

1 Einleitung

Utopie, bildende Kunst und Architektur in der DDR. Von Wunschräumen und Wunschzeiten (im Sozialismus)

Alle Aussagen über Zeit hängen von der
Gesellschaft ab, in der sie formuliert werden.¹²

1.1 Forschungsgegenstand

Eine kurze Begriffsgeschichte der Utopie

Als Phänomen der Literatur-, Geschichts-, Politik- und Gesellschaftswissenschaft besitzt der Begriff der Utopie mehr oder weniger eindeutige Definitionen. Da die sozialistische Theorie nach Marx und die ästhetischen Diskurse der Zeit den Texten der Klassiker des Marxismus-Leninismus einen höheren Stellenwert beimaßen als dem Bild, muss zunächst nach den literarischen Quellen des Utopiebegriffs gefragt werden, der später u. a. auch in der DDR die bildende Kunst, die Architektur und das Design beeinflusst bzw. theoretisch-ideologisch begleitet hat.

Wie Lucian Hölscher festgehalten hat, sind im deutschen Sprachgebrauch mit Utopie seit Mitte des 19. Jahrhunderts sowohl das literarische Werk von Morus (*Utopia*), der »Ort seiner Handlung [...], literarischer Werke [in der Nachfolge von Morus, O.S.] und soziale Reformprojekte« als auch »die imaginären Orte ihrer Verwirklichung« gemeint.¹³ Mit dem aus dem Griechischen übernommenen Begriff der Utopie bezeichnete man den »Nicht-Ort« als »Ausdruck für die Irrationalität des Schauplatzes und der von dort berichteten Ereignisse.«¹⁴ Seit dem 16. Jahrhundert kennzeichnet die »Spannung zwischen dem normativen Anspruch und dem Bericht von einem phantastisch-unwirklichen Land die späteren Utopien.« So hat Hanno-Walther Kruft in seiner Geschichte der europäischen Idealstadtplanung seit der Renaissance die Utopie als »Vorstellung als Gegenbild zur Wirklichkeit, vielleicht als erhoffte Möglichkeit« bezeichnet.¹⁵ Später, ab dem 17. und 18. Jahrhundert, weicht diese räumliche

12 Niklas Luhmann, Die Beschreibung der Zukunft, in: Rudolf Maresch (Hg.), Zukunft oder Ende. Standpunkte – Analysen – Entwürfe, München 1993, S. 469–478, hier S. 469.

13 Lucian Hölscher, Utopie, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 6: St-Vert, hg. v. Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck, Stuttgart 1990, S. 733–778, hier S. 733.

14 Hier und im Folgenden, Ulrich Dierse, Utopie, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 11: U–V, Basel 2001, S. 510–526, hier S. 510.

15 Hanno-Walther Kruft, Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit, München 1989, S. 9.

Spannung des Nicht-Ortes jener zwischen dem »normativen Anspruch« der Erzählung und der sozial-gesellschaftlichen Wirklichkeit ihrer Entstehung, wird also temporal bestimmt.¹⁶ Gleich ob es sich um räumliche oder temporale Utopien handelt, sie alle »wollen den bestehenden gesellschaftlichen Zuständen andere, bessere gegenüberstellen.«¹⁷ Zwei weitere übergreifende Merkmale der »neuzeitlichen europäischen Utopie« sind nach Karl Acham die Ideen der »planmäßigen Veränderbarkeit von Natur und Gesellschaft sowie – dadurch ermöglicht – die Vervollkommnung des Menschen.«¹⁸ Sie lassen sich bis in die marxistisch-leninistische Vorstellungswelt der 1960er und zum Teil auch darüber hinaus bis in die 1970er Jahre verfolgen.

Zur Zeit des Vormärzes um 1830 überschritt der Terminus »die Schwelle zum abstrakten Allgemeinbegriff«, d.h. er wurde auch jenseits der literarischen Gattungsbezeichnung gebräuchlich und avanciert spätestens ab 1848 zum »pejorativen Kampfbegriff«, oft mit negativer Konnotation, der »meist den Sozialismus und Kommunismus [...] charakterisierte.«¹⁹ Im zeitlichen Verlauf ist festzustellen, dass ab dem späten 19. Jahrhundert die sozialistischen und kommunistischen Bewegungen die Utopie als Eigenbezeichnung mehr oder minder stark bekämpft haben und sich von dieser Fremdzuschreibung im Kontext der 1848er Revolution distanzieren wollten. Diese Bewegung war noch in der SED spürbar, welche sich vom »pejorativen Kampfbegriff« der Utopie programmatisch-inhaltlich absetzen wollte. Als in den 1830er/40er Jahren die ersten sozialistischen Bewegungen in Frankreich und Deutschland entstanden, kam es zu einer weiteren Engführung des Begriffs der Utopie in Richtung eines sozialen, auf die Zukunft gerichteten Projekts, welches sich, nach der Definition von Louis Reybauds aus dem Jahre 1840 durch »eine besondere Kühnheit und Waghalsigkeit« auszeichnet.²⁰ Karl Marx und Friedrich Engels schlossen sich im *Kommunistischen Manifest* (1848) »dem modernen französischen Wortgebrauch« im Sinne Reybauds an, »um ihren eigenen kritischen Sozialismus und Kommunismus« von den anderen »socialistes modernes« (Reybaud) abzugrenzen.²¹ Konkret bezog sich die Kritik bei Marx und Engels darauf, dass die Frühsozialisten dem Proletariat zwar den Status einer unterdrückten und zu befreienden Klasse zusprachen, in dieser aber nicht die Kraft zum revolutionären Umsturz der gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse sahen.²² Nach Ansicht Marx' und Engels' setzten die Frühsozialisten »Utopie« gleich mit einem »realitätsfernen Traum«, »abstraktem Denken« oder einer »von der

16 Dierse 2001, S. 512.

17 H. Sacher/R. Stein, Utopie, in: Staatslexikon, Bd. 5: Staatssozialismus – Zwischenkirchrecht, 5. Aufl., Freiburg i. B. 1932, S. 584–587, hier S. 585.

18 Karl Acham, Utopie und Gesellschaft, in: Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hgg.), Utopie. Gesellschaftsformen – Künstlerträume, (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Bd. 26), Graz 1996, S. 9–24, hier S. 9.

19 Hölscher 1990, S. 764. Vgl. ebenfalls Dierse 2001, S. 516.

20 Louis Reybaud, Origines et filiation des utopies socialistes, in: ders., Études sur les réformateurs contemporains ou socialistes modernes, Paris 1840, zitiert nach: Hölscher 1990, S. 747–748.

21 Hölscher 1990, S. 749. Vgl. außerdem Gereon Uerz, Zukunftsvorstellungen als Elemente der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit. Anthropologie – Geschichte – Frühsozialisten, in: Martin Schulze Wessel/Christiane Brenner (Hgg.), Zukunftsvorstellungen und staatliche Planung im Sozialismus. Die Tschechoslowakei im ostmitteleuropäischen Kontext 1945-1989, (Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum, Bd. 30), München 2010, S. 33–46, hier S. 43–45.

22 Uerz 2010, S. 45.

Praxis losgelöst bzw. sich unabhängig dünkenden Theorie«.²³ Da die Utopie die »Prinzipien und Theorien über die Wirklichkeit« stelle, galt sie für Marx und Engels als dogmatisch und doktrinär und war abzulehnen.

Relevant für den literarisch gebrauchten Utopiebegriff bzw. die bildhafte Vorstellung von Zukunft in der DDR dürfte gewesen sein, dass Marx und Engels von einem streng wissenschaftlichen Standpunkt ausgingen. Sie befürworteten zwar die »besondere Kühnheit und Waghalsigkeit« der Frühsozialisten im gesellschaftlichen Ziel, kritisierten aber, dass sie die sozialistische Welt der Zukunft in Bildern ausmalten, deren Grundlage die Fantasie, nicht aber präzise ökonomische Berechnungen und Prognosen bildeten.²⁴ Marx sprach bezogen auf die Bilder der Zukunft schon 1843 explizit davon, dass es nicht Aufgabe des Wissenschaftlers sei, eine »Konstruktion der Zukunft« zu liefern; 1881 äußerte er sich ähnlich: »Die doktrinäre und notwendig phantastische Antizipation des Zukunftsprogrammes lenkt nur ab vom gegenwärtigen Kampf.«²⁵ Engels benutzte die Kritik an den »unreifen Theorien« der Frühsozialisten später zur Begründung dafür, die Utopie als Konzept einer »unreifen Klassenlage« ihrer Erfinder abzuwerten.²⁶ Indem die KünstlerInnen und ArchitektInnen in der DDR jedoch an Bildern und Bauten arbeiteten, welche die Zukunft thematisierten, unterliefen sie das marx-engelsche Bilderverbot, das seit Mitte des 19. Jahrhunderts die politische Auseinandersetzung um die konkrete Ausgestaltung des zukünftigen Sozialismus bestimmte.

Die Utopiekritik auf inhaltlicher und ideologischer Ebene, die Marx und Engels lieferten, beeinflusste »für mehr als ein halbes Jahrhundert [...] den marxistischen Sprachgebrauch«, denn seitdem galt die dogmatische Vorstellung, dass »die sozialistische Utopie [...] eine kritische und darum politisch wertzuschätzende, zugleich aber auch historisch überholte Denkform« darstelle.²⁷ De facto betraf dies auch die Bilder von Zukunft, selbst wenn diese eine sozialistische Zukunft visualisierten. Die Ambivalenz von Zukunftsdenken auf der einen und die Kritik an der visuellen Repräsentation von Zukunft auf der anderen Seite könnte erklären, warum es zwar eine große Zahl von utopischen – d. h. auf eine Differenz zwischen einer als mangelhaft empfundenen Gegenwart und einer veränderten Zukunft hinweisenden – Bildern in der DDR von zukünftigen Zeiten und Orten gab, aber die Eigenschaft utopisch zur Klassifikation dieser vermieden worden ist. Die Utopie galt trotz der klaren Perspektive auf etwas Kommendes als politisch-ideologisch überholt und wurde teilweise gar als reaktionär charakterisiert, sie konnte aber – wie die Fallbeispiele unten demonstrieren werden – über den Umweg einer historisch-kritischen Aktualisierung positiv besetzt werden. Diese argumentative wie ästhetische Strategie lässt sich zum Beispiel bei Silvio Macettis Veröffentlichung *Großwohneinheiten* (1968) beobachten, auf welche ich später noch eingehen werde. Macetti leitete aktuelle Tendenzen im Bau von Megastrukturen von historischen Wurzeln im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert ab und konnte die utopische Bauform aus einer sozialistischen Eigen-

23 Hier und im Folgenden, Dierse 2001, S. 518.

24 Vgl. Jason Kosnoski, *Specter and Spirit: Ernst Bloch, Jacques Derrida, and the Work of Utopia*, in: *Rethinking Marxism*, 2011, 4, S. 507–523, hier S. 507.

25 Uerz 2010, S. 46.

26 Dierse 2001, S. 518.

27 Hölscher 1990, S. 768.

geschichte seit 1917 legitimieren bzw. nobilitieren, vermied jedoch gleichzeitig den Terminus der Utopie. Trotz ihrer Ablehnung der utopischen Sozialisten können, u. a. mit Ferdinand Seibt, Marx und Engels als große Utopisten bezeichnet werden, die das ferne Ziel einer klassenlosen Gesellschaft im »Reich der Freiheit« anstrebten. Seibt nannte den Marxismus eine »gewaltige Zeitutopie«, welche die »säkularisierte Erwartung auf die Selbsterlösung des Menschen« propagierte.²⁸ Acham ist der Ansicht, dass dieser Prozess der »Säkularisierung« gleichbedeutend ist mit der Herauslösung der Utopie »aus ihrem heilsgeschichtlichen Zusammenhang« und ihrer Einbeziehung »in die Geschichtsphilosophie«: »Die Zukunft einer nunmehr aktiv ihr Geschick meisternden Gesellschaft übernimmt die Funktion, die zuvor das heilsgeschichtliche Ende in der Geschichtstheologie hatte [...]. Alle großen utopischen Konstruktionen erschienen fortan [ab Kant, Fichte und Marx, O.S.] als geschichtsphilosophische Entwürfe.«²⁹ Der Marxismus kann in dieser Sichtweise in die allgemeine Tendenz des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts eingeordnet werden, die nach Reinhart Koselleck von der Ablösung der Raum- durch die Zeitutopie geprägt war.³⁰

Mit der hier kurz beschriebenen Ablösung der Utopie als »politischem Kampfbegriff« vom literarischen Vorbild änderte sich auch dessen politisch-soziale Semantik sowie das Beziehungsgefüge zwischen der bildlichen Repräsentation von Zukunft und ihrer literarischen Beschreibung. Die Utopie weist seit den Revolutionen des späten 18. Jahrhunderts »auf eine Differenz zwischen den tatsächlich herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen bzw. der wirklichen geschichtlichen Entwicklung und bestimmten Vorstellungen« hin.³¹ Hierin lag die politische, soziale und kulturelle Sprengkraft der Verbindung utopischer Gedanken und künstlerisch-ästhetischer Repräsentationen begründet, denn die Bild- und Baukünste konnten die – von Hölscher in Anlehnung an Koselleck beschriebene – »Differenz« in stärkerem Maße als Texte herausstellen sowie Lösungen imaginieren, die oft, aber nicht immer, durch sinnliche und intellektuelle Erfahrungen an die lebensweltliche Praxis zurückgebunden werden konnten. Dies erklärt, warum kaum eine literarisch fixierte Utopie ohne illustrierende oder erläuternde Bilder auskam: Zwar zierte schon Morus' *Utopia* ein Stich, welcher der im Roman beschriebenen Raumutopie ein konkret anschauliches Bild voranstellte und dieses an die LeserInnen bzw. die BetrachterInnen vermittelte, doch entwickelte sich erst im Zuge des Wechsels von der Raum- zur Zeitutopie ab dem 19. Jahrhundert eine utopische Bilderwelt, die von Hölscher als »ästhetische Besetzung der Zukunft« oder als »Verzeitlichung ästhetischer Ausdrucksformen« charakterisiert worden ist und die uns weiter unten noch beschäftigen wird.³²

Doch noch einmal zurück zur politischen Begriffsgeschichte: Parallel zur negativen Wertung der (sozialistischen) Utopie durch den Marxismus wandelte sich die Vorstellung von Utopie gegen Ende des 19. Jahrhunderts vollständig vom gegenwartsbezogenen Reformprogramm

28 Ferdinand Seibt, Utopie als Funktion abendländischen Denkens, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Stuttgart 1982, Bd. 1, S. 254–279, hier S. 264.

29 Acham 1996, S. 19.

30 Vgl. Reinhart Koselleck, Die Verzeitlichung der Utopie, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Stuttgart 1982, Bd. 3, Stuttgart 1982, S. 1–14.

31 Hölscher 1990, S. 764.

32 Lucian Hölscher, Die Entdeckung der Zukunft, 2. Aufl., Göttingen 2016, S. 208.

»zum Zukunftsbegriff, gleichbedeutend mit einer Idee, deren denkbare Verwirklichung ausschließlich in der Zukunft liegt.«³³ Die Tendenz der Bedeutungsverschiebung von der Raum- zur Zeitutopie begann bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Zeitraum der französischen und US-amerikanischen Revolutionserfahrungen. Koselleck stellte fest, dass es zur »Verzeitlichung des Utopiegedankens« kam und konstatierte, dass es seit dem 18. Jahrhundert zu einer Vergrößerung des Abstandes zwischen Erfahrung und Erwartung gekommen sei. Damit ging eine – die späteren Zukunftsbilder in der DDR prägende – neue Vorstellung von Zukunft einher: Sie war nun nicht mehr *räumlich*, etwa an weit entfernten bzw. unzugänglichen Orten, lokalisierbar, sondern wurde *zeitlich* über die temporale Differenz zur Gegenwart bestimmt. Beide Spielarten utopischen Denkens in Raum und Zeit werden bei den behandelten Fallbeispielen wieder auftauchen.

Das sozialistische Zukunftsdenken zeigt im diachronen Verlauf unterschiedliche Entwicklungsetappen, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.³⁴ Es reicht die Feststellung, dass auch sozialistische und kommunistische Zukunftskonzepte übergeordneten ideengeschichtlichen Entwicklungen unterlagen, die sich in Folge der Aufklärung und der Französischen Revolution seit dem späten 18. Jahrhundert ausbreiteten. Dazu gehörte das Empfinden der Zeitgenossen, die jeweils eigene Gegenwart als »eine immer neue Zeit« zu erfahren und sich stetig wachsenden »Herausforderungen der Zukunft« gegenüberzusehen.³⁵ Ab diesem Zeitpunkt sei, so Koselleck, »im subjektiven Erfahrungshaushalt der betroffenen Zeitgenossen das Gewicht der Zukunft« angewachsen. Neben den politischen, sozialen und gesellschaftlichen Umwälzungen in der »Sattelzeit der Moderne« traten technologische und wirtschaftliche Veränderungen, die das Leben und Denken der Menschen bzw. ihr Reflektieren über die Zukunft fundamental verändert haben. Denn durch die immer schnelleren Entwicklungen war es häufig nicht mehr möglich, den erworbenen Erfahrungsschatz mit den Erwartungshorizonten in Einklang zu bringen. Luhmann schreibt zu diesem Phänomen: »Alles in allem hat man den Eindruck, daß um 1800 die Unmöglichkeit, die neuen Strukturen der modernen Gesellschaft sachrichtig zu beschreiben zu können, mit Zukunftsprojektionen kompensiert wird.«³⁶ Das »Gewicht der Zukunft« sei in dem Maße gestiegen, in dem die erworbenen lebensweltlichen Alltagsroutinen immer mehr an Bedeutung verloren.

Man kann diese Entwicklungen auch für bestimmte Phänomene in der DDR der 1960er und 1970er Jahre beobachten. Dort kam es bspw. zur Einführung völlig neuartiger Technologien und Wissenschaften, welche grundsätzliche Veränderungen in der lebensweltlichen und beruflichen Praxis der ZeitgenossInnen herbeiführten. Dies betraf nicht nur die unmittelbar mit der Produktion zusammenhängenden Bereiche, sondern ging weit darüber hinaus bis in

33 Hölscher 1990, S. 769.

34 Vgl. etwa die Dreiteilung der zeitlichen und semantischen Entwicklung des Fortschrittsbegriffs in der DDR in »Verwissenschaftlichung«, »Verkürzung« und »Verselbstständigung« bei Martin Sabrow, Zukunftspathos als Legitimationsressource. Zu Charakter und Wandel des Fortschrittsparadigmas in der DDR, in: Heinz-Gerhard Haupt/Jörg Requate (Hgg.), Aufbruch in die Zukunft: Die 1960er-Jahre zwischen Planungseuphorie und kulturellem Wandel. DDR, ČSSR und Bundesrepublik Deutschland im Vergleich, Weilerswist 2004, S. 165–184, hier S. 178.

35 Hier und im Folgenden, Koselleck 2000, Vorwort, S. 12.

36 Luhmann 1993, S. 471.

die sozial-gesellschaftlichen Strukturen. In den zeitgenössischen Texten und Bildern lässt sich seit den späten 1950er und frühen 1960er Jahren eine Zunahme des »Gewichtes der Zukunft« beobachten. Es ist allenthalben ein Gefühl der beschleunigten Gegenwart zu konstatieren, was jedoch nicht nur auf die sozialistischen, sondern auch andere Gesellschaftssysteme in den beiden Nachkriegsjahrzehnten zutrifft. Diese Erfahrung eines möglicherweise drohenden Kontrollverlustes über die Zukunft prägte schon die Zeit der Hochindustrialisierung gegen Ende des 19. Jahrhunderts, deren Zeugen Marx und Engels waren. Da aber ihre Lehre den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und Rationalität erhob und behauptete, die Zukunft nicht nur vorherzusehen, sondern auch regulieren zu können, musste ein eigenes methodisches Instrumentarium in Abgrenzung zu den utopischen Sozialisten entwickelt werden, deren Visionen einen starken Mangel an Rückbindung an die jeweilige Gegenwart vermissen ließen.³⁷ Als verbindendes Element erscheinen die zahlreichen großen und kleinen Transformationen, welche die Industrialisierung wie auch die Hochmoderne in den Nachkriegsjahrzehnten prägten. So ist in etwa vergleichbar, dass die spürbare Beschleunigung der Gegenwart bei anhaltender technologisch-wissenschaftlicher Entwicklung sowohl Ende des 19. Jahrhunderts als auch in der Zeit der Spätmoderne das subjektive Zeitempfinden der Akteure prägte. Nicht umsonst wurde zur Bezeichnung der Boom-Ära nach 1945 bis in die frühen 1970er Jahre der Begriff der »wissenschaftlich-technischen Revolution« bzw. der »dritten industriellen Revolution« gewählt, um Entwicklungen zu bezeichnen, welche die Wirtschaft und Gesellschaft ähnlich fundamental veränderten wie jene ab den 1830er Jahren, der Frühphase der Industrialisierung, und jene, die um 1890, während der Hochindustrialisierung, stattfanden. Während in der zweiten industriellen Revolution der Wechsel von der Agrar- zur Industriegesellschaft stattfand, kam es ab Mitte des 20. Jahrhunderts zur Transformation der Industrie- zur Dienstleistungs- und Informationsgesellschaft. Mit der »Hochmoderne« wurde von der Forschung ein Begriff vorgeschlagen, vor dessen Folie sich auch die Diskurse über Zukunft in der DDR entfalteten.³⁸

Eine weitere interessante Parallele zwischen dem Marxismus des späten 19. Jahrhunderts und der Ausrichtung der SED in den 1960er Jahren herrscht in der Fixierung auf ein spezielles Konzept von Wissenschaftlichkeit. Marx und Engels wandten sich auch deswegen programmatisch gegen die utopischen Sozialisten in der Nachfolge von Henri de Saint-Simon, weil sie ein Alternativmodell zur deren (aufklärerischen) Ansicht geben wollten, dass sich Natur und Gesellschaft in einer kontinuierlichen, mitunter revolutionären Entwicklung zum Besseren hin befänden. Diesem positivistischen Konzept wurde ein »wissenschaftlicher Sozialismus« entgegengesetzt, nach welchem sich nicht nur die Geschichte der Menschheit als sprunghaft-disruptive Entwicklungsschübe durch Klassenkämpfe erklären ließ, sondern welches es gleichermaßen gestattete, »die gesellschaftliche Zukunft [...] durch die Erforschung der historischen Gesetzmäßigkeiten prognostisch einzufangen«.³⁹ In der Beobachtung, Beschrei-

37 Das dies zu Teilen auch der spezifischen Strategie entsprang, durch das Aufzeigen einer größtmöglichen Differenz zur Gegenwart die Zukunft als besonders wünschens- und erstrebenswert zu präsentieren, soll hier nicht weiter thematisiert werden.

38 Vgl. Fraunholz/Woschech 2012.

39 Hölscher 1990, S. 779. Vgl. zur Prognose in den 1960er Jahren die folgenden Kapitel.

bung und wissenschaftlichen Analyse der diachronen Entwicklung der »gesellschaftlichen Produktivkräfte« konnten, nach Marx und Engels, »sichere«, d.h. empirisch und statistisch belegbare Aussagen über die Zukunft getroffen werden. Den Schritt von der unsicheren utopischen Vision des Frühsozialismus zur rationalen, nachprüfbaren Prognose des »wissenschaftlichen Sozialismus« beschrieb Engels in seinem Text »Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft« (1880–1882, dt. 1892).⁴⁰ Nur wenig später fasste Karl Kautsky die Unterscheidung zwischen »utopischem« und »wissenschaftlichem Sozialismus« prägnant zusammen:

Der wissenschaftliche Sozialist studiert, der Utopist spintisiert. Der wissenschaftliche Sozialist sucht die Entwicklung der Gesellschaft zu verstehen, der Utopist versucht sie zu leiten. Der wissenschaftliche Sozialismus will nichts sein, als der bewußte Ausdruck des naturwüchsigen Klassenkampfes der Arbeiter; er ist nichts Starres, Feststehendes, ein für allemal Abgeschlossenes, sondern eine Lehre, welche beständige Entwicklung voraussetzt. Der Utopismus ist dogmatisch, einer jeden Entwicklung unfähig, weil er nicht auf dem objektiven Erkennen der Tatsachen, sondern auf dem subjektiven Bedürfnis des einzelnen beruht.⁴¹

Im weiteren Verlauf lässt sich festhalten, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Begriff der Utopie sowohl von linker als auch von rechter Seite angegriffen wurde: Den Konservativen galt er gleichbedeutend mit allen egalitären und revolutionären Bestrebungen wie Sozialismus und Kommunismus, der Linken war er zu instabil und in seiner traditionellen Bedeutung nicht für ein »wissenschaftlich« fundiertes Programm des siegreichen Proletariats brauchbar. Wie gezeigt, wurde die Vorstellung der Utopie vom »Sozialismus als Wissenschaft« abgelöst, welcher sichere Prognosen über den weiteren Ablauf der Weltgeschichte abliefern sollte.

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Es gibt keine allgemeingültige Definition der Utopie, mit Ausnahme der Bezeichnung für eine auf Morus zurückgehende literarische Gattung. Verschiedene Zeiten hatten verschiedene Vorstellungen und Begriffe für Utopie. Wenn zum Beispiel im *Staatslexikon* von 1932 die Utopie als »eine unausführbare Idee, besonders einen Weltverbesserungsplan der frei spielenden Phantasie« bezeichnet wurde,⁴² so sieht eine neuere Publikation von 2013 die Utopie als Entwerferin von Bildern »einer gerechten, leidfreien und friedlichen Welt«.⁴³ Die Utopie ist demnach in ihrer »geschichtlichen Zeit« zu bestimmen und nicht mittels einer Universaldefinition, kann aber als Bezeichnung für einen raum-zeitlichen Gegenentwurf zu einem gegenwärtig als mangelhaft empfundenen Zustand begriffen werden. Es gilt, was Luhmann in der »Beschreibung der Zukunft« bereits 1993 schrieb: »Alle Aussagen über Zeit hängen von der Gesellschaft ab, in der sie formuliert werden.«⁴⁴

40 Vgl. Friedrich Engels, Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft, in: MEW, Bd. 19, Berlin 1962, S. 189–201.

41 Karl Kautsky, Die Aussichtslosigkeit der Sozialdemokratie, in: Die Neue Zeit, 3.1885, Nachdruck 1971, zitiert nach: Hölscher 1990, S. 780–781.

42 Sacher/Stein 1932, S. 584.

43 Vgl. Horst Bredekamp/Stefan Trinks, Utopische Landschaft im Mittelalter, in: Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung, 2013, 18, 2, »Utopie im Mittelalter. Begriff – Formen – Funktionen«, S. 55–72, hier S. 55.

44 Luhmann 1993, S. 469.

1.2 Forschungsstand

1.2.1 »Erfahrungsraum und Erwartungshorizont« sozialistischer Bildwelten

Obwohl mit Kosellecks und Hölschers Arbeiten grundlegende historische Studien zu vergangenen Zukünften vorliegen⁴⁵ und ein breiteres wissenschaftliches und öffentliches Interesse an der visuellen Kultur der DDR existiert, fehlen umfassende kunstgeschichtliche Analysen der »Erfahrungsräume und Erwartungshorizonte« sozialistischer Bildwelten.⁴⁶ Erste Vorarbeiten bilden Ausstellungskataloge und kulturgeschichtliche Studien,⁴⁷ zumeist werten sie aber lediglich die vorhandene Sekundärliteratur aus und basieren nur selten auf Primärquellen. Wichtige methodische Anregungen auf dem Gebiet der kunsthistorischen Utopieforschung und reiche Materialsammlungen können die Forschungen zur sowjetischen Kunst bieten – dies gilt insbesondere für die Epoche nach der Oktoberrevolution 1917, die »Traumfabrik Kommunismus« unter Stalin und die Weltraumbegeisterung der 1950er/1960er Jahre.⁴⁸ Daneben existiert eine Fülle an Arbeiten zum Zusammenhang von Architektur, Stadtplanung und Utopie, nicht nur in sozialistischen Gesellschaften.⁴⁹ Vor kurzem fragte z. B. ein großes Ausstellungsprojekt: »Wie leben?« und reihte sich damit in die Reihe architekturtheoretischer

45 Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 757), 1. Aufl. 1979, Frankfurt/Main 2000; Lucian Hölscher, *Die Entdeckung der Zukunft*, (Europäische Geschichte, Bd. 60137), Frankfurt/Main 1999.

46 Zum Forschungsstand zur bildenden Kunst und Architektur in der DDR siehe: Oliver Sukrow/Tobias Zervosen, *Bildende Kunst und Architektur in der DDR. Diskussionsstand und Forschungstendenzen – eine Aktualisierung*, in: *Kunstchronik*, 2015, 4, S. 178–192.

47 Grundlegend: Karl-Siegbert Rehberg/Wolfgang Holler/Paul Kaiser (Hgg.), *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, Ausst.-Kat. Weimar, Köln 2012 sowie Stefan Wolle, *Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR 1961–1971*, Berlin 2011. Vgl. zur Utopie in der DDR aus kultur- und sozialgeschichtlicher Perspektive: Franziska Becker (Hg.), *Das Kollektiv bin ich. Utopie und Alltag in der DDR*, Ausst.-Kat. Eisenhüttenstadt, Köln – Weimar – Wien 2000, darin insbes. dies./Ina Merkel, *Das Ende der Utopie*, S. 6–13.

48 Vgl. Bettina-Martine Wolter (Hg.), *Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915–1932*, Ausst.-Kat. Frankfurt/Main – Amsterdam – New York, Frankfurt/Main 1992; Boris Groys/Max Hollein (Hgg.), *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Ausst.-Kat. Frankfurt/Main, Ostfildern-Ruit 2003; Igor J. Polianski/Matthias Schwartz (Hgg.), *Die Spur des Sputnik. Kulturhistorische Expeditionen ins kosmische Zeitalter*, Frankfurt/Main – New York 2009; Eva Maurer/Julia Richers/Monica Rùthers/Carmen Scheide (Hgg.), *Soviet Space Culture. Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*, Basingstoke – New York 2011.

49 Vgl. aus der Fülle von Veröffentlichungen allein der letzten 15 Jahre u.a.: Ruth Eaton, *Ideal Cities. Utopianism and the (un)built Environment*, London – New York 2002; Nathaniel Coleman, *Utopias and Architecture*, London – New York 2005; Neil Spiller, *Visionary Architecture. Blueprints of the modern Imagination*, London 2006; Günther Feuerstein, *Urban Fiction. Strolling through Ideal Cities from Antiquity to the Present Day*, Stuttgart 2008; Marie Theres Stauffer, *Figurationen des Utopischen. Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio*, (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 146), München – Berlin 2008; Donna Goodman, *A History of the Future*, New York 2008; Winfried Nerdinger (Hg.), *L'architecture engagée. Manifeste zur Veränderung der Gesellschaft*, Ausst.-Kat. München, München 2012; Oliver Elser/Peter Cachola Schmal (Hgg.), *Das Architekturmodell. Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie*, Ausst.-Kat. Frankfurt/Main, Zürich 2012; Wim de Wit/Christopher James Alexander (Hgg.), *Overdrive: L.A. Constructs the*

und -historischer Studien zum utopischen Überschuss von Baukunst und Planung im 20. Jahrhundert ein.⁵⁰ Auch das 2019 anstehende 100. Gründungsjahr des Weimarer Bauhauses wird unter den Vorzeichen der utopischen Qualitäten der Theorie und Lehre und dieser Kunstschule begangen werden.

Obgleich philosophie- und ideengeschichtliche Untersuchungen zum Utopie-Konzept von Bloch gezeigt haben, wie einflussreich seine Überlegungen in der DDR auch nach seiner beruflichen und persönlichen Diffamierung waren,⁵¹ so ist doch Kurt Hahn und Matthias Hausmann darin zuzustimmen, dass eine kritische Analyse des Zusammenhangs von Utopie und bildender Kunst, Architektur und Gestaltung nicht ohne eine historische Kontextualisierung bleiben kann.⁵² Angemahnt wurde das Fehlen einer präzisen Herausarbeitung »der sprachlichen und bildlichen Verfahren, mittels derer (anti-)utopische Projekte zur Darstellung und überhaupt erst zur Geltung gelangten«,⁵³ was in der vorliegenden Studie ebenso verfolgt werden soll wie eine Fortsetzung und Vertiefung der an anderer Stelle begonnenen Forschungen zu den »Bildwelten des Sozialismus«, die u. a. von Monica Rütters oder Stefan Wolle vertreten werden.⁵⁴

Dass der Sozialismus als Weltanschauung und als gesellschaftliches Programm in die Zukunft gerichtet war, scheint eine triviale Feststellung zu sein und ist erst vor kurzem anhand

Future, 1940–1990, Ausst.-Kat. Los Angeles, Los Angeles 2013; Tessa Morrison, *Unbuilt Utopian Cities 1460 to 1900. Reconstructing their Architecture and Political Philosophy*, Farnham 2015.

50 Vgl. René Zechling (Hg.), *Wie leben? Zukunftsbilder von Malewitsch bis Fujimoto*, Ausst.-Kat. Ludwigshafen (Rhein), Köln 2015.

51 Zu Bloch in der DDR vgl.: Michael Franzke (Hg.), *Die ideologische Offensive. Ernst Bloch, SED und Universität, Leipzig 1993*; Elke Uhl, *Hoffnungsvolle Erwartungen. Ernst Bloch in Leipzig*, in: Volker Gerhardt/Hans-Christoph Rauh (Hgg.), *Anfänge der DDR-Philosophie. Ansprüche, Ohnmacht, Scheitern 1945–1958*, (Forschungen zur DDR-Gesellschaft: Zur Geschichte der DDR-Philosophie, Bd. 1), Berlin 2001, S. 388–405; Verena Kirchner, *Im Bann der Utopie. Ernst Blochs Hoffnungsphilosophie in der DDR-Literatur*, (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 187), Heidelberg 2002; Kosnoski 2011, S. 507–523.

52 Vgl. Kurt Hahn/Matthias Hausmann (Hgg.), *Visionen des Urbanen. (Anti-)Utopische Stadtentwürfe in der französischen Wort- und Bildkunst*, (Studia Romanica, Bd. 172), Heidelberg 2012.

53 Kurt Hahn/Matthias Hausmann, *Einleitung – Utopische Text- und Bildstädte*, in: dies. (Hgg.) 2012, S. 9–19, hier S. 11.

54 Grundlegend: Monica Rütters, *Moskau bauen von Lenin bis Chrusčev. Öffentliche Räume zwischen Utopie, Terror und Alltag*, Wien – Köln – Weimar 2007, S. 53–72. Vgl. zur Selbstbeschreibung des an der Universität Hamburg angesiedelten Forschungsbereichs zu den »Bildwelten des Sozialismus«: »Der Forschungsbereich soll Fragen und Zugänge zu den visuellen Kulturen sozialistischer Gesellschaften eröffnen, die die lebensweltlichen Bedeutungen und performativen Effekte von Bildern und Bildinszenierungen über politische und propagandistische Indienstnahmen hinaus erfassen können. Der Fokus liegt zunächst auf der Sowjetunion, perspektivisch sollen aber auch andere sozialistische Gesellschaften in den Blick genommen werden. »Bildwelt« umschreibt eine medial geprägte Umgebung. Die sich technisch erweiternden Möglichkeiten der Bildproduktion in Kultur, Politik und Wissenschaften bedingten die Lebenswirklichkeit in den sozialistischen Staaten wie in anderen modernen Gesellschaften des 20. Jahrhunderts. Aus der postsozialistischen Perspektive erscheinen die Bildwelten im Sozialismus als ein Versuch, kulturelle Ordnungen zu suggerieren, um das Chaos der Lebenswelten zu überwinden.« (vgl.: <https://www.geschichte.uni-hamburg.de/arbeitsbereiche/europaeische-geschichte/personen/ruethers.html>, zuletzt abgerufen am 12.7.17). Siehe außerdem: Alexandra Köhring/Monica Rütters (Hgg.), *Ästhetiken des Sozialismus/Socialist Aesthetics. Populäre Bildmedien im späten Sozialismus/Visual Cultures of Late Socialism*, Wien – Köln – Weimar 2018.

marxistisch inspirierter ökologischer Utopien in der späten DDR nachgewiesen worden.⁵⁵ Für den Untersuchungszeitraum der 1960er Jahre stellt sich somit die Frage: Wie können die von der Geschichtsforschung gemachten Beobachtungen zur Zukunftsperspektive sozialistischer Systeme mit Bauwerken, Kunstwerken und Texten im historischen Kontext in Verbindung gebracht werden? Welche Eigenschaften zeichnen solche Kunstwerke aus, die dezidiert nicht als Illustrationen ideologischer Programme oder als rein ästhetische, kunstimmanente Phänomene erscheinen? Und wie kann die von Wölfe für die 1960er Jahre aufgezeigte Beziehung von Kunst und Utopie mit Fallbeispielen verifiziert werden? Dazu soll hier ein Blick auf die Arbeiten der historischen Zukunftsforschung geworfen werden.

Koselleck hat über die methodischen Probleme einer solchen Verschränkung von Kunst- und Zeitgeschichte exemplarisch anhand des Bildes der »Alexanderschlacht« (1528–1529, München, Alte Pinakothek) von Albrecht Altdorfer reflektiert.⁵⁶ Er schlug vor, in Bildwerken und Schriftzeugnissen gleichwertige Quellen zu erkennen, die Aussagen über »vergangene Zukünfte« erlaubten. Betont wurde, dass jede Vergangenheit ihre jeweilige geschichtliche Zeit hatte, die der Historiker mittels der überlieferten Artefakte rekonstruieren müsse. Dadurch könnten »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« früherer Zeiten nachvollzogen werden. In Erweiterung dieses Ansatzes von Koselleck hat Hölscher die Prinzipien einer »historischen Zukunftsforschung« vorgestellt. Er konnte darlegen, warum vergangene Zukunftsvorstellungen als »mentale Innenausstattungen vergangener Gesellschaften« für historische Studien relevant sind und wie man die »Historizität vergangener Zukunftsentwürfe« anhand von Textquellen und anderen kulturellen Artefakten aufspüren kann.⁵⁷ Diesem integrativen Weg Kosellecks und Hölschers wird auch hier gefolgt. Die Verbindung von Kunst, Utopie und Sozialismus bedarf jedoch weiterer methodisch-theoretischer Klärung im Hinblick auf das Zeitverständnis im real existierenden Sozialismus. Wie können beschleunigtes Zeitempfinden und Kunstproduktion zusammengebracht werden?⁵⁸

Bei den Visualisierungen von Zukunft in der DDR handelte es sich um besondere Formen vergangener Zukünfte, die speziellen ästhetischen, ideologischen, stilistischen und formalen Bedingungen sowie Eigenheiten der Produktion, Konsumtion und Rezeption unterlagen. Die Bedingungen, unter denen die künstlerischen und architektonischen Repräsentationen von Zukünften in der DDR entstanden, unterschieden sich fundamental von denjenigen, die in der freiheitlich-demokratischen Gesellschaftsordnung der BRD im gleichen Untersuchungszeitraum herrschten. Das betraf nicht nur ästhetische Diskussionen, sondern in erster Linie funktionale und normative Forderungen, welche an Kunst, Architektur und Design gestellt wurden. Als »Geltungskünste« (Karl-Siegbert Rehberg) gehorchen sowohl die westliche

55 Vgl. Alexander Amberger, Bahro – Harich – Havemann. Marxistische Systemkritik und politische Utopie in der DDR, Paderborn 2014.

56 Vgl. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft in der frühen Neuzeit*, in: Koselleck 2000, S. 17–37, hier S. 17–20.

57 Vgl. Lucian Hölscher, *Zukunft und Historische Zukunftsforschung*, in: Friedrich Jaeger/Burkhardt Liebsch/Jürgen Straub/Jörn Rüsen (Hgg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart – Weimar 2004, S. 401–416.

58 Vgl. Reinhart Koselleck, »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« – zwei historische Kategorien, in: Koselleck 2000, S. 349–375.

Abstraktion als auch der östliche Realismus eigenen sozial-gesellschaftlich begründeten Rahmenbedingungen im jeweiligen Kunstsystem.⁵⁹

Die Bilder und Diskurse von und über Zukunft waren in der DDR der 1960er und 1970er Jahre an eine »geschichtliche Zeit«, »an soziale und politische Handlungseinheiten gebunden, an konkret handelnde Menschen, an ihre Institutionen und Organisationen«, die allesamt mit »eigenen zeitlichen Rhythmen« ausgestattet waren.⁶⁰ Die Analyse der historischen Zeitvorstellungen kann zeigen, was zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt an Kunst- und Bauwerken als utopisch und damit zukunftsorientiert verstanden wurde und was nicht, und sie kann darüber hinaus Erklärungen liefern, warum dies so war. Da sich Utopien in Form bildhafter Zukunftsdarstellungen als »fiktive Szenarien einer besseren Weltsituation« interpretieren lassen, in denen mehr oder weniger explizit und in verschiedenen Arten und Weisen eine »als defizitär wahrgenommene Gegenwart transzendiert und imaginativ in positive Wunschbilder eines besseren Daseins« in der Zukunft umgeformt werden,⁶¹ ist bei der Analyse ein besonderes Augenmerk auf die zeit- und ortsspezifischen Vorstellungen über »Gegenwart« und »Zukunft« zu legen. Hierfür bieten die Arbeiten von Koselleck und Hölscher eine gute Ausgangsbasis, denn sie erlauben eine geschichtstheoretische Unterfütterung der über Kunst und Architektur vermittelten »Mentalitäten, Gefühlslagen und sinnlichen Verarbeitungsweisen von Menschen aus vergangenen Zeiten«.⁶² Die geschichtlichen Vorstellungen von Zeitrhythmen variierten in der DDR der 1960er Jahre bspw. zwischen dem »gesellschaftlichen Auftraggeber« und dem das Wandbild ausführenden Künstler, zwischen dem Computeringenieur des VEB Robotron und dem Gestalter der Rechenmaschine 300 (R300), zwischen den Vorstellungen der parteilichen PrognostikerInnen des »Strategischen Arbeitskreises zur Kulturpolitik« des ZK der SED und den Kulturschaffenden in der DDR, zwischen der technik- und fortschrittsaffinen SED-Elite um Walter Ulbricht und den Ausstellungsgestaltern, welche Ende der 1960er Jahre vor der Herausforderung standen, sozialistische Zukunftskonzepte in überzeugende raumkünstlerische Inszenierungen zu übersetzen.

Die Vorstellungen über Wesen und Erscheinung von Zukunft in der Epoche der sogenannten »wissenschaftlich-technischen Revolution« – ein erstmalig vom britischen Biologen John Desmond Bernal in seinem Werk *Science in History* (1954, dt. 1961) geprägter Begriff, womit der Übergang vom industriellen zum Dienstleistungszeitalter gemeint ist – äußerten sich nicht nur in Texten, sondern besonders deutlich in Bildern und gebauten Zeichen, die in die Zukunft verweisen. Texte, Objekte, Architekturen und Bilder bringen »geschichtliche Zeiterfahrungen offen oder versteckt zur Sprache«.⁶³ Sie »thematisieren«, so Koselleck, »die Relation von einer

59 Vgl. Gerhard Panzer/Franziska Völz/Karl-Siegbert Rehberg (Hgg.), *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte*, (Kunst und Gesellschaft), Wiesbaden 2015 sowie Karl-Siegbert Rehberg/Paul Kaiser (Hgg.), *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatte um die Kunst der DDR im Prozess der Wiedervereinigung*, Berlin – Kassel 2013.

60 Reinhart Koselleck, Vorwort, in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 757), 1. Aufl. 1979, Frankfurt am Main 2000, S. 9–14, hier S. 10.

61 Heiko Hartmann/Werner Röcke, Einleitung. *Das Mittelalter – ein »utopiegeschichtliches Vakuum«?*, in: *Das Mittelalter*, 2013, 18, 2, S. 3–9, hier S. 3.

62 Türk 1997, S. 8.

63 Hier und im Folgenden, Koselleck 2000, S. 11.

jeweiligen Vergangenheit zur jeweiligen Zukunft explizit oder implizit«. Einige solcher »Ikonen des Zeitgeistes«, wie z. B. der Berliner Fernsehturm oder der zweite Bauabschnitt der Berliner Karl-Marx-Allee, sind bereits von der Forschung untersucht worden.⁶⁴

Historische und gegenwärtige Zukunftsdarstellungen sind interessante und wichtige Medien der Verhandlung von Erwartungen, Visionen und Hoffnungen einer Gesellschaft. Zukunftsbilder bildeten einen Teil jener Bindekräfte, welche die DDR über 40 Jahre in relativ – nach Andrew I. Port »rätselhafter« – Stabilität existieren ließen.⁶⁵ Mehr noch: Zukunftsbilder und -visionen konnten als integratives und partizipatorisches Element in der »durchherrschten« (Jürgen Kocka) sozialistischen Gesellschaft wirken.⁶⁶ Als »Antizipationen von Zukunft« wurden in der DDR, so Verena Kirchner, Kunstwerken eine »gesellschaftlich orientierende und handlungsanleitende Funktion zugesprochen«.⁶⁷

Im Folgenden werden, basierend auf einer politik-, wirtschafts- und technikgeschichtlichen Kontextualisierung, Werke der Malerei, Grafik, Architektur und Design in Beziehung zu verschiedenen Zukunfts-Diskursen gesetzt. Obwohl Blochs These vom »Prinzip Hoffnung« nicht im Zentrum meiner Studie steht, so ist dennoch bereits an dieser Stelle festzuhalten, dass nahezu alle von mir besprochenen Beispiele den von Bloch ausgemachten »utopischen Überschuss« aufweisen. Bei Bloch umfasst der von ihm seit den 1910er Jahren herausgearbeitete erweiterte Utopiebegriff »als zeitlich gerichtete Anspannung menschlichen Wünschens und Hoffens [...] alle Elemente des menschlichen Bewußtseins, in denen sich das Verlangen nach einer besseren Welt manifestierte.«⁶⁸ Den Nachweis einer eindeutigen Bezugnahme oder gar einer direkten Beeinflussung der blochschen Gedanken auf KünstlerInnen, ArchitektInnen und PlanerInnen über die literarische Inspiration hinaus müssen weitere Arbeiten erbringen.

Gewinnbringender als die Ableitung der utopischen Qualitäten der Kunstwerke der 1960er und 1970er Jahre aus der Philosophie Blochs scheint mir Kosellecks Modell der sog. »geschichtlichen Zeit« in Verbindung mit einer kunstgeschichtlichen Analyse zu sein. Koselleck geht davon aus, dass sich »geschichtliche Zeit« – also auch die Vorstellungen von jeweiligen Zukünften – in der »Differenzbestimmung zwischen Vergangenheit und Zukunft [...], zwischen Erfahrung und Erwartung« fassen ließe. Werke der bildenden Kunst und Architektur sind im Zusammenhang mit der »geschichtlichen Zeit« der DDR in den 1960er und 1970er Jahren als ästhetisch-künstlerische Durchbruchstellen, Repräsentationen und Manifestationen von Zukunftsvorstellungen und -visionen zu sehen, die Auskunft darüber geben können, wie kollektive und individuelle Akteure zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte ihre jeweilige Gegenwart einschätzten und was sie daraus für die Zukunft ableiteten. Mit Jörn Rüsen kann das hier gewählte Verfahren durch Einbeziehung verschiedener Überlieferungsebenen

64 Wolle 2011, S. 156, S. 168.

65 Vgl. Andrew I. Port, Die rätselhafte Stabilität der DDR. Alltag und Arbeit im sozialistischen Deutschland, Berlin 2010. Vgl. grundlegend zur zeit- und politikgeschichtlichen Stabilitätsdebatte zur DDR: Mary Fulbrook, The People's State. East German Society from Hitler to Honecker, New Haven – London 2005.

66 Vgl. Jürgen Kocka, Eine durchherrschte Gesellschaft, in: Hartmut Kaelble / Jürgen Kocka / Hartmut Zwahr (Hgg.), Sozialgeschichte der DDR, Stuttgart 1994, S. 547–553.

67 Kirchner 2002, S. 39.

68 Hölscher 1990, S. 787.

(politikhistorisch, kunstgeschichtlich und akteurszentriert) als »Geschichtsbewußtsein« definiert werden, welches einen »Orientierungsrahmen der menschlichen Praxis« in die utopischen Zukunftsentwürfe einbringt, da alle hier vorgestellten Zukunftsbilder ja auch immer dem individuellen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont der beteiligten KünstlerInnen und ArchitektInnen entstammen.⁶⁹

Angestrebt wird in dieser Studie eine »historische Interpretation der Utopien in der Vergangenheit« als eine Form »vergängerer Zukünfte«.⁷⁰ Denn aus den Werken der Kunst- und Architekturgeschichte der DDR lassen sich in der historischen Analyse relevante Erkenntnisse »über kollektive Zukunftshoffnungen und –ängste im Sinne von »Erwartungshorizonten zur Zeit ihrer Generierung« ziehen.⁷¹ Den Künsten kam dabei im »Kunstsystem der DDR« (Rehberg und Paul Kaiser) die wichtige Rolle zu, mögliche Differenzen und Konflikte zwischen Erwartungsraum und Erfahrungshorizont, die z. B. durch ungewohnten Umgang mit neuer Technik oder durch vorbildlose Entwicklungen in der Arbeits- und Lebenswelt der Menschen verursacht wurden, ästhetisch zu verschleifen und zu harmonisieren. Vergleichbares lässt sich anhand von »technischen Imaginationen« konstatieren, die ebenso, trotz aller Neuartigkeit und Unterschiedlichkeit, von der sozialistischen Ideologie »fest im behaupteten geschichtsphilosophischen Siegeszug integriert« wurden.⁷² Wie noch zu zeigen sein wird, entzündeten sich gerade im Spannungsfeld von moderner Technik und ihrer Verbildlichung – und der damit einhergehenden Aufladung mit politisch-ideologischen Inhalten – Kontroversen um die Rolle, welche die bildende Kunst und die Architektur bei der Gestaltung von Zukunftsentwürfen einnehmen sollten und wollten.

1.2.2 Bindekräfte der Utopie

Auf gesellschaftlicher und sozialer Ebene kam den Künsten, insbesondere jenen Werken, die ein optimistisches Zukunftsbild entwarfen, eine stabilisierende Funktion zu, denn sie beförderten nicht nur die intellektuelle, sondern auch die emotionale Identifikation des Individuums bzw. des Kollektivs mit den politisch motivierten Zielen der SED. Dies hat die DDR-Forschung frühzeitig erkannt und thematisiert. Da der stabilisierende bzw. legitimierende Faktor der Kunst für das sozialistische Herrschaftssystem auch in den 1960er Jahren virulent war, werden im Folgenden einige Überlegungen aus der Literatur zu diesem Thema diskutiert.

Die Frage nach den Ursachen der staatlichen, gesellschaftlichen und intellektuellen Stabilität der DDR beschäftigt die Forschung nicht erst seit dem Zusammenbruch des ostdeutschen Teilstaates 1989/90, sondern avancierte bereits früh zu einer zentralen historiografischen

69 Jörn Rüsen, Utopie und Geschichte. Rudolf Vierhaus zum 60. Geburtstag, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, 3 Bde., hier Bd. 1, Stuttgart 1982, S. 356–374, hier S. 359.

70 Ebd., S. 372.

71 Uwe Fraunholz/Thomas Hänsler/Anke Woschech, Hochmoderne Visionen und Utopien. Zur Transzendenz technisierter Fortschrittserwartungen, in: Fraunholz/Woschech 2012, S. 11–24, hier S. 12.

72 Ebd., S. 13.

Fragestellung.⁷³ Dierk Hoffmann hat jüngst einen Überblick über die damit zusammenhängenden begriffstheoretischen Diskussionen um den Charakter der DDR geliefert.⁷⁴ Auch Christoph Bernhardt und Heinz Reif haben vor kurzem angemerkt, dass es sich für die Architektur- und Planungsgeschichte der DDR lohne, »nach den Ursachen für die relative Stabilität und Langlebigkeit« des Systems zu fragen.⁷⁵ Diese »fokussierte geschichtswissenschaftliche Perspektive« könne dann die sich in der Architektur der DDR manifestierenden »Bindekräfte« der Utopie herausarbeiten.⁷⁶ Daneben existieren in der Forschung generalisierende Behauptungen, dass etwa die »kommunistische Utopie« nicht »nur Stoff für den Kitt, der die DDR-Gesellschaft trotz aller Widersprüche zusammenhielt« lieferte, sondern »auch den Ausgangspunkt für die Reibungen mit der Gesellschaft« bildete.⁷⁷ In diesem Sinne kann Kirchners Studie zur Rezeption von Blochs »Hoffungsphilosophie« in der DDR-Literatur herangezogen werden. Die Autorin zeigt, dass und wie sich eine »Mehrheit der Intellektuellen bis zum Ende des DDR-Staates darum bemühte, selbst unter den Bedingungen der Diktatur Spuren des ›Eigentlichen‹, des ›ganz Anderen‹ zu finden. Der so beschrittene Weg half, »selbst äußerst schmerzhaft Erfahrungen und Enttäuschungen [zu] ertragen, in der Hoffnung, Traum und Wirklichkeit würden in der Zukunft zusammenfallen.«⁷⁸ Kirchner liefert in ihrer Studie wichtige Überlegungen zu den »Bindekräften« der sozialistischen Utopie:

Das Mißverständnis zwischen Idee und Wirklichkeit leugnete die Mehrzahl der DDR-Intellektuellen ja nicht. Geleugnet wurde die prinzipielle Unvereinbarkeit der realen Verhältnisse und der ›kommunistischen‹ Idee. Gerade diese Übernahme Blochscher Denkgestaltungen ermöglichte es, die Kluft zwischen Tatsachenwirklichkeit und Idee zu bewältigen, indem nicht zu vereinbarende Positionen als ›aufhebbare‹ Widersprüche erscheinen. Dies verhindert einen völligen Bruch mit der Partei bzw. mit dem System.⁷⁹

Jedoch bringt Kirchner für ihre Behauptungen, dass Blochs Utopie »wie wohl kein anderer Denkansatz [...] die Entzauberung des sozialistischen Traums immer wieder verhindern« konnte und »maßgeblich dazu beigetragen« habe, »die Faszination [für den Sozialismus/Kommunismus, O.S.] an die Vorstellung einer ›ganz anderen‹ Zukunft« zu binden, kaum zeit-historische Quellenbelege. Sie bleibt methodisch ihrem Untersuchungsgegenstand ›treu« und

73 Vgl. u.a. Sigrid Meuschel, *Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR*, Frankfurt/Main 1992; Mary Fulbrook, *Anatomy of a Dictatorship. Inside the GDR, 1949–1989*, Oxford – New York 1997; Stefan Wolle, *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989*, Berlin 1998; ders., *Der große Plan. Alltag und Herrschaft in der DDR 1949–1961*, Berlin 2003; Sandrine Kott/Emmanuel Droit (Hgg.), *Die ostdeutsche Gesellschaft. Eine transnationale Perspektive*, (Forschungen zur DDR-Gesellschaft), Berlin 2006; Jeannette Z. Madarász, *Working in East Germany. Normality in a Socialist Dictatorship 1961–79*, Basingstoke – New York 2006; Wolle 2011.

74 Hoffmann 2013, S. 10.

75 Christoph Bernhardt/Heinz Reif, *Neue Blicke auf die Städte im Sozialismus*, in: dies. (Hgg.), *Sozialistische Städte zwischen Herrschaft und Selbstbehauptung. Kommunalpolitik, Stadtplanung und Alltag in der DDR*, (Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanismusforschung, Bd. 5), Stuttgart 2009, S. 7–19, hier S. 9.

76 Ebd., S. 11.

77 Becker/Merkel 2000, S. 8.

78 Hier und im Folgenden, Kirchner 2002, S. 11.

79 Kirchner 2002, S. 13–14.

behandelt nahezu ausschließlich theoretisch-philosophische Probleme, was sich in Formulierungen wie »das Schwebende des ästhetischen Bildes« oder »Formen imaginativer Veranschaulichung« zeigt.⁸⁰ Im Gegensatz dazu verfolgt die vorliegende Studie den Ansatz, durch die Auswertung umfangreichen Quellenmaterials aus unterschiedlichen Überlieferungskontexten der Frage nach den »Bindekräften« und dem »Systemcharakter« der DDR mittels eines kulturgeschichtlichen Zugangs nachzugehen. Der These von Franziska Becker und Ina Merkel, dass es »sozialistische Zukunftsvorstellungen [...] über Jahrzehnte vermocht haben, Momente von Konsens zwischen Staat und Bevölkerung zu stiften«,⁸¹ sollen die konkreten Befunde einer kulturgeschichtlichen Untersuchung gegenübergestellt werden. Ich werde im Folgenden aufzeigen, »welche Spuren die großen sozialistisch-kommunistischen Staatsutopien« im Bereich der bildenden Künste und der Architektur hinterlassen haben und wie diese Spuren gelesen werden können, die unterschiedlichste Akteure für die zukünftige sozialistische Gesellschaft in der DDR entwarfen.⁸²

1.2.3 Positionen der Kunstgeschichte zur Utopie in der bildenden Kunst und Architektur

Nach Besprechung der Vorarbeiten aus den Bereichen der Visual Studies und der historischen Zukunftsforschung soll es in den nächsten beiden Kapiteln explizit um jene Arbeiten gehen, die sich aus kunsthistorischer Perspektive mit dem Phänomen der Utopie auseinandergesetzt haben. Zunächst werden Forschungen der letzten zwei Jahrzehnte präsentiert und analysiert. In einem zweiten Schritt werden Texte untersucht, die in der DDR entstanden sind und sich ebenfalls (kritisch) mit Zukunftsantizipationen beschäftigen. Dabei soll deutlich werden, dass auch die fachgeschichtlichen Perspektiven auf Zukunftsentwürfe – wie diese selbst – einen historischen Platz haben, der sich aus den Kontexten der jeweiligen Gegenwart herleiten lässt.

Da es kaum kunsthistorische Untersuchungen der bildlichen und räumlichen Repräsentationen von Zukunftsvorstellungen in der DDR gibt, die sich konkret mit dem geschichtstheoretischen Problem der Antizipation der Zukunft auseinandergesetzt haben, soll im Folgenden ein Überblick über die Arbeiten der Disziplin gegeben werden, die sich speziell mit den Themen der Utopie in der bildenden Kunst und Architektur beschäftigen. Darunter sind auch wichtige Werke der Primärliteratur der DDR. Sie reflektieren die Auseinandersetzung mit der Kulturgeschichte der Utopie vor dem Hintergrund einer marxistisch-leninistischen Kunstgeschichtsschreibung, wie sie in der DDR nach 1949 allgemeingültig war. Wenn es sich bei künstlerischen Darstellungen der sozialistischen Zukunft um »ausgesprochen zeitgebundene, nur aus der mentalen Innenausstattung der Gesellschaft heraus verständliche Entwürfe und Vorstellungen« handelt, dann tritt in den Kunstwerken die von Hölscher beobachtete »zeitliche Koinzidenz zwischen dem, was vergangene Zeiten als Zukunft vor sich geglaubt haben, und

80 Ebd., S. 14, 23.

81 Becker/Merkel 2000, S. 8.

82 Vgl. ebd., S. 8.

dem, was wir heute als historische Erfahrung hinter uns wissen«, auf. »Es kommt zum Widerspruch zwischen zwei historischen Behauptungen, die in der Regel erheblich voneinander abweichen«, wie Hölscher schreibt.⁸³ Diesem Problem hat sich auch eine kunstgeschichtliche Untersuchung zu stellen.

Im zeithistorischen Kontext der Ausdifferenzierung und Kritik am Utopiebegriff zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand mit Alfred Dorens Aufsatz über »Wunschräume und Wunschzeiten« (1927) eine wichtige Beschreibung für das Wechselverhältnis von Kunst und Utopie. Der Wirtschaftshistoriker Doren hatte sich in einem Vortrag an der Hamburger Bibliothek Warburg 1924/25 mit den »Versuchen, menschliche Sehnsüchte nach einer besseren Welt auf eine räumlich oder zeitlich entfernte Bildwand zu projizieren«, auseinandergesetzt.⁸⁴ Unter dem »Wunschraum« versteht Doren die »Überwindung des sinnlich faßbaren bekannten Raums durch die willkürliche Bildprojektion eines Wunschraums auf eine imaginäre geographische, als eben noch möglich erdachte, Fläche«.⁸⁵ Die »Wunschzeit« kann als »ideale Verlängerung des zeitlich erkennbaren Geschehens im Sinne eines notwendigen Vorwärtsschreitens zu einem imaginären, irgendwo an den Grenzen der Zeit liegenden Wunschziels« verstanden werden. Dorens Begriffsunterscheidung von »Wunschräumen« und »Wunschzeiten« wurde jüngst bei der Untersuchung der politischen Ikonografie der Utopie verwendet,⁸⁶ hat aber ansonsten wenig Nachklang in der Kunstgeschichte gefunden. So gehen zwar die beiden Mediävisten Heiko Hartmann und Werner Röcke auf die Bedeutung der »positiven Wunschbilder eines besseren Daseins« für die Geschichte ein, doch beziehen sie sich darüber hinaus eher auf den sozialwissenschaftlich geprägten »intentionalen Utopiebegriff« und weniger auf Dorens ästhetisches Zukunftskonzept.⁸⁷ Hartmann und Röcke sehen in »utopischen Bildern« den »Ausdruck zeitspezifischer Vollkommenheitsbilder«.⁸⁸

Neben Dorens werden auch Bauers Überlegungen zur (frühneuzeitlichen) Utopie in der bildenden Kunst und Architektur von 1965 hinzugezogen, die bereits einleitend näher erläutert wurden. »Utopisch« heißt für Bauer, mit Blick auf frühneuzeitliche Architekturtheoretiker wie Alberti oder Filarete, das »Träumen von einem neuen Staat« und einer »völligen Neuplanung« in und mittels einer »bildhaften Vorstellung«.⁸⁹ In der Sichtweise Bauers waren Kunst und Architektur in der Renaissance »ein Mittel zur Verwirklichung eines Traumes [...], nicht aber der utopische Ausweg an sich«. In dieser Haltung unterschieden sich die beiden in der Gegenwart Bauers existierenden »extremen Ausformungen der neueren Kunst« des Marxismus und des Liberalismus von der frühneuzeitlichen Utopiehaltung. Zwar sähe

83 Hölscher 2004, S. 406.

84 Alfred Doren, Wunschräume und Wunschzeiten, in: Fritz Saxl (Hg.), Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925, Leipzig 1927, S. 158–205, hier S. 162–163.

85 Hier und im Folgenden, ebd., S. 161.

86 Vgl. Frank Kämpfer, Utopie, in: Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hgg.), Handbuch der politischen Ikonografie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, München 2011, S. 506–513, hier S. 506.

87 Vgl. Hartmann/Röcke 2012, S. 4: »Utopie wird in diesem Sinne als der »Traum von der wahren und gerechten Lebensordnung« gefasst (Neusüß), der eine doppelte Zielrichtung verfolgt: eine »Kritik dessen, was ist, und eine »Darstellung dessen, was sein soll (Horkheimer).«

88 Ebd., S. 7.

89 Hier und im Folgenden, Hermann Bauer, Kunst und Utopie, in: Kunstchronik, 1962, 15, S. 298–300, hier S. 299.

man, so Bauer, in beiden Lagern in der Kunst »eine Möglichkeit des idealen Lebens«, würde aber die Kunst »gleichzeitig aufheben«, da sie im »Bolschewismus« nur als Werkzeug zur Zweckerfüllung gesehen werde.⁹⁰ Auf ein methodisches Spezifikum der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der visuellen Kultur des Utopieglaubens machte Adolf Max Vogt erst wieder in den 1970er Jahren aufmerksam. Es existiere ein medialer Unterschied zwischen der »Wortwelt, innerhalb der die Sozialutopie entworfen wird«, und der »Bildwelt der Architekturutopien«. Dieses Unterschieds müsse sich der Forscher bewusst sein. Als »Versuch zur Überbrückung der Kluft zwischen *gedachter* Wortwelt und *vorgestellter* Bildwelt« sind erläuternde Zeichnungen »unerlässlich«.⁹¹ Das »Bild als körperliche und räumliche Gestalt« der architektonischen oder städtebaulichen Utopie ist für Vogt das zentrale Erkenntniselement und der methodische Ausgangspunkt.⁹² In diesem Sinne hat auch Krufft 1989 in seinem Standardwerk zu Idealstadtplanungen der Frühen Neuzeit auf den »paradoxen Realisierungsversuch« einer jeden Utopie hingewiesen, wenn diese aus der Sphäre der »erträumten Wirklichkeit« der Bilder und Zeichnungen in die Realität »überführt« werde, etwa in Form einer Idealstadt.⁹³ Auf Kruffs Überlegungen zur »Idealstadt« als Verbindung von »Utopie, ästhetischer Reflexion und urbanistischer Umsetzung« werde ich weiter unten zu sprechen kommen.⁹⁴

Beispielhaft für neuere kunstwissenschaftliche Darstellungen des Verhältnisses von Utopie und bildender Kunst und Architektur sind der Sammelband »Utopie. Gesellschaftsformen – Künstlerträume« von 1996 und das 2008 veröffentlichte Werk »A History of the Future« von Donna Goodman. Diese zeichnen sich methodisch dadurch aus, dass sie Bilder, Bauwerke und Entwürfe zur Illustration eines mit der Utopie verbundenen Aspektes heranziehen und diese Bilder als Gegenentwürfe zur jeweiligen Gegenwart sehen. Goodman konzentriert sich in ihrem Buch v. a. auf die Wechselwirkungen von Stadtplanungen, technologischen Neuerungen, sozialen Fragen und Architektur. Jede Generation habe immer wieder aufs Neue versucht, Antworten auf die Fragen nach dem zukünftigen Lebensraum der Menschen und seiner Gestalt zu geben, wobei sie in der Technikentwicklung die »driving force« zu erkennen meint.⁹⁵ Während bis zur Frühen Neuzeit Zukunft, so die Autorin, in erster Linie die Zeit nach der Gegenwart bedeutet habe und deswegen nicht das Potential gehabt habe, visionäre Bilder in die Zukunft zu entwerfen, habe sich dies mit dem Aufkommen der Aufklärung und der Industrialisierung grundlegend verändert. Jedoch habe die Frage nach der Zukunft bereits mit der Renaissance neue Bedeutung erhalten und sich in Bildern artikuliert.⁹⁶ In ähnlicher Herangehensweise zeigt Götz Pochat in seinem Mitte der 1990er Jahre erschienenen Aufsatz eine Ahnenreihe utopischer Bilder auf. Beginnend mit der

90 Ebd., S. 300.

91 Adolf Max Vogt, *Russische und französische Revolutions-Architektur 1917–1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise*, Köln 1974, S. 27.

92 Ebd., S. 60.

93 Krufft 1989, S. 9–10.

94 Ebd., S. 11.

95 Vgl. hier und im Folgenden, Goodman 2008, S. 9.

96 Vgl. ebd.: »The debate on technology began during the Renaissance with the invention of the printing press and other basic machines. Prior that time, the future simply meant the time that came after the

Darstellung des »einfachen Leben in ländlicher Umgebung«, zum Beispiel Giorgones »Concert Champêtre« (1508–1510, Paris, Louvre), sind für ihn frühneuzeitliche »Wunschzeiten und Wunschräume« zumeist in Form eines »nostalgischen Traums der Idylle« manifestiert.⁹⁷ Im »Typus der Idylle und der Ideallandschaft findet das Utopische seinen Niederschlag«, so Pochat. Im 18. Jahrhundert sei in erster Linie der englische Landschaftsgarten als Form und als Ort von utopischen Konnotationen geprägt worden.⁹⁸ Im ausgehenden 18. Jahrhundert könne man eine Verbindung zwischen der Gesellschaftsutopie der Aufklärung und der Baukunst in der französischen »Revolutionsarchitektur« erkennen,⁹⁹ deren »utopischer Charakter« aber nicht primär durch das Ausstattungsprogramm, sondern »vor allem durch den megalomanen Maßstab evoziert« werde.¹⁰⁰ Obwohl es, wie bereits gezeigt, im späten 18. Jahrhundert zum Wechsel von der Raum- zur Zeitutopie – zur »Verzeitlichung der Utopie«¹⁰¹ – kam, waren die bildhaften Darstellungen von utopischer Revolutionsarchitektur, z. B. Étienne-Louis Boullées *Kenotaph für Isaac Newton* (1784) oder die Fantasiegebäude in Claude-Nicolas Ledoux' Veröffentlichung *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1793–1804), weiterhin im Wunschraum als »imaginäre geographische, als eben noch möglich erdachte, Fläche« (Doren) präsent.¹⁰²

Vor dem wissenschaftshistorischen Kontext der 1990er Jahre, der vom Zusammenbruch des Staatssozialismus in Mittelosteuropa und der Sowjetunion und einer weit verbreiteten Skepsis gegenüber jeglichen utopischen Entwürfen geprägt ist, konstatiert Pochat im Rückblick auf die Geschichte der Utopie in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts: »Die Utopie in der bildenden Kunst verfolgt letztendlich andere Ziele denn die Machthaber, die ihre wirklichkeitsfernen politischen Ideale umzusetzen versuchten. Die meisten gewichtigen literarischen und darstellerischen Gestaltungen in unserem Jahrhundert, die sich mit der Thematik politischer Utopien befassen, münden schließlich in die dystopische Entlarvung dieser alten Tagträume, die eher als Alpträume zu bezeichnen sind.«¹⁰³ Nach dieser Argumentation waren alle historischen Zukunftsbilder und -orte, welche die Kunst und Architektur im Sozialismus hervorgebracht hatten und die nicht sofort als subversiv, d. h. als Herrschaft hinterfragend oder dekonstruierend erkennbar waren, diskreditiert.¹⁰⁴ Mehr noch: Es erfolgte

present. It did not conjure up images of invention as it does now. After the Renaissance, the idea of »the future« acquired new meaning. It hung in the air like a challenge, waiting to be defined.«

97 Hier und im Folgenden, Götz Pochat, Utopien in der bildenden Kunst, in: Pochat/Werner 1996, S. 69–99, hier S. 76.

98 Vgl. Richard Saage/Eva-Maria Seng (Hgg.), Von der Geometrie zur Naturalisierung. Utopisches Denken im 18. Jahrhundert zwischen literarischer Funktion und frühneuzeitlicher Gartenkunst, Tübingen 1999.

99 Vgl. Anthony Vidler, Claude-Nicolas Ledoux. Architektur und Utopie im Zeitalter der französischen Revolution, Basel – Berlin – Boston 2006.

100 Pochat 1996, S. 88.

101 Acham 1996, S. 19.

102 Vgl. Karin Wilhelm, Auf der Suche nach der verlorenen Unsterblichkeit. Technische Utopien in der Architektur des 20. Jahrhunderts, in: Pochat/Wagner 1996, S. 204–220, hier S. 206: »Der Ort Nirgends ist in diesen Architekturträumereien stets ein topografisch präzises Projekt, die Utopie eines, das zwischen Irrealität und Realität changiert.«

103 Pochat 1996, S. 92.

104 Vgl. dazu im Gegensatz Hubertus Gaßner/Karlheinz Kopanski/Karin Stengel, Die Konstruktion des Unkonstruierbaren, in: Hubertus Gaßner/Karlheinz Kopanski/Katrin Stengel (Hgg.), Die Konstruktion der

eine – unausgesprochene, aber subtile – Verbindung der politischen Gräueltaten der diktatorischen und totalitären Regime des 20. Jahrhunderts mit der Kunst, welche in diesen Staaten entstanden war. Die Werke wurden somit nicht in ihrer jeweiligen historischen Zeit kontextualisiert, sondern im Rückblick moralisch abgewertet. Diese Haltung der ersten Jahre nach dem Ende der Systemkonfrontation, die auch das ungeklärte Verhältnis zum »geschichtlichen Widerspruch« zwischen dem, was die Kunstwerke als Teil kollektiver Zukunftsvorstellungen repräsentierten, und dem, was in der historischen Perspektive davon eingelöst wurde, widerspiegelt, ist heute nicht mehr konsensfähig, was nicht zuletzt auch in den sozialgeschichtlichen Forschungen und Ausstellungen zum sog. »deutsch-deutschen Bilderstreit« begründet liegt. Zu dieser Neuausrichtung der Forschungslandschaft in den letzten 15 bis 20 Jahren haben u. a. die großen Ausstellungen »Abschied von Ikarus« (Neues Museum, Weimar, 2012–2013) und »Traumfabrik Kommunismus« (Städel, Frankfurt am Main, 2003) beigetragen. Beide Schauen betonen, dass die Qualität von Bildern im Stile des Sozialistischen Realismus nicht ausschließlich von einer moralisch-politischen Seite zu betrachten und beurteilen sei, sondern als Teil einer vergangenen »visuellen Kultur«, deren Erzeugnisse, wie Max Hollein festhielt, »im Dienst der Darstellung der Utopie einer glücklichen Zukunft« standen.¹⁰⁵ Diese Ausstellungen waren zudem Versuche, die monumentalen Werke der 1930er bis 1950er Jahre aus der Sowjetunion und der DDR nicht nur als historische Quellen zu bewerten, sondern sie durch eine ansprechende Hängung museal und kunsthistorisch als ästhetische Phänomene neu zu perspektivieren. Damit unterschieden sich die Weimarer und die Frankfurter Exhibitionen grundlegend von der 1999 ebenfalls in Weimar gezeigten Ausstellung »Aufstieg und Fall der Moderne«, die nicht nur wegen ihrer kontroversen Ausstattungs-gestaltung in die Kritik geraten war, sondern wissenschaftshistorisch in einer postmodernen Haltung die Moderne und damit auch die Utopie in der bildenden Kunst nach 1933 ausschließlich als Niedergangsercheinung ansah.¹⁰⁶ Es war deutlich, dass man insbesondere dem utopischen Potential der Nachkriegskunst unter diesen methodischen und weltanschaulichen Prämissen nicht nachgehen konnte und wollte. Ob sich die zuletzt von Frank Kämpfer postulierte These, dass »die sozialistische Utopie [nur selten] bildhaft gestaltet« worden sei, auch aus einer Skepsis gegenüber den sozialistischen Bildwelten als Repräsentationsflächen eines Unrechtsregimes herleiten lässt, bleibt zunächst eine Vermutung.¹⁰⁷

Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, (Schriftenreihe des documenta Archivs, Bd. 1), Marburg 1992, S. 7–12, bes. S. 7.

105 Max Hollein, Vorwort, in Groys/Hollein 2003, S. 6–19, hier S. 12.

106 Vgl. Rolf Bothe/Thomas Föhl (Hgg.), Aufstieg und Fall der Moderne, Ausst.-Kat. Weimar, Ostfildern-Ruit 1999; zur Debatte vgl. Ulrike Bestgen, Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung – eine Dokumentation, Weimar 2000.

107 Vgl. Kämpfer 2011, S. 511.

1.2.4 Exkurs: Positionen der Kunstgeschichtsschreibung in der DDR

Wie jedoch positionierte sich die Kunstgeschichte der DDR selbst zum historisch tradierten »Bilderverbot« der Gründerväter des Sozialismus einerseits und dem der sozialistischen Ideologie immanenten (utopischen) Streben »nach Verwirklichung einer gerechten Gesellschaftsordnung« andererseits?¹⁰⁸ Wie konnte man sich theoretisch-kunstwissenschaftlich verhalten zu Auftragswerken der Partei, welche für Propagandazwecke hergestellt worden waren und die Zukunft thematisierten, oder zu Bildern zukünftiger Entwicklungen, z. B. im Bereich des wirtschaftlichen Aufbaus oder in der Stadtplanung, die den Menschen anschaulich machen sollten, wohin die SED-Politik führe, nämlich in eine gute Zukunft für die gesamte Gesellschaft?

Hier sollen exemplarisch zwei Strategien im kunstwissenschaftlichen Umgang mit der ideologisch ungeliebten, aber aus Legitimitätsgründen notwendigen Utopie als Versprechen positiver Zukunftsentwicklungen aufgezeigt werden. Zum einen Strauss' Studie zu »utopistischen« Architekturkonzepten und zum anderen das Lemma »Utopisten« aus dem *Lexikon der Kunst*. Beide veranschaulichen, dass man in der Kunst- und Architekturgeschichtsschreibung der DDR das Thema Utopie kaum vermeiden konnte. Denn es waren nicht nur die »Wunschträume und Wunschzeiten« der Geschichte – mitunter auch der positiven Vorgeschichte von Sozialismus/Kommunismus –, welche visualisiert und verklärt werden sollten, sondern gleichermaßen benötigten bildende Kunst, Architektur und Städtebau der Gegenwart zur Abgrenzung vom westlichen Kunstsystem überzeugende Bilder einer besseren, möglichst eigenständigen Zukunft. Besonders deutlich erkennbar wird die Notwendigkeit von Zukunftsbildern als »Legitimationsressource« (Martin Sabrow) in populären Medien, etwa in den Veröffentlichungen des Urania-Verlages, welche »sozialistische Zukunftslandschaften« präsentierten.¹⁰⁹ Hier verschmolzen Elemente des Science Fiction mit sozialistischen Bildsujets in einer politisch indifferenten, populären Bildsprache, die einen stärker illustrativen und weniger interpretativen Charakter hatte (Abb. 1).

Die 1962 an der Ost-Berliner Humboldt-Universität entstandene Studie von Strauss bildet eine der zentralen Quellen für die historische Zukunftsforschung der DDR. Für den Architekturhistoriker Strauss gehört das »detaillierte Vorausplanen« zu den »kennzeichnenden Besonderheiten« des Menschen. Damit müsse sich die sozialistische Kunstwissenschaft auseinandersetzen, denn in den »Zukunftsbildern und Zukunftserwartungen« der Geschichte hätte »sich seit frühen Zeiten das Verlangen nach einer wahrhaft würdigen Existenz mehr oder minder umfassend geäußert.«¹¹⁰ Da das Selbstbild des Sozialismus als Befreiung von der kapitalistischen Ausbeutung auch darin bestand, menschengerechte Existenzen für alle zu schaffen, gab es in den Intentionen, die sich mit den Zukunftsbildern vergangener Zeiten ver-

108 Thomas Brauer, Utopischer Sozialismus, in: Staatslexikon 1932, S. 587–590, hier S. 588.

109 Vgl. Eckhart Gillen, »Unser Ziel mag eine Utopie sein. Aber was wäre das Leben ohne Utopie?« Kunst und Leben in der DDR zwischen Utopieerwartung und Utopieermüdung, in: Rehberg/Holler/Kaiser 2012, S. 50–59, hier S. 57–58. Auf diese Form von Zukunftsdarstellungen kann ich hier nicht genauer eingehen, obwohl sie vermutlich ganz wesentlich zur Verbreitung von »utopischem« Gedankengut einer automatisierten und technisierten Lebensumwelt in der DDR beigetragen haben.

110 Hier und im Folgenden, Strauss 1962, S. 543.

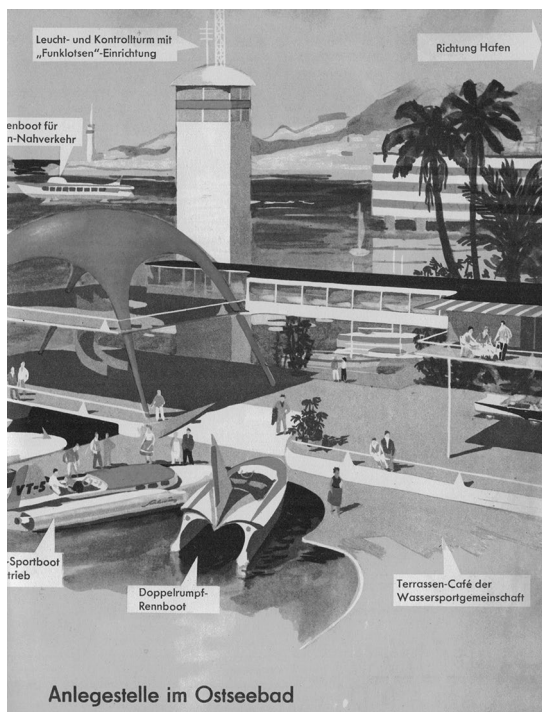


Abbildung 1. Eberhard Binder (Illustrator), »Anlegestelle im Ostseebad«, aus: *Unsere Welt von morgen*, 1959, Ausschnitt.

banden, einige Berührungspunkte ideologischer Natur, von denen aus Strauss seine wissenschaftliche Auseinandersetzung beginnen konnte.

Aus der Perspektive des Zeitgenossen und nicht von der Warte des um Objektivität bemühten Historikers zeigt sich Strauss davon überzeugt, dass sich erst in der Gegenwart des sozialistischen Deutschland die »großen Sehnsüchte« der Zukunftsbilder und -erwartungen verwirklichen könnten. Denn erst jetzt würden die »Erwartungen« und »Hoffnungen« der Utopisten durch »eine feste Grundlage der Zukunftsgewißheit« ersetzt. Waren Utopien in der Vergangenheit zum einen »Ausdruck der Unsicherheit gegenüber der Natur« gewesen und zum anderen Medium der Gesellschaftskritik bei gleichzeitigem Entwurf »zukünftiger Realitäten meist idealer Qualität«¹¹¹, so gestalte sich die Situation im real existierenden Sozialismus völlig anders. Jetzt, im Zeitalter der wissenschaftlich-technischen Revolution hätten die Produktivkräfte einen ausreichenden Entwicklungsstand, würde ein reiches »Wissen um die Gesetze der Natur und der Gesellschaft« durch den Marxismus-Leninismus bereitgestellt und passende Produktionsverhältnisse zur Verwirklichung alter utopischer Menschheitsträume herrschen.¹¹² Strauss sah folglich einen Unterschied zwischen den »Utopisten«, die an der Ausarbeitung/ Ausmalung historischer Zukünfte beteiligt waren oder diese mit ihren Theorien beförderten, und den »Sozialisten« der Gegenwart. Erstere gehören einer (niedrigeren)

¹¹¹ Ebd., S. 544.

¹¹² Ebd., S. 543.

Entwicklungsstufe an, sie seien aber wichtige »Vorläufer«.¹¹³ Aus vier Gründen lohne sich eine Erinnerung an die »Utopisten«.¹¹⁴ Erstens können die Utopisten als Inspirationsquelle für mutiges Vorausträumen und In-die-Zukunft-Entwerfen dienen. Zweitens zeige die historische Analyse der utopistischen Konzepte vor der Vergleichsfolie der gegenwärtigen Entwicklungen auf, »welche wahrhaft historische Leistung vorliegt, wenn die Arbeiterklasse erfüllt und übertrifft, was als Hoffnung die Volksmassen aller Zeiten bewegte und was hervorragendste Geister seit Jahrtausenden exakt zu formulieren versuchten«. Hier spielt Strauss also auf die »historische Mission der Arbeiterklasse« als Erbe und Vollender progressiver Strömungen der Menschheitsgeschichte an. Drittens habe die Auseinandersetzung mit utopistischen Konzepten der Historie eine mahnende Funktion, denn man könne anhand der vergangenen Zukunftsvorstellungen zeigen, dass »die ersehnte Zukunft« nur auf dem Weg des »revolutionären Proletariats« erreicht werden würde. Die Utopie diene damit als negative Vergleichsfolie der Gegenwart und dem Zwecke der Abgrenzung. Viertens schließlich haben die »Utopisten in Einzelfragen (z. B. das Bauen betreffend) prinzipielle Erkenntnisse geäußert, die nach wie vor gültig sind.« Für Strauss' akademisches Forschungsfeld, die Geschichte von Architektur und Städtebau, spielten Utopien also eine überaus bedeutende Rolle und es spricht vieles für die Annahme, dass er sie auch unter den gesellschaftlichen Bedingungen des real existierenden Sozialismus für relevant hielt.¹¹⁵

Laut Strauss hätten Architektur und Städtebau als »unmittelbare Bestandteile der materiellen Existenz« nicht nur große Bedeutung für die Stabilität von Gesellschaften, sondern auch für deren Veränderung von innen heraus. Mit dem »großen gesellschaftlichen Aufwand«, welchen die baulichen Projekte der Utopisten erforderten, und dem »manifestative[n] und damit unmittelbar ideell wirkende[n] Moment« dieser Projekte seien weitere soziopolitische Aspekte verknüpft, die für die sozialistische Gesellschaft der DDR von Nutzen wären: Die mit den utopistischen Bauten verbundenen Ideen würden »unaufgefordert [...], dauernd, überall und auf jedermann« bewusstseinsverändernd einwirken. Architektur und Städtebau seien wirkmäch-

113 Vgl. Dierse 2001, S. 518.

114 Hier und im Folgenden, Strauss 1962, S. 543.

115 Diese Vermengung von Tradition und Gegenwart erinnert an ein anderes ideologisches »Minenfeld« der Kunstgeschichte, dem sich Strauss nur zwei Jahre vor Erscheinen des Textes zur Utopie gewidmet hatte. Auch bei der Auseinandersetzung um das Erbe Heinrich Wölfflins ging es ihm darum, die Perspektiven und Innovationen genauso wie die Beschränkungen und historischen Bedingtheiten von Wölfflin für eine sozialistische Kunstgeschichte aufzuzeigen. Die Beschäftigung und ideologische »Bearbeitung« Wölfflins, der Renaissance und des Barocks, aber auch der Utopie und Idealstadtkonzepte seit der Frühen Neuzeit fallen in jene Zeit, in welcher Strauss an der Humboldt-Universität Berlin mit dem Aufbau einer dezidiert »marxistischen Kunstgeschichte« betraut war. Vgl. zu Strauss in den 1960er Jahren: Oliver Sukrow, Die Rezeption der Grundbegriffe – Kat. IX.14. Gerhard Strauss: »Heinrich Wölfflin. Über seine Bedingtheit und seine Bedeutung« (1960), in: Matteo Burioni/Burcu Dogramaci/Ulrich Pfisterer (Hgg.), Kunstgeschichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Ausst.-Kat. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München/Institut für Kunstgeschichte der LMU München, Passau 2015, S. 394–395.

Vgl. Sigrid Brandt, Auftrag: marxistische Kunstgeschichte. Gerhard Strauss' rastlose Jahre, in: Horst Bredekamp/Adam S. Labuda (Hgg.), In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, Berlin 2010, S. 363–372.

Hier und im Folgenden, Strauss 1962, S. 545.

tige Medien und Vermittler von Inhalten und Bedeutungen, die weit über reine ästhetisch-formale Fragen hinauswirkten. Damit befand sich Strauss auf der Linie der offiziellen sozialistischen Kunst- und Architekturtheorie, die ebenfalls davon ausging, dass sich die Inhalte und Werte der sozialistischen Gesellschaft in Kunst und Architektur widerspiegeln und sich unmittelbar dem Betrachter erschließen sollten. Die utopischen Konzepte der Vergangenheit würden »ihre Lösung erst in der sozialistischen und der kommunistischen Architektur« finden.¹¹⁶ Hinzugekommen seien neue Qualitäten und Quantitäten, denn in der Sowjetunion nach 1917 und der DDR nach 1945 würden nicht mehr utopische »isolierte Einzelunternehmungen« im Fokus stehen, sondern das »gesamte Siedlungs- und Bauwesen«, das eine gesellschaftsverändernde Wirkung habe.¹¹⁷ Städtebau und Architektur seien im Sozialismus »in eine neue Entwicklungsphase« mit großen Perspektiven übergegangen: Unter »Inanspruchnahme neuester technischer Möglichkeiten« könnten nun u. a. der historische, seit dem 18. Jahrhundert existierende »Widerstreit zwischen Architektur und Natur« überwunden werden.¹¹⁸ Die »praktische Erfüllung der besten Architekturträume der Utopisten«, die Verwandlung des utopischen Projekts in ein konkretes bauliches Objekt, steht in der optimistischen Einschätzung von Strauss im Sozialismus kurz bevor: Wenn »durch optimale Nutzung des jeweils neuesten Standes der Produktivkräfte eine nicht minder optimale Ökonomie und ebenso optimale Funktionstüchtigkeit erarbeitet sind« und die Architektur gestalterisch-ästhetisch »ein vielfältiger Widerschein des Ganzen unserer neuen Gesellschaft ist«, so sei, nach Strauss, die optimale Lösung aller utopischen Konzepte der Vergangenheit und Gegenwart erreicht.

Strauss nahm in seiner Studie eine Position zwischen historisch-objektivem Analysieren und zeitgenössisch-subjektivem Werten ein. Für ihn war die Utopie nicht nur ein vergangener, abgeschlossener Untersuchungsgegenstand, sondern ein lebendiger, Gesellschaft und Menschen tangierender Faktor. Er aktualisierte die Utopie als Triebkraft und Inspirationsquelle der Baukunst im Sozialismus. Utopie war demnach nicht mehr subjektiver Traum oder abstrakte Theorie, sondern Bestandteil der praktischen Aufgaben der baulichen Verwirklichung der klassenlosen Gesellschaft. Da die sozialistische Gesellschaft immer weitere Produktionsmittel und Produktivkräfte entfalte und dadurch differenziertere Funktionsanforderungen an Architektur und Städtebau entstünden, ist nach Strauss nicht ausgeschlossen, dass auch die sozialistische Gesellschaft der DDR immer neuartige utopische Konzepte aus sich heraus hervorbringen könne, wenn sich ökonomische Basis und gesellschaftlicher Überbau kontinuierlich verändern.

Als zweites Beispiel einer Auseinandersetzung mit dem Thema der Utopie innerhalb der DDR-Kunsthistoriografie sei auf das *Lexikon der Kunst* verwiesen, welches im Leipziger Seemann-Verlag ab 1968 erschien und eines der Prestigeprojekte der Disziplin in der DDR darstellte. Im *Lexikon der Kunst* bediente man sich zur Rechtfertigung sozialistischer

116 Ebd., S. 547.

117 Vgl. ebd., S. 582: »Erst damit wird baulich den großen Zukunftserwartungen der Utopisten entsprochen, die immer der gesamten gesellschaftlichen Existenz gelten und unter diesem Aspekt Architekturkonzeptionen enthielten.«

118 Hier und im Folgenden, ebd., S. 582. Strauss führt als Beispiel für die Verbindung von Natur und Architektur den Entwurf von Wladimir Wlassow für den Sowjetpalast in Moskau (1958) an.

»Wunschräume« und »Wunschzeiten« einer anderen, aber mit Strauss durchaus vergleichbaren Argumentationskette. Zunächst fällt auf, dass ein Eintrag zur »Utopie« fehlt. Die Auseinandersetzung mit der Begriffsgeschichte und den Wechselwirkungen zur Kunst und Architektur wurde stattdessen unter dem Lemma »Utopisten«, verstanden als »Verkünder bzw. Anhänger von Utopien«, geliefert.¹¹⁹ Damit griff man interessanterweise die von Strauss 1962 vorgeschlagene Unterscheidung auf zwischen »utopistischen Projekten« – die im »Dienst von umfassenden gesellschaftlichen Utopien« entstanden seien – und von »utopischen Projekten«, die im Allgemeinen nicht zweckgebunden kreiert worden seien.¹²⁰ »Utopien«, so liest man im Text von 1978, »sind ideologische Versuche zur Bewältigung der natürlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit, unterliegen deren Einwirkungen, reflektieren auch jeweilige Klassenprobleme«. Zu unterscheiden seien »utopistische« von »utopischen Vorstellungen«, also »Zukunftsvisionen, die aus gesellschaftlicher Zielsetzung resultieren« von »allen anderen Zukunftsvisionen«. Seit der russischen Revolution seien generell alle »gesellschaftlichen Utopien hinter dem fortgeschrittensten Erkenntnisstand und seit 1917 hinter der sozialistischen Wirklichkeit« zurückgeblieben. Einzig jene Utopien – auch in den Künsten –, die die »Erkenntnisse von Marx, Engels, Lenin vorausträumend umsetzen« würden, könnten der Politik der Arbeiterklasse folgen. Gemäß dem Lexikoneintrag gäbe es, im Gegensatz zur »Trivialkunst (Literatur, Film, Comics u. a.)«, »in den bildenden Künsten kein Pendant« in der Darstellung von Zukunft. Begründet wurde dies damit, dass »die Darstellung idealer Städte oder visionärer und phantastischer Modelle von Zukunft [...] nur bedingt mit dem Begriff des Utopischen belegt werden« könnten, da die Modelle von Zukunft »jenseitig orientiert« seien und es ihnen »an einer präzisen Kritik bestehender Institutionen sowie soziopolitischer und ökonomischer Verhältnisse« fehle. Es ist unschwer zu erkennen, dass dieser Wertung die utopiekritische Haltung des Marxismus gegenüber den Frühsozialisten zugrunde lag und dass die Kritik von Marx und Engels, welche sich auf die Auseinandersetzung mit dem Gesellschaftsentwurf der Frühsozialisten bezog, auf künstlerisch-ästhetische Sachverhalte bezogen wurde. Im Hinblick auf utopische Idealstadtplanungen seit der Renaissance wurde zudem festgestellt, dass diese immer »auf städtebauliche und architektonische Momente [der Geschichte oder Gegenwart, O.S.] zurückgreifen«, um einen »möglichst realen Handlungsraum« zu entwerfen. Auch wurde die utopische Qualität eines Kunst- oder Bauwerkes von der Möglichkeit ihrer Umsetzung abhängig gemacht. Wenn bspw. eine ideale Siedlungskonzeption sich tatsächlich baulich realisieren ließe, verlöre ihre ursprünglich utopische Planung diese Eigenschaft, da sich »Utopie als Wirklichkeit« ausschließe.

Die Utopie wurde vom *Lexikon der Kunst* in das Reich der Fantasie, des Geistigen, Theoretischen und Visionären verwiesen und von jenen realitätsverändernden Projekten unterschieden, welche die sozialistische Kultur hervorbringe. Im Hinblick auf die Geschichte zeigte der Lexikonartikel die Entwicklung von den frühneuzeitlichen Idealstadtplanungen der Renaissance und des Barock bis zur französischen Architektur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts – ein Weg ins Zeitalter der Revolutionen, den auch Emil Kaufmann in seinem Buch *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprünge und Entwicklung der autonomen Architektur* (1933) beschrie-

119 Utopisten, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. V: T-Z, Leipzig 1968–78, S. 355–357, hier S. 355.

120 Strauss 1962, S. 548.

ben hatte. Interessant aus wissenschaftshistorischer Sicht ist, dass im *Lexikon der Kunst* ähnlich wie bei Koselleck die Bedeutung von Merciers *L'An 2440* betont wurde: Der Autor habe die bildenden Künste und die Architektur in seiner Paris-Beschreibung von 1771 »ausschließlich didaktisch eingesetzt« und damit die »Ideen der sogenannten Revolutionsarchitektur vorweggenommen«. ¹²¹ Zeitgleich sei mit Ledoux erstmalig die Vorstellung des Architekten als Demiurgen entstanden, verbunden mit der Vorstellung, dass »durch dessen Leistung eine neue Gesellschaftsordnung konstituiert werden könne«. Dies war aus ideologischen Gründen undenkbar, da nicht der Architekt, sondern nur die Partei der Arbeiterklasse diese Funktion als Errichter einer neuen Gesellschaftsordnung einnehmen könne und der Architekt unter ideologischer »Anleitung« der Partei stehe. Auch deswegen wurden im Artikel frühsozialistische Stadtbauprojekte wie die von Charles Fourier oder Robert Owen abgelehnt bzw. ihr Ziel, »die Lösung der Sozialen Frage in der aufgelockerten, durchgrünten und sozial renaturierten Stadt« zu suchen, als historisch überholt und als falsch bewiesen dargestellt.

Als Reflex auf die zeitgenössischen Entwicklungen im experimentellen sozialistischen Wohnungsbau seien die Ausführungen zur utopischen Funktion der Großwohneinheiten zu sehen. Diese Wohnform, gedanklich-typologisch vorbereitet im Frankreich des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts mit Fouriers »Phalanstère«, sei in der nachrevolutionären Periode der Sowjetunion als eine »der kommunistischen Ideologie adäquate Wohnform propagiert« worden. Der Artikel verwies außerdem auf solche Projekte wie Tony Garniers Idealstadtplanung einer »Cité Industrielle« (1904), Le Corbusiers »Ville Radieuse« (um 1935) oder El Lissitzkys »Linienstadt« (1930), die allesamt im Hinblick auf die räumliche und soziale Organisation der anvisierten kommunistischen Gemeinschaft konzipiert worden waren. ¹²² Mit diesen Vertretern der Zwischenkriegsavantgarden endet der Lexikonartikel zu den Utopisten und macht somit klar, dass es sich zumindest dabei um ein abgeschlossenes, historisches Projekt handelte, welches in der Gegenwart nicht mehr wichtig sei, da sich die gesellschaftlich-politischen Umstände entschieden verändert hätten.

Den utopistischen oder utopischen »Wunschzeiten und Wunschräumen« sei gemeinsam, dass sie nur »im Kampf der Arbeiterklasse« in die Realität überführt werden können, postulierte das *Lexikon der Kunst*. ¹²³ Mit »traumhaften Vorstellungen« wie der verändernden Kraft der Ästhetik sei zu brechen. Bauer hatte bereits 1965 festgestellt, dass die Akzeptanz der Ideologie des Marxismus-Leninismus gegenüber jeglicher (textlicher wie bildhafter wie räumlicher) Utopie unter der Bedingung einer Funktionszuweisung der Kunst im Dienst des Sozialismus funktionierte: »Seit 1917 sind in den sozialistischen Ländern utopistische Stadtlösungen nicht nur traumhafte Vorstellungen, sondern wirken im Arbeitsauftrag aller Architekten.« Als Bestandteil des determinierten Überbaus müssten sich utopistische Vorstellungen nach den politisch-ideologischen Leitlinien der Partei richten. Da diese bereits »die klassenlose Gesellschaft« als Ziel »in Angriff genommen« habe, konzentriere »sich das Vorausträumen [sic!] auf die optimale urbanistische Nutzung der Natur und ebensolche ideelle und materielle Funktionstüchtigkeit der Stadt für den Menschen des Sozialismus/Kommunismus«. Folglich konnte

121 *Lexikon der Kunst*, S. 355.

122 Vgl. ebd., S. 356.

123 Hier und im Folgenden, ebd., S. 355.

man Beispiele wie das Großhügelhaus (ab 1967) von Josef Kaiser als utopistisch bezeichnen, da dieses eben jenes ein »Vorausräumen« einer »optimalen urbanistischen Nutzung der Natur« darstelle. Stünde dieses Projekt außerhalb der utopistischen Bahnen, dann sei es lediglich eine subjektive Laune, eine »traumhafte Vorstellung« ohne »revolutionäre Kraft«, damit funktionslos und somit im Sinne der Ideologie abzulehnen. Nur über den Umweg des Labels utopistisch konnten solche Projekte, die bspw. keine klare ideologische oder visuell eindeutige Botschaft repräsentierten, in die Gruppe sozialistischer Zukunftsvisionen inkorporiert werden, wie man im *Lexikon der Kunst* erkennen kann.

1.2.5 Resümee

Wie anhand der verschiedenen theoretischen wie wissenschaftlichen Texte zur Utopie gezeigt wurde, unterliegt das, was jeweils von Kunst- und Architekturhistorikern als utopisch bezeichnet wird, historischen Variationen und Veränderungen. Eine Geschichte der (wissenschaftlichen) Positionen zur Utopie in der bildenden Kunst und Architektur ist auch eine Geschichte des Utopiegläubens in seinen historischen Verläufen.¹²⁴ So war auch Theodor W. Adorno der Ansicht, dass »die geschichtliche Utopie gar nicht begrifflich gefaßt werden« könne. Sie sei »nicht auszumalen und bleibt das ›Ineffabile‹, das selbst das Kunstwerk nicht aussprechen kann.« Wie Marx und Engels gegenüber den Frühsozialisten, so ist auch Adorno der Überzeugung: »so wenig wie die Theorie vermag also Kunst die Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negativ.«¹²⁵ Aus der vorherigen vergleichenden Betrachtung des aktuellen Forschungsstandes zu Kunst und Utopie einerseits und der Positionen der DDR-Kunstgeschichtsschreibung zu diesem Themenfeld andererseits ergibt sich ein differenziertes Bild von methodischen Ansätzen, wie das Verhältnis von Kunst und Utopie beschrieben werden kann. Neben der Auswahl an unterschiedlichen Fallbeispielen, die in der Literatur besprochen werden und welche den Zeitgeist ihrer Entstehung widerspiegeln, ist die Erkenntnis darüber, dass wissenschaftshistorisch mehrere Lager in der Utopieforschung existieren, relevant für den Blick auf das Thema. Sowohl eher konservativ-liberale Akteure wie Bauer als auch politisch links zu verortende AutorInnen wie Vogt mit seiner Studie über *Russische und französische Revolutions-Architektur 1917–1789* (1974) und die ForscherInnen in der DDR lassen sich ausmachen. Das Resultat dieser oftmals politisch-gesellschaftlichen Implikationen von kunstwissenschaftlicher Forschung, welche typisch für den Kalten Krieg waren, ist, dass es bei der gegenwärtigen Befassung mit einem solch aufgeladenen Thema nicht nur um die historischen Fallbeispiele an sich, sondern auch um eine kritische wissenschaftsgeschichtliche Perspektive auf die Interpretierenden und Deutenden gehen muss. Die moralischen Haltungen der AutorInnen mindern nicht den wissenschaftlichen Wert ihrer Untersuchungen, sie helfen aber bei der Aufdeckung der Entwicklung des hintergründigen Diskurses über Kunst und Utopie und wurden deswegen hier eingangs kurz erläutert.

¹²⁴ Vgl. Saage 1997.

¹²⁵ Vgl. Dierse 2001, S. 521–522.

Auf Basis des skizzierten Forschungsstandes und der wissenschaftsgeschichtlichen Spezifika der Utopieforschung sollen deshalb folgende Annahmen bei der Analyse utopischer Kunstwerke in der DDR zugrunde gelegt und an den Beispielen Arbeiten, Wohnen und Computertechnik diskutiert werden:

- Alle vorgestellten »Wunschräume und Wunschzeiten«, die als Bilder und/oder architektonische Räume entworfen und/oder geplant worden sind, beziehen sich auf eine Veränderung einer als mangelhaft empfundenen sozialistischen Gegenwart, die sie nicht vollständig negierten, sondern nur in bestimmten Erscheinungen.
- Sie zeigen mit den Mitteln der Kunst und/oder Architektur mögliche Entwicklungen in der Zukunft auf, die aber an die lebensweltlichen Erfahrungen und Praktiken ihrer Entstehungszeit, ihrer ErfinderInnen und RezipientInnen (BetrachterInnen/LeserInnen) rückgekoppelt sind.
- Sie haben alle einen »Kontrast- und Appellcharakter« zur Gegenwart, die dadurch als Vergangenheit erscheint.
- Sie sehen sich als Bestandteile eines größeren gesellschaftlich-sozialen Kontextes, in dem sie entstanden sind und in welchen sie zurückwirken wollen/können, d. h. sie sind grundsätzlich nicht in Opposition zum gesellschaftlichen und politischen System der DDR zu verstehen, aber sie loten Spiel- und Freiräume kreativer wie ästhetischer Prozesse aus.
- Sie stellen das Widerspiegelungsparadigma des Sozialistischen Realismus inhaltlich in Frage – indem sie etwas zeigen/spiegeln, was noch gar nicht in realiter existiert –, bleiben aber trotzdem überwiegend einem künstlerischen Realismus verpflichtet.

1.3 Quellenlage

Die Quellenlage erwies sich für das Thema historischer Zukunftsforschungen zur DDR der 1960er Jahre als sehr gut. Aufgrund der Fülle der Überlieferung zur DDR-Geschichte im Allgemeinen und aufgrund der Vielzahl von Archiven mit einschlägigem Aktenmaterial musste eine Auswahl getroffen werden, die sich an den hier analysierten Fallbeispielen und den Fragestellungen ausrichtet und ihrerseits neue Forschungsansätze bieten kann. Die Bestände des Bundesarchivs in Berlin-Lichterfelde sowie des Standortes Koblenz als auch die Aktenbestände der Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO) bilden die Quellengrundlage in Kapitel 2 zum historischen Kontext bzw. in Kapitel 5 zur Akademie für marxistisch-leninistische Organisationswissenschaft (AMLO) in der Berliner Wuhlheide. Daneben wurden Bestände des Archivs der Bauhaus-Universität Weimar (BUW) und des Leibniz-Institut für Raumbezogene Sozialforschung (IRS) in Erkner herangezogen, außerdem visuelle Materialien der Sammlungen der SLUB Dresden/Deutsche Fotothek, insbesondere in Kapitel 5, benutzt. Bei der Besprechung der Fallbeispiele in den Kapiteln 3 und 4 dienten in erster Linie die Bestände der entsprechenden Künstler- und Architektennachlässe als Materialgrundlage. Für Kapitel 4 zu Kaiser wurde neben Beständen des Archivs der BUW vor allem die schriftlichen und künstlerischen Quellen im familiär betreuten Nachlass

von Josef Kaiser herangezogen. Die Archivalien des Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) zu Josep Renau konnten für Kapitel 3 eingesehen und analysiert werden. Schließlich bildeten der Nachlass von Richard Paulick, der heute im Archiv des Architekturmuseums der TU München verwahrt wird, eine wesentliche Grundlage für die im Kapitel 5 dargelegten Forschungsergebnisse. Auf weitere Besonderheiten und Spezifika der Quellenlage wird gesondert in den einzelnen Kapiteln hingewiesen.

1.4 Methoden

1.4.1 Vergangene Zukünfte und historische Zukunftsforschung

Die »Erforschung vergangener Zukunftsentwürfe«, die hier im Mittelpunkt steht, stellt methodisch gesehen einen relativ neuen Zugang der Geschichts- und Kulturwissenschaften dar, auch mit Blick auf die DDR-Forschung. Diese hat sich bislang nur selten mit Zukunftsvorstellungen als kulturhistorischen Phänomenen beschäftigt, die sich aus »vergangenen und gegenwärtigen Erfahrungen und den Berechnungen für die kommende Zeit ableiten.«¹²⁶ Mit Hölschers Konzept der »historischen Zukunftsforschung« existiert aber eine theoretisch-methodische Grundlage für ein solches Unterfangen, wonach historische Zukunftsentwürfe als »mentale Innenausstattung vergangener Gesellschaften« betrachtet werden können, »deren Erkundung uns Aufschluss über vergangene Weltansichten geben« kann.¹²⁷ Folgt man Hölscher, so war die Überzeugungskraft und Reichweite sog. »futuristischer Technologien« bei weitem nicht auf literarisch-textliche Zukunftsentwürfe beschränkt. Zur »Beglaubigung der wirklichen Antizipation« waren andere, zum Beispiel visuelle Strategien nötig.¹²⁸ Die »futuristischen Technologien« und deren Bilder (und Bauten) – wie die der Kybernetikbegeisterung in den 1960er Jahren – versprachen, »Orientierungen in einer unübersichtlichen und überkomplexen Welt« zu schaffen.¹²⁹ Auch die Vorstellungen von ›Zukunft‹ im Sozialismus bzw. die in sozialistischen Gesellschaften artikulierten Zukunftsbilder und -entwürfe sind Formen solcher vergangener Zukünfte, die sich sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene entfalteten. Kulturgeschichtliche Untersuchungen von solchen Zukunftsvorstellungen können helfen, den offenen Erwartungshorizont zu skizzieren, um somit »die je spezifischen Erwartungshaltungen einer Zeit freizulegen«, die »Zukunftserwartungen beziehungsweise die [...] wahrgenommenen Handlungsspielräume« zu rekonstruieren.¹³⁰

Allgemein kann zum Zukunftsverständnis der sozialistischen Ideologie mit Plaggenborg gesagt werden, dass das sozialistische Zeitverständnis auf einem linearen, teleologisch ausgerichteten Modell einer »auf ein Ziel zulaufenden Zeit« beruhte und die Utopie in ein derart

126 Hölscher 2004, S. 401.

127 Ebd., S. 406.

128 Ebd., S. 404.

129 Ebd., S. 408.

130 Rüdiger Graf, Die Zukunft der Weimarer Republik. Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918–1933, (Ordnungssysteme, Bd. 24), München 2008, S. 27.

konfiguriertes Zeitverständnis eingeordnet wurde.¹³¹ Zum Zukunftsverhältnis in der DDR ist mit Sabrow, der sich als einer der ersten dezidiert mit der »historischen Zeit« in der DDR, dem »Zukunftspathos als Legitimationsressource« und dessen historischem Verlauf beschäftigte hat,¹³² festzuhalten, dass die Instrumentalisierung der Zukunft ein entscheidender machtpolitischer Faktor war. Deswegen bilden auch Sabrows Untersuchungen zu den »Bindekräften« des sozialistischen Fortschrittsgedankens die Grundlage des hiesigen Methodenteils. Und wie Becker und Merkel in *Das Kollektiv bin ich* schreiben, erfüllte die Utopie »in der DDR eine doppelte Funktion«: »Die großen sozialistischen Ideale legitimierten in gewisser Weise den sozialistischen Staat, den sich seine Bevölkerung nicht selbst erwählt hatte, und sie setzten zugleich einen wesentlichen Ausgangspunkt für permanente Kritik an den real existierenden Verhältnissen.«¹³³

Vor dem Hintergrund der jüngsten historischen Studien zu vergangenen Zukünften ist bemerkenswert, dass in den *kunstgeschichtlichen* Untersuchungen zu den »Bildwelten des Sozialismus« eine Lücke klafft.¹³⁴ Resümiert man deren letzte Forschungsarbeiten, so ist festzustellen, dass der geschichtliche Kontext oft lediglich als Folie gesehen wird, der zwar in bestimmten Formen die Künste und die Architektur beeinflusst habe, aber dennoch spannungslos bleibt. Andererseits wird den Kunstwerken von der Geschichtsschreibung oft nur wenig Aufmerksamkeit als Objekten des (ästhetischen) Eigensinns zuteil. Gängiger ist es, Bildwerke oder Architekturen als Illustrationen politikgeschichtlicher Schilderungen heranzuziehen, ohne deren Kontext und Eigenlogik zu würdigen.¹³⁵ Dieses Vorgehen blendet nicht nur stilistisch-formale Merkmale und medienspezifische Besonderheiten aus, sondern verzichtet zumeist auch auf die Darlegung der Auftrags- und Ausführungsgeschichten und kann somit nur generalisierend-abstrakt bleiben. Zum Teil wird in neueren Überblickswerken zur DDR-Geschichte sogar völlig auf die Analyse von Kunst- und Bauwerken verzichtet und eine reine Ereignis- und Faktengeschichte erzählt.¹³⁶ Ausnahmen hiervon bilden z. B. die kulturhistorisch informierten Forschungen Sabrows, etwa zu den Erinnerungsorten der DDR oder zur sozialistischen Festkultur,¹³⁷ oder die kulturhistorischen Überlegungen von Wolle. Sein Buch *Aufbruch nach Utopia* (2011) ist ein weiterer Anknüpfungspunkt für die vorliegende Arbeit. Wolle behandelt die Bilder der wissenschaftlich-technischen Revolution und arbeitet eine Ikonografie der fortschrittsgläubigen sozialistischen Moderne der 1960er heraus. Als Schlagwörter dienen ihm, z. B. bei der Beschreibung von Walter Womackas Wandfries »Unser Leben« (1964) am Berliner Haus des Lehrers, Begriffe wie »Glücksformeln aus

131 Plaggenborg 2010, S. 19.

132 Sabrow 2004, S. 165–184.

133 Becker/Merkel 2000, S. 7.

134 Siehe zum Forschungsstand ausführlich: Michael F. Scholz, *Die DDR 1949–1990*, (Gebhardt Handbuch zur deutschen Geschichte, Bd. 22), 10., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart 2009, S. 225–248.

135 Vgl. ebd., S. 258: »Nur langsam wird den Kunstwerken wieder das bestimmende Gewicht für die Bewertung gegeben.«

136 Zuletzt etwa bei Dierk Hoffmann, *Von Ulbricht zu Honecker. Die Geschichte der DDR 1949–1989*, (Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert, Bd. 15), Berlin 2013. Hoffmann blendet die Kulturhistorie der DDR-Geschichte nahezu vollständig aus.

137 Martin Sabrow (Hg.), *Erinnerungsorte der DDR*, München 2009; Sabrow 2004, S. 171.

der Alchimistenküche« oder »Ingredienzien der sozialistischen Ideologie«, »Ausdruck des technokratischen Wahns«, »Lebenskraft originärer Gefühlswelten« usw.¹³⁸ Hier geht es auch darum, diesen Index der Bildwelten der sozialistischen Moderne mit empirischen Material anzureichern. Wolles Verdienst ist es, die Bedeutung und die Wirkungsmacht von Bildern für die Aufrechterhaltung des Glaubens an die sozialistische Utopie und für die Sinnstiftung einer Gesellschaft im Zeitalter großer sozialer, kultureller, politischer und wirtschaftlicher Umbrüche herauszuarbeiten.

Wie gezeigt wird, kann eine quellenbasierte Auseinandersetzung zu einer ausgewogeneren Sicht auf das Verhältnis von Macht und Geist, Politik und Kultur beitragen und eine Kontextanalyse leisten, die den Kunstwerken gerecht wird und sie im Zusammenhang beschreibt. Diesen »interdisziplinären Forschungszusammenhang« der historischen Utopieforschung fordern Autoren wie Richard Saage oder Eva-Maria Seng bereits seit längerer Zeit. Gerade die »Totalität sozialwissenschaftlicher, kunst- und architekturgeschichtlicher, historischer, ethnologischer, philosophischer und literaturwissenschaftlicher Elemente« sei entscheidend für die »Identität des Forschungsgegenstandes« sei und durch eine interdisziplinäre Herangehensweise könnte die drohende »Deformation des Forschungsgegenstandes« Utopie vermeiden.¹³⁹ Ein kritischer Blick in die Quellen verdeutlicht auch für die Kunst- und Architekturgeschichte, dass das Machtmonopol der SED nach außen wesentlich gefestigter wirkte, als es nach innen hin tatsächlich war. Oft sind es die Spannungen und Differenzen zwischen obrigkeitstaatlichen Vorgaben und Forderungen einerseits und individuellen Erwartungshaltungen und Überzeugungen der Künstler andererseits, welche die Bandbreite der Möglichkeiten in der durchherrschten Gesellschaft aufzeigen. Die ästhetischen Produkte, welche »Zukunft« thematisierten, waren nicht kongruent mit der Ideologie der herrschenden Elite, die sich primär aus den kanonischen Schriften des Marxismus-Leninismus speiste. So können anhand der Quellen u. a. Konfliktsituationen zwischen unterschiedlichen Auftraggebern und Akteuren gezeigt werden, welchen Kunst und Kultur als symbolisches Kapital zur Festigung eigener Positionen diene oder die die Künste dafür nutzten, sich Legitimation zu verschaffen bzw. sich als modern oder zukunftsweisend zu präsentieren. Oft war die Entscheidung für oder gegen einen Künstler oder Architekten und für oder gegen ein bestimmtes Werk auch ein bewusstes Signal gegenüber konkurrierenden Gruppen innerhalb der Machtelite – im Übrigen ein Thema, welches bislang von der Kunstgeschichte übergangen wurde. So ist es bemerkenswert, dass z. B. Paulick als Generalprojektant der AMLO einen Auftrag für ein Wandbild an Renau vergab, welches dann auf der Funktionärsbene des SED-Parteiapparats kassiert wurde (vgl. Kapitel 3). Oder dass der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund (FDGB) ein großes Forschungsprojekt an Kaiser vergab, während dieser gleichzeitig an der Deutschen Bauakademie (DBA) unter großem beruflichen Druck stand und mit einer Berufung an die Hochschule für Architektur und Bauwesen (HAB) Weimar liebäugelte (vgl. Kapitel 4). Oder aber, dass das Kombinat VEB Robotron ab Mitte der 1960er Jahre sich offensichtlich darum bemühte, eine eigene unverwechselbare Ikonografie des von ihm vertretenen Industriezweiges zu kreieren und dabei mitunter das Widerspiegelungsdogma des sozialistischen Realismus unterließ (vgl. Kapitel 5).

138 Wolle 2011, S. 156.

139 Richard Saage / Eva-Maria Seng, Einleitung, in: dies. 1999, S. VII–XI, hier S. VII.

Darüber hinaus kann das Studium utopischer Werke in der DDR mit dem dominanten Narrativ der Abstinenz von Zukunftsbildern brechen, welches im Rahmen der Eigenwahrnehmung und der Selbststilisierung der DDR-Ideologie entstanden war und welches z. B. im *Lexikon der Kunst* noch in den späten 1970er Jahren zu einer parteiischen Abrechnung mit der Utopie in den bildenden Künsten und in der DDR als »weltabgewandt« und »phantastisch« geriet.¹⁴⁰ Somit zeigt sich in dieser Studie eine Differenz zwischen Eigenwahrnehmung der SED-Diktatur und dem Eigensinn der einzelnen AkteurInnen auf dem Feld der Produktion von Zukunftsbildern. Dabei können diese Nuancen und Schattierungen weder alleine aus den ästhetischen Anschauungsqualitäten der Kunstwerke selbst noch aus der bloßen Quellenexegese abgeleitet werden, sondern bedürfen der gegenseitigen Verschränkung dieser Faktoren., weswegen den Werken, ihrem historisch-politischem Hintergrund und den Quellen jeweils gleichermaßen Aufmerksamkeit gewidmet wird. Das Ziel der Studie ist eine historisch-kritische, kunstgeschichtlich-fundierte Betrachtung der Bildwelten des Sozialismus der 1960er und 1970er Jahre mit speziellem Fokus auf die Darstellung von Zukunft und ähnlichen Diskursen. Untersucht wird sowohl der »Umgang der Menschen mit optischen Eindrücken, visuellen Symbolen, Vorstellungen und Codes« als auch die »sozialen Konstruktionen des Sichtbaren und die visuelle Konstruktion des Sozialen.«¹⁴¹

1.4.2 Eigenwahrnehmung in der »sozialistischen Moderne« und die Notwendigkeit einer kritischen Historisierung

Da sich wie alle vergangenen Ideen und Vorstellungen auch die sozialistischen Zukunftsvorstellungen »in ihrer Bedeutung für den Zeitgenossen nur noch unvollkommen rekonstruieren« lassen,¹⁴² ist eine kritische Historisierung der Eigenwahrnehmung in der sozialistischen Moderne unabdingbar. Wieder bieten sich Kosellecks Erfahrungsraum und Erwartungshorizont hierfür als Analysekategorien an. Auch wenn im historischen Rückblick ein »klägliches Scheitern der Moderne von oben« zu konstatieren ist,¹⁴³ so soll in dieser Arbeit von einem prinzipiell offenen Erwartungshorizont der beteiligten Akteure ausgegangen werden.¹⁴⁴

In diesem Erwartungshorizont waren alle Zeichen auf eine dynamische, sich permanent (zum besseren) verändernde Gegenwart eingestellt, und man hatte sich vorgenommen, die sozialistische/kommunistische Utopie beschleunigt zu realisieren.¹⁴⁵ Notwendigerweise traten in diesem Prozess der vorhandene Erfahrungsraum – zum Beispiel die bisherigen Produktionsweisen und Betriebsstrukturen – und der Erwartungshorizont – etwa die erwartete breite

140 Vgl. *Lexikon der Kunst* 1978, S. 355–357.

141 Rütters 2007, S. 53.

142 Hölscher 2004, S. 406.

143 Wolfgang Engler, Die ostdeutsche Moderne. Aufbruch und Abbruch eines partizipatorischen Gesellschaftsprojektes in: Rehberg/Holler/Kaiser 2012, S. 29–40, hier S. 30.

144 Zum Begriffspaar Erfahrungsraum/Erwartungshorizont vgl. Koselleck 2000, S. 349–375.

145 Vgl. ebd., S. 364: »Es wird geradezu eine Regel, daß alle bisherigen Erfahrungen kein Einwand gegen die Andersartigkeit der Zukunft sein darf. Die Zukunft wird anders sein als die Vergangenheit, und zwar besser.«

Anwendung der EDV oder der Kybernetik im Betriebsmanagement – auseinander: »Je geringer der Erfahrungshalt, desto größer die Erwartung, die daran schließt. Je geringer die Erfahrung, desto größer ist die Erwartung.«¹⁴⁶ Kosellecks Beobachtung lässt sich auch in den zeitgenössischen DDR-Publikationen ausfindig machen: So schreibt etwa Heinz Liebscher, ein wichtiger Mitarbeiter des ostdeutschen Philosophen, Logikers und Kybernetikers Georg Klaus, in den 1982 erschienenen *Philosophischen Problemen von Mathematik und Kybernetik*, dass man überall im Werk von Klaus »die Ungeduld des Revolutionärs« spüren könne, »der sich die vollautomatische Fabrik möglichst rasch herbeiwünsche, um den Menschen von schwerer körperlicher und geistig einförmiger Arbeit befreit zu sehen«.¹⁴⁷ Der gleiche Tenor kennzeichnet – neben aller Herrschaftsrhetorik – auch Ulbrichts Einführung in die *Politische Ökonomie des Sozialismus und ihre Anwendung in der DDR* von 1969:

Es kann die Frage gestellt werden, ob es nicht voreilig ist, schon fünf Jahre nach dem Sieg der sozialistischen Produktionsverhältnisse, nach fünf Jahren der Praxis des neuen ökonomischen Systems beziehungsweise des ökonomischen Systems des Sozialismus ein solches Buch zu schreiben, eine solche theoretische Verallgemeinerung vorzunehmen. Ich möchte dazu sagen: Wir haben es eilig mit der politischen Ökonomie des Sozialismus und ihrer Anwendung in der DDR.¹⁴⁸

Die Eigenwahrnehmung, in einer beschleunigten Gegenwart zu leben, in welcher eine hohe Erwartung an die Zukunft mit einer gewissen Unzufriedenheit mit der Jetztzeit verbunden ist, charakterisiert diese Zitate und ist ein wichtiges Merkmal »für die zeitliche Struktur der Moderne« sozialistischer Prägung.¹⁴⁹ Der Glaube an den Fortschritt und der Wille, ihn (auch gewaltsam) zu erzwingen, verband sich nach Sabrow mit einer »politischen Aufladung einer streng linear (>unwiderruflich<) gedachten und räumlich (>auf unserer Seite<) klar verortbaren Zeit, die ihren Sinn von der Zukunft empfängt.«¹⁵⁰ Daraus folgerte er, dass der Fortschritt in der DDR »mehr als nur die Entmachtung der Vergangenheit« bedeutete, sondern wesentlich auch zu einem veränderten Zukunftsbild führe.¹⁵¹ Die mit dieser Eigenwahrnehmung verbundenen Hoffnungen, diese bislang als utopisch diskreditierten Ziele – zum Beispiel einer Reduzierung der Arbeitszeit bei gleicher Bezahlung, eines größeren Warenangebots bei gleichen Produktionsverhältnissen, kurzum einen idealen Zustand des Sozialismus zu erreichen – kopelten sich an die ausgefeilten Prognosefähigkeiten. Sie suggerierten eine Plan- und Steuerbarkeit der Zukunft auf rational-mathematischer Basis, das heißt, möglichst objektiv und präzise

146 Ebd., S. 374.

147 Heinz Liebscher, Georg Klaus zu philosophischen Problemen von Mathematik und Kybernetik, Berlin 1982, S. 53. Zu Klaus vgl. u.a.: Michael Eckardt (Hg.), *Mensch-Maschine-Symbiose. Ausgewählte Schriften von Georg Klaus zur Konstruktionswissenschaft und Medientheorie*, (re:fresh. Texte zur Medienkultur, Bd. 3), Weimar 2002.

148 Walter Ulbricht, Vorwort, in: *Politische Ökonomie des Sozialismus und ihre Anwendung in der DDR*, Berlin 1969, S. 5–17, hier S. 9–10.

149 Koselleck 2000, S. 374.

150 Sabrow 2004, S. 165.

151 Ebd., S. 173.

zu sein.¹⁵² Zudem stellten sie scheinbar jene Form von Zukunftswissen dar, die »den Dynamiken einer modernen, sich industrialisierenden Gesellschaft« am ehesten entsprach.¹⁵³ Die DDR kann unter dem Gesichtspunkt eines großangelegten Reformprogramms als eine spezifische Ausprägung einer historisch längeren, teils weltweiten Entwicklung der Hochmoderne mit weitreichenden »dynamischen Modernisierungsschüben im Zeitraum zwischen 1900 und 1970 in Europa, Amerika und Teilen Asiens«¹⁵⁴ verstanden und eingeordnet werden. Insofern ist methodisch Martin Schulze Wessel beizupflichten, der daran erinnert hat, die »spezifischen Zeitordnungen und Zukunftsvorstellungen« von sozialistischen Gesellschaften wie der DDR historisch ernst zu nehmen und sie in die jeweiligen historischen Zeiten der verschiedenen Systeme in Ost und West einzuordnen.¹⁵⁵

Die Frage nach der Eigenwahrnehmung der »sozialistischen Moderne«, die wiederholt Wolfgang Engler für die Kulturgeschichte der DDR angerissen hat, kreist um den Kern des sozialistischen Zeit- bzw. Zukunftsverständnisses. Verschiedene AutorInnen sind diesem geschichtstheoretischen Problem bereits nachgegangen. Ich werde mich bei meinen Ausführungen vor allem an Plaggenborgs Überlegungen zum »revolutionären Zeitverständnis« und an den geschichtstheoretischen Überlegungen von Koselleck, Hölscher, Schulze Wessel und Sabrow orientieren. Wie schon erwähnt, kann – trotz aller Unterschiede – festgehalten werden, dass das sozialistische Zeitverständnis bis in die 1970er Jahre ein primär auf die Zukunft gerichtetes war.¹⁵⁶ Die Gegenwart wurde als ein Übergangsstadium gesehen, das eigentliche Ziel war der Kommunismus der Zukunft. Die sozialistischen Nachkriegsgesellschaften versuchten regional und zeitlich auf unterschiedlichen Wegen diese Zukunft »einzuholen« und zur Gegenwart zu machen. Wie Koselleck gezeigt hat, entwickelten Gesellschaften je »eigene Zeiten«, die sich aus der »Differenzbestimmung zwischen Vergangenheit und Zukunft oder [...] zwischen Erfahrung und Erwartung« ableiten lassen.¹⁵⁷ Das Außergewöhnliche am sozialistischen Zeitverständnis war, insbesondere nach der Revolution von 1917 und in der späten Hochmoderne bis um 1970, dass »der Sozialismus nicht nur theoretisch, sondern auch in der Praxis geschichtliche Zeit repräsentierte«.¹⁵⁸ Das bedeutete u. a., dass die »historischen Akteure über diesen Sachverhalt [die sozialistische Entwicklung, O.S.] Rechenschaft abzulegen hatten« und dass jedwede Maßnahme in einer gewissen Weise »unter dem Zukunftsdictat« stand. Klaus Städtke hat auf das Paradox in der Sowjetunion hingewiesen, dass man einerseits eine Modernisierung einforderte und vorantrieb, aber andererseits im kollektiven Sprachgebrauch »die Moderne als Weltanschauung« als westlich-dekadent

152 Vgl. ebd., S. 178: »Parallel mit dem Siegeszug des kybernetischen Modells wurde der Fortschritt gleichsam gezähmt und technokratisch umgeformt zu einem Vorwärtsschreiten, das [...] sich mit der Erarbeitung einer wissenschaftlichen Prognostik verband.«

153 Hartmann/Vogel 2009, S. 8.

154 Fraunholz/Hänseroth/Woschech 2012, S. 16.

155 Schulze Wessel 2010, S. 2.

156 Vgl. Plaggenborg 2010, S. 20–21 zum Problem der Varianz im Zukunftsdenken sozialistischer Gesellschaften nach 1917 in der Sowjetunion und nach 1945 in Ostmitteleuropa.

157 Koselleck 2000, S. 12.

158 Hier und im Folgenden, Plaggenborg 2010, S. 20.

ablehnte.¹⁵⁹ Im zweiten Kapitel wird anhand von drei Beispielen verdeutlicht, wie konkret sich das Zukunftsdiiktat in den 1960er Jahren in der DDR auf das Nachdenken über die kulturelle und architektonische Entwicklung auswirkte.

Engler hat für die DDR versucht, die subjektive Eigenwahrnehmung der Zeitgenossen mit historisch belegbaren Fakten zu verbinden, wie dies Plaggenborg auf theoretischer Ebene gefordert hatte. Engler macht das »Befreiungsgefühl« der »sozialen Unterstützerszene« der 1960er Jahre an drei Facetten fest:¹⁶⁰ Erstens an einer »körperlichen« Befreiung – manifestiert in der neuen Bewegungsfreiheit der Bewohner der neuen Städte –, zweitens an einer »visuellen« Befreiung – angezeigt durch den großflächigen Einsatz von Glas und anderen modernen, transparenten und lichten Werkstoffen (Abb. 2) –¹⁶¹ und schließlich drittens an einer »symbolischen« Befreiung, die sich in den neuen Formen von Städtebau und Architektur, Wandbildmalerei und Möbeln zeigte.¹⁶² Die im Raum stehende These lautet demnach, dass Akteure der Utopie in der DDR wie Kaiser, Renau und Paulick dazu beitragen wollten, eine passende und förderliche Umwelt für die Entfaltung dieses Befreiungsgefühls zu erschaffen und versuchten, mit ihren Werken diesem neuen Gefühl eine adäquate, ästhetisierende Ausdrucksform zu verleihen.

Zumindest auf theoretischer Ebene lassen sich die subjektiven Erfahrungswerte der Protagonisten mit den theoretischen Überlegungen zum Wesen und zur Erscheinung der ›Utopie‹ verbinden, wie sie von der Ideen- und Philosophiegeschichte schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt worden sind. Zu nennen wäre insbesondere die These Gustav Landauers aus seinem Werk *Die Revolution* (1907), der Weltgeschichte als zyklische Abfolge von sog. »Topien« und Utopien verstand.¹⁶³ Die »Topien« als »Zeiten mit relativ stabilen Geistes- und Sozialverfassungen«¹⁶⁴ würden in »regelmäßiger Folge von Utopien erschüttert« werden, die folglich einen dynamisch-verändernden Charakter hätten.¹⁶⁵ Diese Veränderungen betrafen nach Landauer auch solche Felder wie »geistige Strömungen, Kunst, Bildung und Ausbildung«.¹⁶⁶ In gesellschaftlichen Krisenzeiten kämen durch die Utopie zum einen »das kollektive Gedächtnis für alle Ziele und Wünsche der Menschheit« und zum anderen »individuelle Wünsche und Hoffnungen« zum Ausdruck.¹⁶⁷ Die Forschung hat darauf hingewiesen, wie groß die Bedeutung von Landauers Utopietheorie sowohl für die Schriften

159 Klaus Städtke, Wandel im Technikbewusstsein. Zur Geschichte eines sowjetischen Ideologems, in: Wolfgang Emmerich/Carl Wege (Hgg.), *Der Technikdiskurs in der Hitler-Stalin-Ära*, Stuttgart – Weimar 1995, S. 175–188, hier S. 175.

160 Engler 2012, S. 35.

161 Vgl. Wolle 2011, S. 168: »Die sozialistischen Stadtzentren, die seit Mitte der 60er Jahre mit gewaltigem Aufwand aus dem Boden gestampft worden, sollten die Überlegenheit des sozialistischen Systems demonstrieren und zugleich eine neue Lebensform verkörpern. [...] Die Städte, in denen der Neue Mensch des Sozialismus leben würde, sollten von Licht durchflutet, rational eingerichtet und durchgeplant sein.«

162 Vgl. Engler 2012, S. 31.

163 Vgl. Dierse 2001, S. 519.

164 Hölscher 1990, S. 783.

165 Saage 1997, S. 10.

166 Ebd., S. 11.

167 Hölscher 1990, S. 784. Vgl. Gustav Landauer, *Die Revolution*, Frankfurt am Main 1907, Nachdruck Berlin 1974, S. 13: »Unter Utopien verstehen wir ein Gemenge individueller Bestrebungen und Willenstendenzen, die immer heterogen und einzeln vorhanden sind, aber in einem Moment der Krise sich durch die Form des



Abbildung 2. Josef Kaiser, 2. Bauabschnitt der Karl-Marx-Allee, Berlin, Blick vom Strausberger zum Alexanderplatz, aus: *Deutsche Architektur*, 1964.

seines marxistisch-orientierten Schülers Karl Mannheim als auch für das schon erwähnte Utopiekonzept Blochs war.¹⁶⁸

Nun stellten die 1960er Jahre nicht nur strukturell eine Zeit der Erschütterung der Topie im Sinne Landauers, also durch »utopische Einflüsse« hervorgerufene Ruptur mit den 1950er Jahren und dem stalinistischen Herrschaftsprinzip der SED unter Ulbricht dar. Denn tatsächlich sollten unter dem Eindruck einer starken Aufbruchsstimmung nicht nur Strukturen, sondern auch bestimmte gesellschaftliche, soziale, wissenschaftliche und kulturelle Gebiete reformiert werden. Ob diese Epoche bis in die lebensweltliche Praxis hinein aber auch von einem übermächtigen Gefühl »revolutionärer Umstürze« geprägt war, wie dies Koselleck und Plaggenborg als Bedingungen für eine »beschleunigte Gegenwart« nach den Revolutionserfahrungen von 1789 und 1917 ausmachen, kann hier nicht beantwortet werden, da es noch an soziologischen Untersuchungen fehlt.¹⁶⁹ Was die Forschung jedoch herausgearbeitet hat, ist Folgendes: Die SED-Führung machte Angebote zur Partizipation an die Bevölkerung, etwa in Form ökonomischer Reformen, die auf mehr unternehmerische Eigenverantwortlichkeit zielten. Doch stand dabei weder das Macht- noch das Wahrheitsmonopol der Partei (das heißt die unangefochtene Stellung Ulbrichts) in der »sozialistischen Moderne« jemals zur Disposition. Die Forschung hat deswegen konsequent daran appelliert, bei allem historischen Interesse am Reformgeist der 1960er Jahre nicht die verstärkten Überwachungs- und Unterdrückungsmaßnahmen der Zeit aus den Augen zu verlieren.¹⁷⁰

Grundsätzlich kann gesagt werden, dass sich die SED zusehends darüber im Klaren war, dass eine dauerhafte Herrschaftssicherung nicht nur unter Repression erfolgreich sein konnte. Ulbricht wollte entsprechend »Wissenschaftler und Ingenieure, aber auch Wirtschaftsverant-

begeisternden Rausches zu einer Gesamtheit und zu einer Mitlebensform vereinigen und organisieren« (zitiert nach: Hölscher 1990, S. 784).

168 Vgl. Hölscher 1990, S. 784 ff.

169 Plaggenborg 2010, S. 21.

170 Vgl. zuletzt Hoffmann 2013, S. 91–92.

wortliche und Arbeiter zu »Höchstleistungen« im Systemwettstreit anfeuern und die Bevölkerung von den Potentialen der Zukunft überzeugen«, wie André Steiner bemerkt.¹⁷¹ Die Jugend stand als Träger künftiger Entwicklungen im besonderen Fokus dieser Überzeugungsstrategien, gleichwohl sie vielen in der Partei seit den 1950er Jahren als »Sicherheitsrisiko« galt.¹⁷² Das sogenannte »Jugendkommuniqué« ist als ein solches Angebot zu einer gewissen Partizipation am politischen und gesellschaftlichen Leben zu interpretieren, welches staatsferne oder -kritische Zielgruppen erreichen und zur Mitarbeit aktivieren wollte.¹⁷³ Ein Blick auf die Statistik zeigt, dass die in dieser Arbeit thematisierten Personen zumeist direkt Teil der »Verjüngungs- und Akademisierungswelle« der 1960er Jahre, selbst eine direkte Folge des Kooperationsangebotes, waren:¹⁷⁴ Sei es, weil sie, wie Günter Mittag und Erich Apel, dadurch in politische Machtpositionen gekommen waren (vgl. Kapitel 5); sei es, weil sie, wie Kaiser (vgl. Kapitel 4) und Renau (vgl. Kapitel 3), sich explizit mit Fragen der jüngeren Generation an die sozialistische Zukunft konfrontiert sahen; sei es, weil sie wie die TeilnehmerInnen der Lehrgänge der AMLO als PlanerInnen und LeiterInnen der Zukunft mit den Anforderungen vertraut gemacht werden sollten und sich als struktur- und wissenschaftspolitische VorkämpferInnen fühlen konnten, denen ein hochmodernes Aus- und Weiterbildungszentrum mit aktueller Technologie zur Verfügung stand.

Und noch eine weitere soziologisch-demografische Beobachtung sei vorangestellt: Es ist aufschlussreich, dass viele der von mir behandelten Akteure der Reformen, der »neuen SED-Elite«,¹⁷⁵ relativ jung waren.¹⁷⁶ Mittag war Anfang 40 als er zusammen mit dem Mittvierziger Apel das Neue Ökonomische System der Planung und Leitung (NÖSPL) konzipierte (vgl. Kapitel 2); Renaus Kollektiv bestand aus jungen SchülerInnen und StudentInnen (vgl. Kapitel 3); und Paulicks Stab stand beim Aufbau der AMLO mehrheitlich noch am Beginn der beruflichen Karriere (vgl. Kapitel 5). Auf der anderen Seite gehörten die Schöpfer der »Zukunftsbilder« der Vorkriegsgeneration an: Paulick war Jahrgang 1903, Renau Jahrgang 1907, Kaiser Jahrgang 1910 – um einige Jahre jünger war der Maler Werner Tübke, geboren 1929, und der Gestalter Karl Clauss Dietel, geboren 1934 (vgl. Kapitel 5). Generalisierend kann man festhalten, dass die Mehrheit der Produzenten der Zukunftsbilder noch vor dem II. Weltkrieg in den dynamischen 1920er und 1930er Jahren sozialisiert worden waren, während die RezipientInnen der Zukunftsbilder der Nachkriegsgeneration angehörten. Es wäre eine eigene Studie wert, zu prüfen, worin die Gründe dafür liegen, dass es innerhalb der zweiten Generation trotz aller von Engler herausgearbeiteten ästhetisch-formalen Gemeinsamkeiten so große Unterschiede gab. Tübke und Dietel etwa setzten sich beide mit dem Computer auseinander, kamen aber zu grundlegend verschiedenen Auffassungen von moderner Technik, wobei sich die Differenzen nicht nur medienspezifisch begründen lassen. Die Reformversprechen, die ausgehend von der Ökonomie die Arbeits- und Lebenswelt der Menschen verändern sollten

171 Steiner 2004, S. 142.

172 Vgl. Hoffmann 2013, S. 86–87.

173 Vgl. hierzu ausführlich Kaiser 1997, S. 133–231.

174 Engler 2012, S. 36.

175 Scholz 2009, S. 407.

176 Vgl. Hoffmann 2013, S. 35, der einen »allgemeinen Trend zur Verjüngung und personellen Erweiterung der Führungsgremien« der SED ausmacht. Vgl. ebd., S. 37 zum Altersschnitt des ZK der SED auf dem VI. Parteitag 1963.

und die ihren ästhetischen Ausdruck in den Bildern und Architekturentwürfen fanden, trafen dabei, so Engler, auf ein »misstrauisches [...], aber durchaus begeisterungsfähiges« Zielpublikum.¹⁷⁷ Dieses hätte »weit überwiegend und gleichsam spontan zur ostdeutschen Moderne von unten« tendiert, das heißt, es sah das Veränderungspotential des Einzelnen vor allem in seinem konkreten gesellschaftlichen Umfeld und weniger durch Edikte von staatlicher Seite. Man kann davon ausgehen, dass sich diese Generation durch die Zukunftsbilder der im Folgenden besprochenen Architekten und Künstler besonders angesprochen fühlte.

Aber wie konnten in den bildenden Künsten und in der Architektur ästhetische und sprachliche Mittel gefunden werden, welche an die Gefühlswelten der RezipientInnen adressiert waren?¹⁷⁸ Prägnant wird dies in der Frage des Wohnungsdesigns und der »Gestaltung der Dingwelt überhaupt«,¹⁷⁹ denn die Teilnehmer am Weimarer FDJ-Wettbewerb »Haus der Zukunft« beschäftigten sich, wie ich zeigen werde, allesamt mit dem Problem der fundamentalen Veränderung des sozialistischen Lebens- und Wohnumfelds, etwa Kaiser mit seinem »Großhügelhaus« oder Bruno Flierl mit seiner Zukunftsprognose der Architekturtheorie, und versuchten, das Design auf Zukunft einzustellen. Nicht umsonst war die Frage »Wie lebt der Mensch in der (sozialistischen) Zukunft?« eine ganz entscheidende Motivation für einen Architekten wie Kaiser, das Wagnis einer utopischen Planung wie einer sozialistischen Megastruktur einzugehen. Es ist auffällig, dass die meisten der von mir hier thematisierten Werke nicht vor dem 11. Plenum des ZK der SED, dem sog. »Kahlschlagplenum« von 1965,¹⁸⁰ entstanden waren, sondern im Umfeld des 20. Jubiläums der DDR-Gründung 1969. Es stellt sich die Frage, ob »das intellektuelle Klima«, wie Hoffmann jüngst behauptete, tatsächlich so rigoros nach 1965 »gelähmt« wurde,¹⁸¹ oder ob es nicht zur Verlagerung moderner Vorstellungen in andere Bereiche, etwa von Technikeuphorie und Industriedesign, kam.

Man kann die Zukunftsbilder Kaisers, Renaus oder Tübkes als Elemente des Konflikts der beiden unterschiedlichen »Modernisierungsprojekte« der DDR der 1960er Jahre – Moderne von »oben« und von »unten« – interpretieren. Blieben die Kunstwerke, Architekturkonzepte und das Design von Rechenmaschinen auch in den »Schranken des parteistaatlich erlaubten und technokratisch Verwertbaren«, oder waren sie auch Medien der »Moderne von unten«, die auf »Alleingänge[n] der Individuen« beruhte?¹⁸² Waren die ProduzentInnen der Zukunftsbilder trotz ihrer Zugehörigkeit zu einer anderen Generation selbst Teil dieses Modernisierungskonzeptes von unten oder zementierten sie lediglich die technokratischen Wunschträume und Herrschaftsfantasien der Partei- und Staatsführung? Paulick, Renau, Kaiser und Dietel wollten allesamt »moderne Fabriken, verbesserte Technologien«, sie wollten eine bessere Arbeits- und Lebenswelt des modernen Sozialismus schaffen – doch wollten sie, wie weite Teile des Parteiapparates, »moderne Verhältnisse ohne moderne Menschen«? Man kann

177 Hier und im Folgenden, Engler 2012, S. 35. Vgl. Schulze Wessel 2010, S. 14 zur Situation in der ČSSR nach Stalins Tod.

178 Vgl. Wollé 2011, S. 410.

179 Engler 2012, S. 35.

180 Vgl. Andreas Kötzing/Ralf Schenk (Hgg.), *Verbotene Utopie. Die SED, die DEFA und das 11. Plenum*, (Schriftenreihe der DEFA-Stiftung), Berlin 2015.

181 Hoffmann 2013, S. 103.

182 Engler 2012, S. 36.

dies verneinen, zeigen doch die Kunstwerke und Schriften eine Auseinandersetzung mit dem »neuen Menschen« nicht ausschließlich unter ideologisch-ökonomischen Gesichtspunkten, wie z. B. Renaus Bild »Zukünftiger Arbeiter im Sozialismus« (vgl. Kapitel 3) von 1969, das auf die körperliche und geistige Beherrschung der Arbeit durch das Individuum zielte, oder Kaiser, der durch die Errichtung von Großwohneinheiten den Alltag der Menschen erleichtern und ihnen mehr Zeit für Freizeit und Selbstentfaltung bereiten wollte. Somit sind die Produzenten der Zukunftsbilder selbst eingespannt in die »paradoxe Beschränktheit« der ostdeutschen Moderne, von der Engler spricht.¹⁸³ Die Künste standen für »oben« (Auftraggeberschaft) und für »unten« (Rezeption) ein und vermittelten zwischen diesen beiden Polen.¹⁸⁴

Das macht letztlich die Zukunftsbilder und deren Kontexte für eine historisch-kunstgeschichtliche Untersuchung letztlich so interessant, denn die Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten, die Paradoxien und Alternativen, aber auch die mit der sozialistischen Utopie verbundenen Erwartungen, Befürchtungen und Träume lassen sich in den Werken der Kunst und Architektur nachvollziehen und folgen eigensinnigen, ästhetisch-begründeten Bedingungen, sind demnach weder reines Abbild noch Spiegelung politisch-ideologischer Dogmen noch ein weltabgewandtes, die Kontexte und gesellschaftlichen Bedingungen ignorierendes Spiel mit Farben und Formen. Sie vermochten es – in unterschiedlicher Weise und Intensität –, dem intrinsischen Bedürfnis des sozialistischen Herrschaftssystems nach ikonischer Unterfütterung der textbasierten Ideologie auf der ästhetischen Ebene etwas entgegenzusetzen, gleichwohl es sich um herrschaftsstabilisierende oder subversive Werke handelte. Bilder, Entwürfe, Text boten differenzierte Wege und Mittel, mit denen sich die sozialistische Gesellschaft der DDR in den 1960er Jahren »durch Projektionen ihrer Zukunft« (selbst) beschreiben konnte.¹⁸⁵ Dass im Umkehrschluss diese Selbstbeschreibung durch »Projektionen ihrer Zukunft« in den 1970er, vor allem aber in den 1980er Jahren nicht mehr funktionierte, darauf hat Sabrow hingewiesen. Er schrieb dazu: »Zukunftsverlust und Fortschrittsverlust spiegeln die Aushöhlung eines auf das Neue gerichteten Zeitverständnisses in der politischen Kultur des SED-Staates, dessen ursprüngliche Mobilisierungskraft sich am Ende gegen diesen Staat selbst richtete und ihn als eine erstarrte Welt ohne Zukunft demaskierte.«¹⁸⁶

1.5 Fragestellung

Eine Kulturgeschichte der sozialistischen Zukunftsbilder und Zukunftsräume in der Ära der wissenschaftlich-technischen Revolution muss sich mit der Frage auseinandersetzen, ob und wie sich das Ringen um eine umfassende Reform von Wirtschaft und Gesellschaft in den Bildkünsten und in der Architekturtheorie bzw. -praxis niedergeschlagen hat. Für diese Frage liefert die Forschung bislang nicht mehr als Ansätze. Zum einen ist zu vermuten, dass die

183 Wolfgang Engler, *Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land*, (Aufbau-Taschenbücher, Bd. 8053), 2. Aufl., Berlin 2000, S. 61.

184 Vgl. Karl-Siegbert Rehberg, *Der ambivalente Staatsmäzen*, in: Rehberg/Holler/Kaiser 2012, S. 41–50.

185 Luhmann 1993, S. 471.

186 Sabrow 2004, S. 184.

schrittweise vollzogene Liberalisierung der Kulturpolitik zu einer größeren Vielfalt der Stile und zu einer größeren Bandbreite der Sujets – inklusive problematischer/ strittiger Themen – geführt haben könnte, zum anderen scheint es plausibel, dass neue Themen der Darstellung vorzufinden sind.¹⁸⁷ Geht man von der grundsätzlichen Annahme aus, dass die Künste im Sozialismus einen großen Adressatenkreis didaktisch erreichen (und belehren) sollten und dass sich die Führungselite permanent der Wirksamkeit der Künste versicherte (und diese streng kontrollierte und reglementierte), so kann man dies wohl auch für das Zeitalter der Reformen der 1960er und frühen 1970er Jahre annehmen. Dass es zwischen den 1950er und 1960er Jahren tatsächlich zu Veränderungen in den Formen, Ausdrucksmitteln und Inhalten kam, das haben Untersuchungen zur Literatur und zur Geschichte des Films gezeigt.¹⁸⁸ Dort waren die neuen Freiräume von den Kulturschaffenden erkannt, besetzt und bespielt worden – mitunter zu einem hohen Preis, wie das »Kahlschlagplenum« von 1965 demonstriert.

Wie sah die Situation in den bildenden Künsten und in der Architektur aus? Inwiefern inszenierte sich der »vorsichtige gesellschaftliche Aufbruch«, den die Partei ja selber ermöglicht hatte, in den Werken?¹⁸⁹ Welche Medien standen ihr zur Verfügung und welche Formen waren akzeptabel? Wurde der Aufbruch in Wirtschaft, Wissenschaft und Forschung überhaupt ästhetisch sichtbar oder bedurfte es flankierender Maßnahmen, wie bspw. erläuternder Texte? Warb die Partei mit den Mitteln der Kunst und Architektur um Akzeptanz für ihre Bemühungen in der Bevölkerung und wenn ja, wie stellte sich diese Strategie dar? Reagierten die Künste auf das Angebot der (Wirtschafts-)Reformer, »die Kompetenz von mehr Menschen für sich nutzbar zu machen«?¹⁹⁰ Gingen die übrigen Künste, wie der Film, über die »Grenzen der Zumutung«, welche die SED dennoch aufrechterhielt, hinaus? Wie reagierten die Künste und die Architektur auf das neue Menschenbild, welches mit dem Reformprogramm einherging (und auch eingefordert war)? Wenn, wie die Forschung herausgestellt hat, die »Moderne von oben« vor allem von der Jugend, den Intellektuellen und den KünstlerInnen begeistert aufgenommen worden war, wie machte sich der Wandel seit den frühen 1960er Jahren im Hinblick auf den anvisierten Adressatenkreis – ArbeiterInnen, Intelligenz, ParteifunktionärInnen, Angestellte – bemerkbar? Welche Strategien verfolgten KünstlerInnen, GestalterInnen und ArchitektInnen, um breitere Kreise »mitzunehmen«, von neuen Inhalten zu überzeugen, bestimmte Zielgruppen aktiv in gesellschaftlich-soziale Vorhaben mittels Kunst und Architektur einzubinden? Gab es neue Formen der Einheit von Form und Inhalt, neue Formen der Teilhabe und Partizipation am sozialistischen Gesellschaftsprojekt, die durch die Künste offenbart und räumlich durch Architektur und Stadtplanung ermöglicht oder ermutigt wurden? Schulze Wessel hat hier mit Blick auf die ČSSR nach 1945 einige wichtige Punkte benannt, etwa den

187 Sigrid Hofer hat dies für die Darstellungen der Raumfahrt und Kosmonautik in der visuellen Kultur der DDR gezeigt: vgl. Sigrid Hofer, Kosmonaut Ikarus. Weltall, Erde, Mensch – Die planbare Zukunft als bildnerische Projektion, in: Rehberg/Holler/Kaiser 2012, S. 205–215.

188 Vgl. Wolfgang Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR, Leipzig 1996; Dagmar Schittly, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, (Forschungen zur DDR-Gesellschaft), Berlin 2002; Klaus Finke, Politik und Film in der DDR, 2 Bde., (Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung, Bd. 8,1 u. 8,2), Oldenburg 2007.

189 Steiner 2004, S. 133.

190 Ebd., S. 133.

»Paradigmenwechsel« an den »Repräsentationen des sozialistischen Aufbaus und seiner Zukunftsverheißungen« und die »Hinwendung [der Architektur, O.S.] zur Zukunft« – was in der DDR ebenfalls zu beobachten ist.¹⁹¹ Darüber hinaus ist zu fragen: Trugen Kunstwerke und Architekturen – wie andere Wissensgebiete, gesellschaftliche Felder oder performative Praktiken – dazu bei, zur Prägung eines »revolutionäre[n] Zeitempfinden[s]« bei? Gaben sie einem solchen Zeitempfinden Ausdruck? Und wie verhielten sich die Künste zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und wie verorteten sich KünstlerInnen, ArchitektInnen und GestalterInnen als »Akteure der geschichtlichen Zeit«?¹⁹²

Bei der Selbstvergewisserung, -legitimation und -inszenierung des sozialistischen Systems im Zeitalter des NÖSPL kam dem jeweils vorgefundenen oder angestrebtem »Entwicklungsstand der Technik« eine, wie Hofer schreibt, »besondere Bedeutung zu« – und somit auch seiner ästhetisch-medialen Darstellung und Repräsentation.¹⁹³ Denn Wissenschaft und Technik bildeten, nach Luhmann, explizite Projektionsflächen für utopische Vorstellungen und Hoffnungen, die entsprechend ästhetisch-visuell begleitet wurden.¹⁹⁴ Kaiser hat dies aufgegriffen und über die Veränderungen im Arbeiterbildnis, dem wichtigsten Genre der Malerei in der DDR, reflektiert und gezeigt, dass sich in den 1960er/70er Jahren grundlegende Veränderungen der kanonischen Bildmuster nachvollziehen lassen. Die neue Arbeitswelt im Zeitalter der wissenschaftlich-technischen Revolution habe auch einen »neuen (und letzten Helden-) Typus des Aktivisten- und Brigadebildes« entstehen lassen, nämlich den »intellektualisierte[n] Planer«,¹⁹⁵ der »mit ernster und gefasster Mine eine Reagenzglasprobe betrachtend, in der Schaltzentrale eines Atomkraftwerks« sitzend gezeigt wird.¹⁹⁶

Darauf aufbauend soll in der Arbeit solchen »neuen« sozialistischen Heldentypen in der bildenden Kunst der DDR nachgegangen und deren Entstehungskontexte und Rezeptionsbedingungen beleuchtet werden. Es ist zu vermuten, dass sich neue Visualisierungsstrategien für die Darstellung und mediale Verbreitung der neuen Form des Arbeiters/der Arbeiterin herausbildeten und dass dafür eine komplexe Ikonografie des sozialistischer PlanerInnen und LeiterInnen entstand. Wenn sich, wie Fabian Kröger unlängst vermutet hat, Technikutopien auch der »Schubkraft des utopischen Bildrepertoires« bedienten, um visuelle Überzeugungsarbeit zu leisten,¹⁹⁷ so wird auch mit Blick auf die DDR die Frage nach der »Schubkraft« zu stellen sein, gerade wenn es sich um technologisch-wissenschaftliche Innovationsbereiche handelte, die einer Legitimation und Vermittlung bedurften. Welche visuellen Argumentations- und Visualisierungsstrategien begleiteten den Technik- und Wissenschaftsdiskurs im Zeitalter des NÖSPL? Es scheint mir berechtigt, die hohe Bedeutung des NÖSPL für die Ästhetik der

191 Schulze Wessel 2010, S. 14–15.

192 Plaggenborg 2010, S. 22.

193 Hofer 2012, S. 209.

194 Vgl. Luhmann 1993, S. 471: »Sowohl im Technischen als auch im Humanem beschreibt sich die Gesellschaft durch Projektion ihrer Zukunft.«

195 Paul Kaiser, Die Aura der Schmelzer. Arbeiter- und Brigadebilder in der DDR – ein Bildmuster im Wandel, in: Rehberg/Holler/Kaiser 2012, S. 167–173, hier S. 170.

196 Stefan Wolle, Die Utopie der befreiten Arbeit. Arbeitsalltag und Konsum in der DDR, in: Rehberg/Holler/Kaiser 2012, S. 291–299, hier S. 292.

197 Kröger 2012, S. 93.

Zukunftsdarstellungen bzw. für die Inhalte und Formen der Zukunftsdiskurse in der bildenden Kunst und Architektur der DDR anzunehmen. Kurz: Wie sah sie aus, die sozialistische, industrialisierte, technologisch innovative Moderne der DDR der 1960er Jahre? Welche soziale Dimension der Zukunftsbilder und -orte kann also mit den zur Verfügung stehenden Quellen ausgemacht werden? Wie wirkte die moderne Ästhetik von Kunst und Architektur im Zeitalter des NÖSPL auf die Gesellschaft und die Kultur? Zur Beantwortung dieser und anderer Fragen ist es nicht mehr hinreichend, rein kunst- oder zeitgeschichtliche Methoden und Analysen zu verfolgen. Vielmehr muss es um einen breiteren kulturgeschichtlichen Ansatz gehen, der alle Stränge verbindet.

1.6 Ziele der Arbeit

Die Utopie in der DDR der 1960er Jahre als Facette eines »partizipatorischen Gesellschaftsprojekts«

Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass die »mittlere Periode« der DDR, an deren Anfang der Mauerbau 1961 steht, eine Phase der Stabilität und Herrschaftskonsolidierung darstellte.¹⁹⁸ Der Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker 1971 markierte nicht nur das Ende des »utopischen Jahrzehnts« (Sabrow), sondern auch den Abbruch des technologieorientierten Reformprogramms einer Art sozialistischer Moderne in den Bildkünsten und der Architektur – obgleich verschiedene Projekte weiterliefen und erst nach dem Machtwechsel fertiggestellt wurden. Der Zeitraum 1961 bis 1971 umfasst eine Epoche, die Historiker wie Kocka, Andreas Malycha und Peter Jochen Winters zur Binnenperiodisierung der DDR-Geschichte herangezogen haben.¹⁹⁹ Mit dem Mauerbau 1961 und dem Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker 1971 liegt diese Ära zwischen zwei zentralen Zäsuren, die zur zeitlichen Eingrenzung meiner Studie herangezogen werden. Zudem haben sich insbesondere sozial-, wirtschafts- und politikgeschichtliche Studien mit den diversen Faktoren des »utopischen Jahrzehnts« in seiner Verbindung von Erwartungshaltung und Machbarkeitsdenken beschäftigt. Hier will ich mit meiner Studie zu Zukunftsbildern und Zukunftsorten ansetzen.

Und noch ein anderer historischer Umstand rechtfertigt eine kritische Untersuchung kultureller Artefakte der 1960er Jahre: Da die SED insbesondere während der wissenschaftlich-technischen Revolution in der Lage zu sein schien, »die Vorstellungswelt, das Lebensgefühl und das Weltbild großer Teile der Bevölkerung« zu beeinflussen, wird in der folgenden Studie nach dem »propagandistischen« Potential der Künste zu fragen sein, obgleich hier nicht von einer

198 Vgl. Monika Kaiser, Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker. Funktionsmechanismen der SED-Diktatur in Konfliktsituationen 1962 bis 1972, (Zeithistorische Studien, Bd. 10), Berlin 1997, S. 57: »Anfang der sechziger Jahre begann eine neue Entwicklungsetappe in der DDR.«

199 Vgl. Jürgen Kocka, Ein deutscher Sonderweg. Überlegungen zur Sozialgeschichte der DDR, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, 1994, 40, S. 34–45, hier S. 40 sowie Scholz 2009, S. 251. Vgl. ebenfalls Andreas Malycha und Peter Jochen Winters, Geschichte der SED. Von der Gründung bis zur Linkspartei, (Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 1010), Bonn 2009, S. 11.

simplen Top-Down-Struktur (Auftrag-Ausführung-Rezeption) auszugehen ist.²⁰⁰ Den Bildern kam in der plausiblen Vermittlung und den Überzeugungsmechanismen des Sozialismus eine überaus bedeutende Funktion zu, weswegen die Forschung nicht ohne Grund von »Bilderwelten« des Sozialismus spricht. Die bildenden Künste und auch die gebaute räumliche Umwelt hatten die Funktion, die »Differenz zwischen Erfahrung und Erwartung«, welche sich nach Koselleck in der Moderne seit 1800 »zunehmend vergrößert« habe,²⁰¹ ästhetisch zu überdecken und im Bild und von diesem rückwirkend in der Realität wieder zu überbrücken: Die lebensweltlichen Erfahrungen des Betrachters sollten im Bild mit den in der Ideologie erhobenen Erwartungen zusammengebracht werden und gleichzeitig in die Wirklichkeit des Betrachters zurückwirken.²⁰² Die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben und die Ästhetisierung des Lebens waren zentrale Inhalte der verschiedenen sozialistischen Kulturrevolutionen seit 1917. Es waren v. a. die Bilder – gemalte, fotografierte, gefilmte – welche im »Zeitalter der großen Erwartungen« Orientierung und kollektive Selbstversicherung versprachen. Wolle hat dies in seiner Betrachtung von Womackas Wandbild am »Haus des Lehrers« vorgeführt: »Wie ein gewaltiges Altarbild symbolisiert es die Ingredienzien der sozialistischen Ideologie: Optimismus, Zukunftsgläubigkeit, Wissenschafts- und Techniqueuphorie, den Kult der Jugendlichkeit und der Schönheit, den Glauben an den Sozialismus und die Arbeiterklasse.«²⁰³ Wolle argumentierte, dass der Glauben an den Sozialismus/Kommunismus als Utopie in den 1960er Jahren »nicht allein aus der auf Hegel basierenden dialektischen Entwicklungstheorie von Marx und Engels, sondern aus einer bunten Mischung ideengeschichtlicher Fragmente« bestand und dass sich die »Wirkungsmacht weniger durch die abstrakte Theorie, sondern in Bildwelten, Sprachformen und Gefühlen« zeigte.²⁰⁴

Erst nach dem Ende des sogenannten »deutsch-deutschen Bilderstreits« (Rehberg) der 1990er und frühen 2000er Jahre ist die sachliche Auseinandersetzung mit den Facetten der sozialistischen Utopie und ihren ästhetischen Funktionsweisen von der Forschung begonnen worden. Als Ergebnis dieser Entwicklung konnte die 2012 bis 2013 in Weimar gezeigte Ausstellung »Abschied von Ikarus« sich dem Thema der Utopie in der DDR unaufgeregt nähern. Das Ausstellungs- und Forschungsprojekt fragte bereits in Ansätzen danach, wie, wann und warum und in welchen Kontexten »Zukunft« dargestellt und diskursiv begleitet wurde. Es stellte sich darüber hinaus den Fragen: Welche historischen Hintergründe führten dazu, dass die 1960er Jahre eine so große Bandbreite und Vielfalt an Zukunftsbildern und Visionen auf die Zukunft hervorbrachten? Wer waren die ProduzentInnen, wer die KonsumentInnen dieser Zukunftsbilder, wer gab sie in Auftrag, wer protegierte und wer verhinderte sie, und warum jeweils? Wie sahen die Zukunftsorte architektonisch-räumlich aus und wie waren sie ausgestaltet? Eckhart Gillen schrieb 2012, dass »Kunst und Leben in der DDR zwischen Utopieerwartung und Utopieermüdung« angesiedelt gewesen sei.²⁰⁵ Deswegen konzentriert sich die Arbeit auf die Phase

200 Malycha/Winters 2009, S. 11.

201 Koselleck 2000, S. 359.

202 Vgl., nicht unwidersprochen, zur Sowjetunion unter Stalin: Boris Groys, Gesamtkunstwerk Stalin.

Die gesplattene Kultur in der Sowjetunion, München – Wien 1988.

203 Wolle 2011, S. 156.

204 Ebd., S. 410.

205 Gillen 2012, S. 51.

der Utopieerwartung – gleichwohl wird die Utopieermüdung am Ende der Arbeit ebenfalls zur Sprache kommen müssen, zeigte sie sich doch besonders eindrucksvoll in den Bildern der 1970 und 1980er Jahre.²⁰⁶ Anknüpfend an Gillen wird nach den »Bindekräften« gefragt, »die von der Idee dieser ›konkreten Utopie‹ der sozialistischen und kommunistischen Zukunft ausgingen und eine große, sehr heterogene Gruppe von ArchitektInnen, PlanerInnen, GestalterInnen, KünstlerInnen, DesignerInnen und TheoretikerInnen dazu motivierten, am sozialistischen Gesellschaftsprojekt DDR mitzuwirken und auf das Projekt ästhetisch-lebensweltlich einzuwirken.«²⁰⁷ Gillen ist darin zuzustimmen – und historische Detailstudien haben dies hinreichend belegt –, dass die kulturelle Stabilität der DDR »nur über diesen gemeinsamen Glauben an die Utopie beziehungsweise den Glauben an den Sozialismus als wissenschaftliches Projekt« die »zähen Familienbände, die zwischen Kritikern und Repräsentanten der DDR bis über ihr Ende hinaus bestanden«, erklärbar ist.²⁰⁸ Der Aufbau der vorliegenden Arbeit zur Utopie in Kunst, Architektur und Gestaltung der DDR orientiert sich an den Befunden der Geschichtsschreibung, die die 1960er und teilweise die 1970er Jahre als Experiment einer partizipativen sozialistischen Moderne sieht.

Im Kontext des Reformprogramms Ulbrichts Ende der 1960er Jahre kam der modernen Technologie und dem wissenschaftlichen Fortschritt in der DDR eine besondere Bedeutung zu,²⁰⁹ erhoffte man sich doch, dass davon vielgestaltige »dynamische Modernisierungsschübe« ausgingen.²¹⁰ Technik und Wissenschaft waren teils »transzendental« aufgeladen, teils emanzipatorisch-aufklärerisch konnotiert und deswegen einer besonderen ideologischen Kontrolle ausgesetzt. Während der Epoche der Hochmoderne von 1890 bis 1970 waren »gesellschaftliche Technikdiskurse« im Allgemeinen Medium und Ressource »gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen und Selbstvergewisserungen«²¹¹ und generierten (auch visuelle) Repräsentationen von Technikzukünften. Aber speziell in der »sozialistischen Moderne« waren »Wissenschaft und Technik [...] zu wichtigen Orten politischer und allgemein gesellschaftlicher Sinnstiftung geworden.«²¹² Deswegen wird im Folgenden in den Kapiteln zu den Fallbeispielen davon ausgegangen, dass auch in der DDR Zukunftserwartungen und –konzepte, vergleichbar mit den zahlreichen Prognosen, ihren »Niederschlag nicht alleine in den klassischen Genres wissenschaftlicher Textproduktion« fanden, sondern ebenso in »nahezu alltäglichen Bausteinen

206 Vgl. ebd., S. 56: »Utopieermüdung ist die Folge des ständigen Hinausschiebens des erwarteten kommunistischen Zustandes, dessen absehbares Bevorstehen Chruschtschow 1961 noch einmal zu prophezeien wagte. Die zeitliche Überdehnung der utopischen Potentiale muss notwendigerweise zu einer Abnutzung utopischer Energien führen.«

207 Ebd., S. 51.

208 Ebd., S. 52. Vgl. Scholz 2009, S. 257: »Neben Ideologie und Antifaschismus interessieren die weiteren kulturellen Bindungskräfte und Orientierungen, die im Alltag übergreifend auf alle Gruppen und Regionen wirkten.«

209 Vgl. Hoffmann 2013, S. 39–40.

210 Fraunholz/Hänseroth/Woschech 2012, S. 16.

211 Ebd., S. 12–13.

212 Simon Donig, Informatik im Systemkonflikt – Der Technik- und Wissenschaftsdiskurs in der DDR, in: Friedrich Naumann/Gabriele Schade (Hgg.): Informatik in der DDR – eine Bilanz, (Lecture Notes in Informatics (LNI) – Thematics), Bonn 2006, S. 462–478., hier S. 462.

visueller Repräsentationen.«²¹³ Es wird gezeigt werden, welche visuelle Repräsentationen und räumliche Konfigurationen die »Manifestationen der Zukunft« und die »Methoden und Bilder der Prognose« in der DDR einnahmen und dass diese als vom Künstler individuell artikulierte, aber öffentlich rezipierte Repräsentationen – als »kollektive Zukunftsvorstellungen« – gelesen werden können.²¹⁴

So gliedert sich der Hauptteil der Arbeit in drei große Utopiefelder, die zentrale Bedeutung für die »vergangene Zukunft« der DDR der 1960er und 1970er Jahre hatten. Es lassen sich dabei drei besonders aufschlussreiche Themen des bildhaft-räumlichen Zukunftsdenkens in der DDR benennen: Erstens, der Mensch in der »entwickelten sozialistischen Gesellschaft« als Projektionsfläche eines »Neuen Menschen« und eines »Neuen Arbeiters«. Zweitens, die Stadt als Bühne und »Projektionsfläche erwarteter und gewünschter wie auch unerwünschter und kritischer Zukünfte.«²¹⁵ Und drittens, der technologisch-wissenschaftliche Fortschritt als Medium, Werkzeug und Chiffre gesellschaftlicher, politischer, ökonomischer und kultureller Zukunftsvorstellungen im Sozialismus. Alle drei sind genuine Bestandteile der »[I]konomie und Topologie der Zeit [des] Aufbruchs nach Utopia.«²¹⁶ Bilder von Zukünften und mit Fortschritt verbundene Orte in der DDR können also mit den klassischen Gattungen der Raum- und der Zeitutopie in Verbindung gebracht werden. Die bildhafte Darstellung des »Neuen Arbeiters« bei Renau oder die Entwürfe Kaisers für sozialistische Megastrukturen vom Ende der 1960er Jahre zeigen in der Gegenwart im Bild etwas, »das in Zukunft anwesend sein könnte«,²¹⁷ aber noch nicht vorhanden ist. Alle im Folgenden besprochenen Beispiele weisen Aspekte einer räumlichen Realisierung einer utopischen Zeitqualität auf, auch wenn z. T. die genaue Schilderung des Raumes nicht das wichtigste künstlerische Anliegen bildete, sondern der dargestellte zeitliche Entwicklungsaspekt.²¹⁸ Folglich werden in meiner Analyse die raum-zeitlichen Eigenschaften von Zukunftsbildern ebenfalls Beachtung finden. Da die Bilder, Entwürfe und Modelle (und auch die begleitenden Texte) teilweise etwas als real präsentierten, was nicht in der Wirklichkeit existierte oder existieren konnte, besitzen sie eine besondere, als utopisch zu bezeichnende Qualität: »Das Bild [und das Modell bzw. der Text, O.S.] hat die Fähigkeit, dieses Dargestellte so sichtbar zu machen, als hätten wir die Sache selbst vor Augen. Aus dieser Fähigkeit zur räumlichen Imagination bezieht das Bild seine magischen

213 Hier und im Folgenden, Heinrich Hartmann/Jakob Vogel, Prognosen: Wissenschaftliche Praxis im öffentlichen Raum, in: dies. (Hgg.), Zukunftswissen. Prognosen in Wirtschaft, Politik und Gesellschaft seit 1900, Frankfurt/Main – New York 2009, S. 7–32, hier S. 21.

214 Vgl. Hölscher 2004, S. 402: »Eine zweite, soziologische Unterscheidung bezieht sich auf den sozialen Träger von Zukunftsvorstellungen: Kollektive Zukunftsvorstellungen sind der Besitz einer größeren sozialen Gruppe, nicht eines Einzelnen. [...] Sie beziehen sich meist auf öffentliche, die ganze Gruppe oder deren Umwelt insgesamt betreffende Gegenstände, nicht wie die bloß individuellen vorwiegend auf private.«

215 Vgl. Annett Steinführer, Utopia war gestern: Gedachte urbane Zukünfte zwischen Stadtutopie, Prognose und Szenario, in: Hartmann/Vogel 2009, S. 197–212, hier S. 198.

216 Wollé 2011, S. 410.

217 Fabian Kröger, Fahrerlos und unfallfrei. Eine frühe mobile Technikutopie und ihre populäre Bildgeschichte, in: Fraunholz/Woschek 2012, S. 93–114, hier S. 94.

218 Vgl. ebd., S. 94: »Mit diesen Merkmalen verbinden Bilder der Zukunft Qualitäten räumlicher und zeitlicher Utopien. [...] Zukunftsbilder vermögen beides. Sie realisieren utopische Orte in der räumlichen Gegenwart des Bildes.«



Baumeister der Zukunft

Städtebauer und Architekten tragen in unserem Staat eine hohe gesellschaftliche Verantwortung. Das verleiht der Ausbildung von Städtebauern und Architekten in der DDR eine weit über das fachtechnische Studium hinausgehende Bedeutung. Neben der praxisverbundenen Vermittlung exakter Kenntnisse über den wissenschaftlich-technischen Höchststand ist deshalb die Heranbildung sozialistischer Persönlichkeiten eine der wichtigsten Aufgaben unserer Bauhochschulen. Schon bei der Ausbildung der künftigen Architekten und Städtebauer wird die Gemeinschaftlichkeit mit allen Bauschaffenden und dem Zusammenwirken mit der Bevölkerung größter Wert beigemessen.

Unsere Zeit braucht Menschen, die fest im Leben stehen, die fähig sind, die technische Revolution zu meistern, und die ihre Aufgaben mit schöpferischem Tatendrang lösen. Getragen vom Geist des Antifaschismus, der Völkerverständnis und des Sozialismus wölbt auch an unseren Bauhochschulen eine solche Generation heran. ...

1. Gedenkstätte für die antifaschistischen Widerstandskämpfer im Gelände der Technischen Universität Dresden. Organ der Widerstandskämpfer. Ausführung: Bildhauer Axel Wölffig, Dresden.

2. Teil der Gedenkstätte am Münchener Platz in Dresden.

3. 4. ...



Abbildung 3. »Baumeister der Zukunft«, aus: *Deutsche Architektur*, 1965.

Qualitäten.«²¹⁹ Auch wenn der Begriff der »Magie« in diesem Kontext nicht zielführend ist, so enthält die Aussage einen wichtigen erkenntnisleitenden Ansatz, nämlich die Besonderheiten des »utopischen Bildes«, Raum- und Zeitutopien gleichermaßen darzustellen bzw. räumliche Zukunftsvisionen als zeitliche Entwicklungen zu zeigen oder temporäre Utopien räumlich im Bild zu verorten. Die hier versammelten Beispiele reagierten unterschiedlich auf einen gesellschaftlich-(ideologisch) überwölbten Glauben an die Zukunft. Sie nehmen darauf direkt oder vermittelt Bezug und sind von einem in die Zukunft gerichteten Denken durchzogen. Sie stehen mitunter repräsentativ für eine Grundhaltung der Hochmoderne. Zwar sind die Beispiele spezifisch für die sozialistische Gesellschaft in der »ostdeutschen Moderne« (Engler), doch sind ästhetische wie funktionale Parallelen zur »Westkunst« und Architektur des Westens unübersehbar. Diese Beispiele als historische Formen von Zukünften zu verstehen und zu kontextualisieren, ihre Eigengesetzlichkeiten und Besonderheiten kunst- und architekturgeschichtlich zu würdigen und nicht in einem starren Abhängigkeitsverhältnis zur Politik zu sehen, sondern in einer dynamischen Interdependenz, ist der Anspruch dieser Studie (Abb. 3).

219 Kröger 2012, S. 94.

1.7 Struktur der Arbeit

Wenn in dieser Studie der Utopie in der bildenden Kunst und Architektur der DDR der 1960er Jahre nachgegangen wird, dann nicht als streng chronologische Untersuchung des utopischen Denkens in den Bildkünsten und der Architektur und auch nicht als theoriegeleitete Studie der Wechselwirkungen zwischen dem literarischen Genre der Utopie und der Kulturgeschichte der DDR, sondern anhand von Fallstudien. Aufgrund der umfangreichen Quellenbestände mussten Auswahlkriterien gefunden werden, welche einerseits erlaubten, die Verbindungen der untersuchten Beispiele auf verschiedenen Ebenen (zeitgeschichtlich, biografisch, weltanschaulich, ästhetisch, lokal, stilistisch, thematisch-inhaltlich, methodisch u. a.) sichtbar zu machen, und andererseits gestatteten, die jeweiligen Fallbeispiele in ihren Spezifika und Besonderheiten als singuläre Phänomene zu würdigen und nicht nur als weitere Beispiele in einer langen Folge utopischen Denkens.

Dass die gewählten Beispiele allesamt aus der zweiten Hälfte der 1960er Jahre stammen, hat mehrere Gründe. So kristallisierten sich die Beispiele aufgrund der Befundlage in den Archiven heraus. Für Renau bedeuteten die 1960er Jahre das produktivste Jahrzehnt seines Schaffens und für Kaiser eine Phase der Um- und Neuorientierung, nachdem er mit dem II. Bauabschnitt der Karl-Marx-Allee in Berlin sein Meisterstück zu Beginn des Jahrzehnts abgeliefert hatte. Primär ist jedoch der Umstand, dass die Endphase der Regierungszeit von Ulbricht eine bis dahin in der Geschichte der DDR und auch danach unerreichte Verdichtung und Vermengung von variierenden Zukunftsthemen sah. Die Beispiele decken sich mit der von Elke Seefried beforschten Hochphase der Zukunftsforschung – das heißt der systemübergreifenden, wissenschaftlichen Erforschung und Analyse kommender Entwicklungen –, deren Aufstieg nach dem II. Weltkrieg in den 1960er Jahren in einem wahren Boom kulminierte.²²⁰

Die hier vorgeschlagene Methode, sich dem utopischen Denken in der bildenden Kunst und Architektur der DDR aus kunsthistorischer Sicht zu nähern und es analytisch zu erfassen, begreift das Nachdenken und Visualisieren von Zukunft in den 1960er Jahren grundsätzlich als differenzierte Problemstellung, welche sich in Fragen formulieren lässt, die dann jeweils an den Fallbeispielen ausführlich behandelt werden.

So ergab sich die Überlegung, den drei Kapiteln mit Fallbeispielen zunächst einen Abschnitt zum historischen Kontext und der Bedeutung der Prognose für verschiedene Zukunftsentwürfe in der DDR voranzustellen, um damit die Rahmenbedingungen zu umreißen. Im dritten Kapitel werden die Fragen diskutiert: Wie sieht der Mensch der Zukunft aus, in welcher Umgebung lebt und wirkt er und wie können Bilder im öffentlichen Raum solche Vorstellungen nachhaltig an den Betrachter vermitteln? Dieses Kapitel umfasst nicht nur die stilistische Einordnung und die ikonografische Interpretation der Wandbilder von Renau für die AMLO und für Halle-Neustadt, sondern auch die zeitgenössischen Diskurse um die Funktion und Bedeutung des Bildes im öffentlichen Raum sowie die ästhetischen und gestalterischen Strategien Renaus, auf die Herausforderungen einer modernen Kunstwerk-Betrachter-Situation adäquat

²²⁰ Vgl. Elke Seefried, *Zukünfte. Aufstieg und Krise der Zukunftsforschung 1945–1980*, (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 106), Berlin – Boston, Mass. 2015.

zu reagieren. Im vierten Kapitel wird unter der Fragestellung »Wie lebt und wohnt der (sozialistische) Mensch in der Zukunft und wer baut und plant seine Bauten und Städte?« auf verschiedene Modelle und Strategien eingegangen, die hierzu in der DDR existierten. Dies wird anhand von theoretischen Texten und gebauter Architektur von Kaiser geschehen. Sein Werk umfasst neben den von der Forschung bereits gewürdigten Bauten auch ein umfangreiches, bis dato noch unbeachtetes theoretisierendes Reflektieren über Architektur, Planung und die Stellung und Bedeutung des Architekten in Gegenwart und Zukunft. Die hier erstmalig publizierten und diskutierten Schriften zur Architektur von Kaiser konnten bei den Recherchen im Nachlass ausfindig gemacht werden. Kaisers theoretische Äußerungen und seine bauliche Praxis decken den Zeitraum nach dem II. Weltkrieg bis zum Beginn der 1970er Jahre ab und zeigen die diachrone und persönliche Entwicklung des Architekten auf. Hier wird mit Krufft zu fragen sein, was es bedeutete, »wenn ein einzelner oder eine Gruppe eine Stadt« errichten wollte, »die Abbild eines neuen, eines besseren Systems menschlichen Zusammenlebens sein sollte«, und wie sich das Verhältnis von »ästhetischer Reflexion« des Entwerfers und der Form »der zugrundeliegenden Utopie« gestaltete.²²¹ Das fünfte Kapitel schließlich stellt die Synthese der in den vorherigen Abschnitten besprochenen Problemfelder dar. Es widmet sich unter der dem Titel: Die »Akademie der marxistisch-leninistischen Organisationswissenschaft« als gebaute Kybernetik. Planungs- und Baugeschichte, Ausstattung und Konzept eines sozialistischen Zukunftsortes« einem herausragenden Beispiel für den Einfluss kybernetischen Denkens auf Architektur und Innenraumgestaltung. Der im Umkreis der Feierlichkeiten zum 20. Jahrestag der Gründung der DDR 1969 entstandene Forschungskomplex ist sowohl ein Beispiel für das Wechselspiel von wissenschaftlichen und raumkünstlerischen Vermittlungskonzepten²²² als auch für auf technologisch-wissenschaftlichem Fortschritt gegründeten Zukunftshoffnungen in der Hochmoderne, war es doch die Wissenschaft, welche »die Konstruktion und Vorwegnahme der Zukunft in besonderem Maße« symbolisierte.²²³ Ausführlicher wird auf die architektonische Gestaltung und die damit verbundenen Visualisierungs- und Inszenierungsstrategien eingegangen und der Bereich der Technik- und Wissenschaftsgeschichte an die kunsthistorischen Fragestellungen gekoppelt. Es wird argumentiert, dass man die AMLO als einen »Zukunftsort« im Sinne von Schulze Wessel begreifen kann; als einen Ort, an dem »enorme Investitionen angelegt wurden, an dem neue Sozialbeziehungen entstanden und an dem der planerische Zugriff auf die Zukunft sichtbar zu werden schien.« Eine Zusammenfassung der ästhetischen Strategien, mit denen versucht wird, Mensch, Arbeit und Natur im Zeitalter der wissenschaftlich-technischen Revolution zu versöhnen, wird im abschließenden sechsten Kapitel gegeben.

221 Krufft 1989, S. 9–10.

222 Vgl. zur methodischen Anregung v.a. die Arbeiten von Leslie W. Stuart: *The Cold War and American Science. The Military-Industrial-Academic Complex at MIT and Stanford*, New York 1993; *Laboratory Architecture: Planning for an Uncertain Future*, in: *Physics Today*, 2010, 63, S. 40–45; *Spaces for the Space Age: William Pereira's Aerospace Modernism*, in: Peter J. Westwick (Hg.), *Blue Sky Metropolis. The Aerospace Century in Southern California*, (Western Histories, Bd. 4), Berkeley, Ca. 2012, S. 127–158.

223 Hier und im Folgenden, Martin Schulze Wessel, *Zukunftsentwürfe und Planungspraktiken in der Sowjetunion und der sozialistischen Tschechoslowakei: Zur Einleitung*, in: Schulze Wessel/Brenner 2010, S. 1–18, hier S. 14.