

Machtgewinn und Statusindifferenz

Bildende Kunst als gesellschaftliches Integrationsmedium in und nach der DDR

Paul Kaiser

Zusammenfassung

Ausgehend von der These, dass die relative Stabilität des SED-Staates zum Teil auf dem Fehlen einer einflussstarken politischen wie kulturellen Oppositionsbewegung beruht habe, versucht dieser Aufsatz die Rolle der Kunst als einer von mehreren weichen Herrschaftstechniken bei der Veralltäglichung des Totalitären herauszustellen. Insbesondere nach dem Paradigmenwandel von einer totalitären „Erziehungsdiktatur“ der Ära Ulbricht hin zu einer post-totalitären „Konsensdiktatur“ unter Honecker, wurde der „Übergang vom konfrontativen zum penetrativen Modus der Herrschaft“ ermöglicht. Die Dynamik dieses Prozesses spiegelt sich vorbildhaft im Wandel und in der sozialen Ausdifferenzierung des Kunstsystems, das eine zentrale Rolle im institutionellen System der „Konsensdiktatur“ erlangte und sich deshalb heute als ein „Schlüssel der Gesellschaftsanalyse“ erweist.

1. Einleitung

Als gesichert gilt mittlerweile die einstige Annahme, dass der SED-Staat „stabiler integriert“ gewesen ist als seine Bündnispartner im sowjetischen Staatenblock (Meuschel 1992: 9, Jessen 1999). Gerade bei der vergleichenden Untersuchung oppositioneller Phänomene im sowjetischen Hegemonialreich des staatssozialistischen „Ostblocks“ tritt weitgehend die These hervor, dass sich jene relative Stabilität des SED-Staates auch der Fehlstelle einer einflussstarken politischen wie kulturellen Oppositionsbewegung verdanke, welche es im Unterschied zu anderen Blockstaaten wie Ungarn, Polen oder der Tschechoslowakei in der DDR lediglich tendenziell bzw. in (selbst-)marginalisierter Form gegeben habe.¹ Wenn unter Opposition eine zumindest „ansatzweise organisierte Form der Abweichung von der herrschenden Linie mit erkennbaren ideologischen und politischen Alternativkonzepten“ verstanden werden kann, argumentiert etwa Christoph Kleßmann, dann habe es entsprechend diesem Begriffsverständnis „nach 1956/57 bis in die späten achtziger Jahre hinein kaum noch Opposition in der DDR“ gegeben (Kleßmann 1991: 53). Für Wolfgang Zapf war die

1 Pointiert und überspitzt hat diese These zuerst Joachim Fest aufgestellt, der in einem FAZ-Artikel v. 30.12.1989, also wenige Wochen nach den zum Umbruch führenden Herbsdemonstrationen, schrieb, „dass es sich erstmals um eine Revolution ohne Vordenker, überhaupt ohne intellektuelle Beteiligung gehandelt habe“ (Fest 1989).

DDR nach 1953 ein System „ohne Opposition“ (Zapf 1991: 41), und auch der Schriftsteller Uwe Kolbe mag im kritischen Rückblick nur von einem „Phantom der DDR-Opposition“ sprechen (Kolbe 1998).

2. „Konsensdiktatur DDR“ – Menschenbild und Legitimationszwang

Die bemerkenswerte Kohäsionskraft des ostdeutschen Staatssozialismus – der vielen Beobachtern als „nüchternste Baracke“ im sozialistischen Ostblock erschien (Sabrow 1999: 97) – und das Fehlen einer wirkungsmächtigen Oppositionsbewegung in der DDR wurden zumeist mit der historischen Sonderrolle und der geopolitischen Randlage des deutschen Teilstaates an der Westgrenze des Sowjetimperiums begründet. Diese Erklärung liefert freilich für die Stabilisierungsleistungen des ostdeutschen Staatssozialismus und vor allem für das plötzliche Verschwinden des „Arbeiter-und-Bauern-Staates“ noch keine hinreichende Begründung. Abweichend von dieser Diagnose leiten andere Autoren den offensichtlichen Erfolg der innersystemischen Integrations- und Bindungskräfte des DDR-Staates aus einer tiefer liegenden Annahme ab, nach der in der DDR die institutionelle Ausformung eines speziellen post-totalitären Diktaturtyps gelungen sei – die Installierung einer „Konsensdiktatur“.

Mit dem Begriff der „Konsensdiktatur“ soll dabei eine Herrschaftsform beschrieben sein, deren schärfstes Instrument, so Martin Sabrow, „nicht die Repression, sondern das – suggerierte, inszenierte, erzwungene oder freiwillige – Einverständnis“ (Sabrow 1999: 90) war. Dieses Einverständnis stellte sich nach einer mit stalinistischem Terror durchsetzten gesellschaftlichen Formationsphase durch eine massenhafte „Verinnerlichung entdramatisierter Konsenszwänge“ (Ebd.) her, die man generalistisch, wie Karl-Siegbert Rehberg vorschlug, auch als eine „Veralltäglichung des Totalitären“ (Rehberg 1999) verstehen kann. Aus einer kulturgeschichtlichen Perspektive „stellt die DDR sich primär nicht als totale, fürsorgliche oder moderne Diktatur dar, sondern als Konsensdiktatur, als eine Form von Herrschaft, die den Konsens der Herrschenden und Beherrschten immerfort von oben proklamierte und von unten akklamieren ließ, die unaufhörlich die Massen mobilisierte, um sich aus einer behaupteten Identität von Volk und Führung heraus zu legitimieren“ (Sabrow 1999: 90).

Jene mit Rückgriff auf Max Webers herrschaftssoziologische Kategorie beschriebene Abkehr vom offenen Terror im Staatssozialismus kann nun aber keinesfalls zur Erhärtung einer These beigezogen werden, nach der die DDR spätestens in der Ära Honecker zu einer zunehmend liberalisierten Gesellschaft geworden sei, auf welche die Anwendung des Totalitarismuskonzeptes obsolet erscheine (Bollinger/Villmar 2002: 9). Zwar treffe es zu, argumentiert Karl-Siegbert Rehberg, dass die Herrschaftspraxis in der Honecker-Ära nicht mehr ausschließlich eine totalitäre gewesen sei. Dennoch könne man die Kategorie des Totalitarismus nicht einfach beiseiteschieben, denn zugleich gelte eben, dass es im sowjetischen Hegemonialblock trotz der Überwindung des Stalinismus „keine ausdrückliche Abkehr vom ‚Totalitären‘“ gegeben habe, wohl aber „dessen ‚Veralltäglichung‘“ (Rehberg 2004: 143).

Auch wenn es keine allseits verbindliche Definition eines totalitären Regimes gibt, so kann doch unter einer totalitären Herrschaft „in erster Linie die durch Propaganda und Terror, mit den Mitteln totaler Organisationen, der Gleichschaltung des Staatsapparates, der Sonderrolle einer Geheimpolizei und der Herausbildung eines Lagersystems [...] auf der Basis von Massenorganisationen durchgesetzte Herrschaft“ verstan-

den werden, zu deren Kriterien „eine tendenzielle und intendierte Durchdringung des gesamten menschlichen Lebens, sogar der Gedanken, der Gefühle, des Selbstwertes, der Hoffnungen und Phantasien der Menschen“ gehören (ebd.). Ausgehend von Hannah Arendts Definition totalitärer Machtausübung, ist die Herrschaftspraxis in der Ära Honecker deshalb nicht mehr einfach als totalitär zu bezeichnen (Arendt 1975: 143-236). Christoph Boyer spricht in diesem Zusammenhang von der DDR als einer Gesellschaft, welche sich in der Spätphase zwar durch „weiche Herrschaftstechniken“ auszeichnete, dennoch aber eine Gesellschaft mit totalitären Elementen blieb. Insofern kann man mit Stefan Plaggenborg von einer konstitutionellen „Spannung zwischen stalinistischer Strukturkontinuität und asynchroner Entstalinisierung“ (Plaggenborg 2006: 367) sprechen, die sich in einer post-totalitären Herrschaftsform ausdrückte, in welcher die in den frühen Jahren angewandten Formen eines offenen Terrors im Sinne einer umfassenden Hintergrunddrohung weiterhin wirksam waren (vgl. Thompson 1998).

Es liegt auf der Hand, dass für die SED im Rahmen der für die Herrschaftssicherung überlebenswichtigen Konsens erzwingung die „Arbeit mit den Menschen“ (Ulbricht 1968: 589 ff.) – oder wie es zu einem (die tatsächlichen Herrschaftsverhältnisse in unbeabsichtigter Weise exemplifizierenden) Stereotyp in der Amtssprache der SED-Funktionäre wurde: „mit *unseren* Menschen“ – zu einer zentralen Aufgabe wurde. Die Bedeutung dieser Legitimationsbeschaffung „vor Ort“ erhöhte sich dabei noch im Laufe der DDR-Geschichte. Hatte sich das in der DDR-Nomenklatura verbreitete vormoderne Verständnis von Politik in der staatssozialistischen Formations- und Stabilisierungsphase vor allem in der erziehungsdiktatorischen Prägung der „Menschenführung“ gezeigt, so war die „Konsensdiktatur“ der Honecker-Ära in weit stärkerem Maße auf das grundlegend-proklamierte Einverständnis der Bevölkerung angewiesen.

Der Zugriff auf den „ganzen Menschen“ kann insgesamt als typisch für diktatorische Herrschaftssysteme angesehen werden. In der DDR wurde dieser totalitäre Machtanspruch zunächst in den institutionellen Bahnen eines „Erziehungsstaates“ (Lokatis 2003, vgl. Tenorth 1998) umgesetzt. Diese grundlegende Fokussierung auf eine umfassende „Volkserziehung“ mittels politischer „Überzeugungsarbeit“ konnte im Sinne des kommunistischen Projekts in den 1940er und 50er Jahren als folgerichtige Maßnahme gelten, da sich die Gründung der DDR eben nicht durch eine Volkserhebung, sondern mittels einer Revolution *von oben* und *von außen* vollzogen hatte. Im Unterschied zur Machtergreifung der Nationalsozialisten in der ersten deutschen Diktatur kann in der SBZ und in der frühen DDR somit die eklatante Mangelausstattung an Engagement, Zustimmung und Loyalität in großen Teilen einer desillusionierten „Zusammenbruchgesellschaft“ (Christoph Kleßmann) als ein wesentliches konstitutives Element der Staatsgründung angesehen werden. Dieses Manko versuchte die SED in der staatlichen Formationsphase durch Legitimitätsansprüche und Geltungsbehauptungen zu überdecken, welche das „Ziel der Zukunftsgesellschaft noch vornehmlich in ein antifaschistisches und in diesem Sinne anti-westliches Gewand“ (Meuschel 1992: 25) kleidete. Die durch den Einsatz repressiver Herrschaftsmittel wie durch die Ingeltungsetzung einer kommunistischen „Meistererzählung“ unterstützten Versuche der Legitimationsbeschaffung mittels eines „verordneten Antifaschismus“ (Grunenberg 1993) konnten jedoch nicht verdecken, dass die frühe DDR

im Bewusstsein breiter Bevölkerungsschichten „in hohem Maße ein Kunstprodukt“ (Lemke 1997: 42) bleiben sollte.

Der angesprochene Paradigmenwandel von einer totalitären Erziehungs- hin zu einer post-totalitären Konsensdiktatur ermöglichte nun den „Übergang vom konfrontativen zum penetrativen Modus der Herrschaft“ (Bessel/Jessen 1995: 15 f.). Die Dynamik dieses Prozesses, den Friedrich Dieckmann im Widerspruch zu den Thesen einer „verstaatlichten Gesellschaft“ als Prozess der „Aneignung des Staates durch die Gesellschaft“ (Dieckmann 1992: 160) kennzeichnet, spiegelt sich vorbildhaft im Wandel und in der sozialen Ausdifferenzierung des Kunstsystems, das eine zentrale Rolle im institutionellen System der „Konsensdiktatur“ erlangte und sich deshalb heute als ein „Schlüssel der Gesellschaftsanalyse“ (Rehberg 2004: 139) erweist.

3. Sonderrolle Kunst: Vom Erziehungs- zum Integrationsmedium

Es ist bekannt, dass die politische Instrumentalisierung der Öffentlichkeit zu einem ausschließlichen Instrument der Herrschaftssicherung den Künsten (und den Künstlern) in der DDR eine kommunikativ-symbolische Sonderrolle zuwies, die in den Kategorien einer Stellvertreter- oder Ersatzöffentlichkeit beschrieben worden ist (Ihme-Tuchel 2002: 85, Emmerich 1996: 40-48). Deren exponierte Rolle im Prozess einer grundlegenden kompensatorischen Kulturalisierung politischer Kommunikations- und Willensbildungsprozesse hat manchen Beobachter dazu veranlasst, die DDR, vor aller politischen Kennzeichnung, als „Kunststaat“ (Dieckmann 1997: 37), „Bühnenrepublik“ (Irmer/Schmidt 2003) oder „Literaturgesellschaft“ (Dahlke/Langermann/Taterka 2000) zu charakterisieren.

Wieso aber erlangten die Künste eine solche Bedeutung? Dieser Sonderstatus zeichnete die Künste vor allem deshalb aus, weil ihnen in der Formationsphase des SED-Staates außerkünstlerische Repräsentations- und Erziehungsaufgaben in den kulturpolitischen Konzepten zugewiesen wurden – man denke etwa an die kommunistischen Programme von „Kunst als Erziehungsmittel“ (Rehberg 2003: 25-31) oder von „Kunst als Waffe im Klassenkampf“ (Pracht 1975: 70). In der programmatischen Aufwertung sowie in der rigorosen Fremdfunktionalisierung der Künste (gegenüber dem in der Moderne erlangten Autonomiestatus), welche die „künstliche Errichtung [der DDR] nach dem Zweiten Weltkrieg“ begleitete und den Künsten einen „herausragenden Status innerhalb des Staatsgefüges“ zuwies, wird deutlich, dass die DDR, wie Tanja Bogusz folgert, „in doppelter Hinsicht ein ‚Kunststaat‘ gewesen sei (Bogusz 2006: 88).

Bei aller anfänglichen Anknüpfung an die vom Nationalsozialismus verfehmten Werke sollte die Kunst in der Formationsphase des kommunistischen Projekts ein Medium der Erzeugung normativer Bilder des Zukünftigen sein. Dieses Postulat erschien Wolfgang Girnus noch 1968 als ein unverrückbarer Eckstein der SED-Kunstpolitik: „Hier, in der Tat, so scheint mir, haben wir den eigentlichen Prüfstein für den Blick- und Funktionswandel der Kunst der sozialistischen Epoche. Eine Umwälzung im buchstäblichen Sinne des Wortes: Amboß wird Hammer; was bisher Objekt war, Subjekt; Schönheit als Wertbestimmung durch das menschliche Subjekt zu einer normativen Kraft der Weltgestaltung“ (Girnus 1968: 699). Später übernahmen die Künste im Staatssozialismus aus eigener Konzeptionalität heraus eine zentrale Rolle im Verständigungsprozess einer Gesellschaft, welche in Büchern, Bildern

und Inszenierungen über das verhandelte, was in den Massenmedien und politischen Verlautbarungen ausgegrenzt, verdrängt oder verschwiegen blieb. Sie wurden somit zu einem gesellschaftlichen Kritik- und Verhandlungsforum, in deren Wirkungsraum sich ein Ersatzdiskurs für die in den Medien und politischen Instanzen abgeriegelte Öffentlichkeit entfalten konnte. Ralph Hammerthaler spricht am Beispiel des Theaters hierbei von der Ausprägung einer assoziativen Kunstöffentlichkeit, mit der es gelang, „ohne daß die Bühne als ein Forum der Opposition“ erschienen wäre, mit den „Mitteln der Kunst das Verdrängte in Erinnerung zu rufen“ und sich so „auf die realen Probleme der Gesellschaft zu beziehen, wenn auch in verschlüsselter Form“ (Hammerthaler 1994: 225).

Die in diesem Prozess zu bevorzugten Medien des gesellschaftlichen Austausches und der sozialen Integration erhobenen Künste, welche selbst zu einem Movens der sozialistischen Massenkultur werden sollten und mit dieser Funktionszuweisung in einem schroffen Gegensatz zur „westlichen Polyvalenz der ästhetischen Praxisformen“ (Bogusz 2006: 138) standen, wurden nun nicht mehr nur für das „kleine Publikum“ der Kunstkenner und Bildungsbürger zu einem „Lebensmittel“. Die in offiziellen Darstellungen oft gebrauchte Funktionsbestimmung der Künste als „Lebensmittel“² trifft trotz ihrer Überzeichnung im Kern zu: Dass Kunstwerke eine zentrale Bedeutung als (Ersatz-)Medien gesellschaftlicher Reflexion erlangten, machte sie für breite Teile der DDR-Bevölkerung im wahrsten Wortsinne unersetzlich (Lindner 1998).

Diese grundlegende Ersatzfunktion des Kulturellen generierte in der Honecker-Ära auch ein „großes Publikum“ an Kunstrezipienten. Der neuartige „Ansturm auf die Kunst“ (Bernd Lindner) – ablesbar etwa an den bis zu zwei Millionen Besuchern bei den Dresdner Nationalkunstaustellungen oder an den trotz enormer Auflagenhöhen stets vergriffenen Büchern von DDR-Autoren – beruhte freilich zu großen Stücken auf einer Popularisierung der Stilmittel und Bildsprachen, die zum Rezeptionserfolg der Künste erheblich beitrugen (Kaiser 2003), den ästhetischen Eigenwert bisweilen aber zu einem Platzhalter des Politischen reduzierten. Letztlich zielte die funktionale Neubewertung der Künste auf gesellschaftliche Stabilität. Die Rolle der Künste wandelte sich dementsprechend „von einer ideologisch-erzieherischen und utopisch-antizipatorischen Funktion hin zu einer sozial absichernden und gesellschaftlich integrierenden Funktion“ (Kaiser/Rehberg 1999: 7).

Für diese Funktionsbestimmung der Künste als einer Ersatzsphäre des Öffentlichen bot die in der DDR hoch subventionierte kulturelle Infrastruktur mit ihrer vielfältigen Institutionenlandschaft eine geeignete Topographie an staatlichen Kultur- und Kunststätten. In diesem kulturellen Feld versuchte die SED durch direkte und informelle Einflussnahme auf Spielplangestaltung und Programmplanung sowie durch eine aufwendige Kaderpolitik die vorgegebene Übereinstimmung zwischen Parteidoktrin und Kunstpublikum herzustellen. Dies war ein Ansinnen, das sich unter den Bedingungen einer verstärkten Publikumsnachfrage gerade nach gesellschaftlichen Realbezügen und politischer Kritik in den Künsten als nicht einlösbar herausstellte, wovon

2 Die langzeitwirkende Verinnerlichung dieser Formel wird an Publikations- und Ausstellungsprojekten ostdeutscher Kultur- und Kunstwissenschaftler deutlich, etwa in der Ausstellung „LebensMittel Kunst“ 2007 auf Burg Beeskow, Altes Amt.

die Agenden kultur- und kunstpolitischer Konflikte ein beredtes Zeugnis ablegen (vgl. Jäger 1995).

Die Künste erlangten somit für den SED-Staat von Anbeginn eine entscheidende Sonderrolle. Die staatssozialistische Erziehungsdiktatur überschätzte jedoch die Wirkungsmacht der Künste in Bezug auf ihren Beitrag zur Herausbildung eines „neuen Menschen“ und einer „sozialistischen Persönlichkeit“ erheblich. Dies geschah schon dadurch, da sie, wie Karl-Siegbert Rehberg feststellte, paradoxerweise gerade „im Rahmen eines avantgardistischen Gesellschaftsprojektes den Künsten jede avantgardistische Funktion“ absprach und sorgsam darüber wachte, dass Künstler „nicht zu Vordenkern oder Vorläufern neuer Weltzustände“ (Rehberg 2003: 18) werden konnten. Gegenüber pluralistischen Gesellschaften, insbesondere gegenüber dem Kunstbetrieb der BRD, erwuchs den Künsten durch die umfassende Funktionalisierung ein neuartiges Aufgabengebiet:

Die Bedingungen, unter denen Künstler aus der DDR ihre Werke entwickelten, aber auch ihre oft gewagten Bildstrategien und Motivparabeln sind einem komfortablen westlichen Kunstbetriebsmilieu fremd, wo man die Rolle der Kunst am liebsten auf Probleme der Wahrnehmung, der Form, der ästhetischen Identität oder einer inzwischen fiktiven Fortschrittlichkeit reduziert. Man hat sich in der westlichen Spätmoderne vorschnell darauf verständigt, was die Kunst soll, was sie kann und darf und ihr damit fundamentale, durchdringende, weltverändernde Aufgaben und Wirkungen versperrt. In einer repressiven, kontrollierten, ideologisch verpanzerten und vergifteten DDR-Gesellschaft hatte die Kunst dagegen immense Aufgaben und riskante Möglichkeiten – vor allem in der Ertrötung von Nischen und Freiräumen, im Spiel mit kritischen oder sogar provozierenden Fragen, mit hintergründigen Analysen und Deutungen, mit Mehrsinnigkeiten, Ausflüchten, Demontagen, Überhöhungen und Gegenwelt-Entwürfen, nicht zuletzt in der Schaffung von Ausdrucksventilen für kollektive Ängste, Bedrückungen und Neurosen (Beaucamp 2002: 9).

Trotz ihrer prinzipiellen Eignung als kommunikatives Ersatzfeld für eine verhinderte politische Öffentlichkeit, trotz ihrer Funktionalisierung zu einer „politische[n] Institution“ (Rossade 1989), die der Kunst und den Künstlern tatsächlich eine herausragende Rolle in der gesellschaftlichen Kommunikation eröffneten, konnten die Künste ihre von der SED-Politik eingeforderte Funktion als „Erziehungsmittel“ im Prozess der kommunistischen Bewusstseinsbildung niemals einlösen. Die ganz zwangsläufig eintretende Divergenz zwischen Fremdanspruch und Wirklichkeit, zwischen zwangsoktroyierter und gegeninstitutioneller Wirkungsmacht der Künste ließ die Sphäre des Kunstbetriebes deshalb schnell zu einem Feld parteiinterner wie gesellschaftlicher (Stellvertreter-)Konflikte werden, in denen „Taufwetter“-Perioden mit „Eiszeiten“ repressiver Engführung wechselten. Diese strukturell verursachte Konfliktdynamik machte den permanenten Wandel zu einem spezifischen Kennzeichen der Kultur- und Kunstsphäre überhaupt. Vor allem im Laufe der Honecker-Ära unterschieden sich die institutionellen (Eigen-)Welten von Kultur und Kunst im Gegensatz zu anderen zwangshomogenisierten Gesellschaftsbereichen deshalb in charakteristischer Weise.

Der Machtgewinn erwies sich für die Künste zugleich als ein Danaergeschenk. In Phasen der (zumeist auf den großen Parteitagsbühnen inszenierten) politischen Kurswechsel schob die SED in einer Art Stellvertreterkritik vor allem ihnen die Schuld am Zurückbleiben der Gesellschaft hinter den kommunistischen Normativen der „sozialistischen Persönlichkeit“ oder der „sozialistischen Menschengemeinschaft“ zu und begründete mit diesen vermeintlichen Fehlentwicklungen Korrekturen auch in anderen Feldern der Politik. In charakteristischer Weise wird dies beispielsweise am sogenannten 11. „Kahlschlag“-Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 deutlich. Hintergründig kreiste dies um die innerparteiliche Machtkonstellation in Fragen der Fortsetzung eingeleiteter Wirtschaftsreformen, vordergründig machte es jedoch die Künste zu einem Platzhalter gesellschaftspolitischer Auseinandersetzung (Engler 2000: 16).

Die Sonderfunktionalisierung der Künste wie auch die Nobilitierung des Künstlerstatus erwiesen sich als unauflösbar an den „Kampfauftrag“ der SED gekoppelt, auch wenn sich die Formen der Indienstrafe im Laufe der DDR-Geschichte änderten und sich zum Ende des Regimes die „Machtbalance“ (Elias/Scotson 1990: 19) zwischen Staatspartei und Künstlerschaft sogar zugunsten der Künstler verschob. Dieser Wandel lässt sich veranschaulichen an zwei Äußerungen des prominenten Leipziger Malers Bernhard Heisig. In seinem Referat auf dem V. Kongress des Verbandes Bildender Künstler der DDR (VBKD, ab 1969 VBK) 1964, welches kurze Zeit später als Anlass für seine Absetzung als Rektor der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst diente, hatte dieser noch die Gängelung durch die SED als den Kardinalfehler der Kunstpolitik benannt. „In dem Bemühen, ihn vor schädigenden Einflüssen zu bewahren“, werde der Künstler, so Heisig, „manchmal behandelt wie ein Kind, das nicht auf die Strasse gelassen wird, damit der große Verkehr es nicht gefährdet“ (Goeschen 2001: 425). Knapp zwanzig Jahre später diagnostizierte der inzwischen zum Großmaler aufgestiegene Künstler in seinem Diskussionsbeitrag auf dem IX. Kongress des VBK 1983 eine gänzlich andere Situation. Aus den kulturpolitischen Hardlinern von einst seien inzwischen „Partner“ geworden, die ihre „Forderungen nicht mehr anzumelden wagt[en]“. Dieser Zustand sei nicht hinnehmbar, da der Künstler im Sozialismus die Reibung mit dem Auftraggeber dringend benötige. Deshalb rief Heisig seinen einstigen Kritikern zu: „Man kann sich ab und zu ruhig einmal die Zähne zeigen. Man tut das übrigens am besten lächelnd, weil man da die Zähne sieht“ (Heisig 2003: 30).

Die an diesem Beispiel in pointierter Form deutlich werdende „Ermattung des Normativen“ in der Finalitätskrise des SED-Staates kann nun aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die prinzipielle Engführung der Künste bis zuletzt das Kennzeichen einer „stabilisierten DDR“ gewesen ist. Das stete Festhalten an den Steuerungspotentialen der künstlerischen Kultur wurzelte im Gesellschaftsauftrag der Künste. Auch wenn die Pathosformeln in den „Mühen der Ebenen“ des realen Sozialismus schließlich erloschen, beanspruchte das SED-Programm von 1963 im Wertehorizont der meisten Funktionäre bis zur Implosion des Systems 1989 uneingeschränkte Gültigkeit:

Die im Kunstwerk gestalteten Erkenntnisse und Gefühle dienen der moralischen Veränderung des Menschen im Geiste des Sozialismus. Sie regen zu großen Taten für den Sozialismus an, erwecken in ihnen die Liebe zur Arbeit,

bereichern das geistige Leben des Volkes, bilden die rationalen und emotionalen Fähigkeiten des Menschen der sozialistischen Gemeinschaft und erziehen ihn zu echter Lebensfreude (Thomas 1963).

In dem hier skizzierten Prozess eines gesellschaftlichen Wandels von einer totalitären „Erziehungsdiktatur“ zu einer (mit totalitären Elementen durchsetzten) post-totalitären „Konsensdiktatur“ in der DDR im Rahmen einer allgemeinen Informalisierung der Gesellschaft konnten sich auch Gestaltungsräume zur Etablierung einer künstlerischen Gegenkultur herausbilden. Als Ursache dieser Abkoppelungstendenzen des Kultur- und Kunstbereichs von der Homogenitätsdoktrin der SED kann ein allgemeiner Redifferenzierungsprozess angesprochen werden, der große Teile der Gesellschaft informalisierte. Dies führte in verschiedenen gesellschaftlichen Teilbereichen zur Herausbildung eines subsystemischen Eigensinns; ein Prozess, der schließlich in der Etablierung einer Schatten- oder Nischengesellschaft kulminierte. Es war die Herausbildung jener für die DDR so ungemein charakteristischen „zweiten Gesellschaft“, die trotz ihrer generellen kompensatorischen Ausrichtung zum Formationsraum einer künstlerischen Gegenkultur werden konnte (Kaiser 2009).

Vor diesem Hintergrund einer sich gesamtgesellschaftlich ausprägenden Informalität, die, wie Tanja Bogusz belegen konnte, in den 1980er Jahren einen anomischen Charakter annahm – wenn man mit der Autorin unter Anomie das Auseinandertreten von gesellschaftlichen Leitideen und kultureller Praxis im Staatssozialismus verstehen will, das im Kunstsystem der DDR zu einer „performativen Systematisierung der Entgrenzung“ (Bogusz 2006: 139) geführt habe –, blieb die Durchsetzung abweichender Kunst- und Lebensformen aber zugleich abhängig von politischen Einflussfaktoren. Die Prägekräft eines temporären kulturellen Klimawechsels beim Führungsübergang von Walter Ulbricht auf Erich Honecker, welcher in der Leitformel einer optionalen „Weite und Vielfalt“ zum Ausdruck gekommen war, wurde in diesem Sinne zu einem kulturpolitischen Initialprozess.

Andererseits kann die Ausformung einer kulturellen Eigenlogik zugleich als ein nicht intendiertes Produkt des Gesellschaftsprogrammes der SED angesehen werden. Dieses hatte bekanntlich dem Subsystem Kunst eine zentrale Rolle im staatssozialistischen Projekt eingeräumt. Neben der allgemeinen Redifferenzierung der gesellschaftlichen Subsysteme war es vor allem die Zuweisung dieser (mit einer umfassenden Aufwertung der Künste) verbundenen Sonderrolle (Kaiser 2012), welche für die Etablierung gegenkultureller Phänomene formationsentscheidend wurde, konnten doch in der Honecker-Ära auf diese Weise auch radikal abweichende Positionen von der Aufwertung der Künste dergestalt profitieren, dass sie die entstehenden systemischen Freiräume wie auch die Existenz institutioneller „Bruchpforten“ zu einer Einwanderung gegenkultureller Phänomene in die bis dahin „geschlossene Gesellschaft“ der Offizialkultur zu nutzen vermochten.

4. Der deutsch-deutsche Bilderstreit nach 1989

Die Herausbildung differenter Positionen innerhalb der Künste in der DDR spiegelte sich auch in den nach 1989 teils hitzig geführten Debatten im deutsch-deutschen Bilderstreit (Rehberg/Kaiser 2013), indem die bildende Kunst wiederum eine Stellvertreterfunktion in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung übernahm, die mit ihrer

Aufwertung in der DDR-Zeit korrespondierte. Der deutsch-deutsche Bilderstreit nach 1989, inzwischen weitgehend beigelegt, war der einzige Diskursraum, in dem hinter der vordergründig behaupteten Ost-West-Konfrontation eine Debatte über die *in* der DDR differierenden und entgegengesetzten Perspektiven zwischen den damals dort lebenden Künstlern thematisiert und zumindest ansatzweise ausgetragen werden konnte. Insbesondere der Konflikt zwischen den Akteuren einer nonkonformen Kunstszene und den Protagonisten eines sich wandelnden Sozialistischen Realismus verlieh dem Bilderstreit auch die Dimension einer grundlegenden Verständigung über die individuellen Handlungsspielräume im ostdeutschen Kunstsystem sowie über die Dimension staatlicher Kultur- und Kunstpolitik.

Nach 1989 sollte sich die Sonderfunktionalisierung der Bildkünste fortsetzen, indem sich der Bilderstreit im doppelten Sinne wiederum als ein Stellvertreterdiskurs erwies – einerseits bezogen auf die nur hier, wie Karl-Siegbert Rehberg konstatiert, „so vielschichtig und gefühlsgeladen“ diskutierten „innerdeutschen Ost-West-Differenzen und Gegensatzspannungen, die sich während der vierzigjährigen Zwei-staatlichkeit Deutschlands entwickelt hatten“ (Rehberg 2013: 50 f.), andererseits aber auch auf die innerostdeutschen Konfliktmotive zwischen Angepassten und Nonkonformen, Hoffnungsvollen und Resignierten, Dagebliebenen und Weggegangenen.

Die Tendenz einer pauschalen Abwertung der ehemaligen „Staatskünstler“ löst sich seit einigen Jahren zugunsten einer noch offenen Neubewertung auf. Je mehr Zeit seit der Implosion des Regimes verstreicht, je weniger die erregten Stimmen einer von ostdeutschen Bürgerrechtlern und westdeutschen Politikern gebildeten Allianz gegen die Beteiligung von „verstrickten“ DDR-Künstlern (etwa an der Kunstausrüstung des Reichstages) zum Tragen kommen, umso lauter ist die einst im Westen vor dem Hintergrund der Systemkonkurrenz eher leise zu hörende Diagnose von der Krisenhaftigkeit der zeitgenössischen Moderne vernehmbar und umso deutlicher werden Künstlerkonzepte wie die der so genannten „Viererbände“ gewürdigt.

Gerade heute wieder reüssierende Maler wie Bernhard Heisig oder Werner Tübke waren ihren kritischen Beobachtern noch wenige Jahre zuvor geradezu als Beispiele einer anachronistisch anmutenden Künstlerstilisierung erschienen. Dafür wurden die Maler aus der DDR – mal mit platter Häme, mal mit Hintersinn für das historische Detail – auch entsprechend charakterisiert. Sei es als „Marionetten“ und „Harlekins“, sei es als Satrapen der Macht, die sich mit den Insignien eines aus dem Fundus des 19. Jahrhunderts entlehnten Geniekultes als späte „Malerfürsten“ spreizten oder angesichts der ihnen zu Verfügung stehenden Ressourcen sogar als neue „Hofkünstler“ des 20. Jahrhunderts empfahlen (Dieckmann 1997).

Die „führenden Künstler“ verfügten in der DDR zweifelsfrei über ein Distinktionskapital, dessen Einsatz in der grauen Mangelwirtschaft nicht nur konträr zu der Ästhetik einer proletarischen Massenkultur stand, sondern im realsozialistischen Alltag auch noch paradiesvogelhafter wirken musste als in dem auf Innovationspflicht fußenden Kunstbetrieb des Westens. Es war der Hamburger Kunsthistoriker Martin Warnke, der als erster auf die sinnvolle Vergleichsperspektive gestoßen war, die sich eröffnet, wenn man die Arbeits- und Lebenswelten der staatsalimentierten Künstler mit den Bedingungen und Programmatiken höfischer Künstler konfrontiert (Warnke 1994: 40-46). Der von Warnke eingeführte, aber nicht in einer speziellen Untersuchung des DDR-Künstlers angewandte Begriff des Hofkünstlers bündelte dabei die

von vielen Beobachtern der Kunstentwicklung festgestellten Mentalitäts-, Stil- und Positionsdifferenzen zu ihren Kollegen im anderen Deutschland (Iden 2003).

Interessanterweise scheinen unter diesem Blickwinkel auch die opponierenden Gegenspieler in der DDR vom offiziellierten Künstlerhabitus weit stärker geprägt gewesen zu sein, als ihnen selbst bewusst worden sein mag. Das galt für den asketischen Habitus einer Hermetik, den Solitäre wie Gerhard Altenbourg, Hermann Glöckner oder Carlfriedrich Claus in nobler Abstandshaltung zum Staat geradezu als Zeremoniell selbstbestimmter Autonomie praktizierten. Aber es traf genauso für die sich ab Mitte der 1970er Jahre unter gelockerten Bedingungen ausgründende DDR-Künstlerboheme zu. Deren bis heute kraftvoll ausgestellte Differenz zu den „Malerfürsten“ verschränkte sich jedoch motivisch und habituell mit dem Historismus ihrer Lehrer in einer scheinbar unauflösbaren Hassliebe (Kaiser 2012).

Beide Varianten des Künstlertums in der DDR bezogen ihre Kraft aus einem aktivierenden Bezug zur staatsnormativen Regelwelt des offiziellen Künstlertypus. Die Leistung der Künstler lag gerade in einer dem Seiltänzer angemessenen Virtuosität, welche nur mit Anpassungsleistungen und bisweilen auch mit temporären Zeichen einer „Höflingskunst“ erreichbar wurde. Nicht nur Werner Tübke gelang meisterhaft die Balance zwischen der Fremdfunktionalisierung und der dennoch durchgesetzten Autonomie – einer Balance zwischen dem bildpolitischen Engagement für den SED-Staat und dem gleichzeitigen Gewinn ästhetischer und lebensweltlicher Freiheitsgrade für die Generierung eines Werkes, das in manchem Fall eben über den Staat, der es stützte und instrumentalisierte, weit hinausreicht, wie selbst frühere Kritiker heute zu erkennen beginnen.

Die hier nur kurz skizzierte Ausprägung opponierender Künstlerrollen in der DDR wäre wohl ein Verstehenszugang für den im Bilderstreit aufgeworfenen Streit um die auch nach 1989 Geltung erlangenden Künstlerpositionen gewesen. Stattdessen aber entzündete sich die Frage in den westdeutsch dominierten Großmedien – in denen in den 1990er Jahren allenfalls eine Handvoll ostdeutsch sozialisierter Redakteure arbeiteten – fast ausschließlich an den Fragen einer Verstrickung mit dem Ministerium für Staatssicherheit. Dies geschah, ohne andere Formen der Anpassung und Korruption in die Debatte einzubeziehen und ohne die biografische Phasenabhängigkeit solcher Verstrickungstatbestände in der gebotenen Komplexität zu berücksichtigen. Angefacht durch IM-Veröffentlichungen etwa durch die Bürgerrechtszeitung „Die Andere“ wie auch durch informell kursierende Klarnamenlisten von Inoffiziellen Mitarbeitern im Kunstbetrieb etwa in Dresden und Halle verengte sich das Interesse auf die Gretchenfrage einer Kooperation mit der Staatssicherheit.

In diesem Prozess wurden die Begriffe „Opfer“ und „Täter“ zu publizistischen Kampfkürzeln einer vor allem an die Künstler der DDR adressierten Abrechnungswut. Man wollte nicht zur Kenntnis nehmen, dass viele nach 1990 inkriminierte Künstler – von Christa Wolf bis zu Willi Sitte – in der Gauck-Behörde sowohl eine „Täter“- als auch eine „Opferakte“ vorzuweisen hatten und dass nicht wenig Fälle existierten, wo beides in umgekehrter Chronologie vorlag, wie etwa beim später inhaftierten und aus der DDR gedrängten Dresdner Kunstwissenschaftler Diether Schmidt. Die Debatte um den ehemaligen Rektor der Dresdner Hochschule für bildende Künste, Gerhard Kettner, kann mit ihren tragischen Implikationen für diese Vereinseitigung komplexer Lebensumstände als ein prägnantes Beispiel gelten (Schaub 1996).

Neben der verständlichen Aufarbeitung der Verstrickung einstiger Protagonisten des Kunstsystems kamen allerdings auf diese Weise auch die gegenläufigen Strategien und Existenzformen der „Hineingeborenen“ auf den Prüfstand. Jene von Wolf Biermann vorgelegte Radikalabrechnung schüttete das Kind mit dem Bade aus, als er nicht nur den „Staatskünstlern“, sondern ebenso seinen jüngeren Kollegen aus der künstlerischen Gegenkultur die Diagnose stellte, sie seien allesamt „spät dadaistische Gartenzwerge mit Bleistift und Pinsel“ im „Schrebergarten der Stasi“ gewesen. Für den Dichter und Bühnenpreisträger Durs Grünbein, selbst Akteur in der Kulturszene am Prenzlauer Berg, war neben der Form auch die inhaltliche Stringenz dieser vehementen Kritik eher zweifelhaft:

Das verbale Maschinengewehrrattern Wolf Biermanns fährt in die Gesänge wie die Dekrete der einstigen Stalinisten. [...] Wieder wird, als hätte es nie ein Drittes gegeben, das „Kunst ist Waffe“ der Dissidenz gegen die Fuchslist in den Gängen eines ausweglos politisierenden Systems ausgespielt. Dabei bestand ja die Verschwörung der Funktionäre gerade in der völligen Kolonisierung durch Politik. Das System brauchte seine Feinde im Inneren wie den Gegner im Ausland zum Überleben. Konfrontation war die einzige Sprache, die es verstand, die jede Paranoia und alle Kontrolle begründete. Woran es zugrunde ging, war die Verweigerung, der wunderbar egoistische Massenauszug aus dem mit Stacheldraht umzäunten Labyrinth (Grünbein 1993: 327).

Es ist dieser innerostdeutsche Konflikt zwischen den vielgestaltigen Positionen von rebellischer Dissidenz, loyaler Anpassung und dienender „Staatskunst“, der, zumeist auf untergründige Weise, die Dramaturgie im Bilderstreit prägte und der bis heute nachwirkt, da er nachhaltig auch die aktuellen Marktchancen der Künstler zu beeinflussen vermag. Nur in der Debatte um Bernhard Heisig und Willi Sitte fand dieser Konflikt kurzzeitig ein Forum diskursiver Bearbeitung und machte dabei die unabgeholte Dimension ostdeutscher Problemlagen und deren „Aufarbeitung“ deutlich.

Selbst wenn der überlagernde Ost-West-Konflikt, für den der deutsch-deutsche Bilderstreit zu einer stellvertretenden Symboldebatte werden konnte, sich langsam aufzulösen vermag, wird sich der Streit um das „richtige“ Leben in der DDR fortsetzen – abgekoppelt vom Bilderstreit, emanzipiert von pauschalen Zuweisungen und Polaritäten. Die rückblickende Suche nach dem utopischen Sinn und einem historischen Stellenwert des „Projektes DDR“ bleibt ein Thema nicht nur für die drei Generationen, die in ihm gelebt haben, sondern auch für deren Nachgeborene, die sich ihm vorerst als einem familiären Problem nähern³, das seine gesellschaftliche Diskursform erst noch finden muss.

3 Vgl. die Vielzahl der seit 2010 erscheinenden, familial geprägten DDR-Rekonstruktionen, vor allem aus der Generationenperspektive der gehobenen Mittelschichten, zu denen die Künstler als privilegierte Schicht in der DDR gehörten. Unter vielen anderen Ruge 2011, Brasch 2012 oder Leo 2011.

LITERATUR

- Arendt, Hannah (1975): Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft (engl. zuerst 1951), Bd. III: Totale Herrschaft, Frankfurt am Main/Berlin/Wien ⁴1975.
- Beaucamp, Eduard (2002): Über Wolfgang Mattheuer. In: Wolfgang Mattheuer: Aus meiner Zeit. Tagebuchnotizen und andere Aufzeichnungen, Stuttgart/Leipzig, 9-13.
- Bessel, Richard und Ralph Jessen (1995): Einleitung. In: Richard Bessel und Ralph Jessen: Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR, Göttingen.
- Bogusz, Tanja (2006): Anomie und Erfolg. Die Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Diss., FU Berlin.
- Bollinger, Stefan und Fritz Villmar (Hg.) (2002): Die DDR war anders. Eine kritische Würdigung ihrer soziokulturellen Einrichtungen, Berlin.
- Brasch, Marion (2012): Ab jetzt ist Ruhe. Roman meiner fabelhaften Familie, Frankfurt am Main.
- Dahlke, Birgit, Martina Langermann und Thomas Taterka (Hg.) (2000): LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n), Stuttgart.
- Dieckmann, Friedrich (1992): Vom Volksstaat. Lenins Realisierung. In: Merkur, 46, H. 2, 160-165.
- Dieckmann, Friedrich (1997): Die Kunst des Grundkredits. Künstler aus der DDR in einem Berliner Bankhaus. In: Dieter Brusberg und Bärbel Mann (Hg.): „Ostwind“. Fünf deutsche Maler aus der Sammlung der GrundkreditBank, Kat. der gleichnamigen Ausstellung 1997/98, Berlin, 35-50.
- Elias, Norbert und John L. Scotson (1990): Etablierte und Außenseiter, Frankfurt am Main.
- Emmerich, Wolfgang (1996): Kleine Literaturgeschichte der DDR, Leipzig.
- Engler, Wolfgang (2000): Strafergericht über die Moderne. Das 11. Plenum im historischen Rückblick. In: Günter Agde (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin 22000, 16-36.
- Fest, Joachim (1989): Schweigende Wortführer. Überlegungen zu einer Revolution ohne Vorbild. In: FAZ v. 30.12.1989.
- Girnus, Wilhelm (1968): Zukunftslinien. Gedanken zu einer Theorie des Sozialistischen Realismus (III). In: Sinn und Form, 20, H. 3, 697-709.
- Goeschen, Ulrike (2001): Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR (=Zeitgeschichtliche Forschungen; Bd. 8), Berlin.
- Grünbein, Durs (1993): Im Namen der Füchse. Gibt es eine neue literarische Zensur? In: Peter Böthig (Hg.): MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit, Leipzig, 327 f.
- Grunenberg, Antonia (1993): Antifaschismus – ein deutscher Mythos, Reinbek.
- Hammerthaler, Ralph (1994): Die Position des Theaters in der DDR. In: Christa Hasche, Traute Schölling und Joachim Fiebach (Hg.): Theater in der DDR. Chronik und Positionen, Berlin, 151-261.
- Iden, Peter (2003): Liebe gibt es nicht auf Verlangen. Ein Plädoyer gegen die Kunst der DDR. In: Joachim Fischer und Hans Joas (Hg.): Kunst, Macht und Institution. Studien zur Philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kulturosoziologie der Moderne. Festschrift für Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt am Main/New York, 595-600.
- Ihme-Tuchel, Beate (2002): Die DDR (=Kontroversen um die Geschichte), Darmstadt.
- Irmer, Thomas und Matthias Schmidt (2003): Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR, Berlin.
- Jäger, Manfred (1995): Kultur und Politik in der DDR, 1945-1990, Köln.
- Jessen, Ralph (1999): Akademische Elite und kommunistische Diktatur: die ostdeutsche Hochschullehrerschaft in der Ulbricht-Ära, Göttingen.
<http://dx.doi.org/10.13109/9783666357978>
- Kaiser, Paul (2003): „Leistungsschau“ und Ideenverkörperung: die zentralen Kunstaustellungen der DDR. In: Eugen Blume und Roland März (Hg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Berlin, 93-106.

- Kaiser, Paul (2009): Symbolrevolte im „Arbeiter – und Bauernstaat“. Gegenkulturelle Kunstprogramme in der DDR und die Rückkehr der Moderne. In: Stephanie Barron und Sabine Eckmann (Hg.): Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, Köln, 170-185.
- Kaiser, Paul (2012): Bekenntniszwang und Melancholiegebot. Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne. In: Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler und Paul Kaiser (Hg.): Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Kat. der Ausstellung im Neuen Museum Weimar 2012/13, Köln, 61-74.
- Kaiser, Paul und Karl-Siegbert Rehberg (Hg.) (1999): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg.
- Kießmann, Christoph (1991): Opposition und Dissidenz in der Geschichte der DDR. In: Aus Politik und Zeitgeschehen, B 5, 52-62.
- Kolbe, Uwe (1998): Die Heimat der Dissidenten. Anmerkung zum Phantom der DDR- Opposition. In: Ders.: Renegatentermine. 30 Versuche, die eigene Erfahrung zu behaupten, Frankfurt am Main, S. 47-55.
- Lemke, Michael (1997): Die Sowjetisierung der SBZ/DDR im ost-westlichen Spannungsfeld. In: Aus Politik und Zeitgeschichte, B 6, 41-53.
- Leo, Maxim (2011): Haltet euer Herz bereit. Eine ostdeutsche Familiengeschichte, München.
- Lindner, Bernd (1998): Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995, Köln/Weimar/Wien.
- Lokatis, Siegfried (2003): Der rote Faden. Kommunistische Parteigeschichte und Zensur unter Walter Ulbricht (=Zeithistorische Studien; Bd. 25), Köln/Weimar/Wien.
- Meuschel, Sigrid (1992): Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945-1989, Frankfurt am Main.
- Plaggenborg, Stefan (2006): Experiment Moderne. Der sowjetische Weg, Frankfurt am Main/New York.
- Pracht, Erwin (1975): Einführung in den sozialistischen Realismus, Berlin.
- Rehberg, Karl-Siegbert (1999): War die DDR eine „Konsensdiktatur“? Eingangsthesen zur gemeinsamen Ringvorlesung des SFB 537 „Institutionalität und Geschichtlichkeit“ der TU Dresden mit Klaus-Dietmar Henke, Werner Patzelt und Roland Schirmer, Dresden, Ms.
- Rehberg, Karl-Siegbert (2003): Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzept des „Sozialistischen Realismus“. In: Karl-Siegbert Rehberg und Paul Kaiser (Hg.): Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, Weimar, 15-64.
- Rehberg, Karl-Siegbert (2004): „Konsensdiktatur“. Zu Wandlungen der DDR-(Kultur-)Politik in der Honecker-Ära. In: Ulrich Bröckling, Axel T. Paul und Stefan Kaufmann (Hg.): Vernunft – Entwicklung – Leben. Schlüsselbegriffe der Moderne. Festschrift für Wolfgang Essbach, München 2004, 139-164.
- Rehberg, Karl-Siegbert (2013): Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs. Zu Geschichte und Funktion des deutsch-deutschen Bilderstreites. In: Karl-Siegbert Rehberg und Paul Kaiser (Hg.): Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin, 23-62.
- Rehberg, Karl-Siegbert und Paul Kaiser (Hg.) (2013): Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin.
- Rossade, Werner (1989): Literatur als politische Institution. In: Ralf Rytlewski (Hg.): Politik und Gesellschaft in sozialistischen Ländern, PVS-Sonderheft, 20, 246 ff.
http://dx.doi.org/10.1007/978-3-663-11066-8_11
- Ruge, Eugen (2011): In Zeiten des abnehmenden Lichts. Roman einer Familie, Reinbek b. Hamburg.

- Sabrow, Martin (1999): Der Konkurs der Konsensdiktatur. Überlegungen zum inneren Zerfall der DDR aus kulturgeschichtlicher Perspektive. In: Konrad H. Jarausch und Martin Sabrow (Hg.): Weg in den Untergang. Der innere Zerfall der DDR, Göttingen 1999, S. 83-118.
- Schaub, Mirjam (1996): Der Zeichner Gerhard Kettner, die Hochschule für bildende Künste Dresden und die Staatssicherheit. Versuch eines Porträts in „Zeiten mit Schwächeanfällen“. In: Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel (Hg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR, Köln, 751-769.
- Tenorth, Heinz-Elmar (1998): „Erziehungsstaaten“. Pädagogik des Staates und Etatismus der Erziehung. In: Dietrich Benner, Jürgen Schriewer und Heinz-Elmar Tenorth (Hg.): Erziehungsstaaten. Historisch-vergleichende Analysen ihrer Denktraditionen und nationaler Gestalten (=Bibliothek für Bildungsforschung, Bd. 1), Weinheim, 13-53.
- Thomas, Stefan (Hg.) (1963): Das Programm der SED. Das erste Programm der SSED, das vierte Statut der SED, das nationale Dokument, Köln.
- Thompson, Mark R. (1998): Weder totalitär noch autoritär: Post-Totalitarismus in Osteuropa. In: Achim Siegel (Hg.): Totalitarismustheorien nach dem Ende des Kommunismus, Köln, 309-339.
- Ulbricht, Walter (1968): Über die Arbeit mit den Menschen. In: ders.: Zum ökonomischen System des Sozialismus, Berlin, Bd. 2, 589 ff.
- Warnke, Martin (1994): Gibt es den DDR-Künstler? Anmerkungen zu einem Künstlertypus. In: Monika Flacke (Hg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1994, 40-46.
- Zapf, Wolfgang (1991): Der Untergang der DDR und die soziologische Theorie der Modernisierung. In: Bern Giesen und Claus Leggewie (Hg.): Experiment Vereinigung. Ein sozialer Großversuch, Berlin, 38-51.