

## 6 Resümee

### Die utopische Vision der »Aussöhnung von Arbeit, Kunst und Wissenschaft« in der wissenschaftlich-technischen Revolution

Eduard Beaucamp, Kenner und westdeutscher Förderer der zweiten Leipziger Schule ab den 1960er Jahren, schrieb in seinem Aufsatz über Tübkes Wandbild »Arbeiterklasse und Intelligenz« (1985), die »Aussöhnung von Arbeit, Kunst und Wissenschaft [gehöre] zu den Leitzielen sozialistischer Ästhetik seit der Oktoberrevolution.«<sup>1540</sup> Tübkes Wandbild stelle nicht nur eine Versöhnung der beiden »bislang kontroversen Gesellschaftsgruppen« Arbeiterschaft und Intelligenz dar, sondern auch die Synthese von »Jugend und Alter, Lernenden und Lehrenden, [...] der abstrakt-modernen Wissenschaftswelt [...] mit der konkreten Arbeitswelt auf der Baustelle.«<sup>1541</sup> Auf dem Bild gebe – in historisierendem Stil – »die Jugend den Ton« an; Schauplatz und Bestimmungsort »ist ein Neubau«; kurzum: »Das Bild ist der Zukunft gewidmet.«<sup>1542</sup> Tübkes Wandbild zeige, wie »über das realistische Arrangement die Darstellung einer gesellschaftlichen Utopie« gelingen könne.<sup>1543</sup> Die Kunst leiste mit ihren Mitteln die Harmonisierung der die DDR prägenden gesellschaftlichen und sozialen Widersprüche und Verwerfungen.

Beaucamp erkannte, dass Tübkes Werk ein realistisches Abbild der Gegenwart in Bezug auf Personal, Orte, Handlungen war und gleichzeitig ein utopischer Entwurf in die Zukunft (»Vorschlag«). Das Leipziger Wandbild spiegelt nicht nur etwas wider und bildet ab, sondern feiert mit ästhetischen Mitteln eine Versöhnung der Gegensätze von Gegenwart und Zukunft. Das Bild Tübkes sollte den Betrachtenden künstlerischen Genuss bei gleichzeitiger pädagogischer Belehrung bieten und sie dazu anregen, über ihre Stellung in der Gesellschaft nachzudenken bzw. zur Veränderung der Realität zu aktivieren. Beaucamp schrieb über das Leipziger Wandbild: »Es ist ein betörendes Schaustück, das mit Hilfe einer neuen Erprobung alter Modelle der Malerei eine Renaissance der Renaissance in der sozialistischen Gesellschaft vor Augen führt und dabei auf offener Bühne die Realität in die Idealität übergehen lässt.«<sup>1544</sup> Das Werk des Künstlers wird durch seinen utopischen Zug der Versöhnung von Mensch, Arbeit und Natur zu einem ästhetisierenden Gegenentwurf zur gesellschaftlichen Realität der späten

---

1540 Beaucamp 1985, S. 7.

1541 Ebd., S. 11.

1542 Ebd., S. 12.

1543 Ebd., S. 13.

1544 Ebd., S. 35.

DDR in den 1980er Jahren. Tübke selber war sich unsicher, ob die Utopien, die er entwerfen wollte »nach vorwärts oder nach rückwärts gerichtet« waren.<sup>1545</sup> Als Künstler »zwischen den Welten« verweigerte er sich ab den 1970er Jahren dem Fortschrittspathos und der Entwicklungsideologie des Marxismus-Leninismus, bediente aber auf der anderen Seite mit seinem Stil den Wunsch der Kulturpolitik nach Abbildhaftigkeit und Wiedererkennbarkeit. Er schuf künstlerisch realistische Utopien. Kompositorisch und inhaltlich herausgehoben, stellt das ORZ und sein Personal auf dem Leipziger Wandbild das »gesellschaftliche Miteinander, das die Unterschiede verschleift und gerade aus dem Disput seine Lebendigkeit zieht«, dar.<sup>1546</sup> Tübkes Wandbild griff, obwohl inhaltlich auf die Zukunft gerichtet, formal-stilistisch auf eine frühneuzeitlich-akademische Malerei zurück und präsentierte moderne Arbeitswelten und technische Errungenschaften wie den R300 im akademischen Gestus des 19. Jahrhunderts. Form und Inhalt waren bei Tübke, verglichen mit den Wandbildern Renaus, disparat. Der Leipziger Künstler hatte einen individuellen Weg gefunden, die Bedürfnisse des gesellschaftlichen Auftraggebers zu erfüllen und gleichzeitig seine eigenen ästhetischen Präferenzen durchzusetzen. Im Gegensatz zu Renau war Tübke in der DDR ein großer öffentlicher und kulturpolitischer Erfolg beschieden. Seine Utopien waren konservativ gemalt und gehörten weder inhaltlich noch gestalterisch in die Ära der wissenschaftlich-technischen Revolution der 1960er Jahre und ihres Zukunftsdenkens. Somit bietet sich dieses Werk als Zeichen einer Epochenschwelle zum Vergleich mit den in dieser Arbeit besprochenen Fallbeispielen an.

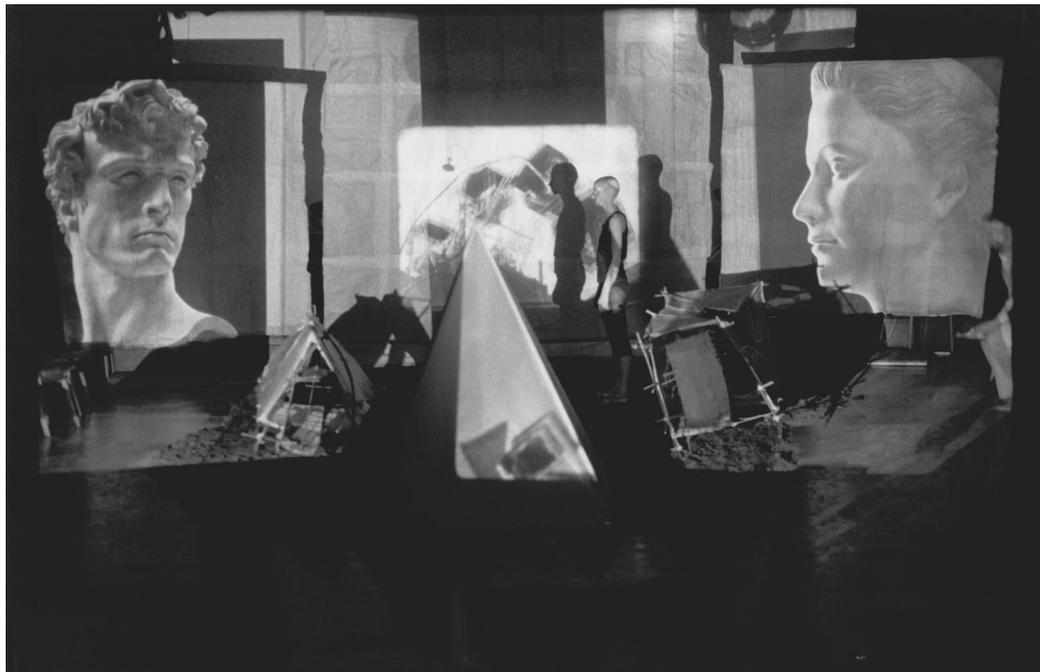
War Tübkes Vision einer Harmonisierung von Mensch, Arbeit und Natur mit den Mitteln der Kunst inhaltlich noch von der Antizipation der Zukunft getragen, so tauchten in den letzten beiden Jahrzehnten der DDR vermehrt Werke auf, die Entwürfe in die Zukunft wie den »Neuen Menschen« radikal infrage stellten, sie dekonstruierten – wie z.B. Lutz Dammbecks »Herakles-Konzept« (ab 1978, Abb. 199)<sup>1547</sup> – oder sich von utopischen Hoffnungen des Sozialismus verabschiedeten. Mit seinem programmatischen Bild »Spuren der industriellen Revolution in England oder Das vergessene Medaillon eines Utopisten« (1981, Abb. 200) gelang dem Leipziger Maler und Grafiker Günter Richter die assoziative Darstellung einer Londoner Industriebranche auf der Isle of Dogs, die sowohl auf den Niedergang des Londoner East Ends in den 1980er Jahren als auch auf England als Ursprung (sozialistischer) Zukunftsträume u. a. mit Thomas Morus und William Morris verweist. Man kann sie ebenfalls als Anspielung auf den ruinösen Zustand zahlreicher DDR-Städte lesen, deren äußeres Erscheinungsbild die gesellschaftliche und politische Stagnation sichtbar werden ließ. Der »vergessene Utopist« im Bilduntertitel zeigt das Fehlen von Zukunftshoffnungen in Architektur und Bild gleichermaßen. Ob Tübke, Dammbeck und Richter mit ihren ästhetischen Subjektivierungen, Pluralisierungen und Historisierungen auch kunsthistorisch »jenseits der Moderne« und ihrer Utopien lagen, wäre noch zu prüfen,<sup>1548</sup> doch scheinen sie symptomatisch jene globalen Entwicklungen der

1545 Ebd., S. 53.

1546 Ebd., S. 30.

1547 Vgl. Lutz Dammbeck, *Herakles-Konzept*, Amsterdam 1997; Eckhart Gillen, Lutz Dammbeck: Leerstelle Herakles, in: Rehberg/Holler/Kaiser 2012, S. 370-375.

1548 Vgl. Thomas Großbölting/Massimiliano Livi/Carlo Spagnolo (Hgg.), *Jenseits der Moderne? Die Siebziger Jahre als Gegenstand der deutschen und der italienischen Geschichtswissenschaft*, (Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient, Bd. 27), Berlin 2014.



**Abbildung 199.** Lutz Dammbeck, Materialsammlung »Herakles Konzept«, Leipzig, 1978, Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fotografin: Karin Plessing, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

späten 1970er und frühen 1980er Jahre zu reflektieren, die eine Abkehr vom Zukunftspathos der Hochmoderne bedeuten.

Diese Arbeit zur Utopie in der bildenden Kunst und Architektur der DDR hat anhand von verschiedenen Beispielen gezeigt, dass eine historische Interpretation vergangener Utopien als eine Form »vergängerlicher Zukünfte« mit den Methoden von Kunst- und Zeitgeschichte leistbar ist.<sup>1549</sup> Renaus Wandbilder für Berlin-Wuhlheide und Halle-Neustadt, die sich mit der Darstellung zukünftiger Arbeiter ebenso auseinandersetzen wie mit der Frage, wie Wandbilder in der modernen Großstadt wahrgenommen werden, Kaisers architekturtheoretische Überlegungen zur Baukunst im Sozialismus, sein Konzept einer sozialistischen Megastruktur in Form eines Großhügelhauses sowie Paulicks kybernetische Architektur für die Ausstellungshallen und das ORZ der AMLO repräsentieren »kollektive Zukunftshoffnungen und Erwartungshorizonte zur Zeit ihrer Generierung«.<sup>1550</sup> Sie entstanden alle im Kontext der gesellschaftlichen, ökonomischen, technologischen und kulturellen Aufbruchsstimmung einer »ostdeutschen Moderne« der 1960er Jahre. Sie stießen teilweise – wie die Ausstellungsgestaltung der DEWAG für die AMLO – auf Zustimmung, scheiterten aber – wie Renaus Konzept eines »Panoramas« für Halle-Neustadt oder Kaisers Großhügelhaus – an politischen, ideologischen und/oder

1549 Rösen 1982, S. 372.

1550 Fraunholz/Hänseroth/Woschek 2012, S. 12.

persönlichen Differenzen zwischen KünstlerInnen, ArchitektInnen, GestalterInnen und PolitikerInnen.

Alle hier thematisierten Fallbeispiele aus den Bereichen bildende Kunst, Architektur und Design verdeutlichen für die DDR der 1960er Jahre, dass sozialistische »Wunschräume und Wunschzeiten« (Doren) und ästhetisch ausgefüllte »Erwartungshorizonte« (Koselleck) existierten. Sie stehen für die Bemühungen, auf der kulturellen Ebene einen modernen, fortschrittsoptimistischen und ästhetisierenden Sozialismus hervorzubringen. In den Bildwerken,



**Abbildung 200.** Günter Richter, »Spuren der industriellen Revolution in England oder Das vergessene Medaillon eines Utopisten«, 1981, Öl auf Hartfaser, 117,2×107 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

literarischen Beschreibungen oder architektonischen Entwürfen wurden Traum-Welten und -Räume für »neue Menschen« konstruiert, von denen man glaubte, dass sie – prognostisch und mit Modellen berechnet – planmäßig in der näheren Zukunft realisiert werden würden. Um diese utopischen Räume und Welten tatsächlich umsetzen zu können, aber auch, um überhaupt die Möglichkeit zu erhalten, künstlerische Werke zu konzipieren und zu planen, entschieden sich die hier behandelten KünstlerInnen, GestalterInnen und ArchitektInnen sich in den Dienst des Sozialismus und somit auch in organisatorische und /oder finanzielle Abhängigkeit von der Partei zu begeben. Wie gezeigt, bedeutete dies aber in den allermeisten Fällen nicht, dass sie Direktiven von oben mechanisch umsetzten, sondern dass es zu Aushandlungsprozessen kam, in deren Folge oft die hochfliegenden Pläne scheiterten, was gemeinhin ja als Negativmerkmal der Utopie als unrealistische Wunschvorstellung angesehen wird. In der DDR kam im »utopischen Zeitalter« der 1960er Jahre den Erkenntnissen und Erfindungen von Wissenschaft und Technik eine große Bedeutung zu, welche es ästhetisch zu bewältigen, einzubetten und zu visualisieren galt. Diese thematischen Schwerpunkte der Ulbricht-Ära stießen ab Honeckers Machtantritt 1971 auf Widerstand im konservativen Parteimilieu und unterbanden weitere Entwicklungen, wie sie in westlichen freiheitlichen Gesellschaften möglich waren.

Das verbindende Merkmal aller hier präsentierten historischen Zukunftsentwürfe aus dem »utopischen Jahrzehnt« der DDR ist es, dass sie Herrschaftsverhältnisse und -mechanismen einer sozialistisch-zentralistischen Gesellschaftsordnung auf die drei hier besprochenen Zukunftsfelder Arbeit, Wohnen und Technik projizierten. Denn aus der Begeisterung für Kybernetik, Systemanalyse, Rechentechnik und Prognose leiteten sich in der DDR klar hierarchisch gegliederte Machtstrukturen im Sinne eines Top-Down-Systems ab. Dies hatte zur Folge, dass es ab den frühen 1970er Jahren nicht nur immer weniger gelang, mit dem technisch-ökonomischen Fortschritt im Westen mitzuhalten, sondern auch – und dies scheint noch zentraler zu sein –, dass das Versprechen eines stetigen Fortschritts, das mit der Technik seit der Aufklärung im späten 18. Jahrhundert verbunden war, nun kollektiv und nicht individuell gedacht und interpretiert wurde. In dem Moment, in dem der politisch-ideologische Macht- und Kontrollanspruch, den die SED über die Zukunft beanspruchte, zusehends an Legitimation verlor, bot auch die moderne Technik keine Folien mehr für Zukunftshoffnungen und -wünsche. Im Gegenteil, die Technologie, mit der optimistische Hoffnungen verbunden waren, avancierte immer mehr zum Symbol für eine Gesellschaftsordnung, welches die/den Einzelne/n nicht »fit« machte für die Zukunft, sondern den offenen Erwartungshorizont versperrte. Die Leipziger Fotografin Evelyn Richter zeigt diesen gesellschaftlichen wie kulturellen Ausstieg aus dem Zukunftspathos mit ihrem ironisch-kritischen Bildkabarett von 1976 mit den Academixern vor Tübkes Wandbild, welches selbst ja schon eine ironische Komponente mit Blick auf die Überhöhung des Technischen in den 1960er Jahren in der DDR besaß (Abb. 201).

Wie diese Arbeit zeigt, ist es möglich, mithilfe von Quellen und Überlieferungen unterschiedlichster Art ein historisch und kulturgeschichtlich differenziertes Bild der untersuchten Werke der späten 1960er Jahre zu erhalten. Um die utopischen und ästhetischen Besonderheiten von Werken der bildenden Kunst und Architektur der DDR in Relation zum ideologisch-



**Abbildung 201.** Evelyn Richter, »Bildkabarett mit den Academixern«, Universität Leipzig, 1976, Fotografie, 39,9×50 cm, Reproduktionsfotografie: Harald Richter.

politischen Überbau diskutieren zu können, ist jedoch eine zeit- und kunstgeschichtliche Kontextualisierung nötig. Dazu wurden die Erkenntnisse durch Kontextualisierungen in globale Trends und Zusammenhänge der Cold War Culture erweitert. Daran anschließend wäre es wünschenswert, wenn nachfolgende Arbeiten zur visuellen Kulturgeschichte »vergängerer Zukünfte« die hier angestellten Überlegungen zum Anlass nehmen würden, um auch andere Zeiten und Räume auf ihre historischen Utopien zu befragen. Nur so können wir mithilfe der Archäologie unserer eigenen Gegenwart die Zukunft verstehen und gestalten.