ersten offiziellen nationalen Kunstausstellung 1929 in Shanghai dar:

„Besonders lobenswert ist allerdings die Ausklammerung schamloser Werke wie der Bilder von Cézanne, Matisse und Bonnard [...] Auf der anderen Seite haben der vulgäre Manet, der rüpelhafte Renoir, der geschwollene Cézanne und der inferiore Matisse es all ihrer Schändlichkeiten zum Trotz mit Hilfe der stets auf Öffentlichkeitswirkung bedachten Machenschaften von Galeristen geschafft, zur Sensation ihrer Zeit zu werden, anerkannt und beachtet von der breiten Masse.“⁸¹

Aus den Unterrichtsmöglichkeiten der 1920/30er Jahre ging die „französische und japanische Schule“ hervor, die beide für die Weiterentwicklung des Ölbildes in China von großer Bedeutung waren.

Künstlervereinigungen trugen ebenfalls zur Festigung der Wahrnehmungen westlicher Moderne bei, auch wenn es sich hierbei, meist aufgrund von finanziellen Problemen, nur um ein temporäres Phänomen von einigen Jahren handelte.⁸²

Ein Beispiel ist die „Storm-Society“, die sich relativ spät, in den 1930er Jahre, unter Ni Yide (1901-1970) gründete. Sie existierte nur von 1932-35 und machte sich für den radikalen Weg einer Erneuerung der chinesischen Kunst durch die westliche

⁷⁸ Ebd., S. 24.

⁷⁹ Danzker 2004, S. 174.

⁸⁰ Ebd., S. 180.

⁸¹ Zit. nach Danzker 2004, S. 27.

⁸² Danzker 2004, S. 18.

Moderne stark. Ken Lum sieht eine direkte Parallele von der „Storm-Society“ zur deutschen Zeitschrift Herwarth Waldens „Der Sturm“, die in der Zeit der Weimarer Republik von 1910 bis 1932 erschien und ebenfalls das Ziel der Durchsetzung moderner Kunst anstrebte.⁸³ Beide Projekte scheiterten, jedoch unter anderen Umständen. Die Zielvorstellungen der „Storm-Society“ waren aufgrund ihrer Radikalität mehr utopisch als realisierbar.⁸⁴ Die „Art Movement Society“ unter Lin Fengmian, dagegen, vertrat einen gemäßigeren Weg, der bei Anerkennung der eigenen Wurzeln mit gleichzeitiger Anregung durch westliche Kunst eine Entwicklungsmöglichkeit für die chinesische Kunst sah.⁸⁵ Cai Yuanpei war der Kopf der um 1915 entstandenen „Neuen Kulturbewegung“⁸⁶ Chinas.

Die Orientierung an der Oktoberrevolution 1917 in Russland, stärkte die Macht der 1921 gegründeten KPCh⁸⁷ und die wachsende anti-japanische Haltung im Volk seit der „4. Mai-Bewegung“ 1919. Folglich nahm auch der linksgerichtete Flügel innerhalb der Künstlerbewegungen zu, die sich in der Partei engagierte oder Clubs gründete.⁸⁸

Zunehmend rückte unter den Wirren im Land, wie dem Kampf zwischen der Nationalistischen Partei der Guomindang und der KPCh, das Problem der chinesischen Zukunft des Volkes in den Vordergrund. Unter den Künstlern entwickelt sich ein sozialkritisches Denken, welches die Nähe zum Volk suchte. Auf dessen Bedürfnisse sollte in den Kunstwerken eingegangen werden, auch um Motivation und Leidenschaft für die Politik zu wecken.⁸⁹

Das Medium des Holzschnitts schien dafür am besten geeignet. Durch den abstrahierenden und vereinfachenden Stil ist auch der Inhalt für die breite Masse leicht verständlich. Zudem wies der Holzschnitt in China eine über Tausend Jahre lange Tradition auf und hatte in den 1920/30er Jahren bereits gravierende, modernisierende Veränderungen erlebt. Die sogenannte „Neue Holzschnittbewegung“, als erster Weg zur kommunistischen Kunst, war gekennzeichnet durch die Aufhebung der traditionellen Arbeitsteilung und die Verwendung ölhaltiger Druckerfarbe aus dem Westen. Die Blütezeit der Bewegung

⁸³ Ebd., S. 221.

⁸⁴ Danzker 2004, S. 193.

⁸⁵ Ebd., S. 24.

⁸⁶ Auch bekannt unter der englischen Bezeichnung „New Cultural Movement“.

⁸⁷ Kommunistische Partei Chinas.

⁸⁸ Danzker 2004, S. 268.

⁸⁹ Ebd., S. 193.

lag in den 1930er Jahren. Eine wichtige Rolle spielte dabei der Schriftsteller und Erzieher Lu Xun (1881-1936) (Abb. 14). Er engagierte sich sehr für die Holzschnittbewegung und regte vor allem den Austausch mit dem Westen an. Lu Xun unterrichtete die Geschichte des Holzschnittes, mit dem Ziel Traditionelles mit modernen Elementen zu verbinden. Seiner Meinung nach war der Weg zur Moderne für die Befreiung des Geistes wichtig. Lu Xuns umfangreiche Sammlung von Kunstwerken aus Japan, Russland und Deutschland, gab ihm Anlass diese in Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Darunter befanden sich auch Werke von Käthe Kollwitz mit ihren Holzschnitten und Radierungen im Stil des deutschen Expressionismus. Ihre Werke gelangten auf direktem Weg nach China, wie das Werk „Das Opfer“ von 1922/23 (Abb. 15).⁹⁰ Käthe Kollwitz inspirierte viele chinesische Künstler, einmal durch ihren kritischen Blick auf die Gesellschaft, zum anderen durch das Mitgefühl mit dem Schicksal anderer Menschen, das überall aus ihrer Druckgrafik spricht.

Nachdem mit dem Japanisch-Chinesischen Krieg 1937 die Entwicklung moderner Kunst jäh unterbrochen worden war, rückte der Stil des akademischen Realismus in den Vordergrund.⁹¹

Xu Beihong spielte bei dieser Entwicklung eine entscheidende Rolle. Er ließ sich auf seinen Europareisen vom akademischen Realismus in den Bann ziehen, verband diesen Stil jedoch mit der eigenen chinesischen Tradition (Abb. 16). Dies verdeutlicht einmal mehr die kritische Herangehensweise chinesischer Intellektueller an die westliche Moderne. Sie realisierten, dass die Verwestlichung Japans erfolgreich war. Darüber erhielt das eigene Land große Impulse der Moderne. Der Künstler Liu Haisu warnte jedoch vor einer bloßen Übernahme westlicher Kunst, so wie er es bei dem Nachbarstaat zu beobachten meinte und brandmarkte sie als „oberflächliche Verwestlichung Japans“. Als Lösung für neue Ausdrucksmöglichkeiten der chinesischen Kunst sei diese Methode ungeeignet, da Europa und China unterschiedliche Wertevorstellungen besäßen. Gao Qifeng (1889-1933) vereint bereits sehr früh, während der Vorbereitung zu einer Ausstellung traditioneller chinesischer Malerei, Gedanken, die für die spätere Entwicklung der chinesischen Kunst wegweisend sein sollten. Er vertrat eine Vereinigung von traditioneller chinesischer Malerei und westlicher Methoden. Dabei betonte er bereits

⁹⁰ Danzker 2004, S. 265ff.

⁹¹ Ebd., S. 196.

die Intention der Künstler mit ihren Arbeiten revolutionär im Sinne der Verbesserung gesellschaftlicher Verhältnisse zu wirken, indem diese die Sorgen des Volkes zu ihren eigenen machte.⁹²

Ähnliches lässt sich bei der Bewertung des neuen Nationalstils des Sozialistischen Realismus „chinesischer Prägung“ beobachten. Dieser zeigt formale Anleihen am sowjetischen Vorbild auf, bewahrt jedoch Motive der chinesischen Geschichte.⁹³

Die Druckgrafik nach 1937 arbeitete zusehends auf einen neuen Nationalstil hin, indem sie Bildinhalte auf die Politik und den Lebensraum des chinesischen Volkes bezog (Abb. 17). Anfangs bewahrte sie noch gewisse stilistische Vielfalt, wurde aber allmählich immer realistischer und lesbarer im Sinne der politischen Aussage. Jene Entwicklung entsprach den Richtlinien für Kunst in der Rede Maos in Yan'an 1942:

„Kunst sollte allgemein verständlich sein und inhaltlich auf soziale und politische Probleme hinweisen, sowie der moralischen und politischen Erziehung der Menschen dienen.“⁹⁴

Die Holzschnittkunst der Landbevölkerung „nianhua“, erlebte wegen ihrer Verwertbarkeit besonders in der Form und Farbigkeit in den 1940er Jahren einen merklichen Aufschwung.

Die chinesische Kunstentwicklung der 1920/30er Jahre, die den Einfluss westlicher Moderne kritisch widerspiegelte, musste in den darauffolgenden Jahren mehr und mehr einer rein propagandistischen Kunst weichen. Mit Beginn der Ära Mao Zedongs 1949 und der Übernahme des Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung waren die landeseigenen Neuerungen gänzlich aus der Malerei verdrängt.⁹⁵ Erst nach der Ära Mao Zedongs und der Öffnungspolitik in den 1980er, war es den Künstlern möglich, Fremdeinflüsse und vergangene chinesische Stilentwicklungen wieder in die Kunst aufzunehmen.

⁹² Danzker 2004, S. 36.

⁹³ Andrews, Julia and Kuiyi Shen: A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China. New York 1998, S. 228/229.

⁹⁴ Zit. nach: Meyrhofer 2008, S. 10.

⁹⁵ Andrews/ Shen 1998, S. 228.

2.4. Zusammenfassung: Charakteristika des Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung

Aus der Abhandlung über die künstlerischen Tendenzen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bevor das kommunistische System sich in der SU ab 1922, in der DDR und VR China ab 1949 etablierte, wird deutlich, dass der Stil des Sozialistischen Realismus in der SU seinen Ursprung hatte und innerhalb der kommunistischen Länder übernommen wurde. Andererseits zeigen auch Kunstentwicklungen in der Republik China und in Deutschland Tendenzen zu Charakteristika des Sozialistischen Realismus: Für Deutschland ist dies im sozialen Realismus der Veristen und der politisch agierenden Kunst der ASSO während der Weimarer Republik zu sehen. In China bereitete Xu Beihong den Gebrauch des Ölbildes vor sowie stilistisch den akademischen Realismus. Die Neue Holzschnittbewegung trug mit ihren Bildinhalten dazu bei.

Im Folgenden werden die wichtigsten Stilcharakteristika des Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung noch einmal zusammengefasst. Denn an die Richtlinien dieses Stils orientierte sich die Kunst- und Kulturpolitik der VR China und der DDR während der folgenden kommunistischen Herrschaft. Gleichzeitig dient diese Zusammenfassung als Vorbereitung zu Kapitel Vier über die Bildbeispiele beider Länder.

Bildende Kunst im Stil des Sozialistischen Realismus war stets politisch konnotiert. Sie diente der kommunistischen Partei zur Verbreitung ihrer Ideologie. Bildende Kunst in ihrer erzieherischen Funktion stand im Vordergrund. Der Bildinhalt sollte den neuen sozialistischen Menschentypus⁹⁶ verkörpern und auf diese Weise zur Etablierung einer einheitlichen sozialistischen Gesellschaft beitragen.

Die Homogenität des Stils, durch die Zentralisierung des Bildungssystems vorangetrieben, ließen Spontaneität in der Bildästhetik und eigene künstlerische Wahrnehmungen in den Hintergrund treten. Der Malstil sollte das Dargestellte unkompliziert wiedergeben und für die breite Masse leicht verständlich sein. Somit war die Bildsprache des akademischen Realismus verpflichtend.

⁹⁶ Für nähere Ausführungen, siehe hierzu Kapitel 3.2.1., S. 39.

Die Überhöhung in Form und Inhalt⁹⁷ spielt, zum Beispiel für die Veranschaulichung der Überlegenheit des kommunistischen Systems gegenüber demjenigen der kapitalistischen Staaten, eine entscheidende Rolle. Das Bildmaterial Öl auf Leinwand, meist im monumentalen Format, repräsentiert Herrschaftsansprüche.⁹⁸

Das Motiv ist vielseitig, jedoch steht meist der Mensch beziehungsweise Gegenstände und Einrichtungen, die auf die sozialistische Gesellschaft verweisen, wie bäuerliche oder industrielle Bildlandschaften, im Vordergrund. Darunter trifft der Betrachter am häufigsten auf das Abbild eines Arbeiters, in Industrie und Landwirtschaft. Mit optimistischer Mimik und Gestik tritt jener als Held des sozialistischen Aufbaus und der Gesellschaft auf und wird somit zu deren Identifikationsfigur. Das Volk selbst findet seine Darstellung bei kollektiven Freizeitaktivitäten oder Genreszenen. Soldaten, Armee und Parteivorsitzende bilden ebenfalls häufige Motive, ebenso wie Szenen aus der eigenen Geschichte, wie die des Bürgerkrieges und der Revolution.

Bei der Umsetzung des Motivs wird stets eine Typisierung angestrebt, auf individuelle Züge wird verzichtet. Eine Ausnahme bilden die Portraits von Wissenschaftlern und kulturellen Persönlichkeiten. Dem Betrachter bietet sich oft eine bühnenartige Bildkomposition, auf die er aus der Untersicht schaut. Der Protagonist befindet sich nicht nur im Zentrum des Ensembles, sondern bildet den farblichen Höhepunkt im Bild. In ihm konzentriert sich die Lichtgestaltung, vergleichbar mit einer Art „Spotlight“, entweder von einer künstlichen oder einer natürlichen Lichtquelle ausgehend. Seine Darstellung ist detailgenau im Vergleich zu den ihn umgebenden Figuren. Diese versinken meist im Schatten, sind durch dunklere Farbtöne charakterisiert und weniger detailliert ausgearbeitet. Die Anordnung der Figurengruppe in Form eines Dreiecks ist charakteristisch. An der Spitze befindet sich der Protagonist. Die Diagonalen füllen die umgebenden Menschen und verlaufen gleichzeitig in die Bildtiefe, stellen also ein verbindendes Element zwischen Vorder- und Mittelgrund her. Aktive Figuren innerhalb des Dreiecks und den kurvige Linien in einer perspektivischen Landschaft füllen den Bildraum mit Dramatik auf.⁹⁹

Das wichtigste Element bei all diesen Motiven ist der optimistische, zielstrebig vorantreibende Ausdruck der Figuren in eine sozialistische Zukunft. Eben dieses

⁹⁷ Diesbezüglich ist „Heroisierung“ die geeignete Bezeichnung.

⁹⁸ Thomas, Karin: Kunst in Deutschland seit 1945. Köln: DuMont, 2002, S. 86ff.

⁹⁹ Laing 1988, S. 21.

Charakteristikum verklärt den Sozialistischen Realismus und dessen „Wiedergabe der Wirklichkeit“ zu einer Utopie. Das Dargestellte entspricht mehr dem idealisierten Wunschbild einer Gesellschaft als der Realität.¹⁰⁰

Der Sozialistische Realismus sowjetischen Ursprungs wurde innerhalb des kommunistischen Weltlagers von China und innerhalb der Satellitenstaaten der UdSSR auch von der DDR übernommen und durch Künftlerausaustausch intensiviert.¹⁰¹

¹⁰⁰ Meyrhofer 2008, S. 11. Siehe hierzu auch: Schneede 1998, S. 29.

¹⁰¹ Kammerlohr 1997, S. 178.

3. Die Volksrepublik (VR) China und die Deutsche Demokratische Republik (DDR)

Um das enge Gefüge von Politik und Künstlerschaffen in den kommunistisch regierten Ländern zu verdeutlichen, soll nun ein Einblick in die Kulturpolitik der VR China und der DDR, innerhalb des zu behandelnden Zeitraums, gegeben werden.

3.1. Die Kulturpolitik in China, 1949-1976.

Kommunistisches Gedankengut gelangte über die Theorien von Marx, Engels und Lenin nach China, wo sich linke Studenten in der „Bewegung des 4. Mai“¹⁰² deren Inhalte aneigneten. Unter den Anhängergruppen waren auch Li Dazhao (1889-1927)¹⁰³, als Mitbegründer der Kommunistischen Partei Chinas (KPCh)¹⁰⁴, und sein Schüler Mao Zedong (1893-1976). Mao, der im folgenden Bürgerkrieg zwischen Nationalisten und Kommunisten, speziell auf dem Langen Marsch nach Yan’an 1934, zum Oberhaupt der Kommunistischen Partei Chinas ernannt worden war, verkündete im Namen der Siegerpartei des Bürgerkrieges¹⁰⁵, am 1. Oktober 1949, die Volksrepublik China.¹⁰⁶

Während der Regierungszeit Mao Zedongs, zwischen 1949 und 1976, erlebte die Geschichte Chinas Höhen und Tiefen. Maos politisch-wirtschaftlichen Programme bestanden aus der Bodenreform von 1949 bis 1952, der Genossenschaftsbewegung 1951 bis 1956, sowie der „Große Sprung nach vorn“ mit der Volkskommunenbewegung 1958 bis 1962. Die Kulturrevolution von 1966- 1976 stellte den Höhe- und Schlusspunkt seiner Ära dar. Nach Maos Tod 1976 und einem kurzen Machtkampf zwischen Hua Guofeng (1921-2008) und Deng Xiaoping (1904-

¹⁰² Intellektuellenbewegung in China, zwischen 1915 und 1925, auch als Zeit der „chinesischen Aufklärung“ bezeichnet. Bezeichnung zurückzuführen auf das Ereignis am 4. Mai 1919: es entwickelte sich zum ersten Mal ein Nationalgefühl, das alle Klassen der chinesischen Gesellschaft vereinte. Grund dafür war die Unzufriedenheit mit den Verträgen von Versailles, in denen sich das chinesische Volk betrogen fühlte. (In: Grießler, Margareta: China: Alles unter einem Himmel. Sigmaringen 1995, S. 315.)

¹⁰³ Auch als Li Ta-chao zu lesen. (In: Tilemann Grimm: Mao Tse-tung. Reinbek bei Hamburg, 17. Auflage 2005, S. 58.)

¹⁰⁴ Tilemann Grimm 2005, S. 58.

¹⁰⁵ Aus der „4.-Mai-Bewegung“ heraus entstand aus der linken Fraktion die KPCh und aus der Rechten die Nationalistische Partei der Guomindang. Der Konflikt zwischen beiden radikalen Parteien führte z Bürgerkrieg, der von 1927 bis 1949 andauerte und schließlich zur Teilung Chinas führte. (In: Grießler 1995, S. 318- 326.)

¹⁰⁶ Grießler 1995, S. 326.

1997), gelangte letzterer an die Parteispitze und erarbeitete für China ein Reformkonzept.¹⁰⁷

Im Folgenden soll ein Überblick von Interaktionen zwischen Wirtschaft, Politik und Kunst in der Ära Mao Zedongs gegeben werden. Dabei lassen sich anhand der zeitlichen Abfolge der wirtschaftspolitischen Pläne, nach Michael Sullivan¹⁰⁸, die kulturpolitische Entwicklung Chinas in drei Phasen einteilen.

3.1.1. Erste Phase: Reformen und Optimismus, 1949-1956.

Die ersten offiziellen Bestimmungen zur neuen Kulturpolitik unter Mao wurden auf dem nationalen Kongress für Literatur und Kunst im Juli 1949 festgelegt. Folglich stellte das Kultusministerium alle Künstlervereinigungen unter ihre Kontrolle, auch zum Zwecke der Reorganisation der Künstler. Zum neuen Programm gehörte die Umerziehung auf der Grundlage des Marxismus-Leninismus, sowie auf den Inhalten der 1942 von Mao gehaltenen Rede in Yan'an. Darin forderte Mao bereits, für die zukünftige Kulturpolitik, zur Selbstkritik und Künstlerarbeit in den ländlichen Gegenden auf, und regte zum Studieren der eigenen chinesischen Kultur an.¹⁰⁹

Die Reorganisation der Künstler war ein wichtiger Programmpunkt in den Anfängen der Volksrepublik. Dementsprechend setzte die Partei zuerst an der Zentralakademie für bildende Künste¹¹⁰ an, um dort neue Lehrmethoden zu testen. Die Hochschule sollte als Vorzeigemodell gelten. Theoretisch lag die Leitung der Akademie in den Händen des Malers Xu Beihong (1895-1953) als Präsident, doch praktisch gesehen, entschied die KPCh, was an der Kunsthochschule gelehrt werden sollte. Lehrkörper wurden wegen ihren Unterrichtsstrategien kritisiert und gehänselt, wodurch eine beklemmende Atmosphäre innerhalb der Kunstschule entstand. Regelmäßig berief der Propaganda Chef Hu Qiaomu (1912-1992) Kunstprofessoren für ein Zusammentreffen in das Parteiquartier, wo sie lange Diskussionen über sich ergehen lassen mussten. Private Kunstschulen wurden gänzlich abgeschafft und auf die

¹⁰⁷ Chang, Jung und Halliday, Jon: Mao. Das Leben eines Mannes, das Schicksal eines Volkes. München 2005, S. 798.

¹⁰⁸ Sullivan, Michael: Arts and Artists of Twentieth- Century China. London 1996, S. 129- 151.

¹⁰⁹ Sullivan 1996, S. 129.

¹¹⁰ Die Hochschule befindet sich in Peking und wurde im April 1950 gegründet. Sie hat durch Mao Zedong ihren Namen erhalten. Die Akademie umfasst die Nationale Kunsthochschule und die Abteilung für Bildende Kunst der Huabei Universität. (URL: <http://www.cafa.edu.cn/channel.asp?id=10> (11.12.08, 12:30Uhr))

staatlichen Akademien aufgeteilt. Die Hangzhou Akademie mit ihren progressiven Untergruppen wurde im Verwaltungskomitee mit neuen Mitgliedern der Partei besetzt. Schließlich verwies Hu Qiaomu neben dem Studium der kommunistischen Theorien auf eine weitere Methode der Künstlerumerziehung. Er stellte den engen Kontakt von Kunstschaffenden zu Arbeitern und Soldaten her, damit sie sich mit dieser Bevölkerungsgruppe besser identifizieren und so ihre Bildmotive lebendiger gestalten könnten.¹¹¹ Mao bemängelte bereits an der 1941 gegründeten revolutionären Lu Xun¹¹² Kunstakademie in Yan'an:

„The teachers and students in that school were enthusiastic about revolution, but their association with the working class was not strong enough. Like the students in any other art school, the Lu Xun students studied art in classrooms and studios. They did not really understand the people. The characters whom they created in their pictures were fictitious“.¹¹³

Folglich änderte man auch an dieser Kunstakademie die Lehrmethoden, in dem die Kunststudierenden zusammen mit ihren Lehrern in landwirtschaftliche Betriebe geschickt wurden, um das Leben der Bauern zu teilen und sich dadurch in ihren Bildern von den gewonnenen Eindrücke inspirieren zu lassen.¹¹⁴

Die KPCh bemerkte jedoch bald, dass es unmöglich war, die Kunstschaffenden über Nacht zu reformieren. Vor allem die Künstler im ehemaligen Guomindang Gebiet waren noch von der Pariser Schule beeinflusst und standen somit dem Realismus weniger aufgeschlossen gegenüber. Auch sie sollten durch Umerziehung die „Schönheit der Arbeiterklasse“ erkennen lernen und ihre stilistischen Eigenheiten im Bild tunlichst ablegen. Kommunistische Theaterstücke unterstützten die Kampagne gegen die „bedeutungslose Malerei des Kapitalismus“, ebenso wie von der KPCh organisierte Ausstellungen zu Ölgemälden im Sozialistischen Realismus, wie zum Beispiel in der Zentralakademie 1951¹¹⁵. Hier waren neben traditioneller chinesischer Malerei auch Ölgemälde, Holzschnitte, Cartoons und Skulpturen zu sehen. Diese entsprachen den akzeptierten Bildträgern der Zeit, ebenso wie

¹¹¹ Sullivan 1996, S. 132.

¹¹² Die Hochschule ist nach dem berühmten chinesischen Schriftsteller Lu Xun benannt worden. Er lebte von 1881-1936.

¹¹³ Zit. nach: Sullivan 1996, S. 133.

¹¹⁴ Ebd., S. 133.

¹¹⁵ Sullivan 1996, S. 133 ff.

chinesische Neujahrsposter (Abb. 18). Die Ausstellung zeigte auch, dass fremde Einflüsse, abgesehen vom westlichen Modernismus, durchaus akzeptiert waren, wie der bereits erwähnte sowjetische Sozialistische Realismus, der folglich eine große Zahl von Ölgemälden nach China brachte.¹¹⁶

Der Kulturaustausch mit kommunistisch regierten Ländern, wie den Ostblockstaaten, Kuba und Albanien, war ein weiterer wichtiger Programmpunkt der neuen Kulturpolitik Chinas. Ein Beispiel hierfür ist die erste internationale Konferenz von 1949 in Belgrad und Prag, zu der chinesische Gesandte, unter anderem auch Künstler, berufen wurden. Allen voran ging der kulturelle Kontakt mit der SU, wie eine Ausstellung chinesischer Kunst in Moskau und Leningrad 1950 zeigte, zu welcher der Cartoonist Ding Cong (1916-2009) geladen wurde. Mit weiteren regelmäßigen Ausstellungen chinesischer Kunst in der Sowjetunion, wie zum Beispiel 1954 für Keramik, begann für China unter Mao ein neuer Abschnitt kultureller Beziehungen. Auch im Rahmen der Wirtschaftspolitik erfolgte bis 1954 eine leichte Entspannung bezüglich der Kontrolle der Künstler im Land.¹¹⁷

Der Einfluss der SU war auch durch die russische Literatur in den Bibliotheken spürbar. Bücher berichteten über Künstler während der Zarenzeit in Russland. Bereits seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte es dort die bereits erwähnten russischen Realisten gegeben, die sogenannten Peredwischniki, auf welche wiederum die Künstler in der Sowjetunion Bezug nahmen.¹¹⁸ Der chinesische Maler und Professor der Zentralakademie, Feng Fasi (*1914), war am meisten von dem russischen Wandermaler Surikov beeinflusst (Abb. 19).¹¹⁹ Feng Fasi leistete einen großen Beitrag zur Einführung des Ölgemäldes unter Mao. Große Beachtung unter den chinesischen Künstlern erlangte auch der sowjetische Maler Konstantin M. Maksimov (*1913), wie in den Bildern von Wu Zuoren (1908-1997) und Qi Baishi (1864-1957) deutlich zu erkennen. Seine Werke wurden bereits 1951 im Land ausgestellt. Maksimov selbst kam, als erster von der sowjetischen Regierung gesandter Künstler, 1955 nach China.¹²⁰ Ein relativ freier Malstil und narrative Inhalte kennzeichneten sein Werk. Letzteres folgte den Vorgaben des sowjetischen

¹¹⁶ Ebd., S.131.

¹¹⁷ Chang 2005, S. 526f.

¹¹⁸ Nähere Ausführungen dazu, siehe Kapitel 2.1.

¹¹⁹ Sullivan 1996, S. 135.

¹²⁰ Maksimov unterrichtete an der Central Academy of Fine Arts in Peking von 1955 bis 1958 sowjetische Ölmalerei. (In: Andrews, Julia: Painter and Politics in the People's Republic of China. Berkeley, Californien 1994, S. 152.)

Sozialistischen Realismus, so dass seine Bildgeschichten für jedermann ersichtlich waren. Häufiger jedoch als an das Werk des Maksimov, vor allem wegen den deutlich realistischeren Tendenzen, hielten sich die chinesischen Maler an das Vorbild Surikovs und Repins aus der Zeit der Wandererbewegung.¹²¹

Als Alternative zur „importierten Ölmalerei“ versuchte Mao die traditionelle chinesische Tusche- und Landesmalerei „guohua“ für seine propagandistische Kunst zu nutzen, frei nach dem Motto: „Make the past serve the present“¹²². Sein Plan erforderte eine Reform dieser traditionellen Malweise im Sinne des revolutionären Sozialistischen Realismus. Rasch gab es Gegner und auch offensichtliche Probleme bei der Integration der traditionellen Malerei in die Staatskunst. Die eher philosophische und für die Elite angelegte „guohua“ Malerei war durch eine freie Motivwahl, vorrangig aus der Landschaft, gekennzeichnet. Nun sollten deren Sujets mit revolutionären Bildinhalten, das heißt vor allem Figürlichem, kombiniert werden. Reine Landschaftsmalerei war nur dann akzeptiert, wenn sie zur Illustration von Mao's Gedichten diente (Abb. 20). Es entstanden Handbücher, in der Kombination von Formentypen der Landschaft und der Figur, für die sogenannte „caimohua“ Malerei. Nach der Philosophie der „guohua“ Maler jedoch, waren diese Elemente unvereinbar. Der „realistische“ Ausdruck könne nur in der Synthese von Natur und Gedankengut des Künstlers zum Ausdruck kommen. Das Kunstwerk wirke durch die Kombination wie eine Collage (Abb. 21); Die geistige Perspektive im Bild ginge verloren und hinterlasse einen platten, vordefinierten realistischen Eindruck. Trotzdem entstanden in den 1950er und 1960er zahlreiche Kunstwerke im neuen „guohua“ Stil, die jedoch keine ernsthafte ideologische Botschaft vermitteln konnten.¹²³

Die „100-Blume-Bewegung“¹²⁴, im Frühjahr 1956 oder 1957¹²⁵, stellte den kulturellen Höhepunkt der Ära Mao's dar. In dieser Zeit lockerte Mao die Zensur der Intellektuellen, um Anregungen für seine zukünftige Politik zu erhalten.¹²⁶ Zhou

¹²¹ Sullivan 1996, S. 137.

¹²² Zitat von Mao Zedong. (In: Sullivan 1996, S. 128.)

¹²³ Chang 2005, S. 545.

¹²⁴ Die Bezeichnung geht auf das Sprichwort „Lasst hundert Blumen blühen“ zurück, das Mao im Kontext eines Sitzungsrates der Partei zitierte. (In: Chang 2005, S. 545.)

¹²⁵ Das Jahr dieser Bewegung wird in der Literatur unterschiedlich benannt. Andrews gibt 1956 an, Chang hingegen 1957.

¹²⁶ Dabringhaus, Sabine: Mao Zedong. München, 2008, S. 77.

Enlai (1898-1976) beschrieb, wie sich in dieser Zeit das Ansehen von Intellektuellen, Schriftstellern und Künstlern, steigerte. Lu Dingyi, Propagandachef in diesen Jahren, würdigte diese Tatsache in einer Rede:

„With regard to works of art and literature the Party has only one point to make, that is that they should „serve the workers, peasants and soldiers,“ or, in terms of today, serve the working people as a whole, intellectuals included. Socialist Realism, in our view, is the most fruitful creative method, but it is not the only method [...] As to subject-matter, the Party has never set limits to this... The choice of subject- matter is extremely wide. Creative writing deals not only with things that really exists, or that once existed, but also with things than never existed- the gods in the heavens, animals and birds who talk, and so on. Once can write about positive people and the new society, and also about negative elements and the old. [...] Taboos and commandments about choice of subject-matter can only hamstring art [...] They can only do harm.”¹²⁷

Zu Beginn dieser ersten Phase konnten sich einzelne Künstler in der Obhut des Kultusministeriums über sichere Aufträge freuen, was sie hinsichtlich der Reformen in der Kulturpolitik optimistisch stimmte, ebenso wie während der „100-Blumen-Bewegung“.¹²⁸ Jedoch sahen nicht alle Künstler die Entwicklungen derart positiv, sondern spürten umso mehr den Zwang, sich unterordnen zu müssen und dem formellen Weg zu folgen.

3.1.2. Zweite Phase: Unsicherheit, 1957-1965.

Im Juni 1957, als erste offene Kritik an Maos Politik durch die Intellektuellen aufkam, erkannte die Partei, dass die „100-Blumen-Bewegung“ anders verlief als geplant und überdachte ihr Programm. In der nun folgenden Reaktion, wandte sich Mao gegen die Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller und verurteilte Einzelne als „bourgeoise Rechts“. Den Recherchen von Jung Chang zufolge, war die „100-Blumen-Bewegung“ von Mao von Beginn an als eine Falle geplant. Erst forderte er die Intellektuellen heraus, sich frei zu äußern, um das Gesagte in der anschließenden „Kampagne gegen Rechts“ wiederum gegen sie zu verwenden. Mao verkündete eine

¹²⁷ Zit. nach: Sullivan 1996, S. 143.

¹²⁸ Ebd., S. 129.

Opferquote, die zwischen ein bis zehn Prozent der Intellektuellen liegen sollte, zu denen demnach circa fünf Millionen Menschen zählten. Folglich sind um 550.000 Menschen, die ihm als Volksfeinde erschienen, aus ihren Ämtern entlassen, verfolgt oder inhaftiert worden. Mao ließ die leeren Ämter durch kommunistische Kadermitglieder aus der bäuerlichen Bevölkerung füllen. An diesem Punkt, eingeleitet durch unqualifizierte Führung und vorangetrieben durch die als bedeutungslos beschriebene Rolle von Schriftstellern, Künstlern und Historikern¹²⁹, wurde die kreative Ader Chinas in Kunst und Kultur erfolgreich gekappt.

Im darauffolgenden auf drei Jahre angelegten¹³⁰ wirtschaftlichen Programm des „Großen Sprungs nach vorn“, bei dem es zur Massenmobilisierung kam, in dem ferner Volkskommunen errichtet und bäuerliche Betriebe industrialisiert wurden¹³¹, mussten die Künstler aufs Land, um das Leben der Arbeiter und Bauern hautnah mitzuerleben. Dies bedeutete den Beginn der Propagandamalerei durch Bauern.¹³² Anfangs malten noch Studenten, die auf das Land geschickt worden waren, für die Bauern und portraitierten diese. Da aber die Bauern bald Interesse verspürten, selbst zu malen, lehrten die Studenten sie die Techniken des Malens. So entstanden erste Kunstwerke auf Hauswänden (Abb. 22). In Pixian, Jiangsu Provinz, malten 15 000 Bauern 183 000 Bilder auf Häuserwände, mit den entsprechenden traditionellen Motiven, wie gut genährte Neugeborene und andere Symbole für Wohlstand. Im Dorf Hebei regten Studenten an, die Lehmmauern in eine offene Kunstgalerie zu verwandeln. Die Werke waren von geringer Qualität, eröffneten aber ein Massenphänomen, das ganz im Sinne der Kulturabteilung der KPCh lag, die diese Bewegung initialisiert hatte. Jedoch war mit dem Scheitern des Wirtschaftsprogramms „Der Große Sprung nach Vorn“, das sich zwischen 1960 und 1962 im Wirtschaftschaos und schlimmsten Hungersnöten äußerte¹³³, auch die Bauernmalerei zu ihrem Ende verurteilt. Die Bauern hatten Wichtigeres zu tun als zu malen. Mehr noch stellte die Malerei für sie nun eine Dokumentation ihrer Armut dar.¹³⁴

¹²⁹ Chang 2005, S. 548.

¹³⁰ Damit ist der Zeitraum zwischen 1958 und 1962 gemeint.

¹³¹ Chang 2005, S. 557ff.

¹³² Sullivan 1996, S. 144.

¹³³ Chang 2005, S. 573f.

¹³⁴ Sullivan 1996, S. 148.

Eine Ausnahmegruppe waren die Bauernmaler von Huxian, Shaanxi Provinz. Sie überstanden die Krise im Land. Folglich gingen aus der Masse an Künstlern einige sehr talentierte hervor, wie zum Beispiel Liu Zhide (Abb. 23).¹³⁵ Seine Bilder wurden im ganzen Land ausgestellt. Leider verging dieser Trend so schnell, wie er entstanden war und existierte in den 1980er Jahren nahezu nur noch als Erinnerung. Die traditionelle Form der Neujahrsmalerei, hingegen, wurde weiterhin an den Kunstschulen gelehrt. Diese Malweise, auch „nianhua“ genannt, ließ Mao wegen ihrer meist „abergläubischen Bildinhalte“ mit neuen Themen des Sozialistischen Realismus füllen. Der Scherenschnitt (Abb. 24), ein weiteres traditionelles Medium, erschien während der Kulturpolitik Maos ebenso geeignet, Maoportraits, Blumen und Tiere darzustellen. Die Verwendung des seriellen Bildes in Form von Bilderbüchern erfreute sich ebenso großer Beliebtheit, denn es erzählt leicht verständliche Geschichten und war somit geeignet der Staatspropaganda Maos zu dienen.¹³⁶

Nach Stalins Tod 1953 und im Zuge der Entstalinisierung in der Sowjetunion durch Chruschtschow (1894-1971), verminderten sich in den folgenden Jahren der Kontakt zwischen SU und China und somit auch der kulturelle Austausch mit China. Kulturell und politisch isoliert, kehrte in den Jahren 1962/63 eine Art Normalität und Ruhe für die chinesischen Künstler ein. Denn, nachdem die KPCh ihre Fehler bei der allzu strengen Reglementierungen der Kunst bemerkt hatte, setzte sie einige Künstler, darunter auch solche, die früher als „rechts“ verfemt worden waren, wieder ein. Damals schon kritisierte Zhou Enlai¹³⁷ die „Bewegung gegen Rechts“, woraufhin Mao mit einer Einschüchterungsprozedur reagierte, die Zhou sein Amt als Außenminister kostete und wodurch er öffentlichen Angriffen ausgesetzt war.¹³⁸ Der Kunsttheoretiker Zhou Yang betonte in einem Kongress des Jahres 1960 noch einmal die Privilegien der Künstler:

¹³⁵ Ebd., S. 148.

¹³⁶ Sullivan 1996, S.150.

¹³⁷ * 1898 Huaian, Jiangsu Provinz, + 1976 Peking. Er war chinesischer Politiker in der KPCh, seit 1928 Mitglied des Politbüros im Zentralkomitee, Verbindungsmann während des Bürgerkrieges, Ministerpräsident und Außenminister unter Mao Zedong und setzte sich während der Kulturrevolution für ein Gleichmaß an Verwaltung und Wirtschaft ein. Am Ende verlor er das Vertrauen von Mao und war der „Viererbande“ ausgesetzt. Ein Trauerverbot nach seinem Tod löste den „Tiananmen-Zwischenfall“ aus.

InURL:<http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/geschichte/zeitgeschehen/index.page=1278774.html> (11.12.08; 12:20Uhr)

¹³⁸ Chang 2005, S. 552.

„Our principle is integration and uniformity in political orientation and variety in artistic styles [...] Our artists in traditional painting, employing traditional methods of expression, depict truthfully and with natural ease the life of the new age and the natural scenery of our motherland, endowing traditional painting with a new lease of life.“¹³⁹

In diesen Jahren hatten sich die Künstler, die „ideologiefrei“ malen wollten, damit abgefunden keine uneingeschränkten Freiheiten mehr zu haben. Sie lernten Risiken im Stil und im Motiv zu vermeiden und achteten die offiziellen Beschränkungen. 1963/64 startete mit der Unterstützung von Zhou Enlai eine Wiederbelebung der traditionellen „guohua“ Malerei, deren Künstler die eigentlichen Opfer der „Gegen Rechts Kampagne“ gewesen waren. Die besten Werke der Maler dieser Richtung entstanden aus der Kombination von Realismus und Romantizismus. Reine Landschaftsbilder waren nun ebenfalls akzeptiert. Künstlerische Aspekte, die vor kurzem mit der Politik noch unvereinbar schienen, tauchten nun wieder auf. Künstler reisten im Land herum, um sich inspirieren zu lassen, besuchten Mao's Geburtsstadt oder gingen ins Grenzland Tibet, wie zum Beispiel der Maler Wu Zuoren.¹⁴⁰

3.1.3. Dritte Phase: Frustration in der Kulturrevolution, 1966-1976.

Bereits 1963, 1964 und 1965 kündigten sich in Konferenzen Umwälzungstendenzen in der Kulturpolitik an. Die Zeitschrift „meishu“ sowie Ausstellungen zeigten verstärkt Propagandabilder im Medium Holzschnitt und Führerportraits. Ein frühes Opfer des nun wieder stetig gestiegenen Druckes gegenüber Künstlern war Fu Baoshi (1904-1965), der am 29. September 1965 an inneren Blutungen starb.¹⁴¹

Das Schlüsselereignis für den Beginn der Kulturrevolution war ein Plakat, das eine Studentin am 1. Juni 1966 am schwarzen Brett der Uni in Peking aufgehängt hatte, auf dem sie die akademischen Lehrmethoden kritisierte.¹⁴² Die darauffolgende Welle an Studentenprotesten nutzte Mao für seine Politik der erneuten „Reinigung von Rechtsabweichlern“, die diesmal auch sein näheres Umfeld in der Partei betraf. Er

¹³⁹ Zit. nach: Sullivan 1996, S. 145.

¹⁴⁰ Sullivan 1996, S. 145.

¹⁴¹ Andrews 1994, S. 401.

¹⁴² Chang 2005, S. 669.

stachelte mit seinem Ausspruch „Ohne Zerstörung kein Aufbau“ die sogenannten „Roten Garden“ zu provokanten Maßnahmen an.¹⁴³ In deren Manifest hieß es:

„Turn the old world upside down, smash it to pieces, pulverize it, create chaos and make a tremendous mess, the bigger the better!“¹⁴⁴

Die Säuberungsbewegung leitete die praktische Umsetzung der Kulturrevolution ein. Durchgeführt von Studenten und Schülern der „Roten Garde“ folgten Handlungen wie Publikationsstopp, Straßennamenänderungen, Durchsuchen von Büchereien und Privathäusern, die Zerstörung und Konfiszierung unter anderen von Büchern und Bildern sowie das Aufhetzen von Studenten gegen ihre Professoren. Öffentliche Vorführungen und Denunzierungen von Parteimitgliedern und Universitätsprofessoren standen auf der Tagesordnung.¹⁴⁵ Nach diesem Chaos 1967 und 1968 verfolgten Gruppen von Arbeitern Bauern und Soldaten, Intellektuelle und Künstler, die das Chaos überlebt hatten, um die letzten bourgeoisen Elemente zu vertreiben. 1970 fanden sich nahezu alle Lehrkörper der Akademien und tausende von Studenten der „Roten Garde“ auf dem Land bei den Bauern wieder, um sich in deren Leben zu integrieren und in der Produktion für ein besseres Wirtschaftswachstum zu helfen.

Zum zweiten Mal kam in diesen Jahren das künstlerische Schaffen völlig zum Erliegen. Traditionelle Elemente in der Malerei waren verboten. Nur ein kleiner künstlerischer Freiraum und die Modellopern von Jiang Qing (1914-1991), der Frau Maos, ganz im Sinne des Sozialistischen Realismus, blieben in der neuen Kulturpolitik übrig.¹⁴⁶ Die Heroisierung des Parteiführers Mao Zedong als „Gottheit“ war auf dem Höhepunkt des „Mao-Kultes“ auf vielen Propagandaplakaten zu sehen (Abb. 25). Kulturpolitische Auflockerungen während ausländischer Besuche, wie der des amerikanischen Präsidenten Richard Nixon (1913-1994) und der des amerikanischen Tischtennisstars Glenn Cowan 1971¹⁴⁷, holten Künstler zeitweise aus dem Exil zurück und erhöhten so die Zahl der arbeitenden Künstler, was vor allem

¹⁴³ Maben, Adrian: Mao – eine chinesische Geschichte, Teil 3: Die Revolution ist kein Galadinner. Dokumentarfilm nach der Mao-Biografie von Philip Short, Frankreich 2006; Arte, am 15.09.09; 09:55Uhr.

¹⁴⁴ Auszug aus dem Manifest der Roten Garden. (In: Sullivan 1996, S. 151f.)

¹⁴⁵ Maben 2006; Arte, am 15.09.09; 09:55Uhr.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Chang 2005, S. 749.

1973/74 spürbar wurde.¹⁴⁸ Für ein Projekt zur Ausstattung eines neuen Hotels in Peking engagierte Zhou Enlai an der Hangzhou ausgebildete Künstler wie Lin Fengmian, um in diesem Projekt Einflüsse aus dem Ausland einzuarbeiten. Durch den späteren krankheitsbedingten Ausfall Zhou Enlai's, riss jedoch Jiang Qing, die Frau des „Großen Führers“ und auch bekannt als „Madame Mao“, die alleinige Macht in der Kulturpolitik an sich und sammelte jene verfemten Kunstwerke in Shanghai und Peking, um eine Ausstellung mit dem Titel „Schwarze Kunst“¹⁴⁹ zu organisieren. Damit agierte sie gegen die führenden Maler der Zeit, die nun gezwungen waren im Untergrund weiter zu arbeiten. Sie wagten keines ihrer Bilder bis zum Tod Maos aus dem Versteck hervorzuholen. Unter Jiang Qing erlebte die Hetze gegen Künstler ihren Höhepunkt.¹⁵⁰ Bereits 1966 proklamierte sie ihre Ziele:

“We, too, should create what is new and original: new, in the sense that it is socialist, and original in the sense that it is proletarian.“¹⁵¹

Für die Umsetzung ihrer Bestimmungen, gründete sie eine Kunstuniversität als Anbau der Zentralakademie in Peking, die mit „reinen“ Lehrern und Schülern besetzt und in der ausschließlich die revolutionäre Kunstdoktrin gelehrt werden sollte. Künstler, die sich diesen Vorgaben nicht unterordneten, wurden in Form von wochen- oder monatelangen Gehirnwäschen bestraft und zu Fabrik- und Landarbeitern umgeschult.¹⁵²

Die Jahre der Kulturrevolution, in der die Kunst außerhalb ihrer Propagandafunktion, keine Rolle mehr spielte, wurden mit dem Tod des Parteiführers Mao Zedong im September 1976 beendet. Deng Xiaoping (1904-1997), der vermeintliche Konkurrent Maos, konnte die Mehrheit in der Partei für sich gewinnen und übernahm die Macht im zukünftigen China.¹⁵³

¹⁴⁸ Sullivan 1996, S. 152.

¹⁴⁹ Vergleichbar ist die Ausstellung „Entartete Kunst“ zur Zeit der Nationalsozialisten.

¹⁵⁰ Andrews 1994, S. 368-374.

¹⁵¹ Zit. nach: Sullivan 1996, S. 153.

¹⁵² Chang 2005, S. 773.

¹⁵³ Grießler 1995, S. 339.

3.1.4. Zusammenfassung: Höhen und Tiefen in der Kulturpolitik Chinas

Mit der Gründung der VR China durch Mao Zedong 1949, begann eine neue Epoche chinesischer Kunst, die jedoch gleichzeitig einen Bruch mit vorangegangenen künstlerischen Entwicklungen und traditioneller chinesischer Malerei bedeutete. Das akademische Ausbildungssystem für Künstler wurde zentralisiert. Unterrichtsfächer sollten von nun an den Vorgaben des Sozialistischen Realismus folgen. Ziel der Partei war eine Kunst im Dienste der kommunistischen Staatspolitik. Die Übernahme des Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung sprach für die Akzeptanz Chinas des kommunistischen Mutterlandes Sowjetunion und folglich als Abgrenzung zum westlichen Kapitalismus. Der kulturelle Austausch mit der Sowjetunion in den 1950er Jahren, äußerte sich in Ausstellungen und Künstlerreisen und förderte die künstlerische Ausbildung im Stil des Sozialistischen Realismus. Abgesehen von dem Import dieses Stil- Phänomens und der dadurch bedingten verstärkten Verbreitung der Bildgattung Ölgemälde, formte die KPCh chinesisch traditionelle Kunstgattungen, wie die „guohua“ Malerei und „nianhua“ Volkskunst, zu propagandistischen Zwecken um. Auf den einen oder anderen liberaleren Zeitpunkt in der Kulturpolitik Chinas, wie zum Beispiel zur „100-Blumen-Bewegung“ 1956 oder die Jahre nach dem Abbruch des Kontaktes zur Sowjetunion 1962, folgten gleichermaßen Phasen, in denen der Druck der Kontrolle und Zensur stärker anstieg denn je. In diesen Phasen verfolgte die Partei Künstler, inhaftierte sie und tötete Gegner. Das führte zu einem Punkt, an dem die chinesische Kulturlandschaft und besonders auch die Kunst, vollständig zum Erliegen kam, wie es, kaum zu übertreffen, auf dem Höhepunkt von Maos Regierungszeit, der Kulturrevolution, geschah.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Sullivan, Michael: 1949- 1976: Art in the Era of Mao Zedong. In: Sullivan 1996, S. 129- 155.

3.2. Die Kunstpolitik in der DDR, 1949-1979.

Die Unterscheidung von „Kulturpolitik“ in „Kunst- und Kulturpolitik“ ergibt sich aus der Literatur. Die Abhandlungen zu China sind Gattungsübergreifender gefasst - spricht neben der Kunst auch Literatur und Musik an - während die Publikationen zur DDR sich nahezu nur auf die Kunst konzentrieren.

3.2.1. Die 1950er Jahre: Der Bitterfelder Weg

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg war die Kunstlandschaft im Gebiet der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) Deutschlands sehr liberal. Die meisten aktiven Künstler waren ehemalige Mitglieder der Assoziation revolutionärer bildender Künstler (ASSO) aus Dresden, wie Lea und Hans Grundig, Wilhelm Lachnit und Otto Nagel. Sie malten bereits im Sinne eines deutschen sozialen Realismus, der sowohl inhaltlich als auch formal von der älteren Generation um Käthe Kollwitz, Ernst Barlach oder Konrad Felixmüller (1897-1977), die während der Weimarer Republik agierten, beeinflusst war (Abb. 26,27). Während der Nachkriegszeit ließ die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) bereits Kritik an der aktuellen Malweise verlauten, indem sie nicht nur den Stil sondern auch die Motivwahl als unpassend anprangerte. Dementsprechend verwies die Partei bereits in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre, zum Beispiel 1948 im Rahmen der ersten zentralen Kulturkonferenz der SED, auf das Ziel hin, die vorbildhafte sowjetische Kunst des Sozialistischen Realismus in der SBZ nachzuahmen.¹⁵⁵

Nachdem am 7. Oktober 1949 die Deutsche Demokratische Republik (DDR) gegründet worden war, vergingen zwei Jahre bis das neue politische Programm verpflichtend für die Kunst sein sollte. Da das von der Partei gewünschte Ziel der Übernahme eines sowjetisch geprägten Sozialistischen Realismus auch nach der Entstehung zentralisierter Kunstorganisationen um 1950, durch die „Deutsche Akademie der Künste“¹⁵⁶ in Berlin- Ost und den „Verband bildender Künstler

¹⁵⁵ Thomas, Karin: Die Malerei in der DDR: 1949- 1979. Köln 1980, S. 10.

¹⁵⁶ 1972 umbenannt in „Akademie der Künste der DDR“. Durch die Akademie wurden Aufträge zentral durch den Staat an die Künstler vergeben. Dazu musste man Mitglied sein Im Verband bildender Künstler.

Deutschlands“¹⁵⁷, keine freiwillige Umsetzung fand, ja die Künstler jegliche Bevormundung ablehnten,¹⁵⁸ veröffentlichte das Zentralkomitee (ZK) der SED auf der 5. Tagung im März 1951 folgenden Leitspruch:

„Gegen Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“¹⁵⁹.

Damit wurde die zukünftige Ausrichtung der Kulturpolitik eingeleitet. Also jene, die sich bereits in den Jahren vor der DDR- Gründung in der sogenannten „Formalismusdebatte“ angekündigt hat. Schon damals hieß es für Kunst und Literatur, dass avantgardistische Tendenzen undemokratisch seien, vielmehr auf Kapitalismus und die imperialistische Weltpolitik abzielt.¹⁶⁰ Umso mehr sollte in Zukunft darauf hingearbeitet werden, derart moderne Elemente auszugliedern und sich so gleichzeitig über die westliche Politik hinwegzusetzen.¹⁶¹

Die Partei sicherte die Durchführung des neuen Programms mit der Einrichtung einer staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten in der zweiten Hälfte des Jahres 1950, um ihre Kontrollfunktion in Form einer Zensur zu etablieren.¹⁶² Nachdrücklich formulierte Walter Ulbricht:

„Die bildende Kunst ist in der DDR am weitesten zurückgeblieben. Es gibt kein Werk, das für die weitere Entwicklung vorbildhaft hervorgehoben werden kann.“¹⁶³

Er betonte die Notwendigkeit, dass sich Künstler an dem sowjetischen Vorbild auszurichten hätten:

¹⁵⁷ 1970 umbenannt in „Verband bildender Künstler der DDR“. Als „Nachfolger“ der ASSO schlossen sich im VBKD schlossen sich die nach dem Zweiten Weltkrieg herausgebildeten Künstlergruppen, wie „Das Ufer“ und „der ruf“ in Dresden, „Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Künstler“ in Berlin und „Künstleraktiv 48“ in Leipzig zusammen. (In: Damus 1991, S. 48f.)

¹⁵⁸ Damus, Martin: Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus. Reinbek bei Hamburg, 1991, S. 77f.

¹⁵⁹ Zit. nach: Lang, Lothar: Malerei und Grafik in Ostdeutschland. Leipzig 2002, S. 25.

¹⁶⁰ Damus 1991, S. 63. „Formalismusdebatte“ auch als Formalismus- Realismus Streit bezeichnet; Machtdivergenzen zwischen Kapitalismus/Imperialismus und Kommunismus/Sozialismus werden hier durch die SED Politik auf die Kunst projiziert.

¹⁶¹ Thomas 1980, S. 29.

¹⁶² Ebd., S. 10.

¹⁶³ Zit. nach: Thomas 1980, S. 25.

(dass) „ wir uns am Beispiel der großen sozialistischen Sowjetunion orientieren, die die fortschrittlichste Kultur der Welt geschaffen hat.“¹⁶⁴

Für die genaueren formalen und inhaltlichen Richtlinien der neuen Kunstpolitik des Sozialistischen Realismus griff Ulbricht in seiner Rede auf Aussagen von Schdanow während des Allunionskongresses 1934 in Moskau zurück. Bildmerkmale wie Volkstümlichkeit, Parteilichkeit, Darstellung des Typischen in Optimismus und Überhöhung, berufen sich wiederum auf die Schriften Lenins. Die Kunst, umfunktioniert zu einer Art Dienstleistung, sollte von nun an voll und ganz im Auftrag der ideologischen Parteipolitik stehen und zur Erziehung der Gesellschaft entscheidend beitragen.¹⁶⁵

Spätestens 1953, auf der III. Deutschen Kunstausstellung, konnte die Partei erste Erfolge der neuen Kunstpolitik verzeichnen.¹⁶⁶ In Dresden sahen Besucher eine breite Bilderschau im Stil des propagierten Sozialistischen Realismus. Nun war auch für die breite Masse ersichtlich, welche Merkmale als charakteristisch zu gelten hatten: Arbeiterportraits und Gruppenbilder, sogenannte Brigadebilder, spiegeln den in die Zukunft blickenden neuen Menschentypus wider mit optimistischer Mimik und Gestik, jung und vital. (Abb. 28).¹⁶⁷ Verantwortlich für den einheitlichen Gesamteindruck der Ausstellung zeichnete sich die Kommission für Kunstangelegenheiten, die im Vorfeld sorgfältig auswählte, welche Bilder gezeigt werden sollten und welche nicht. Zufrieden äußerte ihr Vorsitzender: „dass die Mehrzahl der Künstler wohl verstanden hat, welche die Rolle der Kunst [...] beim Aufbau des Sozialismus“ spiele, und „dass die schöpferischen Kräfte des Realismus zum Durchbruch gelangt“¹⁶⁸ seien.

Noch im gleichen Jahr, kurz nach der Ausstellung, kam es als Reaktion auf Stalins Tod im März 1953 bis zur Amtsübernahme durch Chruschtschow 1956, zu zahlreichen Streiks im „sozialistischen Lager“¹⁶⁹ wie auch zu Unruhen im eigenen Land¹⁷⁰. Eine intellektuelle Opposition, die einen alternativen Weg zum Sozialismus

¹⁶⁴ Zit. nach: Damus 1991, S. 80.

¹⁶⁵ Thomas 1980, S. 42f.

¹⁶⁶ Damus 1991, S. 81.

¹⁶⁷ Thomas 1980, S. 41.

¹⁶⁸ Zit. nach: Damus 1991, S. 82.

¹⁶⁹ Ein Beispiel hierfür ist der Ungarische Volksaufstand im Oktober 1956.

¹⁷⁰ In diesen Rahmen ist der Aufstand des 17. Juni 1953 einzuordnen, der durch zahlreiche Streiks und Demonstrationen in verschiedenen Städten der DDR als primärer Aufstand im Ostblock zu zählen ist.

suchte, entstand. Die junge Generation¹⁷¹ reflektierte gegenwärtig mehr denn je den diktatorischen Stalinismus und die Verhältnisse in der DDR.¹⁷² An der Akademie der Künste legten Studenten und Professoren der Kommission einen Katalog mit Ansprüchen vor, welche die Einschränkungen in der Kunstlandschaft mindern sollten.¹⁷³ Weil die Partei Verständnis zeigte und bereit war, durch Prüfen der Forderungen den Künstlern zukünftig mehr Freiräume einzugestehen, eröffneten sich mit der Übernahme des „neuen Kurses“, der nach Stalins Tod von der SU ausging, von nun an auch neue Möglichkeiten in der Kunstpolitik.¹⁷⁴ Den Kunstschaffenden wurde mehr Eigenständigkeit zugesprochen. Dies geschah erstens mit dem Fehlereingeständnis:

„Durch die Übernahme des sowjetischen Modells sei eine Entwicklungsstufe übersprungen worden. Dadurch sei es zur Überspitzung beim sozialistischen Aufbau gekommen, die nun revidiert würde. An der Generallinie und an der Ausrichtung auf das sowjetische Modell ändere sich nichts.“¹⁷⁵

Und zweitens mit der Zuversicht der Partei:

„Größere Verantwortung erfordert stärkere Volksverbundenheit.“¹⁷⁶

Der entstandene Aufruhr unter den Intellektuellen wurde durch die Auflösung der Kommission für Kunstangelegenheiten noch im gleichen Jahr abgeschwächt. An ihrer Stelle gründete die Partei 1954 ein Ministerium für Kultur.¹⁷⁷

In der künstlerischen Praxis wurden neue Freiräume durch eine aufkommende eklektischere Malweise, die sowohl expressive als auch impressionistische Tendenzen zeigte, spürbar. Die Künstler begannen sich mit der eigenen Tradition im Land, ausgehend von dem Stil der ASSO-Mitgliedern während der Weimarer Republik, auseinanderzusetzen und ließen sich davon inspirieren. Dieser bis 1956

¹⁷¹ Im Gegensatz zur älteren Künstlergeneration der ASSO Künstler, die sich im Formalismus-Realismus Streit behaupteten. (In: Thomas, S.40, auch Lang, S. 26.)

¹⁷² Thomas 1980, S. 40.

¹⁷³ Ebd., S. 38.

¹⁷⁴ Damus 1991, S. 129.

¹⁷⁵ Zit. nach: Damus 1991, S. 128.

¹⁷⁶ Ebd., S.133.

¹⁷⁷ Damus 1991, S. 129.

anhaltende „neue Kurs“ löste allerdings auch Unsicherheiten aus.¹⁷⁸ Einige Bilder wurden ohne ersichtliche Begründung von der Partei diffamiert, andere wiederum öffentlich in Parteireden als vorbildhaft hervorgehoben und reproduziert.¹⁷⁹ Die Künstler reagierten daraufhin mit vorsichtigem Experimentieren. Um die Mitte der 1950er Jahre war eine klare Tendenz erkennbar: die Kombination von politischem Inhalt und moderner stilistischer Umsetzung, wie zum Beispiel der „Abtransport der sechsarmigen Göttin“ von Harald Metzke (Abb. 29).¹⁸⁰ Die IV. Deutsche Kunstausstellung 1958 in Dresden, bei der auch Metzkes Werk zu sehen war, spiegelte diese neuen Tendenzen in der Kunst wider: die erneute Hinwendung zu formalistischen Gestaltungsweisen, bis hin zu einem vereinfachenden und dekorativen Stil. Der Bildgegenstand zeigte eine zusätzliche neue Fokussierung auf Intimität und private Szenerien.¹⁸¹

Doch die Kritik der Partei hält in öffentlich gemachten Diskussionen, publiziert in der Zeitschrift „Bildende Kunst“, um die erneute sogenannte Verwendung formalistischer Elemente, weiter an. Die Partei machte zwar in der zweiten Hälfte des Jahres 1953 weitere Zugeständnisse bezüglich ihrer strengen Reglementierungen von 1951, jedoch betonte sie auch Grenzen, die trotz der gewonnenen Freiräume immer noch existierten und von den Künstlern zu akzeptieren und zu achten seien. Um die Kulturpolitik mit Nachdruck wieder in die richtigen Bahnen zu lenken, erklärte Ulbricht auf dem 5. Parteitag:

„In Staat und Wirtschaft ist die Arbeiterklasse der DDR bereits der Herr. Jetzt muss sie auch die Höhen der Kultur stürmen und von ihnen Besitz ergreifen.“¹⁸²

Somit leitete Ulbricht den so nachträglich benannten „Bitterfelder Weg“ ein, der offiziell mit der Bitterfelder Konferenz am 24. April 1959 begann. Das neue Programm, unter der Leitung von Walter Ulbricht und Alfred Kurella, strebte den engeren Kontakt zwischen Werktätigen und Künstlerschaft an. Als Motto galt:

¹⁷⁸ Ebd., S. 133ff.

¹⁷⁹ Thomas 1980, S. 49.

¹⁸⁰ Damus 1991, S. 144.

¹⁸¹ Ebd., S. 153ff.

¹⁸² Zit. nach: Damus 1991, S. 167.

„Greif zur Feder Kumpel, die sozialistische deutsche Nationalkultur braucht dich!“¹⁸³

Dies rief die Arbeiter einerseits dazu auf, sich mit Kunst auseinanderzusetzen, andererseits führte es die Künstler in die Fabriken, um sie für neue Bildmotive zu begeistern und diese mit den Auftraggebern in den Betrieben zu besprechen.¹⁸⁴ Die Kunst stand von nun an noch deutlicher im Interesse der sozialistischen Wirtschaft, spätestens mit dem neuen Siebenjahresplan¹⁸⁵, der auf eine einheitlich gebildete Nation abzielte^{186,187}.

Auch aktuelle Veränderungen, wie die Kollektivierung in der Landwirtschaft und weltweite Prozesse, wie die Weltfriedensbewegung oder die Wasserstoffbombe, fanden Eingang in den Motivschatz der Kunst (Abb. 30). Dies lässt sich zum Beispiel im Genre der Landschaftsmalerei gut beobachten¹⁸⁸. In einen vereinfachenden dekorativen Stil umgesetzt, widerstrebte das stets dem Selbstverständnis der Partei: Sie sei ungeeignet, um das Typische wahrhaftig wiederzugeben.¹⁸⁹

3.2.2. Die 1960er Jahre: Hermetische Abriegelung

Der Mauerbau 1961 bedeutete nicht nur einen geografischen Einschnitt, sondern hatte auch große Auswirkungen auf die Gesellschaft. Ein Großteil der Menschen in der DDR musste lernen, das System von nun an zu akzeptieren und sich damit zu arrangieren. Die Partei sah die räumliche Trennung als gute Grundlage für einen generellen Aufschwung im Land und ließ Wohnhäuser¹⁹⁰ für die Arbeiter bauen. Zusätzlich trieb sie die Bevölkerung mit einem größeren, allerdings limitierten, Warenangebot zu mehr Leistung an. Diese Maßnahmen trugen allesamt zur Entwicklung der DDR als einer sozialistische Leistungs- und Konsumgesellschaft

¹⁸³ Zit. nach: Lang 2002, S. 26.

¹⁸⁴ Ebd., S. 27.

¹⁸⁵ Dieser war von 1959 bis 1965 angesetzt.

¹⁸⁶ Durch das Programm des Bitterfelder Weges wurde Intelligenz und Arbeiterschicht zusammengeführt, was dem kommunistischen Ziel der Aufhebung der Klassen entspricht.

¹⁸⁷ Damus 1991, S. 170ff.

¹⁸⁸ Lang 2002, S. 34.

¹⁸⁹ Damus 1991, S. 156.

¹⁹⁰ In der 1.H.d. 1960er Jahre vollzog sich eine Modernisierung in der Architektur, zu sehen in der Einfachheit und Funktionalität der Plattenbauten. Diese Modernisierungstendenz sollte allmählich auch auf die bildende Kunst übergreifen. (In: Damus 1991, S. 185)

bei.¹⁹¹ Auf dem Plenum des Zentralkomitees (ZK) der SED 1961 betonte Walter Ulbricht:

„Schönheit, guter Geschmack und kultivierte Lebensgewohnheiten sind wesentliche Attribute des Sozialismus wie Arbeitsfreude, Geselligkeit, Höflichkeit und Streben nach Wissen und Können.“¹⁹²

Diese Merkmale sollte auch die Kunst wiedergeben, um somit ihrer Aufgabe als erzieherisches Medium der sozialistischen Gesellschaft, vor allem in Bezug auf das Verhältnis von Mensch und Arbeit, zu entsprechen. Bezüglich der formalen und stilistischen Umsetzung, stets mit dem Ziel eines optimistisch stimmenden Bildes im Hinterkopf, spürten die Künstler eine Befangenheit und eine ähnliche Enge, wie sie die räumliche Eingrenzung nach dem Mauerbau für die Menschen vorgab.¹⁹³ Ulbricht fügte in seiner Rede hinzu:

„Mit modernistischen Gestaltungsmitteln, die aus spätbürgerlicher Zeit entnommen wurden, kann man keine Werke schaffen, die das sozialistische Leben bereichern.“¹⁹⁴

Revisionistische Künstler, die sich dennoch dem „Formalismus“ widmeten und zum Beispiel Ausstellungen organisierten¹⁹⁵, wurden in den ersten Jahren der 1960er stärker denn je kontrolliert und bestraft, in Gerichtsprozessen vorgeführt und inhaftiert.¹⁹⁶ Trotz mehrerer ähnlicher Vorfälle und erneuter Mahnungen der Partei, die Kulturpolitik anzuerkennen, sah man in der V. Deutschen Kunstausstellung 1962 unter den gezeigten Werken eine Fortführung westlicher moderner Tendenzen. Willi Neuberts Bild „Parteidiskussion“ (Abb. 31) aus dem gleichen Jahr wurde vorgeworfen, nicht das Sujet in den Vordergrund zu stellen, sondern vielmehr die stilistischen Mittel.

Abgesehen davon blendete die Partei die Tatsache des Weiterlebens „formalistischer“ Tendenzen nahezu aus. In der Öffentlichkeit wurde nicht darüber

¹⁹¹ Damus 1991, S. 187.

¹⁹² Zit. nach: Damus 1991, S. 187.

¹⁹³ Damus 1991, S. 187.

¹⁹⁴ Lang 2002, S. 56.

¹⁹⁵ In diesen Jahren fanden zwei Ausstellungen in Berlin statt: „Junge Künstler/ Malerei“ 1961 und „Konkret“ 1960.

¹⁹⁶ Lang 2002, S.55.

diskutiert, vielmehr verwies man auf den Erfolg der Ausstellung gegenüber der vorhergehenden von 1958/59¹⁹⁷. Expertenmeinungen hielten sich in dieser Zeit bewusst zurück und passten sich aus Angst vor einem Berufsverbot der jeweiligen Lage an. Unausweichlich bildete sich eine offizielle Meinung unter den Parteifunktionären und eine inoffizielle unter den Experten.¹⁹⁸

Auffällig war Anfang 1960 eine Veränderung hin zur Modernisierung des Sozialistischen Realismus, wie sie sich schon in den Anfängen, ab Mitte 1950er Jahre, abgezeichnet hatte. Dies ist vor allem in den Werken von Walter Womacka zu entdecken. Sein Bild „Am Strand“ (Abb. 32) von 1962, zeigt nicht nur den Trend zu großflächigen vereinfachenden Figurendarstellungen mit klaren Konturen und kräftigen Farben, sondern auch eine Erweiterung im Sujet auf das Leben im Privaten und auf zwischenmenschliche Beziehungen. Alle gestalterischen Mittel arbeiten auf eine positive Grundstimmung des Bildes hin: Optimismus. Zusätzlich ist das Bildsujet leicht zu identifizieren, also ganz im Sinne der Kulturpolitik, ohne explizit politischen Inhalt.¹⁹⁹

Von da an wurde das Genrebild als das sozialistische Alltagsbild gebräuchlich: Mit Ganz- oder Halbfigur und eine darauf beschränkte Räumlichkeit.²⁰⁰ Nur zu leicht driften diese Bilder durch die Umformung des Spontanen zum Typischen²⁰¹ in reine Berichterstattung²⁰² ab. Der 1959 beschlossene „Bitterfelder Weg“ mit dem Ziel der Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Volk, schien, zumindest in Hinblick auf die neuen Motive des privaten Alltagslebens, erfolgreich zu sein.²⁰³

Seit dem 6. Parteitag der SED 1963 und dem „umfassenden Aufbau des Sozialismus“²⁰⁴ bahnten sich positive Veränderungen für die Kunstpolitik an. Die SED korrigierte einige ihrer kunstpolitischen Ziele bezüglich der aktuellen wirtschaftlichen Entwicklung.²⁰⁵ Die Rede von Walter Ulbricht auf der zweiten

¹⁹⁷ Damus 1991, S. 190.

¹⁹⁸ Ebd., S. 197ff.

¹⁹⁹ Damus 1991, S. 188f.

²⁰⁰ Ebd., S. 195.

²⁰¹ Damus 1991, S. 193ff.

²⁰² Martin Damus ordnet dieser Form der Darstellung Begriffe wie „proletarische Salonmalerei“ oder „sozialistisch- realistischer Biedermeier“ zu, S. 195.

²⁰³ Damus 1991, S. 194.

²⁰⁴ Ebd., S. 202.

²⁰⁵ Thomas 1980, S. 59.

Bitterfelder Konferenz im darauf folgenden Jahr verschaffte dieser neuen Tendenz Gewissheit:

„Für uns ist der Sozialistische Realismus kein Dogma, keine Ansammlung von Vorschriften, in die man das Leben zu pressen habe. Die realistische Methode ist historisch entstanden, und sie entwickelt sich weiter.“²⁰⁶

Die Künstler blieben zwar bei den gewohnten Sujets von Arbeit und Familie, fanden aber immer neue und vielseitige dem Sujet adäquate stilistische Umsetzungen. Der Grund für den gegebenen Freiraum war die zunehmende wirtschaftliche Stabilisierung im Land, unterstützt durch den Bau der Mauer.²⁰⁷ Großen Anklang im Kader fand die neue Kunst in der Ausstellung „Unser Zeitgenosse“ anlässlich des 15. Jahrestages der DDR 1964. Obwohl vielfältige Werke mit höherem künstlerischen Niveau ausgestellt waren, und jene, die der reinen Berichterstattung dienten, ausgegliedert wurden,²⁰⁸ meinte Kurt Hager stellvertretend für das Zentralkomitee der SED:

„Einen schöneren Beitrag zum 15. Jahrestag können uns die bildenden Künstler gar nicht schenken.“²⁰⁹

Nach den Experten, die zunehmend höhere Positionen inne hatten, war eine Intellektualisierung der Kunst nach dem wissenschaftlich-technologischen Fortschritt, der sich in der zweiten Hälfte der 1960er deutlich abzeichnete, unabdingbar.²¹⁰ Eine abbildende Kunst genüge nicht, sie müsse auch zum „Weiterdenken anregen“.²¹¹ Parallel zur wissenschaftlichen Entwicklung, in welcher der Zweck die Mittel heilige, sollte es auch in der Kunst legitim sein, fortan eine Vielfalt von Stilen zu praktizieren.²¹²

Bis zum 11. Plenum des Zentralkomitees im Dezember 1965 genoss die Kunstlandschaft jene kreativen Entfaltungsmöglichkeiten, die es seit der DDR-

²⁰⁶ Zit. nach: Thomas 1980, S. 59.

²⁰⁷ Damus 1991, S. 203.

²⁰⁸ Ebd., S. 204.

²⁰⁹ Zit. nach: Damus 1991, S. 204.

²¹⁰ Ebd., S. 222.

²¹¹ Damus 1991, S. 221.

²¹² Ebd., S. 217.

Gründung nicht mehr gegeben hatte.²¹³ Um die Kontrolle, vor allem über die junge Künstlergeneration, nicht zu verlieren, erläuterten die Parteifunktionäre auf dem 7. Parteitag 1967 wiederholt ihr oberstes Ziel des Sozialistischen Realismus in der Kunst und

„verlangen unbedingte Respektierung der Parteilichkeit und als zentrale ästhetische Kategorie den Sozialistischen Realismus“.²¹⁴

Obwohl sich währenddessen ausgehend von der Sowjetunion, eine neue Ostpolitik angebahnt hatte, mit dem Motto „Wandel durch Annäherung“ und mit dem Ziel, wirtschaftliche Beziehungen zum Westen aufzubauen, stellte sich die SED quer und folgte ihrem bisherigen politischen Kurs der Abgrenzung zur Bundesrepublik Deutschland. Auf der Grundlage eines bereits sozialistisch eigenständig entwickelten Staates rechtfertigte sich ihre Extrarolle innerhalb des sozialistischen Lagers.²¹⁵

Viel mehr als die bildende Kunst waren die öffentlichen Medien wie Rundfunk und Fernsehen von den erneuten plötzlichen Einschränkungen betroffen. Sie wirkten zu sehr auf die Masse ein.²¹⁶ In der Kunst war es weiterhin wichtig die Überlegenheit des Sozialismus über den Kapitalismus zu veranschaulichen. Formal geschah dies im Figürlichen durch die Wiedergabe einer Persönlichkeit und ihrer Verallgemeinerung zu einem sozialistischen Menschenbild. Erich Honecker, zu dieser Zeit noch Sicherheitssekretär des ZK der SED, fügte im Rahmen des Plenums hinzu:

„Wir sind selbstverständlich nicht gegen die Darstellung von Konflikten und Widersprüchen, wie sie beim Aufbau des Sozialismus auftreten. Wir sind nicht für eine oberflächliche Widerspiegelung der Wirklichkeit. Uns geht es um den parteilichen Standpunkt des Künstlers bei der politischen und ästhetischen Bewertung unserer Wirklichkeit und damit auch um ein aktives Mitwirken bei der Darstellung der Konflikte und ihrer Lösungen im Sozialismus.“²¹⁷

In der zweiten Hälfte der 1960er war der Sieg über den Kapitalismus leichter darstellbar, da sich ab 1967 die wissenschaftlich- technische Revolution im Land in

²¹³ Lang 2002, S. 62.

²¹⁴ Zit. nach: Thomas 1980, S.62.

²¹⁵ Damus 1991, S. 231.

²¹⁶ Ebd., S. 207.

²¹⁷ Zit. nach: Thomas 1980, S. 62f.

der allgemeinen Aufwertung der Wissenschaft und der Intelligenz äußerte. Folglich fokussierten sich Künstler auf die Wiedergabe der Arbeiterszene als geistigen Prozess; auch die Jugend galt als optimistisch motivierter neuer Bildgegenstand.²¹⁸ Der Regierung war es zusätzlich ein Anliegen trotz politischer Differenzen, den Kontakt mit dem sozialistischen Ausland zu pflegen. So schickten sie einige Künstler auf Studienreisen in die Sowjetunion²¹⁹.

3.2.3. Die 1970er Jahre: Weite und Vielfalt

Das Jahrzehnt wurde mit einer großen Veränderung in der Politik eingeläutet. In der Besetzung des ersten Sekretärs des ZK wählte die SED mit dem Grund der Fehlleitung des Staates im Mai 1971 an Stelle Walter Ulbrichts nun Erich Honecker. Im Gegensatz zur Fokussierung auf die Wirtschaftspolitik im Sinne der wissenschaftlich-technologischen Revolution unter Ulbricht, die zu Ende der 1960er erfolglos blieb, konzentrierte sich die Politik unter Honecker auf die Ganzheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik. In der Kunst äußerte sich dies in einer neuen Tendenz mit dem Motto „Weite und Vielfalt“. Der Begriff war auf die Rede Honeckers vom 8. Parteitag zur Kulturpolitik der SED zurückzuführen.²²⁰ Kurze Zeit danach, auf der 4. Tagung des ZK, bestätigte Honecker seine Aussagen:

„Wenn man von den festen Positionen des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet der Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils [...].“²²¹

Den Künstlern war es nun offiziell erlaubt, das Sujet, wie es sich schon in den 1960ern andeutete, auf den Alltag der Menschen auszuweiten, eine Breite an Lebenssituationen darzustellen, und dies in individuellen Handschriften umzusetzen. Dabei kam nun auch die Reflexion der eigenen Kunstgeschichte mit ins Spiel: einerseits die Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts, andererseits die Tradition des

²¹⁸ Damus 1991, S. 221, 235.

²¹⁹ Ebd., S. 212.

²²⁰ Halbrehder, Corinna: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung. Frankfurt am Main/ Wien 1995, S. 181f.

²²¹ Zit. nach: Halbrheder 1995, S. 182. Siehe hierzu auch: Damus 1991, S. 246.

expressiven Realismus, der durch die ASSO Künstler seit der Weimarer Republik bekannt war.²²²

Auch wenn nach der Rede Honeckers sowohl stilistisch als auch inhaltlich keine „Tabus“ existieren sollten, waren Partei, Konformität und sozialistische Bewusstseinsprägung der Menschen in der DDR immer noch verbindliche Richtlinien für die Künstler.²²³ Auf der für die Kulturpolitik der 1970er entscheidenden 6. Tagung des ZK der SED wiederholte der Chefideologe Kurt Hager, es bedürfe zwar „nach großem Reichtum künstlerischer Gestaltung unserer Wirklichkeit“, jedoch „vorausgesetzt, dass der Künstler den Sozialismus zu stärken gewillt ist.“²²⁴

Vor diesem Hintergrund erlaubte die Partei den neuen Kurs, Widersprüche, Probleme und Konflikte in der sozialistischen Gesellschaft und im Privaten des Einzelnen, in der Kunst sichtbar zu machen. Die SED gab somit existierende Widersprüche innerhalb des Lebens in der DDR zu, kehrte dies jedoch mit der Argumentation ins Positive, es sei „ein Motor jeder gesellschaftlichen Vorwärtsentwicklung“²²⁵.

Auf der VII. Kunstausstellung der DDR 1972/73²²⁶ in Dresden präsentierte sich die Umsetzung des neuen Freiraumes noch zurückhaltend, was unter anderem daran lag, dass die Auswahl an Werken schon vor den Beschlüssen der Partei entschieden worden war.²²⁷ Viel auffälliger stach die Pluralität der Künstlerstandpunkte zu ein und demselben Sujet ins Auge. Das Motiv des Liebespaares zum Beispiel, setzten Künstler wie Günter Glombitza (Abb. 33) mittels stilistischer Anleihen aus der Renaissance idealisiert um. Andere Werke zeigten individuelle Umsetzungen, wie bei Ullrich Hachulla's „Junges Paar in der Straßenbahn“ (Abb. 34).²²⁸ Ein weiteres Novum bildete das Motiv der Industrielandschaft mit einem kritischen Künstlerblick auf den dadurch entstandenen Naturverzicht und umweltschädliche Folgen.²²⁹ Überraschend aktuell blieben thematisch immer noch Arbeiter- und Brigadeszenarien. Sie prägten den Gesamteindruck der Ausstellung. Doch auch hier

²²² Lang 2002, S. 124ff.

²²³ Damus 1991, S. 270.

²²⁴ Zit. nach: Damus 1991, S. 252.

²²⁵ Damus 1991, S. 252.

²²⁶ Von nun an wurde die „Deutsche Kunstausstellung“ als „Kunstausstellung der DDR“ bezeichnet.

²²⁷ Damus 1991, S. 252.

²²⁸ Ebd., S. 246f.

²²⁹ Damus 1991, S. 249, 255.

zeigte sich bereits eine Vielfalt in den Darstellungsweisen.²³⁰ Der „Schweißer“ von Volker Stelzmann (Abb. 72), durch eine leichte Untersicht monumentalisiert, irritierte die Besucher. Das Bild drückte keinen unnahbaren überhöhten Optimismus aus, sondern gab durch sachliche Präzision und Schlichtheit einen gewöhnlichen Arbeiter wieder, der ein Nachbar sein könnte. Werke, wie jenes von Stelzmann, spiegelten die sich in diesen Jahren vollziehende Entwicklung vom Typusportrait zum Persönlichkeitsbild wider.²³¹

Künstler wie Bernhard Heisig, Werner Tübke und Wolfgang Mattheuer, die schon in den 1960ern durch ihre eigenwilligen²³² Bildwerke auffielen, verhalfen in den 1970ern zur Vervollständigung der Entwicklung des Illusionsbildes zum Konflikt- oder Dialogbild²³³. Spätestens auf der VIII. Kunstausstellung der DDR 1977/78 spürten Besucher die Veränderungen in der Kunstpolitik hin zu „Weite und Vielfalt“. Faktisch jedoch gingen die Besucher, deren Zahlen so hoch waren wie noch nie, mit unerfüllten Erwartungen aus der Ausstellung. Sie vermissten die affirmative Kunst, die sie seit Gründung der DDR miterlebt hatten; die heldenhaften Arbeiterbilder, wie sie noch auf der vorhergehenden Ausstellung zu sehen waren. Vielmehr zeigte ihnen die Auswahl ironisierende und provokative Arbeiterbilder.²³⁴ Viele Menschen waren über die aktuellen Richtlinien in der Kunstpolitik unzureichend informiert und noch dem veralteten Bild des Sozialistischen Realismus verhaftet. Sie vermissten den offensichtlichen Optimismus in den ausgestellten Bildern, der sie in ihrem eigenen Leben im Sozialismus, das von harter Arbeit geprägt war, motiviert hatte.²³⁵ Die durch Allegorien, Metaphern und Simultanmethoden erreichte Mehrdeutigkeit der ausgestellten Dialogbilder, forderte, um den Optimismus trotzdem noch zu spüren,

²³⁰ Halbrehder 1995, S. 198.

²³¹ Damus 1991, S. 262.

²³² Sie fielen in den 50ern, mehr noch in den 60ern, durch ihre Suche nach einer neuen Bildqualität und deren beginnende Umsetzung durch die Simultanmethode (Tübke) und Metaphern sowie Allegorien (Mattheuer), auf. (In: Lang 2002, S. 62.)

²³³ Beide Begriffe lassen sich nicht deutlich voneinander trennen. Auch in der Literatur ist keine klare Unterscheidung deutlich geworden. Vielmehr bedingen sich meiner Meinung nach beide Begriffe. Das „Konfliktbild“ bezieht sich eher auf das Sujet, nämlich auf Widersprüche und Probleme in der sozialistischen Gesellschaft. Das Dialogbild ist eher mit der stilistischen Umsetzung in Verbindung zu bringen. Durch das Verschlüsseln der Wirklichkeit ist der Betrachter aufgefordert sich intensiver mit dem Bild auseinanderzusetzen, auch Fragen an das Bild zu stellen. Somit tritt er in „Dialog“ mit dem Bild. Es hat durch die stilistische Umsetzung mit Metaphern und Allegorien einen dialektischen Charakter gewonnen.

²³⁴ Halbrheder 1995, S. 228.

²³⁵ Damus 1991, S. 283f.

ein anspruchsvolleres Publikum.²³⁶ Nur dann war es möglich, mit den Bildern in Kontakt zu treten und diese zu verstehen.

Außergewöhnlich viele Künstler der jüngeren Generation, vor allem aus dem in den 1970er Jahren bedeutenden Kunstzentrum Leipzig, wie Uwe Pfeiffer, Volker Stelzmann und Arno Rink, stellten Bilder aus. Die Verschlüsselung der Wirklichkeit, die bereits in den 1960er Jahren Vorläufer hatte, schlug sich auch in ihren Werken nieder.²³⁷ Durch die liberale Kunstpolitik gegen Ende der 1970er, in der sogar abstrakte Kunst zur Ausstellung zugelassen wurde und die vier Leipziger Maler Heisig, Tübke, Mattheuer und Sitte zur „documenta 6“ 1977 in Kassel ausstellen konnten, bewirkte ein immenses Interesse der westdeutschen Kunstkritiker und Kunsthändler an der DDR-Kunst dieser Jahre.²³⁸ Es etablierte sich ein Galeriewesen in der DDR, das den Kunsthandel im eigenen Land ins Rollen brachte und die Auftragsvergabe durch den Staat entschärfte.²³⁹

Die Affäre um Wolf Biermann²⁴⁰ 1976 war ein Beweis für den Klimawechsel in anderen Künsten wie Literatur und Musik in der zweiten Hälfte der 1970er. Der hallensische Künstler Willi Sitte schrieb in seiner Biografie:

„Als wir 1978 den VIII. Kongreß vorbereiteten, hatte der Verband eine Souveränität gewonnen, die in der DDR wohl einmalig war. Die gute Zusammenarbeit mit der Partei- und Staatsführung hatte sich bewährt, das Verhältnis war entspannt, und auch unter uns Künstlern waren noch keine großen Konflikte zu spüren. Die Schwierigkeiten der Schriftsteller, die nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns eskalierten, kannten wir nicht. Zwar verließen einige Künstler die DDR, aber das hatte vielerlei Gründe und erreichte keine politische Dimension. Die Auftragslage war gut, es gab keine bedeutsamen sozialen Probleme und auch keine gravierenden politischen Zwistigkeiten.“²⁴¹

Die bildende Kunst mit ihrer subtileren Bildsprache forderte die Intelligenz des Betrachters und konnten in ihrer Aussage wiederum vielschichtig gedeutet werden.

²³⁶ Ebd., S. 294. Siehe auch: Lang 2002, S. 128.

²³⁷ Thomas 1980, S. 106

²³⁸ Thomas 1980, S. 110.

²³⁹ Ebd., S. 162.

²⁴⁰ * 1836, deutscher Liedermacher und Schriftsteller.

²⁴¹ Sitte, Willi: Farben und Folgen- eine Autobiographie. Leipzig: Faber & Faber, 2003, S. 256.

Neben den wiederholt positiv erklärten Standpunkten der Künstler zum Sozialismus ist dies ein weiterer Grund, warum der Klimawechsel in der zweiten Hälfte der 1970er die Kunstpolitik weitgehend verschonte.²⁴²

3.2.4. Zusammenfassung: Höhen, Tiefen und Weite in der DDR-Kulturpolitik

In den Anfängen der DDR, in den 1950ern, deutete sich trotz der auferlegten Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus und dem Anhalten der „Formalismus-Realismus-Debatte“, bereits eine leichte Liberalisierung in der Kunst an, vor allem in der Phase nach Stalins Tod, 1953- 1956.²⁴³ Die Entwicklung der Kunstszene in den nächsten zwei Jahrzehnten charakterisierte sich durch eine fortwährende und zunehmende Beeinflussung durch moderne, „formalistische“ Tendenzen, die im Übergang der 1960er zu den 1970er unter anderem den „Deutschen Expressionismus“²⁴⁴ aufkommen ließ und sich mit dem zeitweiligen Fokus der Partei auf die Wirtschaftspolitik begründen lässt. Durch die zusätzliche innenpolitische Schwächung des Staates, was unter anderem auch auf Eingeständnisse der Partei gegenüber den Kunstschaffenden während den 1950ern und 1960ern zurückzuführen ist,²⁴⁵ verselbstständigte sich der anfangs noch auferlegte Stil des Sozialistischen Realismus durch die stetig wachsende Einflussnahme des Realen Sozialismus²⁴⁶ auf die Kunst. Spätestens in der Kunstaussstellung der DDR 1977 war diese Tendenz für jeden ersichtlich.²⁴⁷ Die bis zu diesen Jahren größte Liberalisierungsphase zeigt sich durch Vielfalt in Form und Stil und auch durch eine wachsende Anerkennung im Westen; zusätzlich möglich durch den neuen Politikkurs unter Honecker ab 1971.²⁴⁸ Im letzten Jahrzehnt, den 1980er, bevor sich das System der DDR 1989 auflöste, war jene Liberalisierung durch die gewachsene Künstleremanzipation aus den Köpfen nicht mehr wegzudenken. So nahmen die Wege an formaler und gestalterischer Vielfalt weiterhin zu, akzeptiert von der Partei. Denn im Gegensatz zur Politik und Wirtschaft, war die Reformbereitschaft der Partei in der Kunst groß- sie ging bis an

²⁴² Thomas 1980, S. 160f., auch Damus 1991, S. 296.

²⁴³ Siehe hierzu Lang 2002, S. 26ff, Thomas 1980, S. 38ff., und auch Damus 1991, S. 127ff.

²⁴⁴ Siehe hierzu Lang 2002, S. 128f. Der Autor wendet hierfür auch Begrifflichkeiten wie „Neuer deutscher Expressionismus“ oder „DDR Realismus“ an.

²⁴⁵ Damus 1991, S. 132.

²⁴⁶ Der Begriff geht auf die zunehmende Anpassung des Sozialistischen Realismus auf den Alltag der sozialistischen Gesellschaft, mit ihren Problemen und Widersprüchen, zurück.

²⁴⁷ Damus 1991, S. 294.

²⁴⁸ Thomas 1980, S. 105- 110.

die Grenzen des Systems, führte letztendlich zur Auflösung des Sozialistischen Realismus und ging einher mit der Auflösung des Sozialismus.²⁴⁹

²⁴⁹ Damus 1991, S. 364.

4. Bildbeispiele des Sozialistische Realismus in der VR China und der DDR

Die vorherigen theoretischen Ausführungen sollen an dieser Stelle durch prägnante Bildbeispiele erläutert und vertieft werden. Eine Vollständigkeit ist nicht beabsichtigt.

4.1. Bildbeispiele des Sozialistischen Realismus in China

Bevor im nun folgenden Abschnitt dieser Arbeit Bildbeispiele der drei chinesischen Künstler Luo Gongliu, Liu Wenxi und Song Wenzhi analysiert werden, sei eine Übersicht über Kunstformen während der kommunistischen Regierung Chinas unter Mao Zedong vorangestellt.

4.1.1. Überblick der Kunst unter Mao, 1949-1976.

In der Kunst unter Mao und somit innerhalb des Sozialistischen Realismus Chinas waren mehrere Kunstgattungen für die Ideologieübermittlung einbezogen. Neben der Gattung des Ölgemäldes, das unter dem Einfluss des sowjetischen Sozialistischen Realismus wieder auflebte, wiesen auch klassische Gattungen der chinesischen Kunst wie „guohua“ und „nianhua“ sowie der Holzschnitt Charakteristika des Sozialistischen Realismus auf. Während Letztere das beliebteste Medium zur Herstellung von Propagandaplakaten für die Masse waren, diente das Ölgemälde mehr repräsentativen Zwecken der Regierung bei Komitees und in Ausstellungen.²⁵⁰

Interessant ist die landeseigene Entwicklung der Kunst Chinas nach der Übernahme des neuen Nationalstils des Sozialistischen Realismus. Begünstigt einerseits durch das Zerwürfnis zwischen der SU und China um 1960, andererseits auch durch politische und wirtschaftliche Schwächen im Land, die zu liberalen Phasen in der Kunstszene führten.²⁵¹ Von Beginn an übertrugen Künstler die Motive des Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung auf das chinesische Volk und die eigene Geschichte.²⁵² Dies wird im Abschnitt „Bildbeispiele“ genauer untersucht und ausgewertet.

²⁵⁰ Andrews/Shen 1998, S. 230/231.

²⁵¹ Ebd., S. 232. Siehe hierfür Kap. 3, „Kulturpolitik China“.

²⁵² Meyrhofer 2008, S.11. Siehe hierzu auch: Andrews/ Shen 1998, S. 229.

Die Bildthematiken sind vielfältig: Zu sehen sind Mao- Portraits vor allem in der Zeit des gesteigerten Mao-Kultes zu Beginn der Kulturrevolution (Abb. 35), Mao mit dem Volk in der Stadt und auf dem Land, die Bauern bei der landwirtschaftlichen Arbeit oder im privaten Haushalt (im Hintergrund befindet sich stets ein Mao-Portrait, Abb. 36). Der Industriearbeiter nimmt einen Großteil des „Bilderoutputs“ in Anspruch, aber auch der einzelne Soldat und die Armee. Kinderdarstellungen sind häufig, zum Beispiel beim Unterricht oder bei der Ernte (Abb. 37).²⁵³ Reine Landschaftsbilder sind selten. Fast immer sind sie in Verbindung mit Menschen oder Architektur zu sehen. Eine Ausnahme bildet die Illustration von Maos Gedichten.²⁵⁴

Im Folgenden soll nun anhand von Bildbeispielen ein Eindruck vermittelt werden, wie diese Motivvielfalt in den Malereigattungen des Ölgemäldes und den landeseigenen Gattungen wie „nianhua“ und „guohua“ umgesetzt worden ist. Dabei soll folgende Forschungsfrage richtungweisend sein: Inwieweit orientierte sich China am Stil des Sozialistischen Realismus sowjetischen Vorbilds? Fand auch eine landeseigene Entwicklung innerhalb der Kunstdoktrin statt? Bei der Bildauswahl, die aufgrund der Fülle des Materials schwierig war, wurden Hauptwerke ausgesucht, zu denen auch eine gewisse Basis an Literatur vorhanden ist.

4.1.2. Gattung: Ölgemälde

4.1.2.1. Mao Zedong und die Armee

Luo Gongliu: „Mao Zedong at Jinggang Mountain“, 1962, Öl auf Leinwand, 150x220 cm, Museum der chinesischen Revolution in Peking (Abb. 38).

Luo Gongliu, 1916 in der Provinz Kanton (Guangdong) geboren, zählte zu den chinesischen Künstlern der älteren Generation, die sich bereits vor der Ära Maos mittels Kunst für die Politik engagierten, wie auch Yan Han und Hu Yichuan. Luos politisch- künstlerische Karriere setzte sich unter Mao fort.

Seine Ausbildung begann an der „Zhongshan University Middle School“ in Guangzhou 1931.²⁵⁵ Ein Stipendium ermöglichte ihm 1936 ein Studium der

²⁵³ Landsberger, Stefan: Chinesische Propaganda: Kunst und Kitsch zwischen Revolution und Alltag. Köln DuMont, 1996, S. 40.

²⁵⁴ Sullivan 1996, S. 139.

²⁵⁵ Andrews 1994, S. 423, Fußnote 45.

westlicher Malerei unter Lin Fengmian an der „Hangzhou Akademie für Bildende Künste“. Das Erlernte hat seine spätere künstlerische Entwicklung stilistisch allerdings nur wenig beeinflusst.²⁵⁶

Nach zwei Jahren zog es ihn an die „Lu Xun Akademie“ in Yan’an²⁵⁷, wo er der Holzschnittbewegung unter Hu Yichuan beitrug und als revolutionärer Künstler unter anderem die antijapanische Propaganda unterstützte.²⁵⁸

Wann genau Luo der KPCh beigetreten ist, wird in der Literatur unterschiedlich angegeben. Julia Andrews benennt den Eintritt deutlich im Jahr 1938.²⁵⁹ Michael Sullivan vertritt die Ansicht, dass Luo Gongliu bereits in seiner Zeit an der Hangzhou Akademie der Partei beigetreten war. Sicher ist, dass sich der Künstler zusammen mit Jiang Feng (1910-1982) am Ende der 1930er für drei Jahre in der Provinz Hebei/ Shaanxi aufhielt, um den Kunstaustausch mit der Landbevölkerung mittels Straßenausstellungen voranzutreiben.²⁶⁰

Seinen Wechsel zum Genre Ölmalerei markierte das Historienbild „Der Tunnelkrieg“ (Abb. 39) von 1951. Dem Künstler wird nachgesagt zuvor nie in Öl gemalt zu haben. Sein technisches Können, das in diesem Werk beispielhaft zu erkennen ist, lässt diese Vermutung eher als unwahrscheinlich erscheinen.²⁶¹ Im gleichen Jahr noch organisierte Luo Gongliu eine Ausstellung im „Zentralen Museum revolutionärer Geschichte“ in Peking. Zu sehen waren Ölbilder mit Historienthematik. Eines davon, welches von Luo selbst stammt, gibt den Moment der Rede Maos in Yan’an 1942 wieder: „Mao reporting on the Rectification in Yan’an“ von 1951 (Abb. 40).²⁶²

Bereits ab 1949 gehörte Luo Gongliu zum Führungskomitee der „Central Academy of Fine Arts“ (CAFA) in Peking und unterrichtete dort auch.²⁶³ 1955 zog es ihn für drei Jahre nach Leningrad, um an der dortigen Universität sowjetische Ölmalerei zu studieren. Der Aufenthalt formte sein Talent, russische und sowjetische Ölbilder zu kopieren. Sein Unterricht im „Studio 2“ in der Abteilung Ölmalerei der CAFA trug zur Verbreitung des neuen Nationalstils sowjetischer Prägung bei.²⁶⁴ Er unterrichtete

²⁵⁶ Ebd., S. 453, Fußnote 142.

²⁵⁷ Sullivan 1996, S. 94.

²⁵⁸ Andrews 1994, S. 28.

²⁵⁹ Ebd., S. 28.

²⁶⁰ Sullivan 1996, S. 102.

²⁶¹ Andrews 1994, S. 453, Fußnote 142.

²⁶² Andrews, Julia F. und Shen, Kuiyi: A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China. Guggenheim Foundation New York, 1998, S. 228.

²⁶³ Andrews 1994, S. 332. Einer seiner Schüler war Wen Lipeng.

²⁶⁴ Ebd., S. 217.

18 Studenten unter anderen Du Jian und Zhoug Han, deren Arbeiten 1963 öffentlich ausgestellt wurden. An ihren Bildern ist zu erkennen, dass sich innerhalb der auferlegten Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus doch stilistische Unterschiede, vor allem zwischen Luos Malklasse und der des russischen Künstlers Maksimov²⁶⁵ herauskristallisierten. Luo beeinflusste seine Schüler mit der eigenen offenen Einstellung gegenüber anderen Malstilen und mit stilistischen Experimenten innerhalb der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus.²⁶⁶

Nach der Diffamierung von 44 Lehrern der CAFA als Rechtsabweichler 1957 und dem Ende der Ära Maos, engagierte sich Luo 1977 bei der Rekonstruktion der Hochschule und wurde somit wiederholt im Führungskomitee eingesetzt. 1990 ernannte man ihn zum Vizepräsidenten und zur Führungskraft der kommunistischen Partei innerhalb der Kunsthochschule.²⁶⁷ Er starb 2004.²⁶⁸

Luo Gongliu war es Dank seiner Begabung, vor allem in der Technik der Ölmalerei, und mit seiner künstlerischen Erfahrung möglich, den Versuch einer Verbindung zwischen der eigenen Tradition der Tuschemalerei und westlichen Traditionen sowie des Sozialistischen Realismus herzustellen, wie einige seiner Bilder zeigen.²⁶⁹ Im Folgenden soll ein Beispiel dafür, nämlich das Bild von Luo Gongliu „Mao Zedong in Jingang Shan“ von 1962, unter diesem Aspekt genauer untersucht werden.

Der Betrachter erblickt zuerst die auf einer Anhöhe und einem Stein sitzende Figur des Mao Zedong. In Uniform gekleidet und in einer gelassenen Haltung blickt er in die Ferne und hält dabei eine Zigarette in der leicht angehobenen linken Hand. Zu seiner rechten Seite liegt auf einem Stein zusammen mit einem Stift ein Stapel Bücher. Berge im Hintergrund, die leicht an jene der traditionellen chinesischen Tuschemalereien erinnern, rahmen die Figur im Vordergrund ein. Dazwischen, im Bildmittelgrund, eröffnet der Künstler dem Betrachter den Blick in ein Tal, welches Reisfelder zeigt, auf denen Erntearbeiter und dazwischen ein Armeezug zu erkennen sind, sowie mit roten Dächern versehene Häuschen. Der wiedergegebene Moment

²⁶⁵ Maksimov war ein russischer Künstler unter Stalin, der im Zuge des Kulturaustauschs zwischen China und der Sowjetunion für zwei Jahre an die Universität in Peking kam um dort in russischer und sowjetischer Ölmalerei zu unterrichten. Die Schüler lernten vorrangig bei ihm ein Gemälde zu monumentalisieren.

²⁶⁶ Andrews 1994, S. 221.

²⁶⁷ Sullivan 1996, S. 310.

²⁶⁸ In URL: <http://www.iisg.nl/landsberger/sheji/sj-igl.html> (07.08.2009; 21:15Uhr)

²⁶⁹ Andrews 1994, S. 245.

scheint als gönne sich Mao eine kurze Ruhepause vor der Planung des nächsten Feldzuges seiner Armee.

Das Bild mit monumentalem Ausmaß von 150x220 cm, ist in Öl gemalt und 1962 entstanden.²⁷⁰ Es ist gekennzeichnet durch seine schwache Farbigkeit. Bilddominierend sind das Grau der Berge und das Grün des Grases und der Bäume. Die dunkelblaue Uniform Maos setzt sich stark vom graufarbigem Hintergrund und hellgrünen Grasboden ab. Der rote Stern auf seiner Mütze und am Kragen bilden zusammen mit dem roten Bleistift auf dem Bücherstapel, den vereinzelt roten Fahnen des Armeezuges und den roten Häuserdächern im Tal, die einzigen Farbkontraste im Bild. Die dunkelgrüne Bewaldung des Tals spannt die zentrale Figur horizontal im Bild ein.

Luo Gongliu setzt für die Ausformung der Berg- und Graslandschaft eine lockere Pinselführung ein, während die Umrisse der Figur Maos detailgenau gemalt sind. Die Bergoberfläche gestaltete der Künstler mit langgezogenen Pinselstrichen und Fingerfarbtupfen in dunklerem Grau und Grün. Diese Maltechnik wie auch ihre Farbigkeit erinnert an jene der chinesischen Tuschemalerei (Abb. 41).²⁷¹ Das auffällige und bekannte Motiv der Berge in dieser Komposition scheint vom Künstler aus der traditionellen chinesischen Landschaftsmalerei „kopiert“ worden zu sein. Tatsächlich ist diese Anordnung der Berge mit den sich überlappenden Dreiecksformen schon aus dem 14. Jahrhundert bekannt (Abb. 42).²⁷²

Die Figur des Protagonisten ist aus der Bildmitte leicht nach rechts verschoben. Seine rechte auf dem Knie ruhende Hand bildet die tatsächliche Bildmitte. Diverse Kompositionslinien im Bild wie der ruhende Arm, der rechte Unterschenkel, die Trennlinie zwischen Bildmittel- und Hintergrund sowie Hügelumrisse zielen darauf hin. Durch diese Linien und weitere Diagonalen im Bild, wie die in den Bergen, wird die Figur des Maos im Bild eingespannt.

Das Bild wirkt in seiner Gesamtheit durch die zurückgenommene Farbigkeit und die ausgewogene Komposition sehr harmonisch. Durch die Positionierung Maos im Vordergrund, nahezu in der Bildmitte und auf einer Anhöhe mit dem Blick in die Ferne wirkt er vom Standpunkt des Betrachters aus heroisch. So ist das Bild ein Beispiel für die Imageprägung Maos. Seine „Höhe“ im Bild spielte dabei eine

²⁷⁰ Andrews/ Shen 1998, Abb. 134.

²⁷¹ Ebd., S. 230.

²⁷² Andrews 1994, S. 245.

entscheidende Rolle. Sie steht für die versteckte Interpretation der politischen Überlegenheit zwischen China und der Sowjetunion. Mao empfand sich selbst als gleichwertig mit Stalin, wenn nicht sogar als größer. In Darstellungen zu Beginn der 1950er reihte sich Mao noch in die Hierarchie der kommunistischen Führer wie Stalin, Lenin, Marx und Engels ein, wie es das Bild von Luo Gongliu „Mao Zedong Reporting on the Rectification in Yan'an“ von 1951 zeigt. Während der Kulturrevolution, hingegen, ist er durch seine Errungenschaften über alle hinaus gewachsen.²⁷³

Im Vergleich mit ähnlichen Darstellungen Maos in den Bergen von Jinggang lässt sich feststellen, dass bezüglich des heroischen Ausdrucks im Bild noch eine Steigerung möglich ist. Das Poster von Liu Chunhua und Wang Hui „Mao Zedong at Jinggang Mountain“ von 1969 (Abb. 43), zeigt Mao in der gleichen Pose, aber aus einem etwas veränderten Blickwinkel. Maos Haltung zeigt sich offener zum Betrachter, er wirkt jünger und trägt eine einfachere Kleidung. Die sehr aufrechte Körperhaltung mit dem leicht gehobenen Kopf, seine Positionierung in die Bildmitte sowie der Bildhintergrund, dessen Gestaltung Mao auf dem höchsten Gipfel des Gebirges sitzen lässt, tragen zu einem überhöhten heroischen Eindruck bei. Eine andere Darstellung zeigt den gealterten Mao bei seiner Rückkehr zum Ort des Geschehens (Abb. 44). Diesmal wandert Mao einen Pfad auf dem ebenfalls scheinbar höchsten Kamm des Gebirges entlang. Die Darstellung geht auf einen Blockdruck zurück, der Mao kletternd darstellte. Sein Ursprung beruht auf einer Geschichte, die in den Gedichten Maos zu finden ist. Dort wird der Berg als Zeichen des kommunistischen Sieges beschrieben.²⁷⁴

Mao kam im Herbst 1927 mit nur noch 600 seiner ursprünglich 1500 Mann starken Armee ins Jinggang- Gebirge. Das Gebiet wurde auch als „Land der Gesetzlosen“ bezeichnet. Dort gab es weder richtige Straßen noch eine Kontrolle des Gesetzes. Dieser Ort „an der Grenze von zwei Provinzen“ (Hunan und Jianxi) war ideal, um ein Basislager für die Rote Armee zu errichten. Lebensmittel konnte die Armee auf Beutefeldzügen in den umliegenden Dörfern beschaffen und die steilen jedoch nicht allzu hohen Berge mit ihrer dichten Bewaldung aus Fichten und Bambus boten

²⁷³ Jiang Jiehong: *Burdens or Legacy. From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art.* Hong Kong University Press 2007, S. 48.

²⁷⁴ In URL: <http://www.1930shanghai.com/items/262626/item262626store.html#item> (07.08.2009; 21:30Uhr)

genug Zufluchtsmöglichkeiten im Falle einer Räumung. Bei den Beutefeldzügen von Soldaten der Armee durch die Dörfer kamen oft Einheimische ums Leben. Ebenso schreckte Mao nicht davor zurück, für eine Übernahme von Teilen der Provinzen die Bezirksvorsteher öffentlich hinzurichten zu lassen. Die Schlacht um die Machtübernahme der Hauptstadt des Bezirks Ninggang zum Beispiel beobachtete Mao durch ein Fernglas von einem Hügel aus. Jene 15 Monate, die Mao und seine Armee im Jinggang- Gebirge verbrachten, waren für Mao und seine politische Position unbeständig. Zeitweilig wurde er wegen Nichtbefolgung eines Befehls aus Moskau aus seinen Ämtern entlassen. Mao und seine Armee waren durch ihr banditenhaftes Verhalten eher unbeliebt bei der einheimischen Bevölkerung. Diese waren Anhänger der Guomintang und folterten aus Rache für die Überfälle einige Soldaten von Maos Armee, sogar seine Schwester. Er lernte dort jedoch auch seine dritte Frau Gui-yuan kennen, die er 1928 heiratete. Sie fungierte auch als Dolmetscherin Maos für den Dialekt der Landbevölkerung.²⁷⁵

In vielen Gemälden des Sozialistischen Realismus Chinas findet man Darstellungen aus der unmittelbaren Vergangenheit des Kommunismus in China. So wurde auch die Zusammenkunft mit Zhu De, dem Vorsitzenden einer anderen kommunistischen 4.000 Mann starken Armee, im April 1928 thematisiert (Abb. 45). Mao hatte von Anfang an geplant, Zhus Armee mit seiner zu vereinen. Zhu De war aus der nahegelegenen Hauptstadt Nanchang geflohen, nachdem die Guomintang zusehends Druck auf ihn ausübten.²⁷⁶

Das Jinggang- Gebirge ist heute ein beliebter Ort für Touristen und wird verehrt als wichtige Station in der chinesischen Revolutionsgeschichte. Das Jahr 1928 gilt als Geburtsstunde der Roten Armee und der Führungsmacht Maos über diese, fortan mit dem Ziel das unterdrückte Volk zu vereinen und gegen die herrschende Klasse zu kämpfen.²⁷⁷

Bei dem hier untersuchten Werk ist die Darstellung Maos in Uniform ungewöhnlich. In den meisten Darstellungen besteht seine Kleidung meist aus einem einfachen Gewand. Jung Chang beschreibt seine Ankunft im Jinggang-Gebirge: „Mao war mit

²⁷⁵ Jung Chang und Jon Halliday: Mao: das Leben eines Mannes, das Schicksal eines Volkes. München 2005, S. 77 ff..

²⁷⁶ Ebd., S. 86.

²⁷⁷ In URL: <http://english.cri.cn/2245/2005-3-22/119@218217.htm> (04.08.09; 17:30Uhr)

seinem langen blauen Gewand und einem handgewebten Baumwollschal wie ein Schullehrer vom Land angezogen“²⁷⁸. Normalerweise wurde die Uniform von Soldaten getragen. Mao jedoch hat nie an der Front mitgekämpft und Schlachten meist aus sicherer Entfernung „beobachtet“. Überraschend ist auch der vom Künstler abgeschwächte heroische Ausdruck im Bild. Damit spielt der Künstler vielleicht auf das Chaos von Maos politischer Position zu dieser Zeit an. Auch die Darstellung Maos mit einer Zigarette ist sehr typisch (Abb. 46). Das Sitzportrait ist in anderen Werken der Volkskunst wiederzufinden, was sich mit der Suggestierung dieser Haltung als Herrschergestus begründen lässt.²⁷⁹

Luo Gongliu versuchte in diesem Bild wie auch schon in seinen früheren Werken eine weitere „Versinisierung“ des importierten neuen Nationalstils.²⁸⁰ Die Zeit des sino-sowjetischen Zerwürfnisses nutzte er, um ein Unterlaufen der Kunstdoktrin zu erproben, indem er die Pinselführung und das Bergmotiv aus der traditionellen chinesischen Malerei einsetzt.²⁸¹ Lediglich die Figur des Mao ist in der realistischen Manier nach den Vorgaben des Sozialistischen Realismus wiedergegeben.

Künstlerische Erfahrung und technisches Können führten ihn schließlich in Richtung Sozialistischer Realismus chinesischer Prägung. Die ebenso in den 1950er Jahren im Sozialistischen Realismus ausgebildete, jüngere Künstlergeneration besaß seine Erfahrung noch seine Klasse. Der von Luo Gongliu in Bewegung gesetzte Trend fand keine Verbreitung.²⁸²

4.1.3. Gattung „guohua“ und „nianhua“

4.1.3.1. Landbevölkerung und Arbeit

Während mehrerer liberaler Phasen in der Kulturpolitik Chinas, so auch um 1960²⁸³, setzte zunehmend die Hinwendung zum eigenen kulturellen Erbe ein. So besannen sich mehr und mehr chinesische Künstler wieder auf die „guohua“²⁸⁴ Malerei und versuchten diese mit den Charakteristika der offiziellen Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus zu verbinden. Dabei entstand ein neuer eigener

²⁷⁸ Zit.nach: Chang/Halliday 2005, S. 78.

²⁷⁹ Jiang 2007, S. 48.

²⁸⁰ Andrews/ Shen 1998, S. 230/231.

²⁸¹ Jiang 2007, S. 51.

²⁸² Andrews 1994, S. 246.

²⁸³ Nähere Ausführungen dazu, siehe S. 59, 1. Absatz.

²⁸⁴ Die chinesische Bezeichnung steht für die traditionelle chinesische Malerei, wörtlich übersetzt „Die Malerei des Landes“. Sie kennzeichnet sich durch Darstellungen von Landschaft (Blumen, Tiere) und Mensch mit Tusche.

Nationalstil, die sogenannte „caimohua“²⁸⁵ Malerei.²⁸⁶ Parallel dazu vollzog sich der Ansatz einer Nationalisierung des Sozialistischen Realismus in der Ölmalerei, wie das vorherige Beispiel deutlich macht.

Einige der innerhalb der „caimohua“ Malerei entstandenen Bilder ähneln in ihrer Maltechnik der Volksdruckkunst „nianhua“. Dafür steht das folgende Bildbeispiel: „Vier Generationen“ von Liu Wenxi, dem Pioniermaler dieses neuen Stils.

Im Vergleich zur vorherigen Gattung, des eher offiziellen städtischen Zwecken dienenden Ölgemäldes, begegnen wir hier einer Form der Massenkunst, die in der privaten Sphäre der Landbevölkerung eine Rolle spielt.

Liu Wenxi: „Vier Generationen“, 1962, Hängepapierrolle, Tusche und Farbe auf Papier, 118x98 cm, Chinesische Nationalgalerie Peking (Abb. 47).

Liu Wenxi wurde 1933 in der Nähe von Shaoxing in der Zhejiang Provinz geboren und zählte somit zur zweiten Künstlergeneration, die bereits während der Ära Maos, in der Standardisierungsphase der 1950er ausgebildet wurde. In Zhejiang besuchte er zwischen 1953 und 1958 die Akademie für bildende Künste²⁸⁷ und erhielt unter Pan Tianshou (1898-1971) eine Ausbildung zum „guohua“ Maler.²⁸⁸ Liu blieb die folgenden vier Jahrzehnte der Hochschule treu und unterrichtete, nach anfänglicher Freiwilligenarbeit, als Professor an der Akademie für Bildende Künste in Xi'an, Shaanxi Provinz (Abb. 87), sowie am East China Campus der CAFA (Abb. 87).²⁸⁹ Neben seiner Lehrtätigkeit agierte er als Repräsentant in Volkskongressen und war während der Kulturrevolution im Kulturbüro Shaanxi in der Abteilung „Art Creation Group“²⁹⁰ tätig. Liu engagierte sich außerdem noch in der „Painting Correction Group“, die aus akademisch ausgebildeten „guohua“ Malern der Hauptregionen bestand, wie zum Beispiel Fang Zengxian (*1931) aus der Provinz Zhengjian und eben Liu Wenxi aus der Provinz Shaanxi.²⁹¹

²⁸⁵ Die chinesische Bezeichnung steht für die Figurenmalerei im Sozialistischen Realismus unter Verwendung traditioneller chinesischer Materialien. In: Andrews 1994, S. 362.

²⁸⁶ Andrews 1994, S. 142.

²⁸⁷ Nach der Befreiung 1949 wurde sie als jene von Hangzhou bekannt.

²⁸⁸ Sullivan 1996, S. 309. Siehe hierzu auch: URL:

http://english.shaanxi.gov.cn/articleCulture/culture/artculture/fwofaaa/200812/2740_1.html (12.08.08, 12:50Uhr)

²⁸⁹ Andrews 1994, S. 364.

²⁹⁰ Im Chinesischen entspricht dies der Bezeichnung „Qin Wenmei“.

²⁹¹ Andrews 1994, S. 363.

Liu Wenxi ist mit der Künstlerin Chen Guangjian (*1936) verheiratet und wurde in jüngster Vergangenheit von der Volksbank China für einen Entwurf vom Kopf Maos für die 1999 neu eingeführte Währung beauftragt.²⁹² Er ist weiterhin, sowohl als Vizepräsident der Xi'an Akademie für Bildende Künste und der Provinz Shaanxi innerhalb der „Chinese Artist Association“, sowie als Hauptabgeordneter von Yan'an, aktiv.²⁹³

Während seiner Ausbildung in Hangzhou nahm er zusammen mit Li Shan (*1926) an der ersten Malklasse für „caimohua“ Malerei unter Fang Zengxian teil. Li und Liu erlangten in den 1960/70er Jahren große Berühmtheit.²⁹⁴ Liu wurde vor allem durch seine zahlreichen Bilder während der Revolutionszeit bekannt, in denen er sowohl die Bauern aus Nordshaanxi abbildete, die ihn sehr inspirierten, als auch durch Portraits von Mao in Yan'an.²⁹⁵ Während der Kulturrevolution beteiligte er sich auch an Projekten innerhalb der „Qin Wenmei“.^{296 297} Als eine von ihren vielen kollektiven Arbeiten ist 1973 das Bild „The hearts of Yan'an's children turn toward chairman Mao“ entstanden (Abb. 48). Julia Andrews schreibt es, wegen der unverwechselbar malerischen Züge Liu Wenxi zu. Wenn es nicht von ihm ist, so wie er selbst sagt, soll es von einem seiner Schüler gemalt worden sein, wahrscheinlich von dem weniger bekannten Maler Zhou Guangmin (*1938). Das Bild ist ein Beispiel dafür, wie sehr Lius Stil unter den Künstlern aus Xi'an Schule gemacht hat. Liu Wenxi wird nachgesagt, während der Blütezeit der „caimohua“ Malerei deren Technik am besten beherrscht zu haben.²⁹⁸ Werke von ihm befinden sich in chinesischen Nationalsammlungen und wurden im eigenen Land sowie in Übersee ausgestellt.²⁹⁹ Eines davon, das Bild „Vier Generationen“, welches stellvertretend für diesen Brückenschlag zwischen der „guohua“ Malerei und dem Sozialistischen Realismus steht, soll nun näher untersucht werden.

Der Betrachter erblickt eine Figurengruppe, die nahezu den gesamten Bildraum ausfüllt. Die Gruppe besteht aus vier Generationen: drei Männern und einem kleinen Mädchen. Während zwei von ihnen, die Männer jüngeren und mittleren Alters, vom Betrachter aus gesehen links im Bild stehend dargestellt sind, ist der älteste Mann

²⁹² Maos Gesicht zielt die 100- Yuan Note.

²⁹³ In URL: <http://www.iisg.nl/landsberger/sheji/sj-lwx.html> (12.08.09, 13:50Uhr)

²⁹⁴ Ebd., S. 142.

²⁹⁵ Sullivan 1996, S. 309.

²⁹⁶ Siehe Anmerkung 284.

²⁹⁷ Ebd., S. 467, Fußnote 131.

²⁹⁸ Andrews 1994, S. 364.

²⁹⁹ In URL: <http://www.iisg.nl/landsberger/sheji/sj-lwx.html> (12.08.09, 13:50Uhr)

rechts sitzend und das Mädchen auf dem Rücken tragend wiedergegeben. Jeder Figur ordnete der Künstler einen Gegenstand zu. Dem Mann links außen sind ein Traktor sowie Arbeitshandschuhe und einen über die Schulter geworfenes Tuch beigelegt. Während der Mann in der Mitte einen Spaten und der Älteste eine Pfeife als Attribut hält, trägt das Kind einen Strohhut auf dem Rücken. Auffällig ist das traditionelle Gewand, das zwei der Männer tragen. Im unmittelbaren Vordergrund, der von Ackerboden gebildet wird, steht ein Keramikkrug mit vier blauen und einer roten Schüssel. Der Hintergrund ist nur durch eine weiße Fläche definiert. Lediglich durch die Beine der Männer hindurch lässt sich ein Horizont im Bild erahnen. Der Künstler scheint dem Betrachter einen Einblick in die Mittagspause eines Arbeitstages zu gewähren, bei welcher eine ganze Familie über vier Generationen zusammen kommt.

Das Bild ist mit Tusche und Farbe auf Papier (Hängerolle) gemalt, misst 118x98 cm und entstand 1962. Im Vergleich zum vorherigen Bildbeispiel stechen hier, abgesehen vom Material, die meisterhafte Pinselführung, der fehlende Hintergrund und der sparsame Einsatz von Farbe ins Auge. Dies, sowie die dicken schwarzen Umrisslinien und auch die Abstrahierung der Dargestellten, ohne Versuch einer räumlichen Tiefenwirkung, erinnern an die klassische chinesische Tuschemalerei und die Holzschnittechnik.³⁰⁰ Die Figuren wirken durch die strenge Komposition von horizontalen und vertikalen Linien, wie dem Spaten und dem Gürtelband des mittleren Mannes, sehr graphisch. Erdige Farbtöne wie Braun, Weiß und Grau dominieren den Vordergrund. Das Rot im Pullover, im Gürtel, in den Perlenarmbändern des Mädchens und in der Fahne setzt Akzente und suggeriert mit deren Positionierung im Bild eine bühnenartige Inszenierung mit den beiden älteren Männern im Mittelpunkt. Die portraithafte Wiedergabe derer Gesichter und die Ornamentik an ihren traditionellen Gewändern signalisiert die Zugehörigkeit zu einer Minorität. Die Gesichter des jungen Mannes und des kleinen Mädchens wirken vergleichsweise typologisiert und erinnern an andere Darstellungen des Sozialistischen Realismus (Abb. 54) und die „nianhua“ Kunst (Abb. 18). Aus der Bildanalyse geht hervor, dass dieses Bildbeispiel dem durch den Einsatz der Pinselführung und Farbigkeit aufgebaute Ordnungsprinzip traditioneller chinesischer Malerei folgt.

³⁰⁰ Andrews/Shen 1998, S. 231.

In dem hier zu untersuchenden Bild ist die Anlehnung an die traditionelle chinesische Figurenmalerei zum einen anhand des verwendeten Malmaterials und zum anderen durch den weißen, blanken Hintergrund erkennbar. Ferner nimmt der Künstler die Bedeutung der Umrisslinie in der chinesischen Figurenmalerei auf. (Abb. 49) Jedoch wandelte er die Pinselführung ein wenig ab, um Form und Ausdruck des Subjektes lebendiger zu gestalten. Liu besaß die Eigenart, schwarze Umrisslinien rau und grob zu setzen. Im Vergleich dazu verwendete sein im Süden geborener Lehrer Fang Zengxian fließendere Pinselstriche um die Figuren im Bild in Bewegung zu setzen (Abb. 50).³⁰¹

Liu Wenxi fängt in seinen Bildern das ländliche Flair des Bauernlebens in Nordwest Shaanxi ein. Charakteristisch für ihn sind die an den typischen Gewändern der Shaanxi-Bauern erkennbaren orthodoxen Figurendarstellungen. Die Voluminösität seiner dicken schwarzen Konturen setzt sich in den Figurenkörpern fort. Diese erreichen in ihrer sorgfältigen Modellierung und ihrer warmen Farbigkeit eine starke Dreidimensionalität, obgleich die Bekleidung der Figuren im Gegensatz zum Ölgemälde wenig schattiert ist. Ebenso wirkt die Hintergrundgestaltung zwar flächiger als im Ölbild, jedoch sind noch Ansätze einer westlich entlehnten Perspektivanwendung, wie in der Andeutung einer Horizontlinie und einem leichten Lichtspiel, nachweisbar.³⁰²

Liu Wenxi hat innerhalb des an der Akademie in Hangzhou in den 1950ern gelehrtens Stils der „caimohua“ Malerei eine eigene Ästhetik entwickelt. Von seiner Ausbildung als „guohua“ Maler scheint viel davon in seine Bilder eingeflossen zu sein. Lius damaliger Lehrer Pan Tianshou gab ihm die Fähigkeit weiter, die Grenze zwischen „guohua“ Malerei und Volksdruckkunst aufzuheben. Über Jahrhunderte hinweg hatten sich chinesische Künstler mit dieser Herausforderung beschäftigt. Pan, als anerkannter „guohua“ Maler mit Blumen- und Vogeldarstellungen, hat dies in seinem von der westlichen Moderne beeinflussten Werk geschafft. Er „begründete eine originelle und wirkungsvolle Methode, die traditionellen künstlerischen Prinzipien auf die moderne Welt auszurichten“³⁰³ (Abb. 51).³⁰⁴

Liu ging bei der Verknüpfung der „zwei Grundanschauungen der chinesischen Malerei“³⁰⁵ noch einen Schritt weiter und hat durch seine harte, raue und

³⁰¹ Andrews/Shen 1998, S. 231/232.

³⁰² Andrews 1994, S. 364.

³⁰³ Zit. nach Danzker 2004, S. 136.

³⁰⁴ Ebd., S. 136.

³⁰⁵ Zit. nach Danzker 2004, S. 136.

abstrahierende Pinselführung, eine Brücke zur Volksmalerei „nianhua“ geschlagen. Die aus dem Süden stammenden „guohua“ Künstler, die ebenfalls an der Akademie in Hangzhou ausgebildet wurden, kennzeichnen sich innerhalb des „caimohua“ Stils durch einen weicheren, behauchenden und spontanen Pinselduktus, der mit dem sogenannten „xieyi“³⁰⁶ Stil assoziiert wird.³⁰⁷

Lius Stilentwicklung wurde im Besonderen durch seinen langen Aufenthalt bei den Bauern von Shaanxi geprägt. Auch er studierte anfänglich an der Kunstakademie in Hangzhou, nahm dann aber eine Professur an der nördlicher gelegenen „Xi’an Akademie“ an und verbrachte viel Zeit mit der Landbevölkerung, deren traditionelle Kunst aus „nianhua“ bestand. Diese handwerkliche Kunst ist vor allem im Norden Chinas verbreitet und gibt Bräuche und Sitten der Bauern in Form von Neujahrs- oder Türgötterbildern wieder. Im Süden des Landes ist die „guohua“ Malerei typisch.³⁰⁸

Ein erstes Wiederaufleben der traditionellen Volksdruckkunst „nianhua“ setzte bereits Ende der 1930er während des Japankrieges ein. An der „Lu Xun Akademie“ im Basislager der KPCh in Yan’an entstand eine Abteilung für Propaganda, vorrangig im Medium Holzschnitt und mit antijapanischen Inhalten.³⁰⁹ Der zuerst behandelte Künstler, Luo Gongliu, ist dort zu verorten.

Das zweite „nianhua“ Revival setzte zu Beginn der 1950er ein. Dafür waren mehrere Ursachen verantwortlich. Die Koreakrise, bei der sich der Konflikt zwischen kommunistischem und kapitalistischem Weltlager bündelte, veranlasste die Partei zur Ablehnung jeglicher avantgardistischer Fremdeinflüsse in der Kunst und trieb somit eine Rückbesinnung auf eigene Traditionen voran. Vorrangig jedoch galt, zu Beginn der Amtsperiode Maos, die kommunistische Ideologie im Volk zu festigen. Dazu war wichtig, eine einfache, schnelle und kostengünstige künstlerische Methode und Ästhetik zu finden, die vereinfacht Inhalte zu transportieren vermochte und sie leicht verständlich vermittelte. Die Volksdruckkunst schien dafür am besten geeignet, auch da diese der ländlichen Bevölkerung bereits in Form von Neujahrsbildern und Türgötterdrucke vertraut war (Abb. 18). Folglich kombinierte man die

³⁰⁶ Bestimmte Technik in der chinesischen Malerei, auch als „Ideen“ Malerei bezeichnet, die gekennzeichnet ist durch eine lockere Pinselführung. In: Andrews 1994, S. 118, 140.

³⁰⁷ Andrews 1994, S. 145.

³⁰⁸ Danzker 2004, S. 136.

³⁰⁹ Andrews 1994, S. 18.

Volksdruckkunst „nianhua“ mit revolutionären sozialistischen Bildinhalten.³¹⁰ Damit Kunststudenten und professionelle, akademisch ausgebildete Maler sich mit dem neuen Stil vertraut machen konnten, wurden sie dazu angehalten, sich unter die ländliche Bevölkerung zu mischen, um sich motivisch inspirieren zu lassen. Liu Wenxi ist ein Beispiel für diese Kampagne und setzte sie bei seinem Aufenthalt in Nordshaanxi um.

In dieser Zeit wurden auch Amateurmaler, die zur Massenverbreitung beitragen sollten, unter der Landbevölkerung herangebildet. Erstens weil Künstler, die sowieso auf dem Land arbeiten mussten, ihnen etwas beibringen konnten und zum anderen unterstütz die Regierung diese Bauermalereibewegung durch Bücher mit Musterdarstellungen von Menschen und Maschinen. Die so entstandenen Bilder wurden im kleinen Format vervielfältigt und auf große Plakate übertragen. Dieses massenhafte Kunstschaffen von Dilettanten trug auch zur Propagandakunst bei.³¹¹ Werke von Liu Wenxi wurden dabei als Vorlage für Vervielfältigungen verwendet. Ein weiterer Höhepunkt des Gebrauchs von „nianhua“ im Dienste der Politik war, neben anderen liberalen Phasen, so während der „100-Blumen-Bewegung“ 1956/57, besonders nach der Kampagne des „Großen Sprung nach vorn“ und dem sino-sowjetischen Zerwürfnis um 1960 zu verzeichnen. Durch den Misserfolg der Kampagne und der zeitweiligen politischen Schwächung Maos, befand sich die Kunst Chinas kurz vor einer Umbruchphase.³¹² Zeitlich ist hier das untersuchte Werk von Liu Wenxi zu verorten.

Nach der Ära Maos entstand an der CAFA in Peking eine eigene Abteilung für „nianhua“ Malerei, da die Nachfrage an dieser Kunstform mittlerweile immens gestiegen war. Mit den akademisch ausgebildeten Malern und den handwerklich - nicht mechanisch hergestellten - Drucken stiegen allerdings auch die Preise für ihren Erwerb.³¹³

Innerhalb des Sozialistischen Realismus ist also ein neuer ikonografischer Typus entstanden³¹⁴, der traditionelle chinesische Materialien wie Tusche und Papier verwendet, sich an Darstellungsmethoden traditioneller chinesischer Kunst anlehnt und Sujets in erweiterter Vielfalt, die dennoch Bezug zum Sozialismus haben,

³¹⁰ Landsberger 1996, S. 37..

³¹¹ Ebd., S. 38.

³¹² Landsberger 1996, S. 39. Siehe hierzu auch Andrews 1994, S. 401.

³¹³ Sullivan 1996, S. 174.

³¹⁴ Andrews/Shen 1998, S. 231.

wiedergibt. Diese Verbindung von sozialistischer Figurenmalerei mit der traditionellen chinesischen Malerei, genannt „caimohua“, schlägt eine Brücke von Maos Kulturtheorie zum eigenen kulturellen Erbe. Dies erklärt, warum der Stil alle späteren politischen Veränderungen, auch die Kulturrevolution, überdauerte.³¹⁵

Wie bereits erwähnt, ließ Liu Wenxi sich hauptsächlich vom Leben der Bauern in Nordshaanxi inspirieren. Charakteristisch für die Zeit seines dortigen Aufenthalts sind zahlreiche Führerportraits und Darstellungen eines engen Kontaktes zwischen Mao und der Landbevölkerung. Liu wird nachgesagt, die meisten Portraits von Mao mit der Landbevölkerung und in Yan'an geschaffen zu haben (Abb. 52).³¹⁶

Weitere Motive innerhalb des „new nianhua“ oder „new guohua“ sind Bauern bei der Feldarbeit, Mao bei den Bauern, Soldaten bei den Vorbereitungen für ihren nächsten Feldzug, und Veränderungen in der Landschaft durch den Sozialismus.³¹⁷ Bilder, die diese Industrielandschaft zeigen, sollen als drittes Beispiel behandelt werden.

4.1.3.2. Landschaft und Industrie

Im dritten und letzten Bild soll das weiter ausgeführt werden, was beim vorherigen Beispiel bereits angesprochen wurde, das Wiederaufleben der „guohua“ Malerei. Die neue Stil Tendenz innerhalb des Sozialistischen Realismus wird auch als „new guohua“ bezeichnet und beinhaltet über die „caimohua“ Malerei hinaus, die sich auf Figurendarstellungen beschränkt, Landschaftsdarstellungen. In wie weit sich dieses Genre der Kunstdoktrin anpassen musste, wird anhand des Werks von Song Wenzhi erläutert.

Song Wenzhi: “In Industry, study Daqing!”1975, vermutlich Tusche und Farbe auf Papier (Abb. 53).³¹⁸

Song Wenzhi (1919-1999) wurde in Taichongx, Jiangsu Provinz, geboren und reiht sich in die Liste von Künstlern ein, die eine traditionelle Ausbildung als „guohua“

³¹⁵ Andrews 1994, S. 142.

³¹⁶ In URL: <http://www.iisg.nl/landsberger/sheji/sj-lwx.html> (12.08.09, 13:50Uhr)

³¹⁷ Sullivan 1996, S. 143.

³¹⁸ Angaben zu den Außenmaßen und dem Aufbewahrungsort sind nicht vorhanden.

Maler absolvierten. Er studierte ab 1937 an der Suzhou Akademie für Kunst. Song beschreitet, ebenso wie die zwei bereits genannten Künstler Luo Gongliu und Liu Wenxi, die typische Laufbahn bedeutender Künstler in China. Er nahm nach seiner Ausbildung 1957 eine Lehrtätigkeit an der Akademie in Nanjing³¹⁹ an, nachdem er anfänglich an einer Grundschule unterrichtet hatte. Vor seiner pädagogischen Karriere prägten Gemeinschaftsarbeiten mit den Malern Wu Hufan (1894-1968) und Lu Yansho (1909-1993) in Shanghai seine Künstlerlaufbahn.³²⁰

Zu Beginn der 1960er nahm er die Möglichkeit wahr, mit anderen Künstlern aus Jiangsu, wie Fu Baoshi (1904-1965), in den Süden zu reisen. Er besuchte Maos Geburtsort, um Bilder seiner Familie, dem Wohnort und Szenen aus Maos Leben zu malen. Andere „Stätten der Verehrung“ standen auch auf dem Reiseprogramm.³²¹ Ab 1982 hatte Song die stellvertretende Direktorenposition an der Nanjing Akademie inne.³²²

Song Wenzhi machte sich vor allem in der Landschaftsmalerei einen Namen und gehörte zu den wenigen „guohua“ Künstlern, die sich während der Ära Maos, vor allem während der Kulturrevolution, vor Attacken seitens der Regierung in Sicherheit wiegen konnten. Dazu zählten auch Künstler wie Qian Songyan (1899-1985), Guan Shanyue (1912-2000) und Wei Zixi (*1915).³²³ Alle vier Maler wurden im „new guohua“ und in der Kombination von revolutionärem Realismus und politischem Romantizismus unterrichtet. Dennoch war es Besuchern möglich, in einer 1973 abgehaltenen Ausstellung über Serienbilder und „new guohua“ Malerei, typische Züge traditioneller Landschaftsmalerei zu erkennen. Neben Darstellungen von Pflaumenblüten und Küstenlandschaften von Guan Shanyue, findet sich auch ein für das „guohua“ Revival typisches Motiv der sozialistischen Umwandlung der Landschaft wieder, welches Song Wenzhi in seinen Bildern thematisierte.³²⁴ Durch Industrielemente, wie Stahlbrücken, Strommasten und Schlote in der landschaftlichen Umgebung des Yangtse-Fluss, setzte er diese Vorgabe im Sinne der herrschenden Kunstdoktrin um.³²⁵ Die in Jiangsu entstandenen

³¹⁹ Nanjing war während der Republik, 1912-1949, Hauptstadt Chinas.

³²⁰ Sullivan 1996, S. 251.

³²¹ Andrews 1994, S. 146, 309.

³²² Sullivan 1996, S. 313.

³²³ Ebd., S. 145.

³²⁴ Sullivan 1996, S. 143ff.

³²⁵ Andrews 1994, S. 362. Siehe hierzu auch: Scheck 1975, S. 64.

Landschaftsdarstellungen bezeichnete die chinesische Presse als „warmherzige Antwort auf die sozialistische Realität“.³²⁶

Das hier gezeigte Bildbeispiel folgt den inhaltlichen Vorgaben des neuen Stils. Es zeigt eine nach der Stadt Daqing modellierte Industrielandschaft an einer Küstenregion. Das Gebiet ist gekennzeichnet durch industrielle Gebäude, darunter zahlreiche Raffinerietürme und Schornsteine, aus denen dicke Rauchschwaden emporsteigen. Eine, von Autos befahrene Hauptstraße führt zum Meer, wo ein Hafen mit Schiffsverkehr zu erahnen ist. Eine inhaltliche und stilistische Analyse des Motivs offenbart Widersprüche.

Die im Bildtitel genannte Stadt Daqing war ab den 1960er Jahren mit ihrer 1964 eröffneten Erdölraffinerie ein Vorzeigemodell für alle anderen industriellen Zweige in China. Mao äußerte einst die Parole: „In der Industrie von Daqing lernen“.³²⁷ Diese industrielle Vorreiterschaft, bei der bis zu 40.000 Arbeiter mitwirkten, galt als Beweis, einerseits für die Unabhängigkeit Chinas von der Sowjetunion und andererseits von den Vereinigten Staaten von Amerika, die an der Möglichkeit einer Selbstversorgung Chinas mit Öl gezweifelt hatten. Trotz eines Störfalls in der Anlage 1989 und dem mittlerweile erschöpften Ölvorkommen ist der Spruch Maos immer noch aktuell und fordert dazu auf vom „Geiste Daquings zu lernen“.³²⁸

Da die Stadt Daqing im Landesinneren der nördlichen Provinz Heilongjiang liegt (Abb. 87), die Darstellung von Song Wenzhi jedoch eine Küstenregion wiedergibt, muss der Künstler einen Landstrich seiner Umgebung in Nanjing/ Jiangsu mit einer industriellen Anlage, geformt nach dem Wirtschaftsstandort Daqing, gemalt haben. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass es sich beim Sujet um die Wiedergabe der Erdölraffinerie in Nanjing handelt. Das würde auch erklären, warum bei den vielen verschiedenen Betitelungen des Bildes der Yangtse-Fluß³²⁹ erwähnt wird. Das um Nanjing gelegene Mündungsgebiet des längsten Flusses Chinas könnte dem weitläufigen Gewässer im Bild von Song Wenzhi entsprechen.

³²⁶ Ebd., S. 146.

³²⁷ Original: „In Industry, learn from Daqing”

³²⁸ In URL: <http://www.iisg.nl/landsberger/dq.html> (21.08.2009; 12:45Uhr)

³²⁹ Zum Beispiel: „On the banks of Yangzi River, Daqing blooms“.

Mit der Entstehung des Bildes 1975, somit noch in der Zeit der Kulturrevolution (1966-1976), herrschte ein noch strengerer Formenkatalog für die Kunstproduktion. Jiang Qing (1914-1992), auch bekannt als „Madame Mao“, proklamierte bereits 1966 ihre Ziele:

„We, too, should create what is new and original: new, in the sense that it is socialist, and original in the sense that it is proletarian.“³³⁰

Dahinter ist das Ziel zu erkennen, sich zukünftig in einer neuen nationalen Ästhetik bewusst vom Stil der Sowjetunion zu distanzieren. Im Zuge dessen vollzog sich die anschließende Reorganisation des Bildungssystems. Landschaftsmalerei, so hieß es nun, habe an Bedeutung verloren; Es sei denn, sie feiere die sozialistische Rekonstruktion, die sich während der Kulturrevolution vollzog.³³¹

Im Gegensatz dazu empfand Premierminister Zhou Enlai (1898-1976) es als notwendig, in Chinas Kunstpolitik zweigleisig zu fahren. Das Land brauche die traditionelle Kunst für seine Repräsentation im Ausland. Zahlreiche Besuche von ausländischen Politikern und Sportgrößen in den 1970er Jahren gaben Zhou Enlai Anlass, ins Exil geschickte „guohua“ Maler zurückzuholen, um öffentliche Gebäude, wie Hotels und Bahnhöfe, neu zu gestalten. Immer wieder hatte Zhou Enlai sich während seiner politischen Amtszeit für einen Brückenschlag zwischen China und dem Ausland engagiert. Dieses verschaffte den Künstlern einen liberaleren Zugang in der Kunstpolitik Chinas und förderte ein „Revival“ der traditionellen Malerei. „Guohua“ Künstler wie Li Keran und Shi Lu produzierten während dieser Zeit die besten Werke ihrer Karriere.³³²

Nachdem bei Zhou Enlai 1973 Krebs diagnostiziert wurde, Mao vorerst ein Operation Zhous verweigerte, er 1974 schließlich doch ins Krankenhaus eingeliefert werden musste, übertrug er den größten Teil seiner Aufgaben Deng Xiaoping. Jiang Qing gewann das Diktat über die Kulturpolitik.³³³ Die von Zhou in Gang gesetzte Liberalisierung wurde vielen Künstlern in der folgenden Zeit zum Verhängnis.³³⁴

Jiang agierte in der Landespolitik nie selbstständig. Nach Maos Tod äußerte sie sich wie folgt dazu:

³³⁰ Zit.nach Sullivan 1996, S. 153.

³³¹ Sullivan 1996, S. 153.

³³² Chang 2005, S. 764ff.

³³³ Sullivan 1996, S. 153.

³³⁴ Andrews 1994, S. 368

„Ich war ein Hund des Vorsitzenden Mao. Wenn der Vorsitzende Mao es befahl, biss ich zu.“³³⁵

Dennoch spielten bei der Destruktion der chinesischen Kultur während der Kulturrevolution und bei der folglich gezielten Denunzierung von Menschen, unter anderem auch von Künstlern³³⁶, eigene Rachegefühle Jiang Qings mit, die sich vor allem durch ihre bisher geheim gehaltene Vergangenheit in Shanghai begründen lassen.³³⁷ Zhou Enlai war ebenso ein Ziel ihrer Attacken, die sie aber im Namen der „Viererbande“ führte. Jiang fürchtete um ihre uneingeschränkte Macht auf dem Gebiet der Kulturpolitik.³³⁸ Innerhalb der 1974 gestarteten „Kampagne gegen den Konfuzianismus“ wurde nach Gründen gesucht, um Gegenausstellungen, die so genannten „Black Painting Exhibitions“, zu organisieren.³³⁹ In ihnen wurden Werke von „guohua“ Künstlern wie Li Keran und Pan Tianshou sowie avantgardistisch beeinflusste Kunst an den Pranger gestellt und ihre Inhalte als gefährlich und verschwörerisch interpretiert.³⁴⁰ Das Ausstellungskonzept ähnelt dem der „Entarteten Kunst“ während des NS-Regimes, bei dem Werke verfemter und ausgegrenzter Künstler zur „Abschreckung“³⁴¹ gezeigt wurden.³⁴² Es war klar, dass die Darstellung von Landschaft strikten Vorgaben zu folgen hatte, um in der öffentlichen Kunstszene bestehen zu können.

So propagierte Jiang Qing innerhalb der bereits in den letzten zwei Jahrzehnten entstandenen „caimohua“³⁴³ Malerei einen besonderen neuen Stil, nachträglich bezeichnet als „hong-guang-liang“. Im Deutschen heißt das so viel wie „rot-mild-glühend“. Als Pionierwerk gilt das Bild von Lin Yong „Spirit of Yan’an Shines Forever“ (Abb. 54). Die in den 1970er entstandene Werke von Liu Wenxi zählten

³³⁵ Chang 2005, S. 773.

³³⁶ Die Schauspielerin Wang Ying hatte in Shanghai eine Theaterrolle bekommen, die Jiang Qing selbst gern gehabt hätte. So ist ihr die glanzvolle Karriere in Amerika versagt geblieben, die sich für Wang Ying danach ergeben hatte. Wang Ying starb im Gefängnis. (oder Bsp. Shi Lu, Nachrecherche: Juliane Noth „Landschaft und Revolution – die Malerei Shi Lus“ Berlin 2009. DB Leipzig)

³³⁷ „Sie lebte in ständiger Angst, dass ihre Skandale und Verhalten im Gefängnis bei den Nationalisten herauskommen könnten.“ In: Chang 2005, S. 773.

³³⁸ Andrews 1994, S. 376.

³³⁹ Ebd., S. 368.

³⁴⁰ Andrews 1994, S. 373.

³⁴¹ In Kammerlohr 1995, S. 162.

³⁴² Sullivan 1996, S. 153.

³⁴³ Der neue Stil beschränkt sich auf die Figurenmalerei, ist aber innerhalb des „new guohua“ auch auf die Landschaftsmalerei übertragbar.

auch dazu. Ihn bezeichnet man als den Meister dieser eigenen nationalen stilistischen Bewegung Chinas, in welcher er Mao-Portraits mit Kinderdarstellungen anreicherte (Abb. 52).³⁴⁴

Diese neue Ästhetik ist gekennzeichnet durch die den sozialistischen Staate und seine Rekonstruktion versinnbildlichenden Sujets. Formal ist eine weiche romantisierende Figurengestaltung, sowie einer bühnenartig inszenierten Bildkomposition kennzeichnend.³⁴⁵ Diese formale Neuerungen, angepasst an inhaltliche Richtlinien der Kunstdoktrin, ist auf Jiang Qing zurückzuführen, die das Konzept von Modellopern mit den drei Richtlinien propagierte: „Hervorhebung wichtiger Charaktere, Betonung ihrer Heldenhaftigkeit und klare Präsentation der wichtigsten Hauptfigur“ und auf die Malerei anwandte. Die Lichtinszenierung und Anordnung der Figuren im Bild tragen dabei zur Umsetzung bei.³⁴⁶ Deswegen erreicht dieser neue Stil eine ähnliche Wirkung wie Ölbilder, bei denen Ähnliches gilt.³⁴⁷ Stilistisch jedoch bedeutet das eine starke Anlehnung an den sowjetischen Stil, die angestrebte Distanzierung fand demnach nur in der Materialverwendung statt.

Das hier untersuchte Bildbeispiel ist in dieser neuen Ästhetik zu verorten. An Stelle eines für den Sozialistischen Realismus in China typischen Motiv des Mao-Portraits oder der Verbildlichung des kommunistisch bedeutenden Ortes Yan'an, tritt hier der „Geist des vorbildlichen Wirtschaftsstandortes Daqing“ in eine Landschaftsdarstellung ein.

Neben der doch sehr plakativen Wiedergabe der Industrielandschaft in diesem Beispiel gab es auch Darstellungsmethoden, die in der Einbringung von Industrieelementen subtiler arbeiteten und dadurch vorrangig den Eindruck der Landschaftsmalerei erhalten haben.

Ein Beispiel dafür, vom Künstler selbst, ist „Morgens am Taihu-See“ (Abb. 55). Aus einem ähnlichen Blickwinkel wie im Bild „In Industry, study Daqing!“ sieht der Betrachter hier primär die Natur. Lediglich Anzeichen einer von Menschenhand gestalteten Wirtschaft sind zu erkennen. Der Strommast im Vordergrund ist dabei das auffälligste Element.

³⁴⁴ Andrews/ Shen 1998, S. 233f.

³⁴⁵ Ebd., S. 233.

³⁴⁶ Landsberger 1996, S. 40.

³⁴⁷ Andrews/ Shen 1998, S. 233.

Auch andere Künstler, wie Qian Songyuan, wussten die geforderten Elemente geschickt ins Bild zu setzen, ohne Gesamtkomposition und Harmonie des Bildes aus dem Gleichgewicht zu bringen. In seinem Werk von 1972 „Sunrise in Yan’an after Snow“ deutet eine Siedlung und eine Brücke, der eine Pagode vertikal entgegen wirkt, auf menschlichen Einfluss hin (Abb. 56). Letztgenanntes ist auch im Oeuvre Song Wenzhis häufig anzutreffen (Abb. 57).

Die Pagode, als gängiges Motiv in der traditionellen chinesischen Landschaftsmalerei, hat ihren Ursprung im Buddhismus. Das turmartige Bauwerk kann in Zusammenhang mit Landschaft als Orientierungspunkt auf dem Land oder als Navigationspunkt für die Schifffahrt gedeutet werden.³⁴⁸ Die Häufigkeit ihrer Darstellung liegt in der Vergegenwärtigung des „Geistes von Yan’an“ begründet. Es handelt sich bei dieser Pagode um eine bestimmte, nämlich die auf dem Pagodenberg über Yan’an. Sie diente seit ihrer Entstehungszeit in der Tang-Dynastie (618-917) als Wachturm und militärische Station vor Feinden aus dem Norden. Als Yan’an während der revolutionäre Zeit der 1930/ 40er Jahre unter Mao Zedong zum Hauptlager der KPCh umfunktioniert wurde, wuchs die Bedeutung der Pagode zum Wahrzeichen der Stadt und ist heute eine Gedenkstätte (Abb. 58).³⁴⁹

Das Bildbeispiel von Song Wenzhi „In Industry, study Daqing!“ zeigt, wie die neuen stilistischen Vorgaben in der Landschaftsmalerei umgesetzt wurden. Deutlich wird dies am großflächigen Einsatz von roter Farbe, am sanften Auslaufen des Horizontes und der weichen Umrisslinien der Raffinerietürme. Die Anwendung des Begriffs des „revolutionären Romantizismus“ ist hier passend. Obwohl Figuren selten und nur sehr klein in Landschaftsdarstellungen der 1970er Jahre zu sehen sind, ist ihre abgebildete Tätigkeit stets Ausdruck des sozialistischen Fortschritts (Abb. 59). Das Charakteristikum einer bühnenartigen Bildinszenierung wurde so von den Figurendarstellungen auch auf die Landschaft übertragen.

Das Rot der qualmenden Schlote ist als Sinnbild der KPCh zu verstehen. In beiden Bildern ist eine Überhöhung der tatsächlichen Umstände zu sehen und verklärt beim ersten Hinsehen den Inhalt, ebenso wie die Kombination des Namens der Stadt Daqing mit der Darstellung einer Küstenlandschaft. An dieser Stelle begegnen wir erneut dem Widerspruch zwischen (revolutionärem) Realismus und Utopie, der ein Grundprinzip des Sozialistischen Realismus darstellt.

³⁴⁸ In URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Pagode> (23.08.09; 16:50Uhr)

³⁴⁹ In URL: http://german.china.org.cn/travel/traveltips/txt/2004-11/24/content_2144414.htm (28.09.09; 18:30Uhr)

4.1.4. Zusammenfassung: Sozialistischer Realismus chinesischer Prägung

Anhand der Bilduntersuchung wurde deutlich, dass sich Chinas Kulturpolitiker keineswegs sklavisch an den Sozialistischen Realismus nach sowjetischem Vorbild gehalten haben.

Am ehesten könnten mit der Vorrangstellung des Ölgemäldes und dem intensiven Künftlerausaustausch beider Länder die 1950er als Jahrzehnt von durch Vorbilder der SU angeregten Arbeiten angesehen werden. Dessen ungeachtet setzte bereits zu dieser Zeit der Versuch einer Nationalisierung der übernommenen Ästhetik ein. Auch die Übertragung sozialistischer Inhalte auf eine Kunst, die für eine Massenproduktion ausgelegt war, ist nicht zu übersehen.

In der Kunstszene der 1960er distanzierte man sich zunehmend bewusster von der Vorrangstellung des Ölbildes nach sowjetischem Muster. Durch die Einbeziehung eigener Kunstgattungen, wie „guohua“ und „nianhua“, gelangten Künstler zumindest formal zu neuen Stilrichtungen. Ursachen sind einerseits in der außenpolitischen Entwicklung, die in einem Zerwürfnis zwischen China und der Sowjetunion mündete, zu sehen und andererseits im Wunsch der chinesischen Künstler, eigene traditionelle Kunstzweige Chinas in den importierten Nationalstil miteinzubringen. Neben liberalen Phasen in der Kulturpolitik, in denen traditionelle Genres aufblühten, kann in der Zeit der Kulturrevolution am deutlichsten die Entwicklung zu einem eigenen Stil verfolgt werden. Nach der Säuberung unter anderem des Kulturapparates sowie der Politisierung und Stereotypisierung der Kunst schaffte es Jiang Qing in den 1970er Jahren die Wirkung des Ölgemäldes auch mittels einheimischer Tuschemalerei umzusetzen³⁵⁰. Dennoch berührten jene neuen Entwicklungen nur die stilistische Ebene. Da inhaltlich sozialistische Bildinhalte in der Kunst verpflichtend blieben, hielten sie sich solange wie der Kommunismus herrscht(e).

³⁵⁰ Siehe Ausführungen S. 64.

4.2. Bildbeispiele des Sozialistischen Realismus in der DDR

4.2.1. Kunstzentren in der DDR

Das Kunstschaffen in der DDR spielte sich hauptsächlich in den Kunstzentren Berlin, Leipzig und Dresden ab. Anfänglich zählte auch Halle mit seinem in den 1950er Jahren noch offenen Kunstklima dazu. Aufgrund von heftigen Diffamierungen und Diskussionen über die dortigen Kunstpraktiken verließen bald jedoch viele Künstler, wie Ulrich Knispel (1911-1978) und Kurt Bunge (1911-1998), die Stadt in Richtung Westdeutschland. Conrad Felixmüller (1897-1977) hingegen erhielt 1951 einen Ruf an die Universität. Willi Sitte (*1921) zählt mittlerweile wohl zu den bekanntesten Malern aus Halle.

Berlin, als Schmelztiegel europäischer Kunst noch vor dem Zweiten Weltkrieg, schaffte es trotz eigener Kunstentwicklungen, wie der „Berliner Schule“, nicht, einen ähnlichen Status in der Kunstszene wiederzuerlangen. Der über Ernst Schroeder (1928-1989) aufgekommene „schwarze Stil“ war markant für die Berliner Kunstentwicklung der 1950er Jahre. Auch fand dieser sehr karge Malstil Verbreitung in Leipzig, Halle sowie in Thüringen und verstand sich als eine Alternative zum sowjetischen Sozialistischen Realismus.

Dresden, als älteste und stabilste Künstlerstadt, zog vor allem unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg und in der Anfangszeit der DDR die Aufmerksamkeit auf sich. Doch bald schon spürten Studenten auch an der Dresdner Kunsthochschule die verpflichtende Orientierung an den Formenvorgaben des sowjetischen Vorbilds. Jürgen Böttcher (*1931) unterrichtete an der Volkshochschule und gründete die sogenannte „Geheime Akademie“ mit alternativen Lehrmethoden. Aus seiner jungen Schülerschaft gingen später kreative Köpfe hervor, wie der Künstler Ralf Winkler (*1939), später als A.R. Penck bekannt. Andere Studenten der Dresdner Kunsthochschule, wie Gerhard Richter (*1932), entschieden sich, die Stadt in Richtung Westen zu verlassen.

In Leipzig schien die Kunstszene in den ersten Jahren der DDR zu pausieren. Erst in den zwei darauffolgenden Jahrzehnten sorgten Künstler mehrerer Generationen mit erstaunlichen Stilentwicklungen für Aufsehen. Die künstlerische Ausbildung an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) trug zur Herausbildung der

sogenannten „Leipziger Schule“, mit Künstlerpersönlichkeiten wie Bernhard Heisig (*1925), Werner Tübke (1929-2004) und Wolfgang Mattheuer (1927-2004), bei.³⁵¹ Da Leipzig in den 1960er/70er Jahren als Leitbild in der Kunst der DDR angesehen werden konnte³⁵², wurden die ersten beiden zu untersuchenden Bildbeispiele unter den Künstlern der Leipziger Schule ausgewählt. Auch wenn von Dresden und Berlin gegenüber neuen Stiltendenzen zeitweise Spöttisches kam, beherrschte Leipzig die Kunstszene der DDR.³⁵³

4.2.2. Landschaften

Das erste Bildbeispiel der DDR- Malerei knüpft mit der Darstellung einer Landschaft inhaltlich an das letzte Beispiel aus China an. Jedoch geht der Künstler mit seinem metaphorischen Stil und der Aussage des Bildes über eine reine Wiedergabe des Motivs hinaus. Dieses Phänomen soll anhand des folgenden Bildbeispiels erläutert werden.

Wolfgang Mattheuer „Hinter den sieben Bergen“ 1973, Öl auf Hartfaser, 170x130 cm. Museum der bildenden Künste Leipzig. (Abb. 60)

Wolfgang Mattheuer wurde am 7. April 1927 in Reichenbach im Vogtland geboren und studierte, nach einer dreijährigen Ausbildung zum Lithographen, bis 1951 zuerst an der Kunstgewerbeschule und danach an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) in Leipzig. Einen Namen machte er sich, nach einer kurzzeitigen Beschäftigung als Grafiker, durch seine Dozententätigkeit an der HGB. 1952 wurde er Mitglied im Verband bildender Künstler Deutschlands, später der DDR. Nachdem Mattheuer die Professur, die er zwischen 1965 und 1974 an der Hochschule im Bereich angewandte Kunst innehatte, aufgab, prägte er mit seinem nun ausschließlich freien Kunstschaffen³⁵⁴, neben den Künstlerpersönlichkeiten Werner

³⁵¹ Lang 2002, S. 43-54.

³⁵² Feist 1996, S. 488ff.

³⁵³ Ebd., S. 525/531.

³⁵⁴ Brusberg, Dieter: Ausstellung Ostwind - Fünf Deutsche Maler aus der Sammlung der GrundkreditBank: Altenbourg, Heisig, Mattheuer, Metzkes, Tübke. Berlin 1997, S. 136.

Tübke und Bernhard Heisig, das Begriffsphänomen der Leipziger Schule.³⁵⁵
Wolfgang Mattheuer starb an seinem 77. Geburtstag im Jahr 2004 in Leipzig.³⁵⁶

Mattheuers Kunst wurde schon zu Lebzeiten durch zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland geehrt und mit mehreren nationalen Kunstpreisen der DDR ausgezeichnet.³⁵⁷ Somit zählte er zu den offiziell anerkannten Künstlern in der DDR, obgleich er durch seine zunehmende Kritik am sozialistischen Staat, 1988 die Mitgliedschaft in der SED beendete und nachträglich eine Diskreditierung als „Überläufer und sogar Staatsfeind“ durch den Parteiapparat aus seiner Stasi-Akte zu entnehmen war.³⁵⁸ Das folgende Bildbeispiel soll zeigen, wie es Mattheuer trotz der strengen Reglementierungen im Kunstschaffen gelungen war, dem DDR-Kunstpublikum Kritik am Gesellschaftssystem in seinen Bildern mitzuteilen.

Das Bild „Hinter den sieben Bergen“ gibt aus einem leicht erhöhten Betrachterstandpunkt den Blick auf eine Straße frei, die sich bis hin zum Horizont durch eine Landschaft schlängelt. Auf ihrem Weg dahin, mit einer stark befahrenen rechten Spur, passiert sie Hügel und Alltagsszenarien, wie stillgelegte Bergbaustellen und Senken mit dem einen oder anderen Industriegebiet. Mittig am Horizont taucht über einer Hügelkette eine teils in Weiß gekleidete Frau mit Luftballons auf, die in der rechten Hand einen Blumenstrauß hält. Drei Wolken ziehen diagonal durchs Bild.

Das Bild reiht sich im Aufbau in Kompositionen anderer Landschaftsbilder Mattheuers ein (Abb. 61). Der weite Horizont unterteilt die Leinwand nahezu mittig in Himmel und Landschaft. Der Straßenverlauf funktioniert als vertikale Gliederung des Bildes, die sich in der senkrecht aufsteigenden Figur über dem Horizont fortsetzt. Normalerweise befindet sich in den meisten seiner Bilder an Stelle der Figur eine Sonne (Abb. 62). Nebenstraßen und das sich diagonal mit dem Schattenrand kreuzende Wolkenband bringen Bewegung ins Bild, ebenso wie die fahrenden Autos, die fliegenden Luftballons und der Rauch der Schornsteine. Im Gegensatz zu

³⁵⁵ Hertel, Anja: Mattheuer und das Vogtland. In: Wolfgang Mattheuer. Abend, Hügel, Wälder, Liebe. Der andere Mattheuer. Bielefeld/ Leipzig 2007, S.28.

³⁵⁶ Mössinger, Ingrid (u.a., Hrsg.): Wolfgang Mattheuer: Flugversuch; Retrospektive der Zeichnungen. München: Minerva, 2008, S.188ff.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Wolfgang Mattheuer: Aus meiner Zeit: Tagebuchnotizen und andere Aufzeichnungen. Stuttgart: Hohenheim, 2002, S. 13.

anderen Landschaftsdarstellungen des Künstlers (Abb. 63), lassen das strahlende Blau des Himmels und das satte Grün der Wiesen und Hügel eine idyllische Wirkung zu. Die Umspielung einiger Bildelemente mit Sonnenlicht trägt zu dieser Atmosphäre bei. Wenige dennoch auffällige Farbkontrastpunkte im Bild, wie die Hinweisschilder mit der Aufschrift „Ei-a-po-peia“ im Vordergrund und die bunten Luftballons vor dem blauen Himmelsgrund, ziehen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die präzise realistische Malweise macht sogar die entfernt liegenden Industrieschauplätze erkennbar.

Trotz der sehr durchkalkulierten Gliederung einer doch realistischen Landschaftsdarstellung³⁵⁹ scheinen einige Bildelemente und ihre Zusammenhänge uneindeutig.³⁶⁰ Grund dieser Verwirrung ist die Intention des Künstlers den Betrachter in den Bildraum zu locken um die Schönheit des Motivs zu genießen oder eigene Erinnerungen und Empfindungen einzubringen. Gleichzeitig soll dieser sich aufgefordert wissen, hinter das Sichtbare zu schauen und die Bildaussage des Künstlers zu erkennen oder eine eigene Stellungnahme zu beziehen.³⁶¹ Der Bildtitel und diverse Bildelemente, wie die Straße, dienen dem Betrachter dabei als Brücke in den Bildraum. Für die übergeordnete Bildaussage, die der Künstler von Beginn an verfolgt hat, ist die Verformung einer logischen Bildordnung des Öfteren erforderlich.³⁶²

Ein Interpretationsansatz, der zum größten Teil von Ursula Mattheuer-Neustädt bestätigt wird³⁶³, ist folgender:

Der Betrachter reiht sich mit seiner erhöht eingenommenen Position eines LKW-Fahrers in die Mehrheit der Entschlossenen, die wissen wollen was „Hinter den sieben Bergen“ steckt, ein und fährt mit auf der Straße in Richtung Fata Morgana von Glück und Freiheit, symbolisiert durch die aus Delacroix's Barrikadenszene „Die Freiheit führt das Volk“ von 1830 entlehnte Figur (Abb. 64). Begleitet von dem lyrischen Zitat „Ei-a-po-peia“ aus Heinrich Heines „Deutschland-ein

³⁵⁹ Es handelt sich hier um einen Landschaftszug aus der erzgebirgischen-vogtländischen Heimatgegend des Künstlers.

³⁶⁰ Ursula Mattheuer-Neustädt: Bilder als Botschaft - Die Botschaft der Bilder: am Beispiel Wolfgang Mattheuer; ein Essay in zwei Teilen. Leipzig: Faber & Faber, 1997, S. 18f.

³⁶¹ Hertel 2007, S. 36.

³⁶² Mattheuer-Neustädt 1997, S. 44.

³⁶³ Ebd., S. 36ff.

Wintermärchen“³⁶⁴, fährt er durch die schattige Zone der vorstädtischen Industriestandorte in Richtung sonnenüberflutete Ackerfelder zu den „sieben Bergen“, die den Ausblick auf den Auersberg des Erzgebirges wiedergeben. Schon in seiner Kindheit war der Künstler neugierig darauf was wohl hinter diesem Berg liegen mag. Ist es dahinter wie davor? Fährt der Reisende doch von einer Unfreiheit in die Nächste?³⁶⁵ Zweifel kommen auf. Mattheuer deutete daher die Allegorie der Freiheit um. Mit ihrer starren und frontalen Haltung gegenüber der serpentinenförmig geschwungenen Originalfigur, gebietet sie dem Betrachter Halt vor der falschen Illusion von Glück und Freiheit. Ihre bunten Luftballons könnten „bei der Berührung mit Widerständen der Realität“³⁶⁶ zerplatzen. „Hinter den Sieben Bergen“ befände sich nur ein Märchen.³⁶⁷ Innerhalb der DDR blieb man unter der Bevormundung des Staates. Egal wohin man fuhr, wie groß die Sehnsucht und die Hoffnung nach Freiheit war und wie greifbar nah sie hier auf gleicher Augenhöhe zu sein scheint, die „existentiellen Beklemmungen (in der abgesperrten DDR)“³⁶⁸ waren überall.

Landschaften waren ein wichtiges Grundelement in Mattheuers Bildern. Reine Landschaftsdarstellungen haben jedoch innerhalb seines Oeuvres eine besondere Stellung eingenommen. Anja Hertel bezeichnet sie als „moderne Idyllen“³⁶⁹ mit Doppelcharakter. Über den ästhetischen Genuss hinaus haben sie auch moralische Botschaften an den Betrachter gesendet.³⁷⁰

Als Autofahrer bereiste Wolfgang Mattheuer sowohl die Umgebung seiner Wahlheimat Leipzig, als auch regelmäßig das heimatliche Vogtland. Seine anfänglichen landschaftlichen „Erholungsbilder“ (Abb. 65), füllten sich durch den zunehmenden sorglosen Umgang des Menschen mit der Natur allmählich mit Kritik auf, verbunden mit dem Appell an den Betrachter, die noch ungeschändete Landschaft zu bewahren. Mattheuer befürchtete, dass sein Stückchen unberührte Heimat auch noch unter dem Einfluss der sozialistischen Industrialisierung leiden

³⁶⁴ Die erste Strophe lautet: „Sie sang das alte Entsagungslid, Das Eiapopeia vom Himmel, Womit man einlullt, wenn es greint, Das Volk, den großen Lümmel.“ In URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Heine#Heine_und_der_Sozialismus (08.09.09; 22:45Uhr)

³⁶⁵ Mattheuer-Neustädt 1997, S. 170.

³⁶⁶ Zit.nach: Mattheuer-Neustädt 1997, S.36.

³⁶⁷ Ebd., S. 36ff.

³⁶⁸ Beaucamp, Eduard: Mattheuer und die Lehre der Botschaft. In: Wolfgang Mattheuer. Abend, Hügel, Wälder, Liebe. Der andere Mattheuer. Bielefeld/ Leipzig 2007, S.20.

³⁶⁹ Hertel 2007, S. 34.

³⁷⁰ Beaucamp 2007, S.26.

könnte. Über die Jahre hinweg empfand er das Vogtland, als Ort der Erholung von der Großstadt, als zunehmend wichtiger: „Leipzig muss ich oft verlassen, um es nicht gar so schrecklich zu empfinden.“³⁷¹

Die offen gestalteten Bildräume der Landschaftsdarstellungen haben einerseits großen Handlungsraum für die Figuren, Metaphern und Symbole geboten, hauptsächlich jedoch bedeutete es für den Künstler die Möglichkeit des freien Durchatmens. Die eigene entwickelte Bildsprache kennzeichnete sich durch eine Typisierung der Landschaft und Detailreichtum der Bildelemente. Jene, wie Straße und Horizont, waren über die kompositorische Funktion hinaus auch Symbole und Metaphern³⁷², mit deren Hilfe Mattheuer seine Bildaussage aufbaute. Damit erreichte er die für ihn wichtige Funktion der Kunst, auf Probleme der Gesellschaft und Widersprüche zwischen Ideal und Realität aufmerksam zu machen.³⁷³ Je kontrollierter der Bildaufbau wirkte, desto mehr erzählt er über den Malerzustand. Das untersuchte Werk ist ein Schlüsselbeispiel für diese Doppelbödigkeit der Bilder.³⁷⁴ Der Titel kann, wie hier, durchaus wortwörtlich als der Schlüssel zum Werk gesehen werden. Für die Bildaussage ist es von Bedeutung, was hinter den Bergen zu finden ist und nicht etwa davor.

In Mattheuers Oeuvre und explizit in den gemalten Landschaften kommt im Einsatz von Farbe und Gestaltung von Raum eine Anlehnung an den deutschen Maler der Romantik Caspar David Friedrich zum Vorschein.³⁷⁵ Der Einfluss geht auf eine Reproduktion des Gemäldes „Abtei im Eichwald“ zurück, die sein Vater als Sammler besaß und im Elternhaus hing (Abb. 66).³⁷⁶ Mattheuer selbst war Besitzer des Bildes „Böhmische Landschaft mit dem Milleschauer“ (Abb. 67) und widmete das Gemälde „Oh, Caspar David... (Ausgekohlter Tagebau)“ 1975 dem Künstler (Abb. 68).³⁷⁷

Anhand von „Hinter den sieben Bergen“, mit der irrationalen Kombination der Bildelemente und dem weiten Horizont, ist auf den ersten Blick eher an eine

³⁷¹ Zit.nach: Hertel 2007, S. 42.

³⁷² Das Bildelement Straße symbolisiert Aufbruch oder Rückkehr und das Element Horizont steht für Veränderung und Hoffnung.

³⁷³ Schönemann, Heinz: Wolfgang Mattheuer. Leipzig: Seemann, 1988, S.32.

³⁷⁴ Mattheuer-Neustädt 1997, S. 35.

³⁷⁵ Ebd., S.52.

³⁷⁶ Beaucamp 2007, S.16.

³⁷⁷ Schönemann 1988, S. 32.

Anregung von Bildstrukturen des Surrealismus zu denken.³⁷⁸ Das Gemälde „Stilleben (am Strand)“ von 1975 verdeutlicht diese Tendenz noch einmal sehr gut (Abb. 69).

Eduard Beaucamp sieht sowohl inhaltlich als auch formal Ähnlichkeiten zwischen den Bildern Mattheuers und des amerikanischen Realisten Edward Hopper.³⁷⁹ Beide Künstler thematisierten Probleme des menschlichen Daseins in der Gesellschaft; wie zum Beispiel das einsame und anonyme Leben in der Großstadt oder die Beziehung von Mensch und Natur. Mattheuer geht durchaus in seiner Kritik über die Grenzen der DDR auch auf allgemeine problembehaftete Gesellschaftsstrukturen der zivilisierten Welt hinaus.³⁸⁰

Für den Findungsprozess seiner Bildaussage dienten Mattheuer Notizen, wie Gedichte, und Grafiken, wie Zeichnungen oder auch Holzschnitte. Für das Bildbeispiel „Hinter den sieben Bergen“ existieren folglich eine gleichnamige Holzschnittversion von 1970 (Abb. 70), die nur geringe Abweichungen im Bildaufbau aufweist, und ein Gedicht, was als Grundlage der Themenfindung gesehen werden kann.³⁸¹

1993 griff Mattheuer das Motiv der Straße in Verbindung mit der delacroix'schen Figur noch einmal auf, in dem Bild „Hinter den 7x7 Bergen“ (Abb. 71). Darin ist neben dem Szeneriewechsel zum Großstadtraum eine Verdichtung der Symbole zu erkennen. Jene Allegorie der Hoffnung und Freiheit sieht der Betrachter aus einem Hochhausfenster heraus vervielfältigt wie ein Werbegag überall wieder.³⁸²

Mit dem Entstehungsjahr 1973 ist das Bild in einer Zeit zu verorten, in der eine liberale Phase in der Kunstpolitik herrschte. Erich Honecker, als neuer Generalsekretär, setzte sich für eine Vielfalt im künstlerischen Ausdruck ein. Was Wolfgang Mattheuers Kunstschaffen so besonders macht, ist weniger seine Ästhetik als mehr die Entwicklung einer eigenen an die Vorgaben der Kunstpolitik angepassten Bildsprache, die es ihm möglich machte auch in Phasen strengerer

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Beaucamp 2007, S. 18.

³⁸⁰ Hertel 2007, S. 46.

³⁸¹ Hinter den Bergen spielt die Freiheit/ hinfahren sollte man./ Sehen müsste man's/ mit eigenen Augen, / das Schöne;/ die Freiheit spielt mit bunten Luftballons./ Und andere fahren hin/ mit Panzern und Kanonen/ um nachzuschauen./ und die Freiheit/ spielt nicht mehr am Himmel:/ dort schiebt der Wind die Wolken. In: Mattheuer-Neustädt 1997, S. 38.

³⁸² Mattheuer-Neustädt 1997, S.170.

Reglementierungen Kritik in seine Bilder einfließen und andere daran teilhaben zu lassen.

Die Landschaft verhält sich zum Menschen als sein Spiegelbild. Der Mensch wiederum ist Spiegel der Welt. So schafft es der Künstler in seinen Landschaftsbildern Probleme der (sozialistischen) Gesellschaft zu veranschaulichen.³⁸³ Die Landschaftsmalerei bot dabei die Möglichkeit sich mit existentiellen Fragen zu beschäftigen und sich gleichzeitig von den Vorschriften der Kunstpolitik zu befreien.³⁸⁴

Das zweite Bildbeispiel wird zeigen, dass dieses Phänomen im DDR-Künstlerschaffen kein Einzelfall war, sondern mehrere Maler, auch der jüngeren Generation der Leipziger Schule, dieses Talent der versteckten Kritik besaßen, jedoch mit dem Unterschied, sich auf stilistischen Traditionen der 1920er zurück zu besinnen.³⁸⁵

4.2.3. Arbeit

Volker Stelzmann: „Schweißer“, 1971, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 121x76 cm, Kunsthalle Rostock (Abb. 72).

Volker Stelzmann wurde 1940 in Dresden geboren, verbrachte aber den größten Teil seiner Kindheit in Leipzig. Erst nach einer Ausbildung und Tätigkeit als Feinmechaniker fand er zur Kunst und studierte zwischen 1963 und 1968, unter anderem bei G.K.Müller und H. Mayer-Foreyt, an der HGB Leipzig. In den Jahren nach seinem Abschluss war Stelzmann als freischaffender Künstler tätig, bis er 1973 zwecks Lehrtätigkeit an die Hochschule zurückkehrte. Von 1982 an führte er, als Leiter und Dozent, die dortige Abteilung für künstlerisches Grundlagenstudium in Malerei und Grafik. Nachdem Stelzmann 1986 nach West-Berlin ausgewandert war, hatte er vorerst eine Gastprofessur an der Städelschule in Frankfurt am Main inne.

³⁸³ Schönemann, Heinz: Wolfgang Mattheuer. Leipzig: Seemann, 1988, S. 37.

³⁸⁴ Hertel 2007, S. 46.

³⁸⁵ Kunstkombinat s. 525.

Seit 1988 ist er Professor an der Kunsthochschule der Künste/ Universität der Künste in Berlin Charlottenburg.³⁸⁶

Stelzmann ist aufgrund seiner künstlerischen Ausbildung an der HGB zur Leipziger Schule, in zweiter Generation nach Heisig, Tübke und Mattheuer³⁸⁷, zu zählen. Auch wenn der Künstler selbst sagt, dass sein Stil schwer einzuordnen sei, lassen sich doch formale und inhaltliche Kontinuitäten in deren Malerei ausmachen.³⁸⁸ Doch darauf soll später noch genauer eingegangen werden.

Bei dem Bildbeispiel „Schweißer“ handelt es sich, so scheint es auf den ersten Blick, um ein übliches Motiv des Sozialistischen Realismus, nämlich dem eines Arbeiterportraits.

Vor dem Hintergrund eines Straßenwagendepots steht ein Arbeiter, der dem Titel nach Schweißer ist; lediglich Schutzbrille und Handschuhe weisen darauf hin. Der Moment scheint, als ob der Werktätige spontan von dem hinter ihm befindlichen Sitzhocker aufgestanden ist, um sich für eine Aufnahme, ähnlich einem Schnappschuss, zu positionieren.³⁸⁹

Der Protagonist füllt nahezu die gesamte Fläche des langgestreckten Bildformats. Durch die Anschnitte seiner Mütze und Schuhe am oberen und unteren Bildrand, die leichte Untersicht vom Betrachterstandpunkt aus und der perspektivischen Verkleinerung des Oberkörpers und Kopfes, wirkt die Arbeiterfigur monumentaler, beinahe riesenhaft. Zu diesem mächtigen Eindruck tragen die schwerfällige Kleidung und das vergleichsweise kleine Wärterhäuschen im rechten Hintergrund bei.³⁹⁰

Die Bildkonstruktion ist vereinfacht, hingegen zeigt sich das Aussehen der Arbeiterfigur detailliert. Die weniger intensiv gestalteten Farbflächen sind durch präzise Konturen geschlossen. Auffällig ist der rot-blaue Kontrast am Hemdkragen.

³⁸⁶ Guratzsch, Herwig (Hrsg.): Volker Stelzmann. Versuchsanordnungen/ Figurenbilder 1990-98. Museum der bildenden Künste Leipzig 1999, S. 54.

³⁸⁷ Zu dieser zeitlichen Einordnung bin ich innerhalb meines Referats zum Thema „Begrifflichkeit: Neue und Alte Leipziger Schule“ im SS 2006 an der Universität Leipzig, Institut für Kunstgeschichte, gekommen.

³⁸⁸ Gillen, Eckhart: Das Kunstkombinat DDR, Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik. Köln: DuMont, 2005, S. 525.

³⁸⁹ Ebd., S. 145.

³⁹⁰ Gillen 2005, S.145.

Ein zweiter, genauerer Blick auf das Bild löst Verwirrung beim Betrachter aus. Grund dafür sind Widersprüche, die der Künstler bewusst in die Darstellung eingebaut hat. Durch die übertriebene, fast ironisierende, Monumentalisierung des Arbeiters in einer für den Sozialistischen Realismus gewohnten Bildanlage, überspielt Stelzmann den fehlenden heroischen Ausdruck der Figur. Mimik, Gestik und Haltung vermitteln eher einen recht unbeholfenen Eindruck, als fühle sich der Schweißer in dieser Pose unsicher.³⁹¹ Dies, sowie der überhöhte einem Denkmal gleichende Standpunkt gegenüber dem Betrachterauge, lässt nur schwerlich eine Identifizierung mit der Arbeitergestalt zu. Mehr noch verschwindet durch die detailgenaue Wiedergabe des Gesichts jegliche verallgemeinernde Tendenz. Es handelt sich hierbei nicht um irgendeinen Arbeiter, sondern um den Schweißer, der beim Künstler in der Straße gearbeitet hat.³⁹²

Der „Schweißer“ ist das erste Werk, welches das Pathos des sozialistisch realistischen Arbeiterbildes „normalisiert“.³⁹³ Martin Damus hat an dieser Stelle ein recht zutreffendes Zitat von Renate Hartleb angeführt: „Repräsentation im Ganzen und Trivialrealismus im Detail“.³⁹⁴

Der ebenso der Leipziger Schule zuzuordnende Künstler Bernhard Heisig hat in einem seiner Werke, dem Arbeiterbildnis „Der Brigadier“ von 1970, ebenfalls die Richtlinien des Sozialistischen Realismus ironisiert (Abb. 73).³⁹⁵ Sein Bild gilt in der Kunstwissenschaft als erstes Gegenbild zum offiziellen Arbeiterbild.³⁹⁶ Jenes Werk und das des „Schweißers“ wurden auf der VII. Kunstausstellung 1972/73 in Dresden gezeigt und erregten großes Aufsehen unter den Kunstkennern. Beim Publikum hingegen stießen beide Bilder eher auf Unverständnis. Einer Besucherumfrage zufolge nahmen sie die letzten Listenränge favorisierter Werke ein.³⁹⁷ Kunstinteressierte gingen stets mit Harmonie suchenden Erwartungen in die Ausstellungen. Ein Museumsbesuch bedeutete für viele eine kurzzeitige Flucht aus dem problembehafteten DDR- Alltag. So erwartete das Betrachterauge immer noch

³⁹¹ Damus, Martin: Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im realen Sozialismus. Reinbek bei Hamburg: Rowolth, 1991, S. 262ff.

³⁹² Der Künstler hat über Wochen hinweg die Schweißbauarbeiten beobachtet.

³⁹³ Feist, Günter (u.a.): Kunstdokumentation SBZ/DDR, 1945-1990. Aufsätze-Berichte-Materialien. Berlin: DuMont, 1996, S. 527.

³⁹⁴ Zit.nach: Damus 1991, S.264.

³⁹⁵ Von diesem Bild musste der Künstler nach der ersten Version von 1969 aufgrund von Anstößigkeiten, wie das Ausstellungskomitee empfand, ein zweites anfertigen.

³⁹⁶ Feist 1996, S. 526.

³⁹⁷ Ebd., S. 82.

Gemälde in Anlehnungen an klassische, typisierende (Arbeiter-)Darstellungen des Sozialistischen Realismus der letzten beiden Jahrzehnte, wie „Der Monteur“ von Karl Erich Müller (Abb. 74) oder Otto Nagels „Junger Maurer von der Stalinallee“ (Abb. 75).

Mit Malern wie Volker Stelzmann erweiterte sich zu Beginn der 1970er der Rahmen an Ausdrucksmöglichkeiten und Gestaltungsmitteln bezüglich Arbeiterdarstellungen.³⁹⁸

Auch der Figurenstil Stelzmans führte zu einer neuen Tendenz in der DDR-Malerei. Der Verismus, abgeleitet vom Manierismus, lebte in seiner Malerei wieder auf.³⁹⁹ Diese expressiv-sachliche Malweise, ähnlich der eines Tübke, nahm Stelzmann jedoch direkt über den sarkastisch zeichnenden Otto Dix auf und ließ sich auch von spätgotischen Meistern wie Baldung Grien und Grünewald beeinflussen. Der florentinische Manierist Jacopo Pontorno inspirierte ihn schon früh (Abb. 76).⁴⁰⁰ Die stilistische Rückbesinnung zeigt sich vor allem in den nahezu expressiv verbogenen Gliedmaßen der ineinander verschraubten Figuren. (Abb. 77). Generell kennzeichnen sich Stelzmans Bilder durch eine übermäßige Figurenfülle. Er ironisiert durch Übertreibungen, betont in seiner Detailbflissenheit besonders Nasen und bringt eine ungeahnte Plastizität der Figuren hervor. Das für die Leipziger Schule charakteristische Stilelement der Simultanmethode setzt er fort, sowie den glatten Auftrag klarer Farbigkeit als Charakteristikum des sachlich-veristischen Strangs.⁴⁰¹ Lothar Lang aktualisiert stilistische Bezüge Stelzmans auch aus der Pop Art, die er jedoch kritisch in seinen Bildern verarbeitet, und die Fotografie, die vor allem im Bildaufbau spürbar wird.⁴⁰²

Sowohl für den „Neuen Expressionismus“⁴⁰³ als auch für den „Neuen Manierismus“, wodurch eine Welle der Erberezption eigener Kunstströmungen einsetzte, konnte Stelzmann, und auch andere Künstler wie zum Beispiel Arno Rink, stellvertretend gesehen werden (Abb. 78).⁴⁰⁴

³⁹⁸ Gillen 2005, S. 146.

³⁹⁹ Andere Künstler wie Zander verfolgten seinen Stil.

⁴⁰⁰ Feist 1996, S. 531.

⁴⁰¹ Lang 2002, S. 142f.

⁴⁰² Ebd., S. 142/153.

⁴⁰³ Lang 2002, S.126.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 182.

Der Rückgriff Stelzmans auf diese proletarisch-revolutionäre Kunst der 1920er⁴⁰⁵, demnach auch als „Neoverismus“ bezeichnet, löste unter Kunstwissenschaftlern heftige Debatten aus. Der damalige gesellschaftskritische Kontext des Verismus schien für eine Übernahme in den Sozialistischen Realismus ungeeignet. Stelzmans Bild „Christine“, das 1969 auf einer Bezirksausstellung gezeigt wurde, verglich man mit der „Zigarettenverkäuferin“ von Hans Grundig von 1925. Die darin thematisierte Vereinsamung stehe in keinerlei Bezug zur sozialistischen Gesellschaft.⁴⁰⁶

Die veristische Tendenz wurde ebenso von Künstlern aus den anderen Kunstzentren Berlin und Leipzig verhöhnt.⁴⁰⁷ Spätere Bilder Stelzmans, die sich stilistisch noch steigerten, wie zum Beispiel „Dreiteilung“ von 1972/73 (Abb. 79) fing in einem Artikel von Ingrid Wenzkat heftige Kritik ein:

„Harte Analyse stellt er sich als Aufgabe. Aber der Widerspruch von sachlicher Registratur, ja vollkommener Gefühllosigkeit, zur Hingabe mit der er das Einzelne ausschmückt, ist inhuman, [...] krankhafte Sucht zum Makabren.“⁴⁰⁸

Ihrer Ansicht nach leidet Stelzmann unter einem „unterkühlten Intellekt“.⁴⁰⁹

Dennoch setzte mit Volker Stelzmann und im Rahmen der durch die Kulturpolitik geförderten Erberezeption mit dem Ziel einer eigenen Nationalkultur in den 1970er, ein Rückbezug zu vorangegangenen Stilen der nationalen Kunstgeschichte ein. Dies war ein wichtiger Schritt für die Freiheit in der Kunst, nachdem genau diese Ismen nach dem Zweiten Weltkrieg innerhalb der Formalismus-Debatte unerwünscht waren. Diese Tendenz scheiterte jedoch mit der Ausbürgerung Wolfgang Biermanns 1976.

Die in den Bildern von Mattheuer und Stelzmann deutlich gewordene anti-affirmative Haltung⁴¹⁰ erntete auch vom älteren Lehrer- und Künstlerkollegen Tübke Kritik, bezüglich Unüberlegtheit und Schnelligkeit, mit der sie an ihren Werken arbeiteten.

⁴⁰⁵ Feist 1996, S. 524.

⁴⁰⁶ Damus 1991, S. 264.

⁴⁰⁷ „Die Leipziger malen mit zusammen gekniffenen Arschbacken.“ In: Feist 1996, S. 527.

⁴⁰⁸ Feist 1996, S. 531.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Feist 1996, S. 528.

Dem nun folgenden Künstler blieb öffentliche Kritik versagt, denn er ist als ideologisch überzeugter und somit absolut staatstragender Künstler einzuschätzen.⁴¹¹

4.2.4. Die kommunistische Ideologie

Walter Womacka: „Wenn Kommunisten Träumen“ 1976, Öl auf Holzspanplatte, 280x552 cm, Ehemaliger Palast der Republik Berlin, Hauptfoyer/ Heute: Deutsches Historisches Museum Berlin (Abb. 80a,b⁴¹²).

Das dritte und letzte zu untersuchende Bild berührt mit seiner späten Entstehungszeit 1976 die Grenze des hier festgelegten zeitlichen Rahmens, belegt aber gleichzeitig die anhaltende Aktualität des offiziellen Kunststils. Die folgende Analyse wird auch zeigen, dass der vom Sozialistischen Realismus überzeugte Künstler Walter Womacka mit dem hier ausgewählten Werk stilistisch durchaus an die vorhergehenden Beispiele der innovativen Leipziger Schule angeknüpfte. Zusätzliche Brisanz erreicht das Kunstwerk durch den Ort für den es geschaffen wurde, nämlich das Foyer des ehemaligen Palastes der Republik, der erst kürzlich aus dem Stadtbild Berlins entfernt wurde.

Walter Womacka wurde 1925 als Sohn eines Gärtners in Obergeorghenthal im heutigen Tschechien geboren. Noch während des Zweiten Weltkrieges begann er eine Lehre an der Staatsschule für Dekorationsmalerei und Keramik in Teplitz-Schönau. 1943 zog man ihn zum Kriegsdienst ein, wo er darauffolgend in amerikanische Gefangenschaft geriet. Nach begonnener Tätigkeit als Landarbeiter in Braunschweig entschied er sich an der dortigen Meisterschule für gestaltendes Handwerk zu studieren. Seine Künstlerlaufbahn setzte sich, zeitgleich mit der Gründung der DDR, 1949 an der Hochschule für Baukunst und bildende Kunst in Weimar fort. Seine Eltern und Brüder waren mittlerweile dort ansässig geworden. Über die Hochschule für bildende Kunst in Dresden kam er 1953 nach Berlin und unterrichtete an der Hochschule für angewandte Kunst in Berlin- Weißensee. Auf seine anfängliche Dozententätigkeit folgte ab 1956 eine Professorenstelle und von 1967 bis 1988 die Rektorenposition. Seit 1952 war Womacka Mitglied der SED,

⁴¹¹ Pommeranz-Liedtke, Gerhard: Walter Womacka. Kunsthalle Weimar 1969, S. 8.

⁴¹² Hier sind zwei in ihre Farbigkeit verschiedene Abbildung desselben Bildes eingefügt, da manche Details in der Beschreibung besser in der Abb. 80b zu erkennen sind.

zwischen 1959 und 1988 Vizepräsident des VBKD/DDR und ab 1969 auch Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. Die dreimalige Vergabe des Nationalpreises der DDR an ihn, sowie andere Auszeichnungen, festigten seinen Status als höchst anerkannter Künstler der DDR. Womacka, mittlerweile 83 Jahre alt, lebt und arbeitet heute noch in Berlin.⁴¹³

Womacka gehört zur ältesten Generation von DDR-Künstlern und ist zur Berliner Kunstszene zu zählen. Seine berufliche Karriere, ebenso wie die anderer Künstler aus Dresden und Berlin, ging schnell und steil bergauf.⁴¹⁴ Womacka erhielt viele Staatsaufträge, im Besonderen für (Wand-)Malereien im Zusammenhang mit Stadtarchitektur. Im Folgenden soll ein Beispiel davon näher erläutert werden.

1976 mit der Einweihung des Palastes der Republik erhielten 16 Künstler, unter anderen Walter Womacka, Willi Sitte und Wolfgang Matheuer, den Auftrag für deren malerische Ausstattung. Das Thema war mit der Frage „Dürfen Kommunisten träumen?“ vorgegeben. Der Ort der Werke im Hauptfoyer des Palastes verlangte auch eine künstlerische und ideologische Umsetzung auf höchstem Niveau.⁴¹⁵

Das nahezu sechs Meter lange Gemälde von Walter Womacka „Wenn Kommunisten träumen“ zeigt die zentrale einzig real wirkende Figur eines jungen Arbeiters, sitzend und in Denkerpose. Sie ist umgeben von verschiedenen Traumszenarien, die sich in der Sphäre einer Welthalbkugel anordnen. Wegen des Malgrundes und der inhaltlichen Thematik lässt sich das Bild in drei Teile gliedern.

Unmittelbar hinter der Hauptfigur, dem Mittelteil zugehörig, befindet sich eine Gruppe von Arbeitern, eingekesselt in einem roten Trapez. Dahinter wiederum sind revolutionäre Kämpfer zu erkennen, angeführt durch die Delacroix'sche Figur der Freiheit und begleitet von dem russischen Kriegsschiff „Aurora“, das mit dem Beginn der Oktoberrevolution 1917 in Verbindung gebracht wird. Der mittlere Bildteil gibt demnach den Kern der kommunistischen Ideologie wieder, angefangen beim Klassenkampf und der Revolution des Proletariats über die Rolle des Arbeiters als Dreh- und Angelpunkt für den Weg in eine bessere Zukunft.

⁴¹³ Lang 2002, S. 282. Siehe auch: Feist 1996, S. 888.

⁴¹⁴ Lang 2002, S. 43.

⁴¹⁵ Damus 1991, S. 172.

Der linke Bildteil ist der „Vergangenheit“ gewidmet, zusätzlich abgegrenzt durch eine Diagonale. Eine riesige Figur mit skeptisch, ängstlichem Gesichtsausdruck hält in ihrer rechten Hand eine Fackel. In Verbindung mit der ionischen Säule am unteren Bildrand sowie der Büste der Sphinx, könnte man es als den Freiheitskampf im Altertum deuten. Der Sturz des Ikarus steht dabei für das Scheitern. Im Gegensatz dazu, bändigt eine mächtige Faust das Böse, symbolisiert durch die Schlange. Ihr bissiger Kopf schaut nach rechts und stellt damit eine Verbindung zum dritten Bildteil, der „Zukunft“ her. Das Ikarusmotiv findet hier im Astronautenportrait des Russen Juri Gagarin seine Fortsetzung. Er hat als erster Mensch die Erdatmosphäre hinter sich gelassen. Die Wissenschaften und die Künste, versinnbildlicht in einem Relief, helfen beim Aufbau des Sozialismus. Das von einer Arbeiterfaust fest umschlossene Atommodell soll Weltmacht bedeuten. Durch die Harmonie innerhalb der Familie, dem Fortbestand des männlichen Geschlechts und dem „Apfel der Erkenntnis“ ist die Zukunft eines sozialistischen Staates gesichert.⁴¹⁶

Womacka setzte Farbe zurückhaltend ein. Intensive Farben verwendete er nur an inhaltlich zu betonenden Stellen, wie bei der Arbeitergruppe im mittleren Teil oder bei der Familiendarstellung rechts im Bild. Ebenso nutzt er die Schenkel eines Dreiecks, das die zentrale Arbeiterfigur umgibt, für die inhaltliche Trennung des Realraumes vom Traumbereich und auch, um Dynamik im Bild zu schaffen. Auffällig ist, dass eine Linie des Dreiecks kontinuierlich in Richtung rechte obere Bildecke verlängert wird. Handelt es sich dabei vielleicht um einen Zeitstrahl des sozialistischen Fortschritts?

Die künstlerische Konstruktion des Bildes, auch wenn die Verwendung der Simultanmethode und der Metaphernsprache für die Traumthematik sinnvoll erscheint und auch schon bei Werken des sowjetischen Sozialistischen Realismus anzutreffen sind (Abb. 81), verrät eine Anlehnung an Stilelemente der Leipziger Schule (Abb. 82). Vor allem im Vergleich mit vergangenen Werken des Künstlers, fällt auf, wie neuartig diese Merkmale in seinem Oeuvre sind. Beim Auftrag für ein Riesenmosaik am „Haus des Lehrers“ am Alexanderplatz in Berlin verwarf das Kulturbüro Womackas ersten Entwurf „Vier Wände – Vier Elemente“. Es unterzog

⁴¹⁶ Damus 1991, S. 272f.

auch den zweiten Entwurf „Unser Leben“, zur sozialistischen Gegenwart, leichten Korrekturen, wie:

„An der Vorderseite soll die Friedenstaube nur einmal erscheinen. (An der Rückseite) sollen in der Mitte der Fläche als zentrale Figuren ein Angehöriger der Nationalen Volksarmee und ein Kämpfer der Kampfgruppe erscheinen als Symbol für den Schutz des frohen Lebens in unserer Republik“.⁴¹⁷

Bei diesem Werk (Abb. 83), ebenso wie bei seinen Erfolgsbildern der 1950er und 1960er Jahre, wie „Die Rübenhackerinnen“ von 1956 und „Am Strand“ von 1962 (Abb. 84, 85), werden die vereinfachten dekorativen, lediglich den Inhalt tragenden Formen und die bunte optimistische Farbgestaltung besonders deutlich.⁴¹⁸ In Ausblick auf Werke der 1980er, wie das Bild „Erika Steinführer“ von 1981, das weiterhin den ideologischen Schwerpunkt des Arbeitervorbildes wiedergibt, hat sich diese stilistische Tendenz bei Womacka unter dem Einfluss der Pop Art weiterentwickelt (Abb. 86).⁴¹⁹

Walter Womacka ist ein Beispiel für jene Künstler, die für die Treue zur Partei eine Entwicklung zu einem eigenen Malstil aufgegeben haben. Auch wenn die Ausstellungsszene weniger oft sein Oeuvre präsentiert, malt und verkauft er auch heute noch Kunstwerke.⁴²⁰

4.2.5. Zusammenfassung: Stilpluralismus innerhalb des Sozialistischen Realismus der DDR

Alle drei behandelten Künstlerpersönlichkeiten waren Mitglied des Verbandes bildender Künstler Deutschlands/ DDR und somit offiziell anerkannte Künstler der DDR. Jeder einzelne hat sich auf seine Art und Weise mit der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus zu arrangieren gewusst. Walter Womacka hat die Entwicklung zu einem eigenen individuellen Stil durch die Überordnung der Richtlinien der Partei aufgegeben. Mattheuer und Stelzmann, als Vertreter der

⁴¹⁷ Hecht, Axel: Genosse Künstler. In: ART, das Kunstmagazin. 12/2008, S. 75-79.

⁴¹⁸ Damus 1991, S. 158.

⁴¹⁹ Hecht 2008, S. 79.

⁴²⁰ Ebd., S. 76.

Leipziger Schule, fanden innerhalb des auferlegten Stils Nischen, die individuelle Entwicklungen ermöglichten. So konnten die Künstler ihre inneren Bedürfnisse und Konflikte über ihre Kunst mitteilen, ohne dass der Kulturausschuss einen Grund hatte sie wegen Missachtung der Vorgaben anzuprangern.

Auch wenn die Untersuchungen innerhalb dieser Arbeit mit dem Jahr 1976 ein vorläufiges Ende nehmen, wurden bemerkenswerte Entwicklungen, ausgehend von der Leipziger Schule der 1960er und 1970er, in der DDR-Malerei angesprochen. Um einen Ausblick auf die darauffolgenden Jahre zu geben, sei erwähnt, dass zunehmend moderne Medien, wie Fotografie und Fernsehen, und aktuelle Kunststile, wie Pop Art, verarbeitet wurden. Dies geschah durch die hermetische Abriegelung Ostdeutschlands zeitverzögert. Dennoch ist es vielleicht dieser Abschirmung zu verdanken, dass die Kunstzentren Berlin, Leipzig und Dresden fortbestehen konnten und durch die Konkurrenz untereinander einen Stilpluralismus hervorbrachten, der für die folgenden Künstlergenerationen inspirierend wirken konnte.

4.3. Vergleich

Die Gegenüberstellung der kunst- und kulturpolitischen Entwicklung beider Länder und deren intensivere Betrachtung anhand von Künstlerbiografien und Bildanalysen lässt sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede in der Übernahme und Umsetzung des Sozialistischen Realismus erkennen. Der nun folgende Vergleich gliedert sich nach den Zeitspannen, die aus dem dritten Kapitel zur Kulturpolitik beider Länder, hervorgehen.

Sowohl in der VR China als auch in der DDR standen die 1950er Jahre am deutlichsten im Zeichen des sowjetischen Vorbilds. Während dieser Anfangsjahre, gekennzeichnet durch den sozialistischen Aufbau, stand auch die Kunstproduktion beider Länder unter den Vorgaben und Repressalien der Politik der kommunistischen Regierung. Demnach lassen sich für diese Zeitspanne⁴²¹ die meisten Gemeinsamkeiten in der Kulturpolitik beider Länder erkennen.

Die Etablierung des Sozialistischen Realismus als neue künstlerische Richtlinie wurde durch ähnliche Methoden umgesetzt. Die Zentralisierung des Bildungssystems und das politische Programm zur Intensivierung des Kontaktes zwischen der Arbeiter- und Bauernschicht und den Künstlern, in der DDR als „Bitterfelder Weg“ bezeichnet, sind dafür charakteristisch. Ebenso war bei beiden Ländern ein kultureller Austausch mit der SU nachweisbar. In China jedoch beschränkte sich dieser, in Form von Künstlerreisen und organisierten Ausstellungen eigener Kunst im jeweils anderen Land, auf die 1950er Jahre, während der gegenseitige Kontakt zwischen der SU und der DDR bis in die 1960er Jahre andauerte.

Eine weitere Gemeinsamkeit besteht im Aufeinanderfolgen von liberalen und strengeren Phasen in der Kunst- und Kulturpolitik des ersten Jahrzehnts kommunistischer Herrschaft. In China ist diesbezüglich auf die kurz andauernde „100-Blumen-Bewegung“ 1957 zu verweisen, die als liberalste Phase in der ersten Zeitspanne angesehen werden kann. Vergleichsweise setzte in der DDR unmittelbar nach dem Tod Stalins 1953 für drei Jahre eine leichte Entspannung im Kunstschaffen ein.

Ein grundlegend gemeinsames Merkmal der Kulturpolitik im Sinne des Sozialistischen Realismus, das von Beginn an deutlich wurde, war die bewusste

⁴²¹ China: 1949-1956; DDR: 1949-1960.

Abgrenzung von modernen Stilelementen avantgardistischer Kunstströmungen. Diese Malerei der westlichen Staaten verkörperte deren Kapitalismus. In der DDR kam für diesen Diskurs der Begriff der „Formalismus-Realismus-Debatte“ auf. Sowohl in der VR China als auch in der DDR setzte im ersten Jahrzehnt bereits ein eine Rückbesinnung auf vorangegangene Traditionen ein, mit dem Unterschied, dass in China die Reform der „guohua“ Kunst zur sogenannten „caimohua“ Malerei von Mao initiiert wurde, während in der DDR dieses Kunstwollen von den Künstlern ausging.

Zu Beginn der zweiten Zeitperiode⁴²² spitzten sich sowohl in China mit der „Bewegung gegen Rechts“ 1957 als auch in der DDR mit dem Bau der Mauer 1961, die Reglementierungen in der Kunst zu. Dennoch sind in diesem Zeitraum auch die liberalsten Jahre für die Kunst seit der Gründung der beiden kommunistischen Staaten zu verzeichnen. In China setzte unter dem Einfluss des politischen und wirtschaftlichen Zerwürfnisses mit der SU Anfang der 1960er Jahre und mit dem Ziel einer bewussten Distanzierung vom sowjetischen Vorbild, endgültig eine Besinnung auf traditionelle chinesische Kunstgattungen, wie zum Beispiel die „nianhua“ Kunst, ein. Die Zeit zwischen 1962 und 1964 ist als die liberalste anzusehen. Anhand der Analyse der Bildbeispiele der Künstler Luo Gongliu (Abb. 38) und Liu Wenxi (Abb. 47), ist der Prozess der Kombination der Kunstdoktrin mit „guohua“ und „nianhua“ Kunst intensiver beleuchtet worden. In der DDR hingegen, setzte erst ab 1965 eine Trendwende zu mehr „Freiheit“ in der künstlerischen Gestaltung ein. Die fortan bestehende Möglichkeit neuer Stilfindungen und einer tiefgründigeren Motivwahl war bedingt durch den wirtschaftlich-technologischen Fortschritt ab Mitte der 1960er Jahre in der DDR und leitete die Entwicklung einer von Metaphern und Symbolen getragene Bildsprache ein, die zu seiner Mehrdeutigkeit in der Bildaussage führte. Diese gestalterischen Mittel eröffneten die Möglichkeit persönliche Konflikte mit dem Gesellschaftssystem über die Bilder mitzuteilen. Wolfgang Mattheuers Oeuvre der 1960/70er Jahre ist stellvertretend für diese Entwicklung (Abb. 60).

⁴²² China: 1957-1965; DDR: 1960-1970.

Im letzten betrachteten Jahrzehnt⁴²³ dieser Arbeit divergierten die Kunst- und Kulturpolitik und damit verbunden die Kunstentwicklung beider Länder vergleichsweise radikal auseinander.

Die Tendenz zu einer freieren künstlerischen Entwicklung, die in der DDR in den 1970er Jahren weiterhin zu nahm und mit dem Regierungswechsel 1971 durch Erich Honecker zukünftig auf weniger Hindernisse stoßen sollte, entsprach in China einer radikalen Zäsur durch den Ausbruch der Kulturrevolution 1966. Was Mao als politisches Programm für eine erneute Säuberung von revisionistischem Gedankengut einsetzte und um seine alleinige Macht erneut zu statuieren, bedeutete für den Kultursektor in China eine Minimierung der Funktion der Kunst im Dienst der politischen Propaganda mit dem überhöhenden Motiv Maos als Gottheit. Die Frau Maos, Jiang Qing, die in diesen Jahren die Hand über die Kulturpolitik hielt, unterdrückte mit ihrer radikalen Vorgehensweise jeden nur möglichen liberalen Moment in der Kunst. Unter ihr entwickelte sich der Sozialistische Realismus hin zu einem revolutionären Romantizismus. Das Bildbeispiel von Song Wenzhi verweist auf diese stilistische Tendenz der propagandistischen Kunst (Abb. 53). Konträr dazu, fand die Liberalisierung der Kunstpolitik im Programm „Weite und Vielfalt“ Mitte der 1970er Jahre in der DDR ihren Höhepunkt. Die Rückbesinnung der Künstler auf Stile der Vorkriegstradition, wie dem expressiven Realismus, dem Verismus oder westlicher Kunstströmungen, wie die Pop Art, war in den Bildern nachvollziehbar. Volker Stelzmann war ein Vertreter dieser Tendenz (Abb. 72). Walter Womacka verdeutlicht mit seinem nah an den Sozialistischen Realismus angelehnten Stil das Nebeneinander verschiedenster künstlerischer Stile in den 1970er Jahren.

In China fanden moderne Kunstströmungen erst nach der Ära Maos Eingang in die künstlerische Praxis. Innerhalb der Öffnungspolitik in den 1980er Jahren unter Deng Xiaoping gewann Kunst wieder mehr Bedeutung und stand nach wie vor unter westlichem Einfluss. Künstler arbeiteten die junge Vergangenheit mit stilistischen Anleihen, zum Beispiel aus der Pop Art (Abb. 87), auf. Aber das Thema liegt schon außerhalb dieser Arbeit.

⁴²³ China: 1966-1976; DDR: 1970- 1980.

5. Fazit

Im letzten Teil dieser Arbeit soll auf der Grundlage des vorangegangenen Vergleichs Kernaussagen formuliert werden mit denen die vorab gestellten Forschungsfragen: Fand sowohl in der VR China als auch in der DDR eine Umsetzung des Sozialistischen Realismus, ausgehend von der Sowjetunion, statt? Oder bestand die Möglichkeit zu einer landesspezifischen Umsetzung des auferlegten Stils? Sind Einflüsse anderer Kunstströmungen nachweisbar? beantwortet werden können.

Zweifelsohne fand eine Umsetzung des Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung in beiden Ländern statt. Auch wenn innerhalb des untersuchten Zeitraumes, 1949-1976, in der Hinsicht Unterschiede gemacht werden müssen, zeigen die Motive der in dieser Arbeit untersuchten Bildbeispiele, die aus den typischen Kategorien der Sujets des Sozialistischen Realismus sowjetischen Vorbilds entnommen wurden, wie das Arbeiterportrait, kommunistische Herrscherpersönlichkeit und Industrie in Verbindung mit Landschaft, wie kontinuierlich sich Künstler daran gehalten haben.

Aus den Untersuchungen geht hervor, dass die Maßnahmen in der VR China zur Übernahme und Einhaltung der Kunstdoktrin als wesentlich radikaler eingeschätzt werden können, als die in der DDR.

Die Kunstdoktrin bremste die künstlerische Entwicklung. Dennoch fand in beiden Ländern in den 1960/70er Jahren eine Tendenz zu einem Sozialistischen Realismus eigener Prägung statt.

Diese Neigung liegt sowohl in der engen Verknüpfung von politischen Programmen mit der Kunst begründet als auch in der freien Definition des Sozialistischen Realismus, worauf Dmitri F. Markow aufmerksam machte:

„Der sozialistische Realismus wird als ein neuer Typus des künstlerischen Bewusstseins, als neuer Typus des Realismus betrachtet, in dem die Kardinalfrage der Methode - das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit – als weiträumiger, praktisch unbegrenzter Prozess bildhafter Erkenntnis des Lebens

fungiert. Kraft dessen lässt er sich auf keine reglementierten Formen künstlerischer Verallgemeinerung reduzieren.“⁴²⁴

In der chinesischen Kunstentwicklung der 1960er Jahre äußerte sich dieser „Freiraum“ zum Beispiel in der sogenannten „caimohua“ Malerei. Diese richtete sich zwar weiterhin in der Bildkonzeption und der Motivwahl nach dem Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung, benutzte aber traditionelle chinesische Materialien für die stilistische Umsetzung.

In der Kunst der DDR setzte die Bewegung hin zu einem Sozialistischen Realismus eigener Prägung in den 1960er Jahre mit der Entwicklung einer metaphorischen Bildsprache ein, fand aber erst im darauffolgenden Jahrzehnt ihren Höhepunkt. Charakteristisch für den Sozialistischen Realismus eigener Prägung sind zum Beispiel die doppeldeutigen, latent Kritik übenden Symbolbilder der Künstler der Leipziger Schule, aber auch die im Stil der Vorkriegskunst gemalten Bilder.

Diese Entwicklung chinesischer Kunst hin zu einem Sozialistischen Realismus mit eigener Prägung kann wie folgt bewertet werden:

Innerhalb des im zweiten Kapitel angeführten Diskurses der 1920/30er Jahre in China standen Künstler vor der Frage, wie es mit der chinesischen Kunst, die unter dem Einfluss westlicher Kunstströmungen stand, weitergeht.

Bevor eine „Lösung“ für neue Ausdrucksformen und ein für die chinesische Kunst adäquater Umgang mit der westlichen Moderne gefunden werden konnte, unterbrach die Kunst doktrin des Sozialistischen Realismus die vorangegangenen künstlerischen Entwicklungen.

In der Anpassung der Kunst doktrin während der Ära Mao Zedongs an traditionell chinesische künstlerische Mittel ist im weitesten Sinne eine Lösung des Diskurses aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu sehen. Das Ziel war, den fremden westlichen Stil des Sozialistischen Realismus durch die Kombination mit traditionell chinesischer Kunst für das chinesische Volk verständlich und brauchbar zu machen.

Eine weitere Schlussfolgerung lässt sich aus dem zweiten Kapitel zur Stileinordnung des Sozialistischen Realismus ableiten: In allen drei Ländern fand eine sowohl

⁴²⁴ Zit. nach Dmitri F. Markow. In: Lang 2002, S. 153.

inhaltliche als auch formale Vorbereitung der Kunstdoktrin, unter ähnlichen Voraussetzungen, statt.

Mit den revolutionären Ereignissen, wie der „Oktoberrevolution“ 1917 in Russland, der „Novemberrevolution“ 1918 in Deutschland und der „Bewegung des 4. Mai“ 1919 in China, setzte eine breite linksgerichtete Bewegung, auch unter den Künstlern, ein. Sie besannen sich neben der gleichzeitigen Existenz avantgardistischer Kunststile auf eine realistische, dem breiten Volk verständliche Malweise. Sie nutzten die Kunst für ihre politischen Überzeugungen, die Gesellschaft auf die Missstände im Land aufmerksam zu machen und prägten so die Kunstform eines sozialen Realismus.

Daraus ergibt sich, dass mit der Übernahme des Sozialistischen Realismus keine radikale Zäsur der Kunstströmungen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzogen wurde. Dies ist vielmehr in dem Verbot anderer Stilrichtungen neben dem offiziellen Stil des Sozialistischen Realismus innerhalb des ab 1949 existierenden kommunistischen Staates zu sehen. An dieser Stelle verschärfte sich die früh begonnene Politisierung der Kunst, die sich in der Realismus- Formalismus- Debatte in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in der DDR zuspitze. Kunst wurde in den Dienst der Abgrenzungspolitik zwischen kapitalistischen und sozialistischen Gesellschaftssystemen gestellt.

Obwohl Kunst in ihrer Funktion als politische Waffe gravierende Einschränkungen im Freiraum für kreative Entwicklung mit sich zieht, zeigt die hier vorliegende Arbeit, dass auch auf dem Höhepunkt der Politisierung der Kunst im kommunistischen Regime, sowohl in China als auch in der DDR Wege zu eigenen Stilentwicklungen innerhalb des Sozialistischen Realismus gefunden werden konnten.

6. Abstract (deutsch/ englisch)

In der vorliegenden Arbeit mit dem Thema “Der Sozialistische Realismus in der VR China unter Mao Zedong und in der DDR, 1949-1976 - ein Vergleich” wurde nach dem Aufzeigen des Ursprungs des Stils in der Sowjetunion und der Analyse von Kunstströmungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Republik China und im Deutschland der Weimarer Republik, die Kunst- und Kulturpolitik beider Länder untersucht. Anschließend fand in der Vorstellung von Künstlerpersönlichkeiten beider Länder und der Analyse ausgewählter Bildwerke eine Vertiefung der Zusammenhänge von Politik und Kunst in den beiden kommunistisch regierten Ländern statt. Die Methode der Gegenüberstellung ermöglichte einen Vergleich. Dabei war interessant herauszufinden, in wie weit die VR China und die DDR den Sozialistischen Sozialismus nach sowjetischem Vorbild übernommen haben, oder ob auch andere Einflüsse nachweisbar sind, die zu einer Entwicklung des Sozialistischen Realismus eigener Prägung führten.

Die Untersuchungen haben ergeben, dass in beiden Ländern eine künstlerische Entwicklung innerhalb der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus hin zu einem mit eigener Prägung nachweisbar ist. In den 1950er Jahren, der Zeit des Aufbaus des sozialistischen Staates, orientierten sich sowohl die VR China als auch die DDR am intensivsten am sowjetischen Vorbild. Es vollzog sich eine Übernahme der Ursprungsform des Sozialistischen Realismus. Demnach sind in dieser Zeitspanne die häufigsten Gemeinsamkeiten zwischen beiden Ländern zu erkennen. Die 1960er Jahre weisen verschiedene Zeitpunkte im Einsetzen der Kombination der Kunstdoktrin mit eigenen Kunstströmungen auf. Im letzten Jahrzehnt der Herrschaft Maos, driftet die künstlerische Entwicklung beider Länder vergleichsweise radikal auseinander. Während in der VR China mit der Kulturrevolution die künstlerische Tätigkeit im Land gestoppt wurde und nur noch im Dienst der politischen Propaganda stand, eröffnete sich in der DDR mit dem Regierungswechsel durch Honecker 1971 ein ungeahnter Horizont an künstlerischer Entfaltungsmöglichkeit.

Die Arbeit zeigt, dass Künstler sowohl in der VR China als auch in der DDR, trotz der Übernahme der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus von der Sowjetunion, zu einer landeseigenen künstlerischen Entwicklung gefunden haben.

This thesis „, The Socialist Realism in the VR China among Mao Zedong and the DDR, 1949-1976 – a comparison.“ implies, in the first chapter, an analysis of the birth of Socialist Realist Style in the Soviet Union and of art developments in the first half of the 20th-Century in the Republic of China as well as in Germany during the Weimar Republic, preparing the prospective style. The second chapter displays the cultural- and art-politics over three decades, from 1949 until 1976, for both countries. Afterwards, artist biographies with an interpretation of selected images, helps to recess the connection between political power and art development.

The approach of a comparison enabled an analogy. The research questions of how and as far both countries assumed the style of the Soviet Union, and, if there were other foreign influences recognizable, which offered the possibility to an own development within the doctrine of Socialist Realism, are the core of this thesis.

The analysis of this thesis results in an imprinting of the soviet style by own art genres, based on some liberal phases in cultural politics. The comparison put on view that both countries were most similar in art development in the first century of communist reign, caused by the strong orientation on soviet model. During the 1960ies and at different moments in the VR China and the DDR, the impact of Socialist Realism with own traditional art genres started. The last period of communist leadership under Mao Zedong is marked by a different way: In the VR China stopped the creative art production during the Cultural Revolution. Its only function was to act in the sense of political propaganda. In Opposition, the DDR built up new possibilities for artistic production caused by a change in incumbency within the communist party.

This thesis ends with the statement that in both countries within the Socialist Realist Style artists found possibilities to accomplish an artistic development, which was distinctively for their country.

7. Literaturverzeichnis

Andrews, Julia F.: Painters and politics in the People's Republic of China, 1949-1979. Berkeley, California (u.a.): University of California Press, 1994.

Bakos, Katalin: Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien: Kunst und Revolution- russische und Sowjetische Kunst 1910-1932. Wien, 1988.

Berger, Friedemann: Volksmalerei. Redaktions- und Verlagskomitee für Gesellschaft und Kultur Chinas. Peking 2002.

Brusberg, Dieter: Ausstellung Ostwind – Fünf deutsche Maler aus der Sammlung der GrundkreditBank: Altenbourg, Heisig, Mattheuer, Metzkes, Tübke. Berlin 1997.

Buderer, Hans- Jürgen: Neue Sachlichkeit- Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre. München: Prestel, 1994.

Danzker, Jo-Anne Birnie (u.a.): Shanghai Modern. [1919 - 1945 ; publ. on the occasion of the exhibition Shanghai modern in the museum Villa stuck, Munich (14 October 2004 - 16 January 2005) and in the Kunsthalle zu Kiel (25 February - 15 May 2005)] Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

Dabringhaus, Sabine: Mao Zedong. München: Beck, 2008.

Damus, Martin: Malerei der DDR, Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.

Feist, Günter (u.a.): Kunstdokumentation SBZ/DDR, 1945-1990. Aufsätze-Berichte-Materialien. Berlin: DuMont, 1996.

Flacke, Monika: Auftragskunst der DDR, 1949-90. München: Klinkhardt & Biermann, 1995.

Fritsch, Martin: Käthe Kollwitz Museum Berlin: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006.

Gillen, Eckhart: Das Kunstkombinat DDR, Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik. Köln: DuMont-Literatur-und-Kunst-Verl., 2005.

Grasskamp, Anna Katharina: Woodcut Cultures. The Politics of Expression in early Japanese and Chinese Modern Print. Leiden University 2008.

Grießler, Margareta: China: Alles unter dem Himmel. Sigmaringen: Thorbecke, 1995.

Grimm, Tilemann: Mao Tse-Tung: in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968, 17. Auflage, 2005.

Grojs, Boris (Hrsg.): Traumfabrik Kommunismus- Die visuelle Kultur der Stalinzeit. [anlässlich der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt 24. September 2003 - 4. Januar 2004] Ostfildern Ruit: Cantz, 2003.

Guratzsch, Herwig (Hrsg.): Volker Stelzmann. Versuchsanordnungen/ Figurenbilder 1990- 1998. Museum der bildenden Künste Leipzig, 1999.

Halbrehder, Corinna: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung, Kunstausstellung der DDR 1- VIII, mit 920 Kurzbiographien und einer umfassenden Bibliographie. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 1995.

Hecht, Axel: Genosse Künstler. In: art, das Kunstmagazin. 12/2008, S. 75-79.

Jacobi, Fritz : Figur und Gegenstand : Malerei und Plastik in der Kunst der DDR aus der Sammlung der Nationalgalerie Berlin. Berlin: Mann , 1995.

Jacoby, Petra: Kollektivierung der Phantasie? Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe. Freiburg im Breisgau, Bielefeld, 2005.

Jiang, Jiehong: Burden or legacy: from the Chinese Cultural Revolution to contemporary art. International Symposium "The Visual Legacy of the Chinese Cultural Revolution in Contemporary Art"; (Birmingham) : 2004.05. Aberdeen, Hong Kong : Hong Kong Univ. Press, 2007.

Jiang, Jiehong: The Revolution continues. London: Jonathan Cape, 2008.

Kammerlohr, Otto: Epochen der Kunst. 20. Jahrhundert - Vom Expressionismus zur Postmoderne. Band 5. München und Wien: Oldenbourg Verlag, 1995.

Kuhirt, Ullrich: Geschichte der deutschen Kunst: Kunst der DDR 1960- 1980. Leipzig: Seemann, 1983.

Laing, Ellen Johnston: The winking owl: art in the People's Republic of China. Berkeley [u.a.]: University of California Press, 1988.

Landsberger, Stefan R.: Chinesische Propaganda: Kunst und Kitsch zwischen Revolution und Alltag. Köln: DuMont, 1996.

Lang, Lothar: Malerei und Graphik in Ostdeutschland. Leipzig: Faber & Faber, 2002.

Lust, John: Chinese Popular Prints. Leiden: Brill, 1996.

Mattheuer, Wolfgang: Aus meiner Zeit: Tagebuchnotizen und andere Aufzeichnungen. Stuttgart: Hohenheim, 2002.

Mattheuer-Neustädt, Ursula: Wolfgang Mattheuer. Abend, Hügel, Wälder, Liebe. Der andere Mattheuer. Bielefeld/ Leipzig: Kerber, 2007.

Mattheuer-Neustädt, Ursula: Bilder als Botschaft. Die Botschaft der Bilder: am Beispiel Wolfgang Mattheuer; ein Essay in zwei Teilen. Leipzig: Faber & Faber, 1997.

Mayrhofer, Kerstin: Chinesischer Realismus: Interaktion und Film der Generation nach 1989. Wien, 2008.

Meißner, Werner (Hrsg.): Die DDR und China 1949 bis 1990: Politik – Wirtschaft – Kultur; eine Quellensammlung. Berlin: Akademie Verlag, 1995.

Minick, Scott: Chinese Graphic Design in the Twentieth- Century. London: Thames and Hudson, 1990.

Mössinger, Ingrid (Hrsg.): Wolfgang Mattheuer: Flugversuch; Retrospektive der Zeichnungen. München: Minerva, 2008.

Niederhofer, Ulrike: Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945 - 1989. Frankfurt am Main; Wien [u.a]: Lang, 1996.

Pommeranz-Liedtke, Gerhard: Walter Womacka. Kunsthalle Weimar 1969.

Poppe, Birgit : Freizeit und Privatleben in der Malerei der DDR : Formen und Funktionen neuer Motive der Leipziger Schule nach 1970. Frankfurt am Main ; Wien [u.a.] : Lang , 2000.

Presler, Gerd: Glanz und Elend der 20er Jahre: die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Köln: DuMont, 1992.

Röhrl, Boris: Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus: historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen. Hildesheim: Olms, 2003.

Sachs, Angeli: Erfindung und Rezeption von Mythen in der Malerei der DDR: Analysen. Berlin: Akademie Verlag, 1994.

Scheck, Frank Rainer: Chinesische Malerei seit der Kulturrevolution – eine Dokumentation. Köln: DuMont Schauberg, 1975.

Schirmer, Gisela: DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch. Berlin: Reimer, 2005

Schönemann, Heinz: Wolfgang Mattheuer. Leipzig: Seemann, 1988.

Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde. Ostfildern- Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1998.

Schröck, Petra: Nichtkonforme Tendenzen in der DDR- Malerei: das Menschenbild. Wien, 1994.

Sitte, Willi: Willi Sitte - Farben und Folgen, eine Autobiografie. Leipzig: Faber & Faber 2003.

Solomon R. Guggenheim Museum New York: Andrews, Julia F. und Shen, Kuiyi: A century in crisis, modernity and tradition in the art of twentieth-century China. [Guggenheim Museum SoHo, February 6 - May 24, 1998 ; Guggenheim Museum Bilbao, July 17 - October 15, 1998] New York: Guggenheim Foundation, 1998.

Sullivan, Michael: Art and artists of twentieth-century China. Berkeley, Calif. (u.a.): University of California Press, 1996.

The State Tretyakov Gallery: The 20th- Century Collection. Moscow, 2006

Thomas, Karin: Die Malerei in der DDR, 1949- 1979. Köln: DuMont, 1980.

Weiss, Evelyn: Museum Ludwig Köln: Russische Avantgarde 1910 – 1930, Sammlung Ludwig, Köln. [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung "Russische Avantgarde 1910 - 1930, Sammlung Ludwig Köln" in der Kunsthalle Köln, 16. April - 11. Mai 1986] München: Prestel, 1986.

Wobst, Martina: Die Kulturbeziehungen zwischen der DDR und der VR China, 1949-1990, kulturelle Diversität und politische Positionierung. Berliner China-

Studien 43. Hrsg. Mechthild Leutner. Ostasiatisches Seminar der FU Berlin.
Münster: Lit Verlag, 2004.

Zhang Rong, Chang, Jung und Halliday, Jon: Mao, das Leben eines Mannes, das
Schicksal eines Volkes. München: Blessing, 2005.

8. Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Vassily Surikov „Boyarina Morozova“ 1887, Öl auf Leinwand, In: Sullivan 1996, S. 136.

Abb. 2: Kasimir S. Malewitsch „Schnitterin“ 1913, Öl auf Leinwand, 60x68 cm, Staatliche Kustodie – Gemäldegalerie Astrachan, In: Schneede 1998, S. 172.

Abb. 3: Natalija S. Gontscharowa „Im Atelier der Künstlerin“ 1908, Öl auf Leinwand, 109x97 cm, Regionales Kunstmuseum Tula, In: Schneede 1998, S. 100.

Abb. 4: Isaak I. Brodsky „Lenin vor dem Kreml“ 1924, Öl auf Holz, 74x52 cm, I. Brodski Hausmuseum Leningrad (St. Petersburg), In: Bakos 1988, S. 164.

Abb. 5: Alexander A. Deineka: „Mittags“ 1932, Öl auf Leinwand, 58x80 cm, Russisches Museum Leningrad (St. Petersburg), In: Bakos 1988, S. 13.

Abb. 6: Pjotr Wiljams „Fertig mit der Arbeit. Was machst du für die Instandsetzung? 1925, Öl auf Leinwand, 87,5x106 cm, Sammlung Ludwig, In: Weiss 1986, S. 180.

Abb. 7: El Lissitzky „Plakat für die russische Ausstellung in Zürich“ 1929, In: Grojs 2003, S. 86.

Abb. 8: George Grosz: „Stützen der Gesellschaft“ 1926, Öl auf Leinwand, 220x108 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, In: Buderer 1994, S. 38.

Abb. 9: Otto Griebel „Der Arbeitslose“ 1921, In: Buderer 1994, S. 123.

Abb. 10: Otto Dix „Drei Dirnen auf der Straße“ 1925, Tempera auf Sperrholz, 95x100 cm, Privatsammlung, In: Buderer 1994, S. 135.

Abb. 11: Hans Grundig „Opfer des Faschismus I“ 1946, Öl auf Hartfaser, Nationalgalerie Berlin, In: Blume, Eugen / März, Roland: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Berlin 2003.

Abb. 12: Paul Schulze-Liebisch „Menschen“ 1945. In: Damus 1991, S. 33.

Abb. 13: Lin Fengmian „Die junge Dame“ späte 1930er Jahre, Aquarell und Tusche auf Reispapier, 41x35,5 cm, Privatsammlung, In: Danzker 2004, S. 175.

Abb. 14: Li Qun „Porträt Lu Xun“ 1933-35, Holzschnitt, 15x12,5 cm, Lu Xun Museum Shanghai, In: Danzker 2004, S. 265.

Abb. 15: Käthe Kollwitz „Das Opfer“ 1922/23, Holzschnitt, In: Grasskamp 2008, Fig. 2.12.

Abb. 16: Xu Beihong „Sound of the Flute“ 1926, Öl auf Leinwand, 79x38 cm, Xu Beihong Memorial Peking, In: Andrews 1994, S. 162.

- Abb. 17: He Baitao „Ernte“ 1934, Holzschnitt, 23,5x29 cm, Lu Xun Museum Shanghai, In: Danzker 2004, S. 273.
- Abb. 18: Anonymer Suzhou Künstler „Neujahrsposter“ (nianhua) 1950er Jahre, handkolorierter Holzdruck, Privatsammlung, In: Sullivan 1996, No. 34.
- Abb. 19: Feng Fasi „The heroic death of Liu Hulan“ 1957, Öl auf Leinwand, In: Sullivan 1996, S. 136.
- Abb. 20: Pan Tianshou „Landscape illustrating a poem by Mao Zedong“ 1959, Tusche und Farbe auf Papier, In: Sullivan 1996, S. 143.
- Abb. 21: Fu Baoshi „Abundance on the way“ 1961, Tusche und Farbe auf Papier, In: Sullivan 1996, S. 146.
- Abb. 22: “Shao Yu, Ye Qianyu, Wu Zuoren and Jiang Zhaohe paint Murals on a village wall in Hebei.” Nov. 1958. In: Sullivan 1996, S. 148.
- Abb. 23: Liu Zhide „Ehemaliger Parteisekretär“ 1974, In: Landsberger 1995, S. 162.
- Abb. 24: Anonym „Love Society like your own family“ Scherenschnitt, 13x16,3 cm, Privatsammlung, In: Sullivan 1996, S. 150.
- Abb. 25: Wang Zhaoda „Mao Zedong Thoughts are the Pinnacle of Contemporary Marxism and Leninism“ 1968, Farbe auf Papier, In: Jiang 2007, No. 107.
- Abb. 26: Ernst Barlach “Die Vertriebenen” 1919, Holzschnitt, 12,5x16,5 cm, In: Fritsch 2006, S. 18.
- Abb. 27: Käthe Kollwitz “Frau mit totem Kind” 1903, Kohle, schwarze und gelbe Kreide auf ockerfarbener Pappe, 43,5x64 cm, Käthe Kollwitz Museum Berlin, In: Fritsch 2006, S. 71.
- Abb. 28: Ernst Günter Neumann „Studenten helfen beim Aufbau Berlins“ 1953, Öl auf Leinwand, 100x120 cm, In: Damus 1991, S. 93.
- Abb. 29: Harald Metzkes „Abtransport der sechsarmigen Göttin“ 1956, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie Berlin, In: Ausstellungskatalog: Harald Metzkes – Malerei, Zeichnung, Druckgrafik, Kunsthalle Berlin 1990, S. 31.
- Abb. 30: Bernhard Kretschmar „Blick auf Eisenhüttestadt (Stalinstadt)“ 1955, Vorstudie zum Gemälde, In: Thomas 1980, S. 49.
- Abb. 31: Willi Neubert „Parteidiskussion“ 1962, Öl auf Leinwand, 190x240 cm, In: Damus 1991, S. 196.
- Abb. 32: Walter Womacka „Am Strand“ 1962, Öl auf Leinwand, In: Rensmann, R., Nitsche, Th., Rühse, V.: Walter Womacka 75, Berlin 2000, S. 24.
- Abb. 33: Günter Glombitza „Junges Paar“ 1970, In: Damus 1991, S. 248.

Abb. 34: Ullrich Hachulla „Junges Paar in der Straßenbahn“ 1971/72, In: Damus 1991, S. 249.

Abb. 35: Jin Shangyi „Mao Zedong at the December Meeting“ 1961, Öl auf Leinwand, 158x134 cm, Museum der Chinesischen Revolution Peking. In: Andrews/Shen 1998, No. 131.

Abb. 36: Yan Han “The Bride speaks” 1951, Tusche und Farbe auf Papier, Neujahrsbild, In: Andrews 1994, S. 61.

Abb. 37: Li Huanmin „Golden Road“ 1963, vielfarbiger Holzschnitt, 54x49 cm, Sammlung der Chinese Artist Association, Abteilung Sichuan. In: Andrews 1994, S. 271.

Abb. 38: Luo Gongliu: „Mao Zedong at Mountain Jinggang“ 1961, Öl auf Leinwand, 150x220 cm, Museum der Chinesischen Revolution Peking. In: Andrews/ Shen 1998, No. 134.

Abb. 39: Luo Gongliu „Tunnelkrieg“ 1951, Öl auf Leinwand, 138x167,5 cm, Chinese National Art Gallery. In: Andrews 1994, S. 66.

Abb. 40: Luo Gongliu „Mao Zedong Reporting on the Rectification in Yan’an“ 1951, Öl auf Leinwand, 164x236 cm, Museum der Chinesischen Revolution Peking. In: Andrews/ Shen 1998, No. 128.

Abb. 41: Qi Baishi “Landschaft” 1924, Hängerohle, Tusche und Farbe auf Papier, 102,5x39 cm, Chinese National Art Gallery Peking. In: Andrews/ Shen 1998, No. 32.

Abb. 42: Huang Gongwang “Dwelling in the Fuchun Mountains”, 14. Jh. In URL: <http://www.chinesartnet.com/Nigensha/p13a.jpg> (04.08.09; 16:40Uhr)

Abb. 43: Liu Chunhua und Wang Hui „Mao Zedong at Mountain Jinggang“ 1969. In URL: <http://www.1930shanghai.com/items/523450/item523450store.html#item> (04.08.09; 17:00)

Abb. 44: Poster der Kulturellen Revolution “Back to Jing Gang Shan”. In URL: <http://www.1930shanghai.com/items/262626/item262626store.html#item> (26.08.09; 10:30Uhr)

Abb. 45: Anonym “Jinggang Mountains Forces Joining”. In URL: <http://english.cri.cn/2245/2005-3-22/119@218217.htm> (26.08.2009; 10:30Uhr)

Abb. 46: Anonym „Gespräch von Herz zu Herz“ frühe 1970er Jahre. In: Landsberger 1996, S. 40 oben.

Abb. 47: Liu Wenxi „Vier Generationen“ 1962, Hängerohle, Tusche und Farbe auf Papier, 118x98 cm. In: Andrews/Shen 1998, No. 143.

Abb. 48: Shaanxi Municipal Art Creation Group „The hearts of Yan’an’s Children turn toward Chairman Mao“ 1973, Tusche und Farbe auf Papier. In: Andrews 1994, S. 363.

Abb. 49: Ren Yi (Ren Bonian) und Hu Yuan (Hu Gongshou) „Portrait von Gao Yong“ 1877, Hangerolle, Tusche und Farbe auf Papier, 139x48,5 cm, Shanghai Museum. In: Andrews/ Shen 1998, No. 8.

Abb. 50: Fang Zengxian „Every Grain is Hard Work“ 1955, Tusche und Farbe auf Papier, 105,6x65,2 cm, Chinese National Art Gallery. In: Andrews 1994, S. 143.

Abb. 51: Pan Tianshou „Rote Lotusblüte“ 1963, Hangerolle, Tusche und Farbe auf Papier, 161,5x99 cm, Pan Tianshou Denkmalstatte Hangzhou. In: Andrews/ Shen 1998, No. 158.

Abb. 52: Liu Wenxi „New Spring in Yan’an“ 1972, Tusche und Farbe auf Papier, 243x178,5 cm International Exhibition Agency China, Peking. In: Andrews/ Shen 1998, No. 157.

Abb. 53: Song Wenzhi „In Industry, study Daqing!“ („On the banks of Yangtzi River, Daqing blooms“) 1975, 53x77 cm, Jiangsu People’s Publishing House. In: Landsberger 1995, S. 113.

Abb. 54: Lin Yong „The Spirit of Yan’an shines forever“ 1971, Tusche und Farbe auf Papier, 220x380 cm, Privatsammlung. In: Andrews/ Shen 1998, No. 156.

Abb. 55: Song Wenzhi „Morgens am Taihu-See“ (Jahr unbekannt), In: Scheck 1975, No. 24.

Abb. 56: Qian Songyuan „Sunrise in Yan’an after Snow“ 1972, Hangerolle, Tusche und Farbe auf Papier, 113x67,5 cm, Jiangsu Provincial Art Gallery, Nanjing. In: Andrews/ Shen 1998, No. 154.

Abb. 57: Song Wenzhi „Pagode von Yan’an“ (Jahr unbekannt), Tusche und Farbe auf Papier, 37x67 cm. In URL:
http://www.artnet.de/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=A168E87E9C34EBACE5AC41BCA2D304A3 (26.08.09; 11:30Uhr)

Abb. 58: Pagodenhugel in Yan’an, Fotografie. In: http://www.schnitzel-crazy-tours.de/bildergalerie/gallery/albums/album36/YanAn_Pagode.jpg

Abb. 59: Ling Feng-su „Neues Ackerland in einem steinigen Tal“ (Jahr unbekannt), In: Scheck 1974, No. 17.

Abb. 60: Wolfgang Mattheuer „Hinter den sieben Bergen“ 1973, Öl auf Hartfaser, 170x130 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, In: Mattheuer-Neustädt 2007, S. 45.

Abb. 61: Wolfgang Mattheuer „Das blaue Leipzig“ 1971, Öl auf Hartfaser, 119,5x96 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, In: Mattheuer-Neustädt 2007, No. 21.

Abb. 62: Wolfgang Mattheuer „Große Strasse II“ 1961, Öl auf Hartfaser, 118x95 cm, Kunstsammlung der Sparkasse Leipzig, In: Mattheuer-Neustädt 2007, No. 5.

Abb. 63: Wolfgang Mattheuer „Reichenbacher Märzlandschaft“ 1971, Öl auf Holz, 51,5x75,5 cm, Privatbesitz, In: Mattheuer-Neustädt 2007, No. 20.

Abb. 64: Eugene Delacroix „Die Freiheit für das Volk, 28. Juli 1830 (Barrikadenszene)“ 1830, Öl auf Leinwand, Louvre Paris. In: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/image/show/Image-artemis-b8d5c147ccdf1d32189246bcdf1aec83de407c4>

Abb. 65: Wolfgang Mattheuer „Ein schöner Sonntag“ 1967, Öl auf Hartfaser, 95,2x118,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, In: Mattheuer-Neustädt 2007, No. 12.

Abb. 66: Caspar David Friedrich „Abtei im Eichwald“ 1809/10, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, In: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/image/show/Image-bpk-d805378e6379bebf9530b2b8b26e6b639586bbe>

Abb. 67: Caspar David Friedrich „Böhmische Landschaft mit dem Milleschauer“ 1808, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie Neuer Meister Dresden, In: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/image/show/Image-imago-d44a3d0b25fe894911f0fdbee9a5a3df4e348e91>

Abb. 68: Wolfgang Mattheuer „Oh, Caspar David... (Ausgekohlter Tagebau)“ 1975, Öl auf Sperrholz, 59x83 cm, BEB Erdgas und Erdöl GmbH, In: Mattheuer-Neustädt 2007, No. 43.

Abb. 69: Wolfgang Mattheuer „Stilleben (am Strand)“ 1973, Öl auf Hartfaser, 58,5x68,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, In: Mattheuer-Neustädt 2007, No. 33.

Abb. 70: Wolfgang Mattheuer „Hinter den sieben Bergen“ 1969, Holzschnitt, 47,9x36 cm. Mattheuer-Neustädt 1997, No. 71.

Abb. 71: Wolfgang Mattheuer „Hinter den 7x7 Bergen“ 1995, Öl auf Leinwand, 200x170 cm. Mattheuer-Neustädt 1997, No. 105.

Abb. 72: Volker Stelzmann „Schweißer“ 1971, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 171x76 cm, Kunsthalle Rostock, In: Gillen 2005, S. 145.

Abb. 73: Bernhard Heisig „Brigadier“ 1970, Öl auf Leinwand, 120x125 cm, In: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/image/show/Image-dresden-c6e7ab01e1146845d4f3804d0480ec9ba6641d91>; Damus 1991, S. 261.

Abb. 74: Karl Erich Müller „Monteur“ 1964, Öl auf Leinwand, 45,5x35 cm, In: Damus 1991, S. 211.

Abb. 75: Otto Nagel „Junger Maurer von der Stalinallee“ 1953, Öl auf Leinwand, 115x80 cm, In: Damus 1991, S. 109.

Abb. 76: Jacopo Pontormo „Der büßende heilige Hieronymus“ 1527/28, Hannover, In: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/image/show/Image-frankfurt-ece1a56f675824651597edd6f7597e191e2cd36b>

Abb. 77: Volker Stelzmann „Bunkerkarneval“ 1976, Mischtechnik auf Hartfaser, Nationalgalerie Berlin, In: Jacobi 1995, S. 93.

Abb. 78: Arno Rink „Italienische Begegnungen“ 1978, Öl auf Hartfaser, Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen, In: Ausstellungskatalog: Leipziger Schule, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Oberhausen 1989, S. 85.

Abb. 79: Volker Stelzmann „Forschung“ 1976, Mischtechnik auf Leinwand, dreiteilig, Mittelteil 180x125cm, Seitenteile je 180x78cm, In: Thomas, Karin: Kunst in Deutschland seit 1945. Köln: DuMont, 2002, S. 292.

Abb. 80 a,b: Walter Womacka „Wenn Kommunisten träumen...“ 1975/76, Öl auf Spanplatte, 280x552cm, Deutsches Historisches Museum Berlin, In:
(a) <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/image/show/Image-imago-700dd1bfc79c807f0d590582754923e9a42b6815>;
(b) <http://www.dhm.de/ausstellungen/pdr/womabild.htm>

Abb. 81: Alexander A. Deineka „Wer Wen?“ 1932, Öl auf Leinwand, 129,5x200cm, Tretjakow Galerie Moskau, In: Gillen 2005, S. 17.

Abb. 82: Werner Tübke „Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III.“ 1965, Tempera auf Leinwand, 188x121cm, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, In: Ausstellungskatalog: Werner Tübke, das malerische Werk. Dresden 1999.

Abb. 83: Walter Womacka „Unser Leben“ 1964, 4-seitiges Mosaikfries am Haus des Lehrers, Alexanderplatz, Berlin, In: Art 12/2008, S. 79.

Abb. 84: Walter Womacka „Rast bei der Ernte“ 1958, Öl auf Leinwand, 165x180cm, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, In: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/image/show/Image-imago-83bf730196893f0a210784b62e3620a400c8aba4>

Abb. 85: Walter Womacka „Erika Steinführer“ 1981, Öl auf Leinwand, dreiteilig, In: Damus 1991, S. 307.

Abb. 86: Wang Guangyi „Mao Zedong“ 1986, Öl auf Leinwand, 150x120cm. In: Jiang 2007, No. 37.

Abb. 87: Karte von China mit den Provinzen und ihren Hauptstädten. In: <http://www.chinaservice.de/bilder/chinamap2000.800x630.jpg> (28.09.09: 12:00)

9. Abbildungen



Abb. 1: Vassily Surikov „Boyarina Morozova“ 1887.



Abb. 2: Kasimir S. Malewitsch „Schnitterin“ 1913.

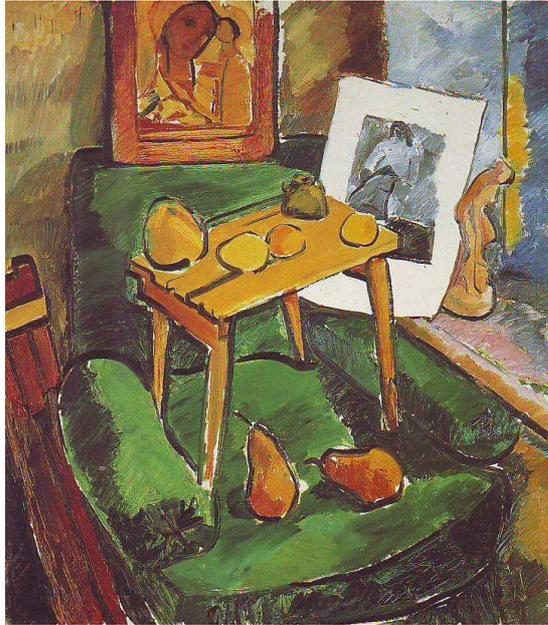


Abb. 3: Natalija S. Gontscharowa „Im Atelier der Künstlerin“ 1908.

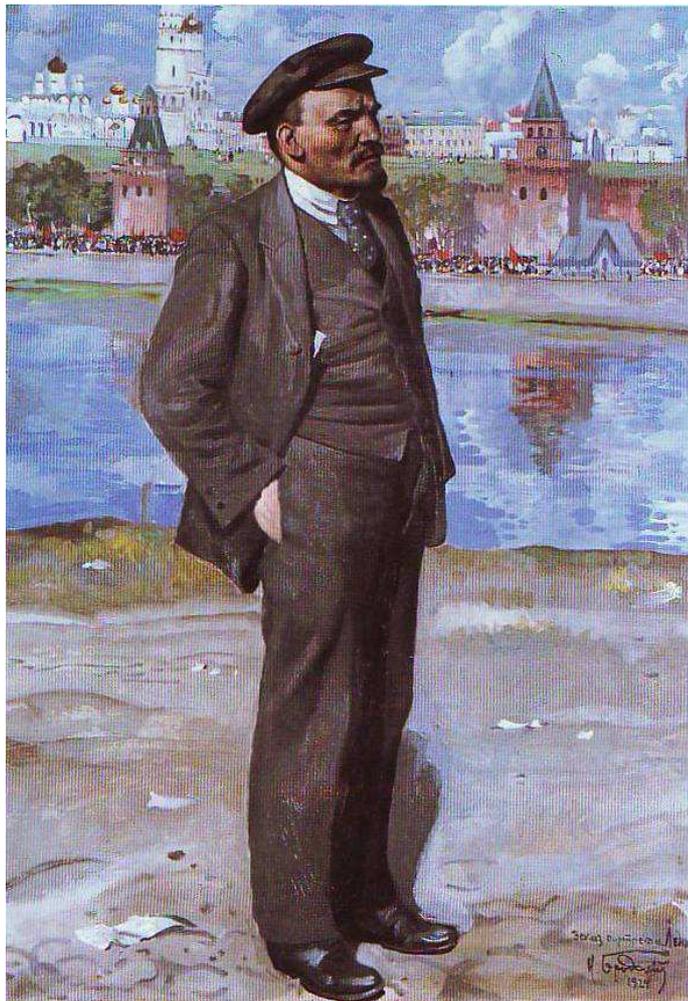


Abb. 4: Isaak I. Brodsky „Lenin vor dem Kreml“ 1924.



Abb. 5: Alexander A. Deineka „Mittags“ 1932.

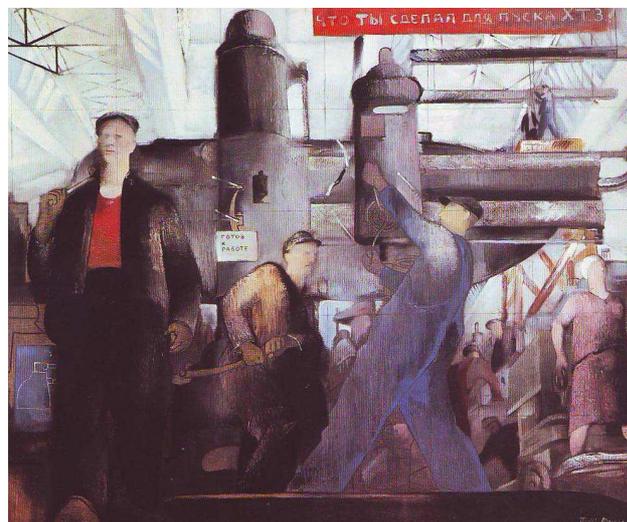


Abb. 6: P. Wiljams „Fertig mit der Arbeit. Was machst du für die ...? 1925.

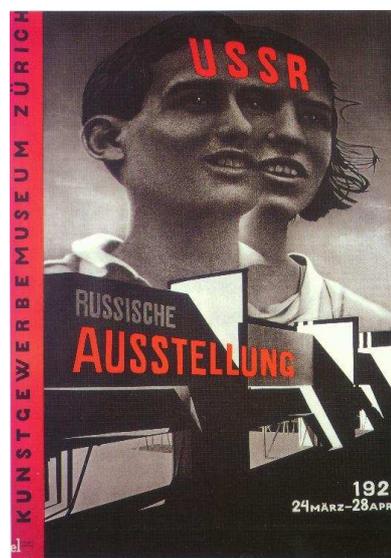


Abb. 7: El Lissitzky „Plakat für die russische Ausstellung in Zürich“ 1929.

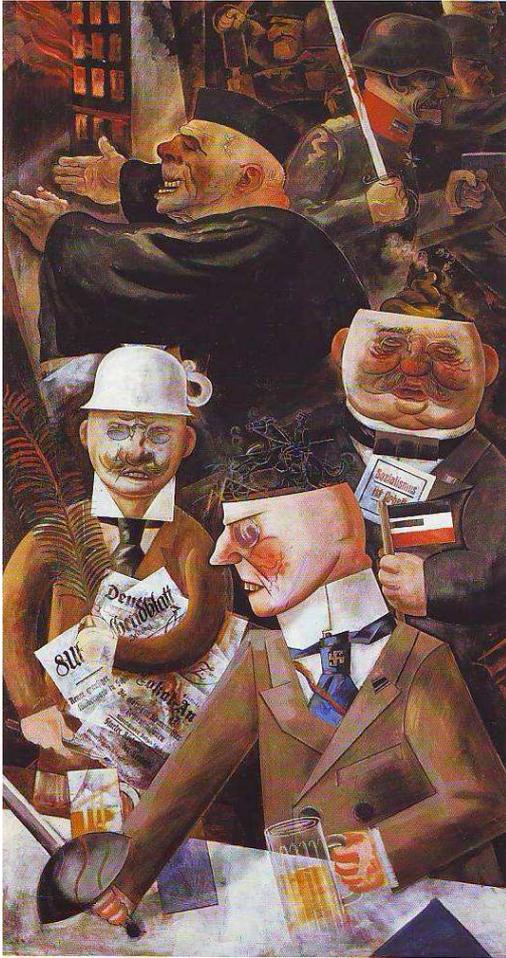


Abb. 8: G. Grosz „Stützen der Gesellschaft“
1926.

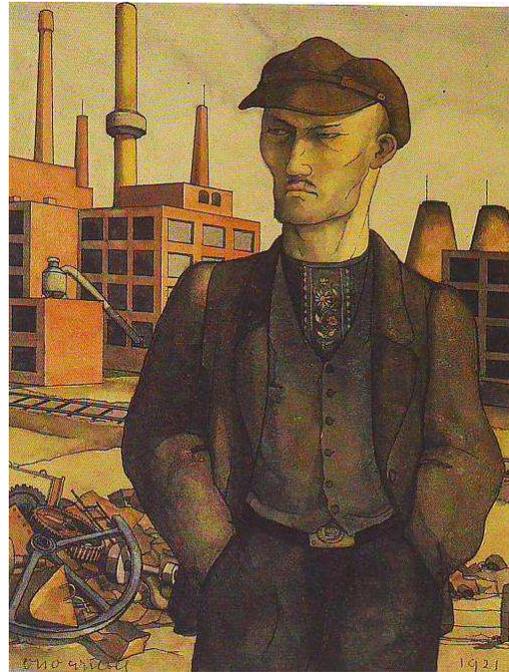


Abb. 9: O. Griebel „Der Arbeitslose“
1921.



Abb. 10: Otto Dix „Drei Dirnen auf der Straße“ 1925.



Abb. 11: Hans Grundig „Opfer des Faschismus I“ 1946.



Abb. 12: Paul Schulze-Liebisch „Menschen“ 1945.



Abb. 13: Lin Fengmian „Die junge Dame“ späte 1930er Jahre.

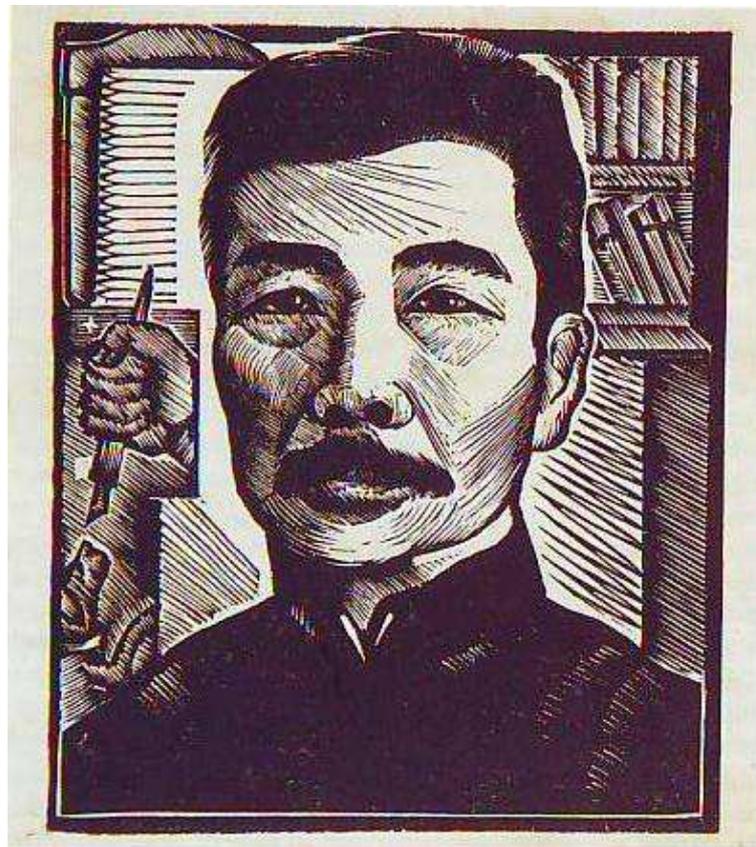


Abb. 14: Li Qun „Porträt Lu Xun“ 1933-35.



Abb. 15: Käthe Kollwitz „Das Opfer“ 1922/23.



Abb. 16: Xu Beihong „Sound of the Flute“ 1926.



Abb. 17: He Baitao „Ernte“ 1934.

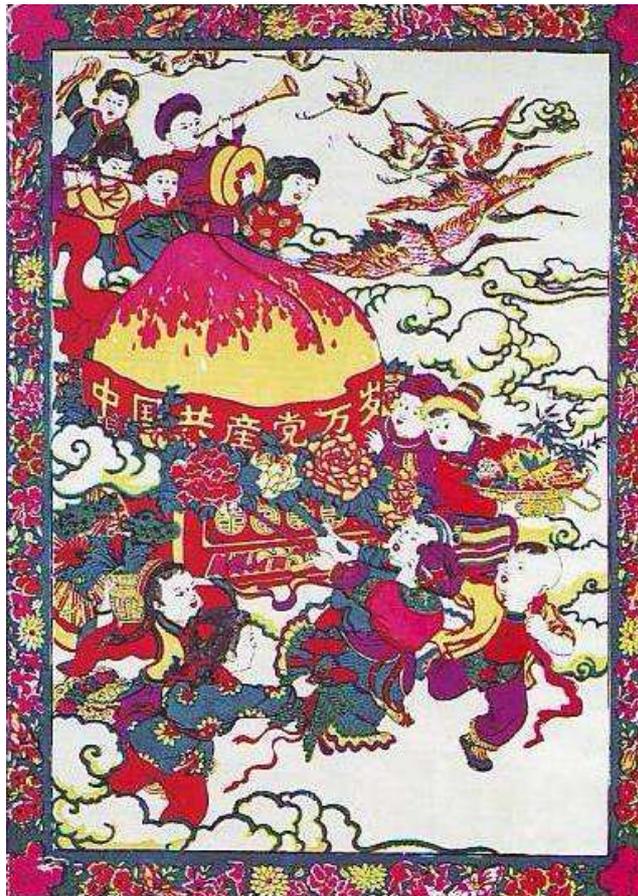


Abb. 18: Anonym. Suzhou Künstl. „Neujahrsposter“ (nianhua) 1950er Jahre.



Abb. 19: Feng Fasi „The heroic death of Liu Hulan“ 1957.



Abb. 20: P. Tianshou „Landscape illustr. a poem by Mao Zedong.“ 1959.

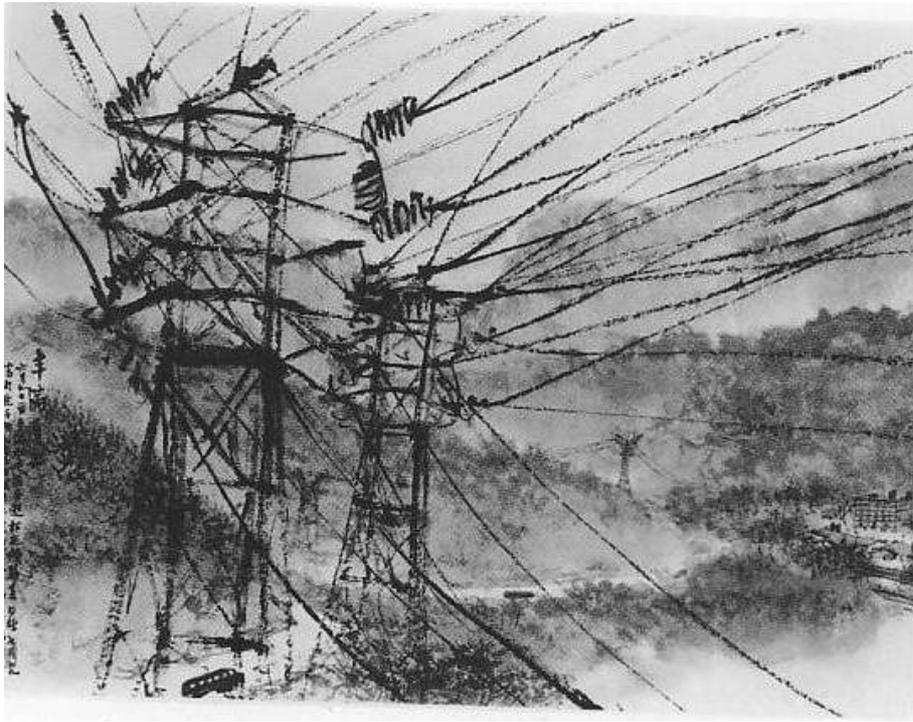


Abb. 21: Fu Baoshi „Abundance on the way“ 1961.



Abb. 22: “Shao Yu, Ye Qianyu, Wu Zuoren and Jiang Zhaohe paint Murals on a village wall in Hebei.” Nov. 1958.



Abb. 23: Liu Zhide „Ehemaliger Parteisekretär“ 1974.



Abb. 24: Anonym „Love Society like your own family“ Scherenschnitt
(Jahr unbek.)



Abb. 25: Wang Zhaoda „Mao Zedong Thoughts are the Pinnacle of Contemporary Marxism and Leninism“ 1968.



Abb. 26: Ernst Barlach “Die Vertriebenen” 1919.



Abb. 27: Käthe Kollwitz "Frau mit totem Kind" 1903.



Abb. 28: Ernst Günter Neumann "Studenten helfen beim Aufbau Berlins" 1953.

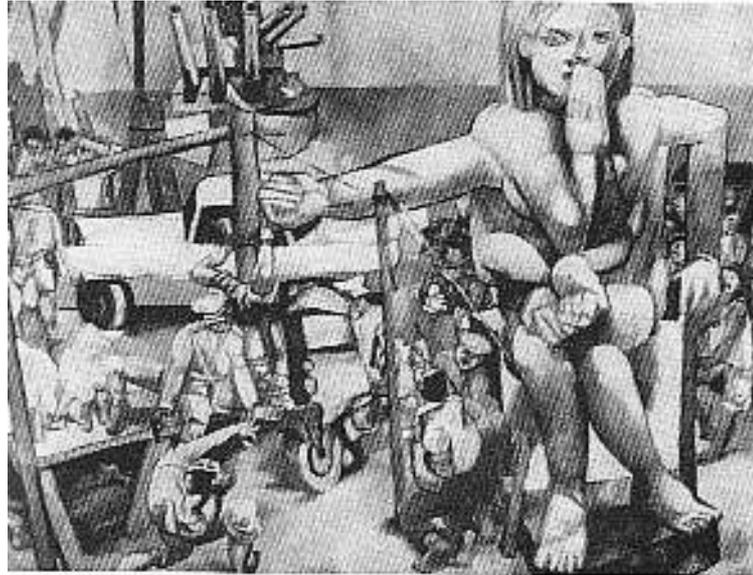


Abb. 29: H. Metzkes „Abtransport d. sechsarmigen Göttin“ 1956.



Abb. 30: B. Kretschmar „Blick auf Eisenhüttestadt“ 1955.



Abb. 31: Willi Neubert „Parteidiskussion“ 1962.

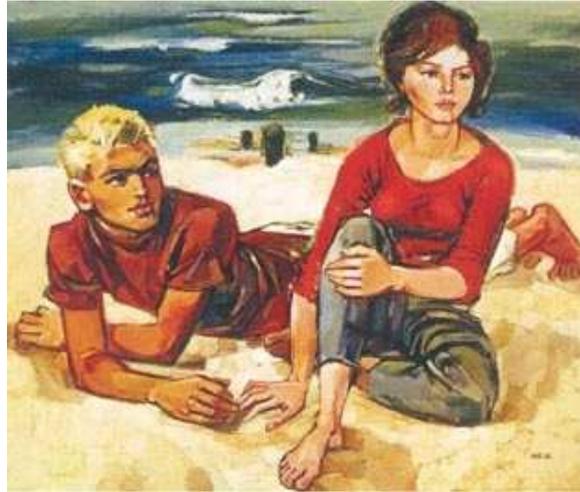


Abb. 32: Walter Womacka „Am Strand“ 1962.



Abb. 33: Günter Glombitza „Junges Paar“ 1970.



Abb. 34: Ullrich Hachulla „Junges Paar in der Straßenbahn“ 1971/72.



Abb. 35: Jin Shangyi „Mao Zedong at the December Meeting“ 1961.



Abb. 36: Yan Han “The Bride speaks” 1951.



Abb. 37: Li Huanmin „Golden Road“ 1963.

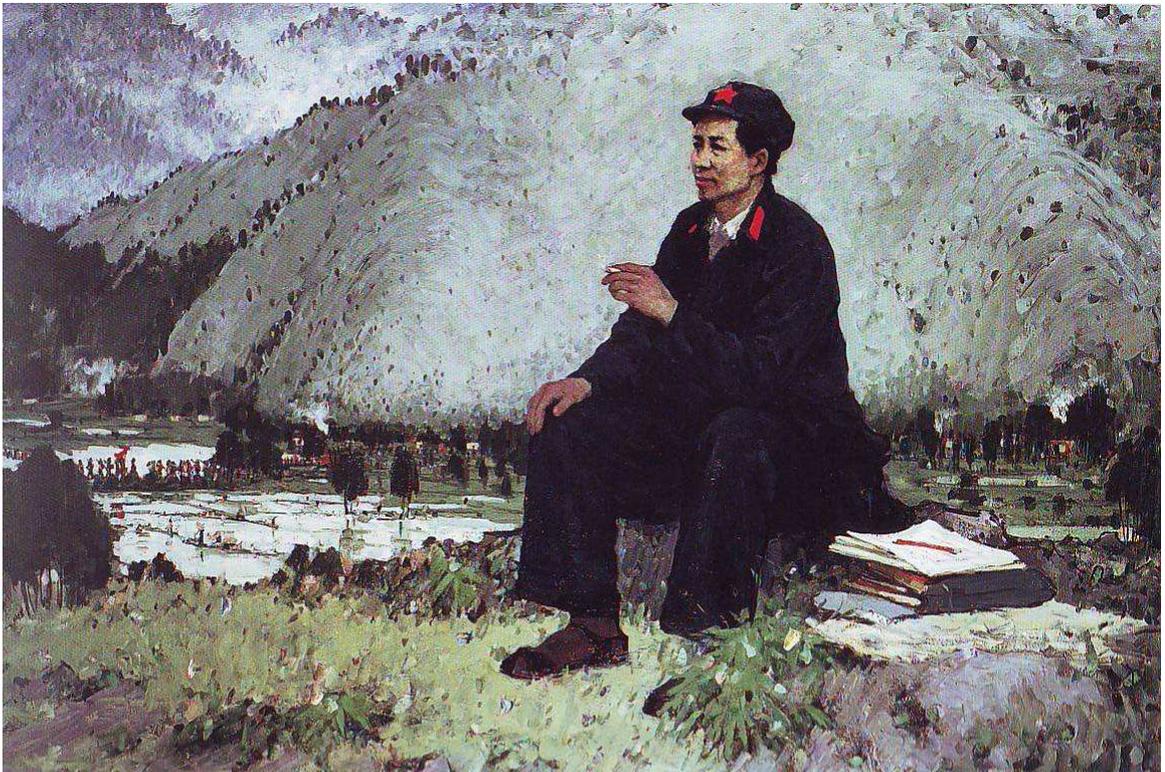


Abb. 38: Luo Gongliu „Mao Zedong at Mountain Jinggang“ 1961.

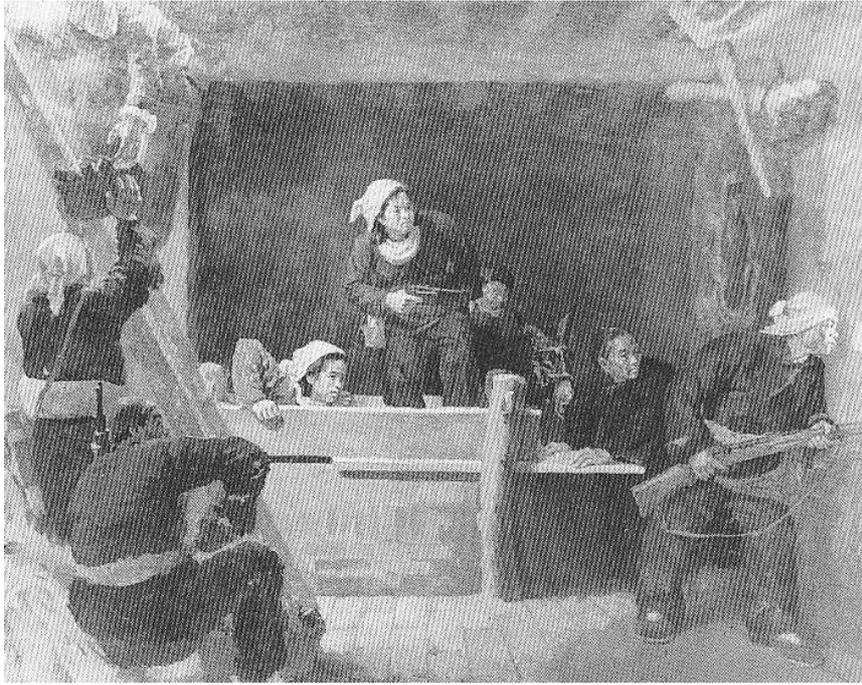


Abb. 39: Luo Gongliu „Tunnelkrieg“ 1951.

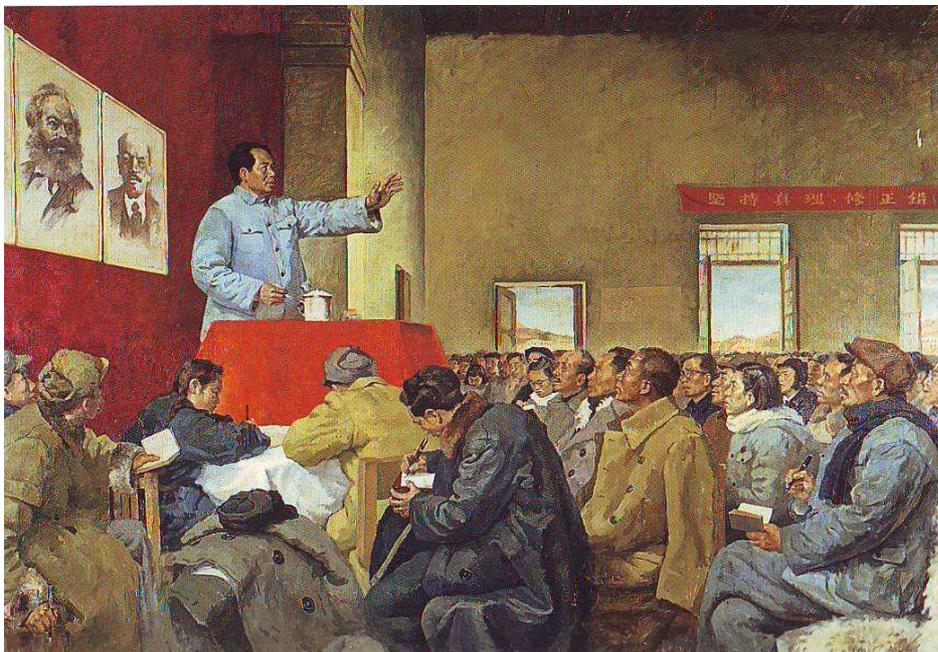


Abb. 40: Luo Gongliu „Mao Zedong Reporting on the Rectification in Yan'an“ 1951.

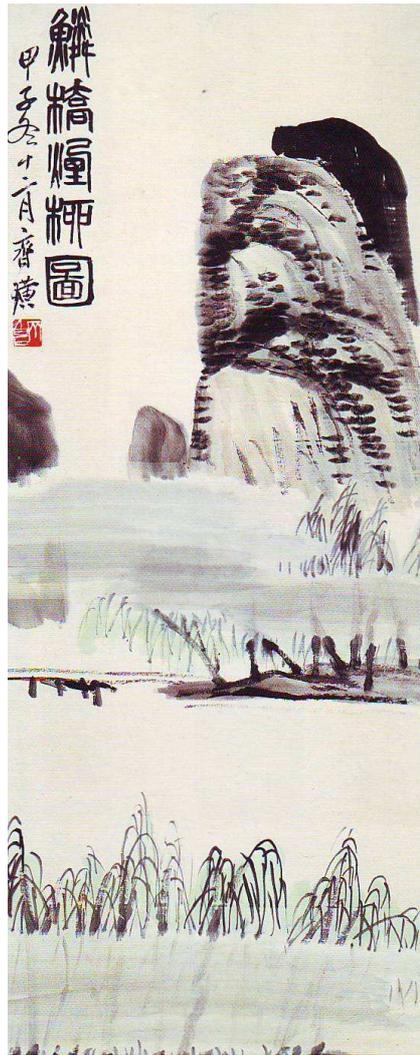


Abb. 41: Qi Baishi „Landschaft“ 1924.

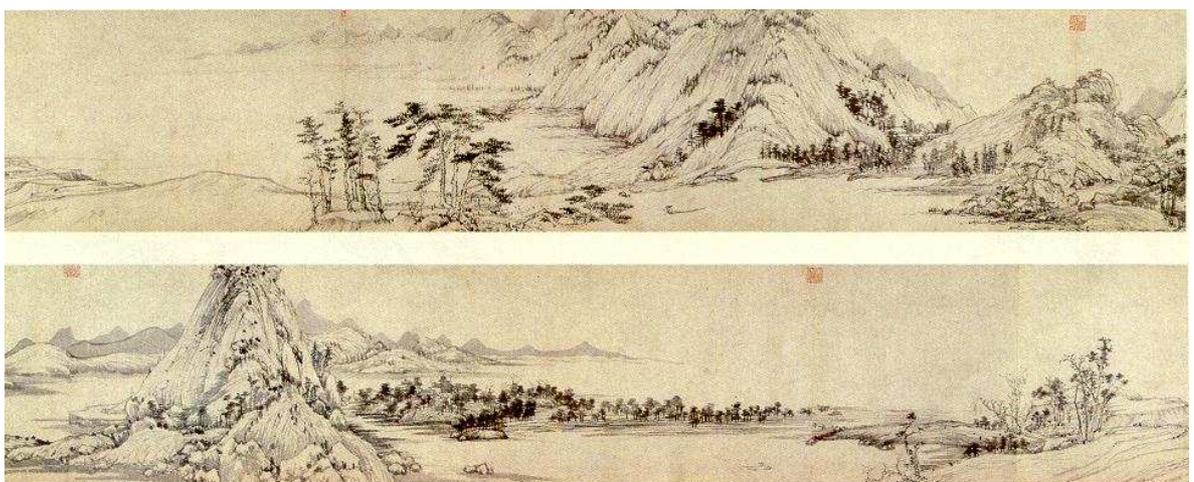


Abb. 42: Huang Gongwang „Dweeling in the Fuchun Mountains“ 14. Jh.

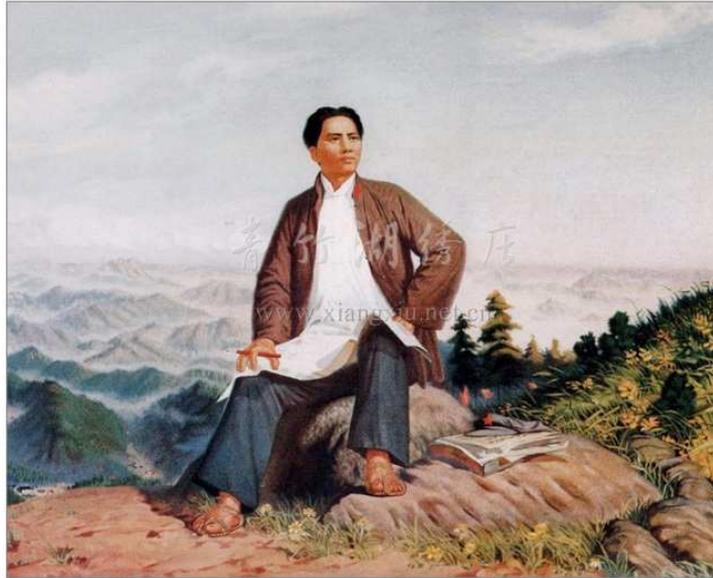


Abb. 43: Liu Chunhua/ Wang Hui „Mao Zedong at Mount Jinggang“ 1969.



Abb. 44: Poster d. Kulturellen Revolution „Back to Jing Gang Shan“ (Jahr unbek.)



Abb. 45: Anonym „Jinggang Mountains Forces Joining“ (Jahr unbek.).



Abb. 46: Anonym "Gespräch von Herz zu Herz" frühe 1970er Jahre.



Abb. 47: Liu Wenxi „Vier Generationen“ 1962.



Abb. 48: Shaanxi M. Art Creation Group „The Hearts of Yan’an’s Children turn toward Chairman Mao“ 1973.



Abb. 49: R. Bonian/ Hu Gongshou „Portrait von Gao Yong“ 1877.



Abb. 50: F. Zengxian „Every Grain is hard Work“ 1955.



Abb. 51: Pan Tianshou „Rote Lotusblüte“ 1963.

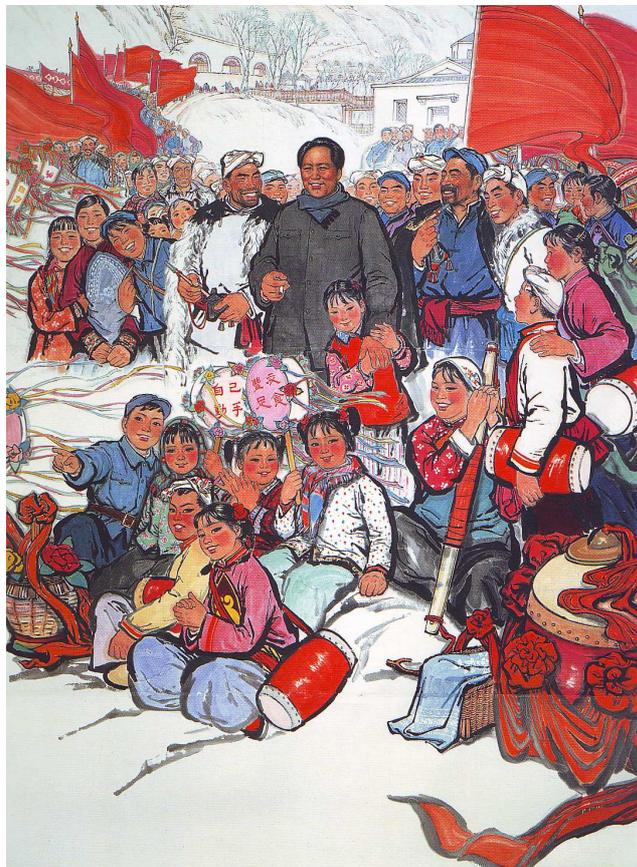


Abb. 52: Liu Wenxi "New Spring in Yan'an" 1972.



Abb. 53: Song Wenzhi "In Industry, study Daqing!" 1975.



Abb. 54: Lin Yong „The Spirit of Yan’an shines forever“ 1971.



Abb. 55: Song Wenzhi “Morgens am Taihu-See” (Jahr unbek.).

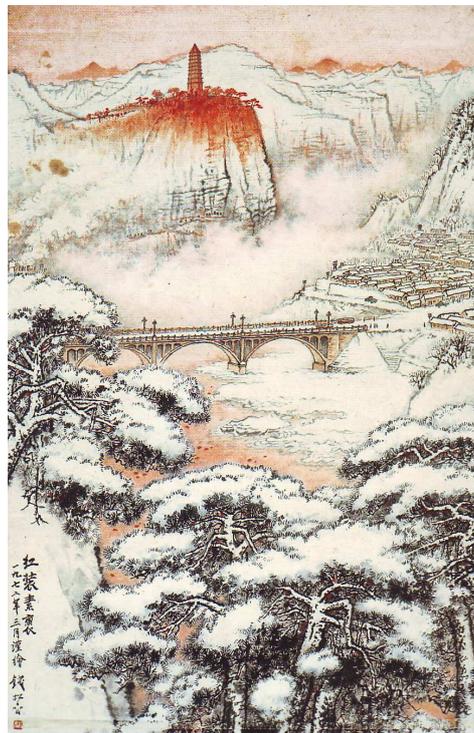


Abb. 56: Qian Songyuan „Sunrise in Yan’an after Snow“ 1972.



Abb. 57: Song Wenzhi “Pagode von Yan’an” (Jahr unbek.).

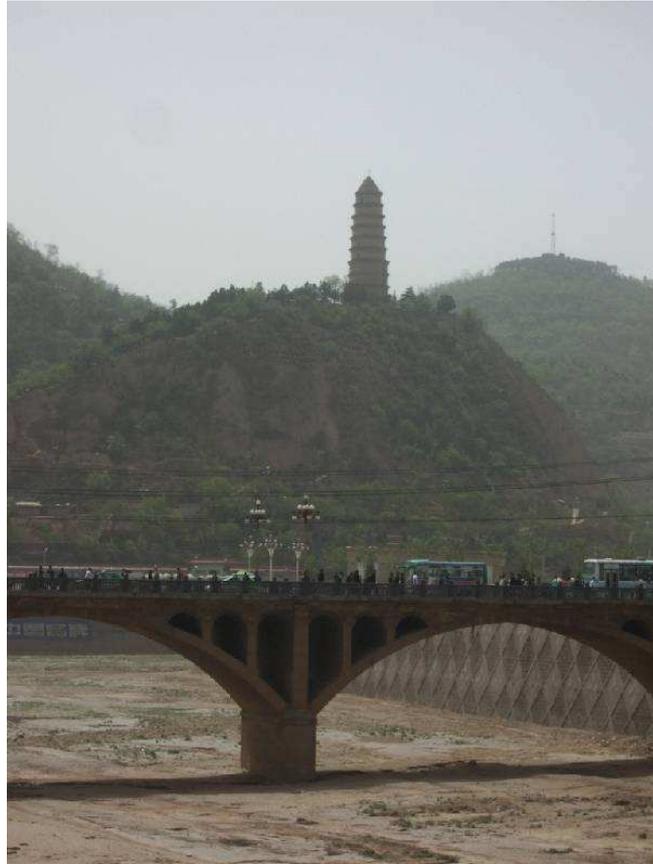


Abb. 58: Pagodenhügel in Yan'an, Fotografie.



Abb. 59: Ling Feng-su "Ackerland in einem steinigen Tal" (Jahr unbek.).



Abb. 60: Wolfgang Mattheuer "Hinter den sieben Bergen" 1973.



Abb. 61: Wolfgang Mattheuer "Das blaue Leipzig" 1971.



Abb. 62: Wolfgang Mattheuer „Große Strasse II“ 1961.



Abb. 63: Wolfgang Mattheuer „Reichenbacher Märzlandschaft“ 1971.



Abb. 64: Eugene Delacroix „Die Freiheit für das Volk“ 1830.



Abb. 65: Wolfgang Mattheuer „Ein schöner Sonntag“ 1967.



Abb. 66: Caspar David Friedrich "Abtei im Eichwald" 1809/10.



Abb. 67: C. David Friedrich „Böhmische Landschaft mit dem Milleschauer“ 1808.

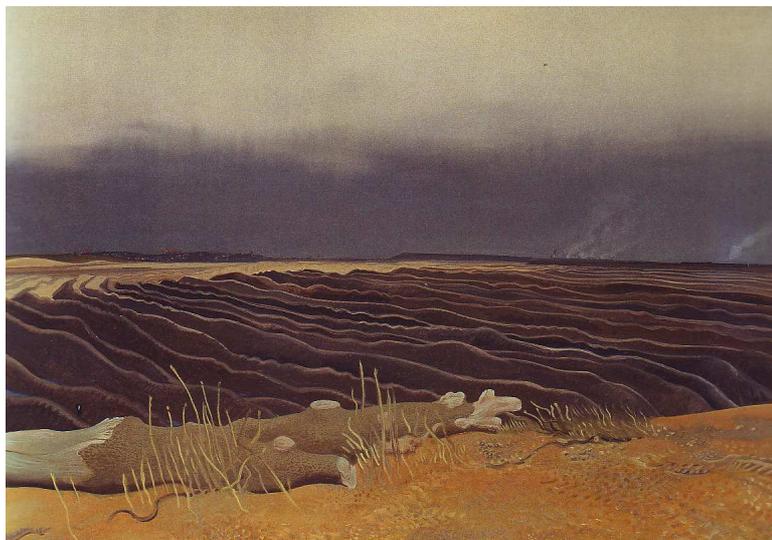


Abb. 68: Wolfgang Mattheuer "Oh, Caspar David... (ausgekohlter Tagebau)" 1975.



Abb. 69: Wolfgang Mattheuer „Stilleben (am Strand)“ 1973.

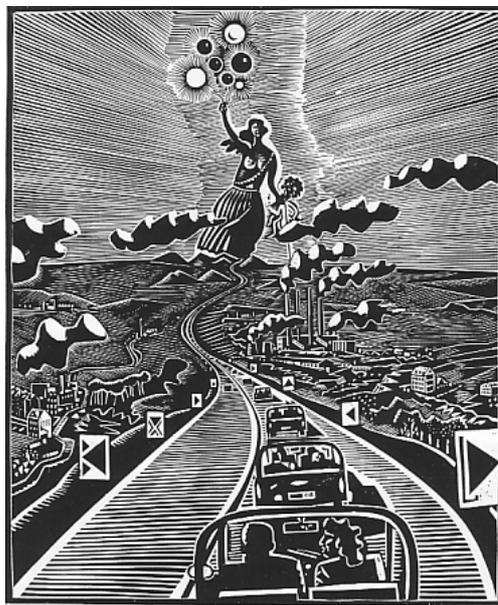


Abb. 70: W. Mattheuer „Hinter den sieben Bergen“ 1969.

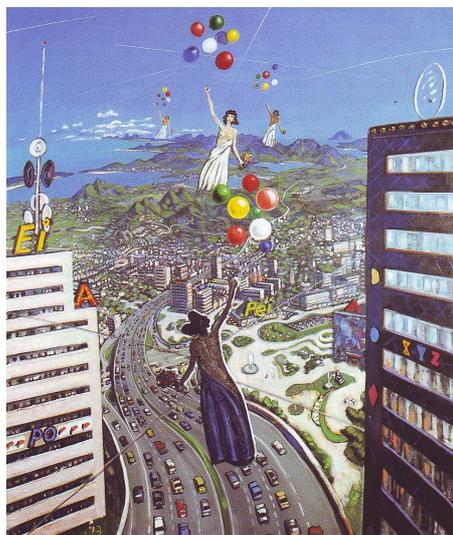


Abb. 71: W. Mattheuer „Hinter den 7x7 Bergen“ 1995.

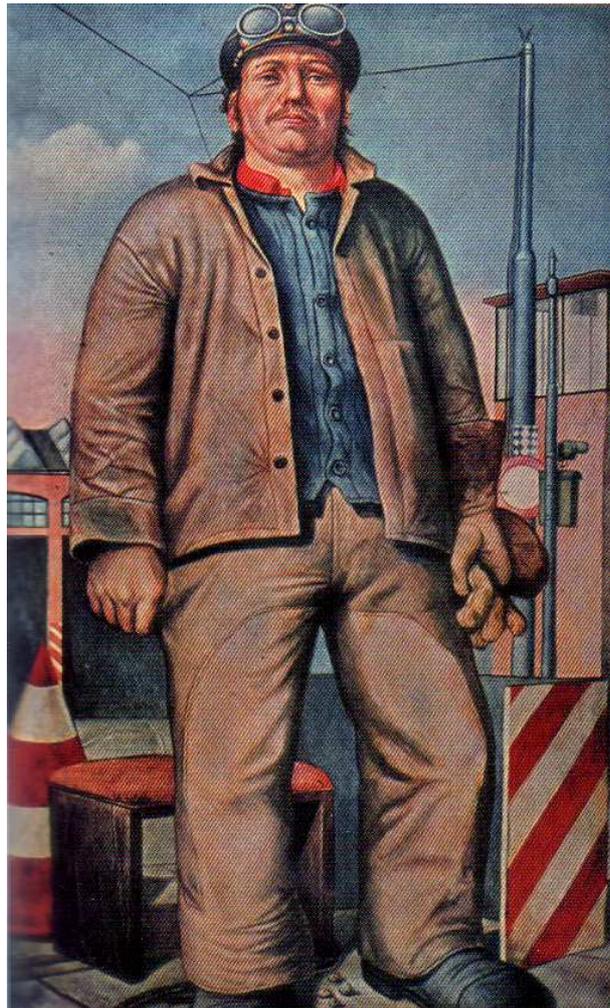


Abb. 72: Volker Stelzmann „Schweißer“ 1971.

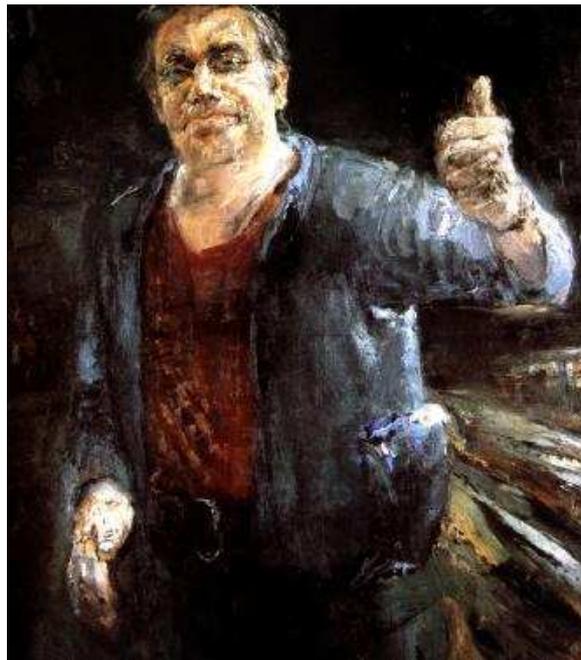


Abb. 73: Bernhard Heisig „Brigadier“ 1970.

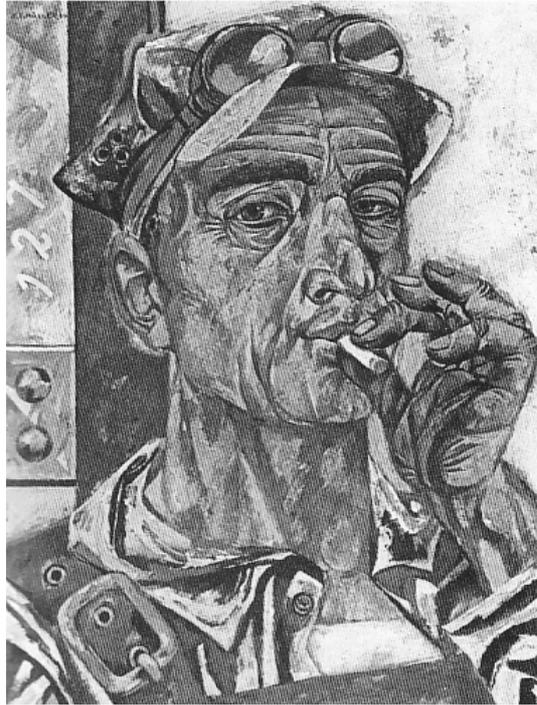


Abb. 74: Karl Erich Müller "Monteur" 1964.



Abb. 75: Otto Nagel „Jungler Maurer von der Stalinallee“ 1953.

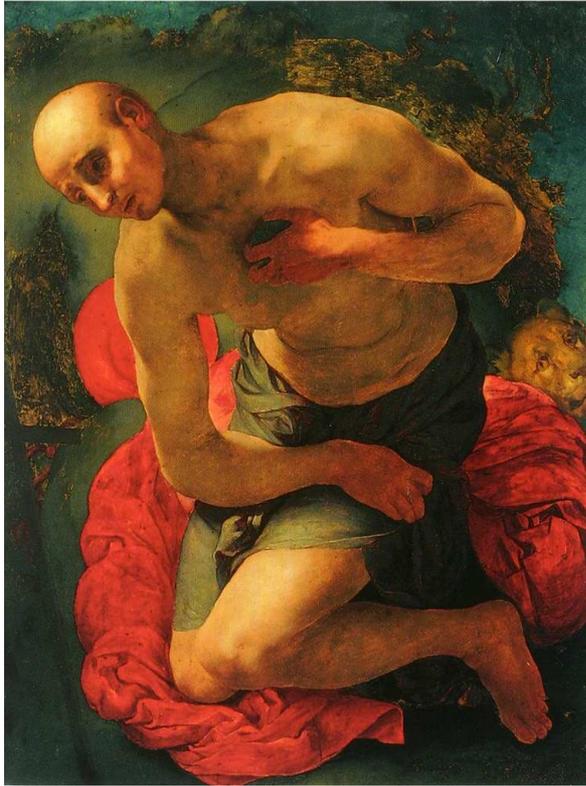


Abb. 76: Jacopo Pontormo „Der büßende heilige Hieronymus“ 1527/28.

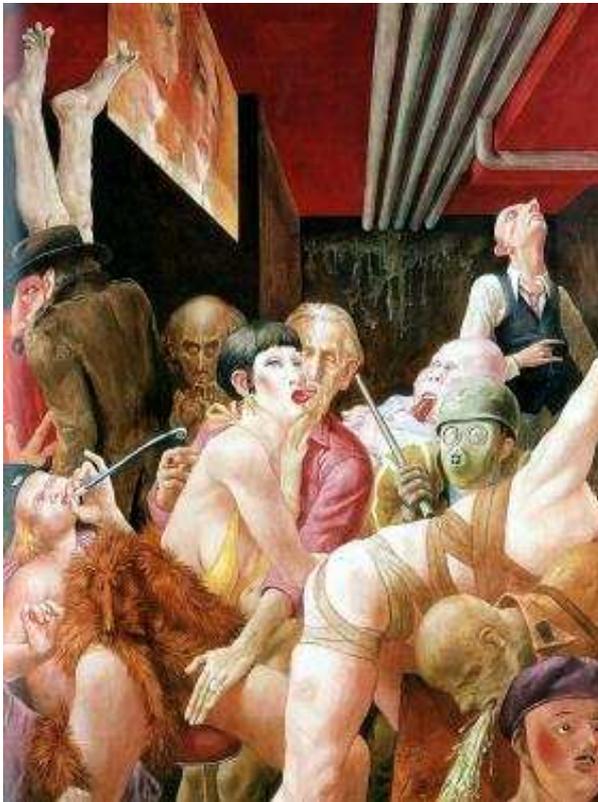


Abb. 77: Volker Stelzmann „Bunkerkarneval“ 1976.



Abb. 78: Arno Rink „Italianische Begegnungen“ 1978.

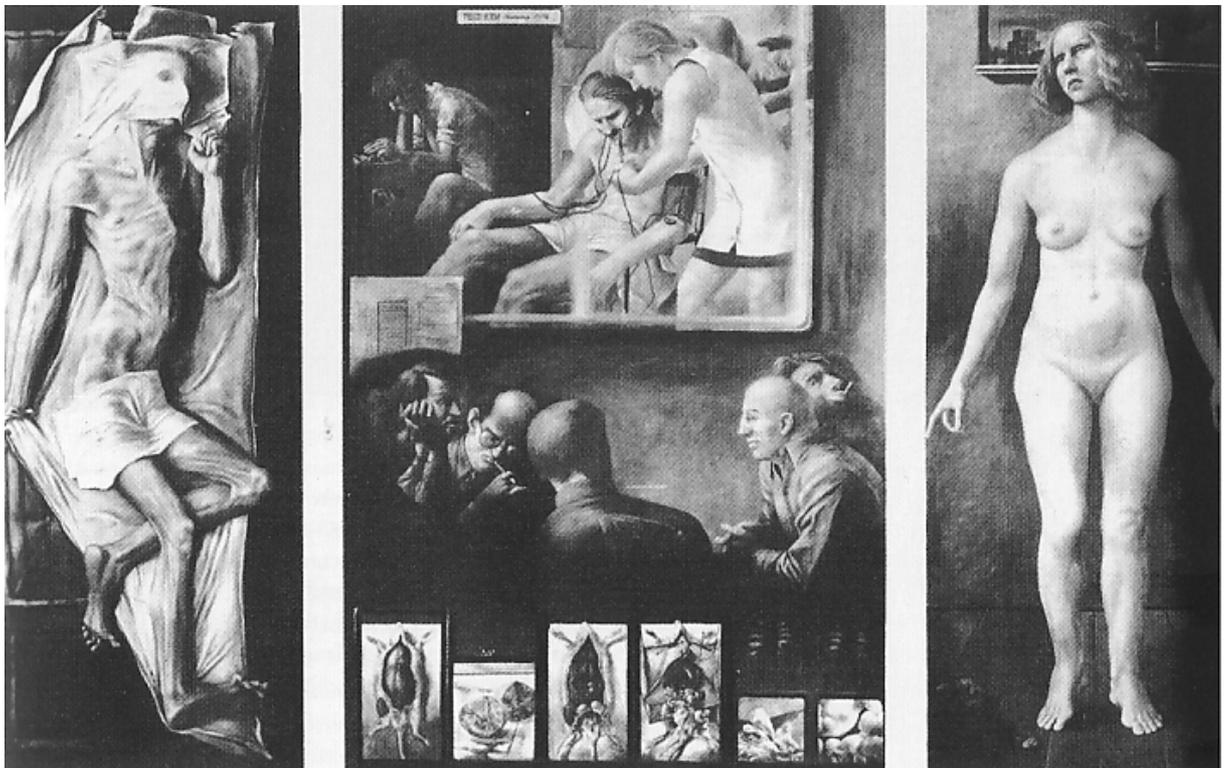


Abb. 79: Volker Stelzmann „Forschung“ 1976.



Abb. 80a



Abb. 80b

Walter Womacka „Wenn Kommunisten träumen...“ 1975/76.

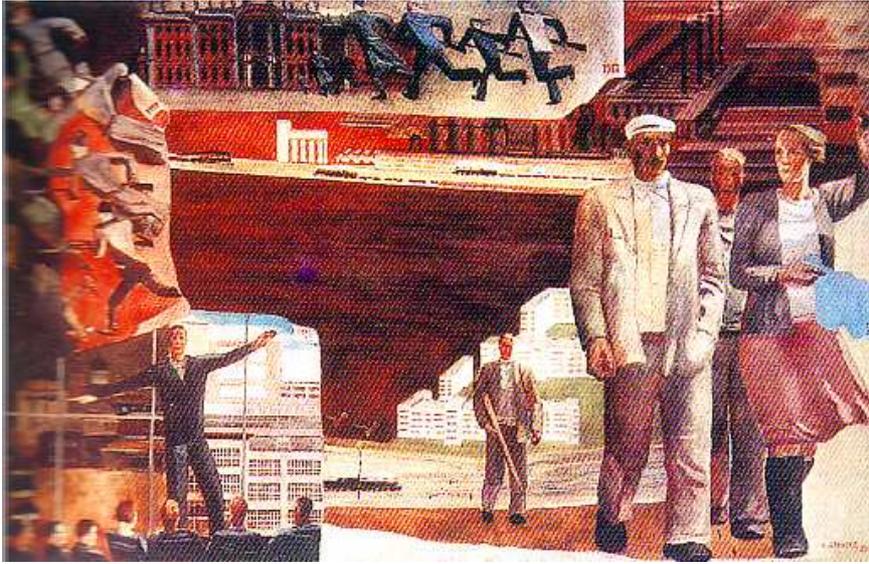


Abb. 81: Alexander A. Deineka „Wer Wen?“ 1932.



Abb. 82: Werner Tübke „Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III“ 1965.



Abb. 83: Walter Womacka „Unser Leben“ 1964.



Abb. 84: Walter Womacka „Rast bei der Ernte“ 1958.



Abb. 85: Walter Womacka „Erika Steinführer“ 1981.

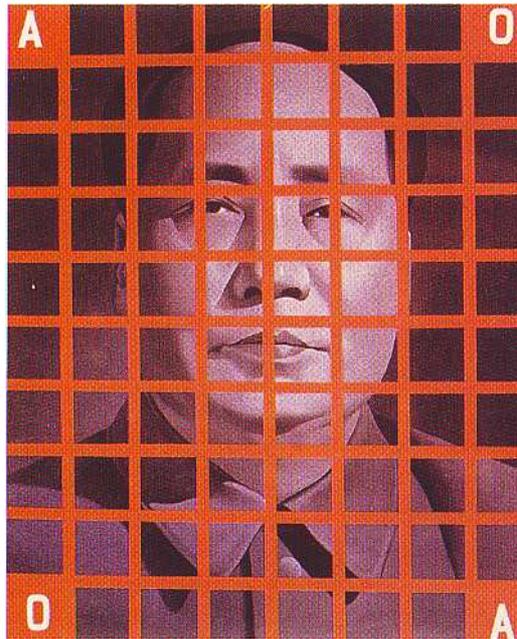


Abb. 86: Wang Guangyi „Mao Zedong“ 1986.



Abb. 87: Karte v. China mit den Provinzen und ihren Hauptstädten, Stand: Jahr 2000.

10. Lebenslauf der Verfasserin

Name: Daniela Dahlke

Geburtstag: 02.09.1983

Geburtsort: Jena (D)

Anschrift: Im Planer 2, 07745 Jena (D)
Gablenzgasse 21/9 Wien (Ö)

Ausbildung: Ernst-Abbe-Gymnasium Jena (1995-2002)
Abitur (Juni 2002)
Studium d. Ernährungswissenschaften FSU Jena (2002/2003)
Mag. Kunstgeschichte/ Afrikanistik/ Onomastik Uni Leipzig
(2003-2006)
Erasmusjahr an der Uni Wien in Kunstgeschichte (2006-2007)
Dipl. Kunstgeschichte Uni Wien (2007-2009)

Praktika o.ä.: Radiosender „Mephisto 97.6“ Uni Leipzig (2003)
Kunstprojekt Ottmar Hörl in Athen/ Olymp. Spiele (2004)
Auktionshaus „Fine Arts“ Leipzig (2006)
Publikation „Georg Wünschmann“ Hrsg. Frank Zöllner (2006)

Sprachen: Deutsch (Muttersprache)
Englisch (fließend in Wort und Schrift)
Französisch (Grundkenntnisse)