

4. Kunstobjekte auf der Drehbühne der Geschichte

Das Wandbild *Der Weg der Roten Fahne* (Dresden, 1969)

zwischen sozialistischer Herrschaftsgeste und
postsozialistischem Identifikationsobjekt

Silke Wagler

ABSTRACT

This chapter traces the transformation of a work of public art from a political statement into a tourist landmark. Using the example of the mural *Der Weg der Roten Fahne*, which was placed as a curatorial intervention in the urban space of Dresden during socialist times, the chapter describes how the artwork's meaning has changed from a singular political gesture to a multifaceted object of multiple identifications in recent years.

The monumental mural was one of the most important large-scale projects for a building-related work of art in the German Democratic Republic (GDR). It has triggered intense debates on socially relevant issues before and after 1990. Since its creation based on a politically influenced decision, *Der Weg der Roten Fahne* has been in constant discussion that reached a new dimension after 1990. The formerly socialist curatorial intervention turned into the point of reference for (post-)socialist memory contests of the GDR era. Throughout this process, the historical icon gained additional value as a site of identification.

This chapter argues that neither the importance of the mural as a surface for memory discourses and testimony to history nor its role as a tourist attraction should be underestimated. The associated change in meaning from an artistic statement with political connotations to a mirror of individual and collective memories and identities has been anchored in transformed self-images. As the chapter shows, this process of renegotiation has been addressed mainly in the work of contemporary artists, who offer new approaches to and different perspectives on the topic under scrutiny.

Im Laufe von vierzig Jahren haben sich auf dem Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) zahlreiche künstlerische Arbeiten im öffentlichen, vor al-

Abb. 4.1: Dresden, Kulturpalast, Westseite mit dem Wandbild »Der Weg der Roten Fahne«, 1969



lem urbanen, Raum angesammelt. Sie verdankten ihre Entstehung der bedeutenden Rolle, die den bildenden Künsten im sozialistischen Herrschaftssystem für die kollektive Bewusstseinsbildung beigemessen wurde. Als Mittel propagandistischer Instrumentalisierung dienten sie der Integration und Repräsentation der neuen politischen Ordnung. Diese Kunst wurde als sozialistisches Erziehungsmittel und politisches Integrationsmedium initiiert, welche als politisch motivierte kuratorische Intervention, das heißt als gezielte Setzung visueller Zeichen im öffentlichen Raum, gleichermaßen der Definition des Stadtraumes als sozialistisches Umfeld sowie der Signatur moderner Architektur als sozialistische Bauten dienen sollte. In enger Bindung an die Architektur prägten die bildenden Künste besonders den öffentlichen Raum, für den teilweise umfangreiche Bildprogramme konzipiert wurden, die als fester Bestandteil urbaner Bauvorhaben zur Ausstattung aller Bereiche des öffentlichen gesellschaftlichen Lebens gehörten (vgl. Flierl 1998: 93; Rehberg 2004: 46–47, 50; Guth 1995: 9, 30). Obwohl sich an vielen Stellen die stadträumlichen und baulichen Zusammenhänge inzwischen grundlegend geändert haben, sind zahlreiche dieser immobilen architekturbezogenen Kunstwerke bis heute erhalten geblieben und Teil einer urbanen Lebensumwelt, in der sich Zeitgeschichte ausdrückt. Als materielle Hinterlassenschaften ihrer Zeit bieten diese Kunstwerke auch eine allgegenwärtige Projektionsfläche für die Verhandlung von und Verständigung über Wertvorstellungen und Erinnerungsmuster. An ihnen kristallisier(t)en sich seit 1990 die Auseinandersetzungen um das sich neu formierende kulturelle Gedächtnis am un-

Abb. 4.2: Dresden, Kulturpalast, Ansprache zur Enthüllung des Wandbilds »Der Weg der Roten Fahne« an der Westseite des Kulturpalasts, 15. 9. 1969



mittelbaren Standort und damit stellvertretend für ganz (Ost-)Deutschland. Die Fragen nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dieser architekturbezogenen und heute oft lokale Identität stiftenden Kunstwerke gehören in den Kontext der bisher vorwiegend kontrovers geführten Diskussionen um den Umgang mit dem Erbe des Sozialismus, die aber auch Chancen für eine lebendige Verhandlung über gemeinsame Erinnerungskultur bergen.

Die folgenden Überlegungen gehen vom Dresdner Wandbild »Der Weg der Roten Fahne« aus, das von einem Kollektiv unter Leitung des Künstlers Gerhard Bondzin ausgeführt und 1969, mit Eröffnung des neu erbauten Kulturpalasts in Dresden zum 20. Jahrestag der Gründung der DDR, eingeweiht wurde (siehe Abb. 4.1 und Abb. 4.2). Sowohl bei dem Neubau des als *Haus der sozialistischen Kultur* geplanten, in den allgemeinen Sprachgebrauch als Kulturpalast eingegangenen Bauwerks als auch bei dem Wandbild an seiner Westfassade handelte es sich um wichtige Großprojekte sozialistischer Bau- und Monumentalkunst in der DDR. Beide waren als Instrumentarien ideologischer Einflussnahme intendiert und trugen daher Modellcharakter für eine sich materialisierende sozialistische Gegenwart; sie entsprachen vorbildhaft den neuen Anforderungen an die Architektur und bildende Kunst in der Gestaltung der neuen Gesellschaft. Dass diese Symbolik bis heute lesbar ist, zeigen nicht zuletzt die gleich nach dem Ende der DDR einsetzenden Abrissforderungen, die sich sowohl auf das Gebäude, einen Leitbau der sozialistischen Nachkriegsmoderne, als auch auf die im öffentlichen Raum unverändert präsente bildkünstlerische Ausstattung – im Be-

sonderen das Wandbild – bezogen. Letztlich bestätigen sich darin aber auch die unveränderte Wirkkraft des ästhetischen Objekts sowie seine wichtige Quellenfunktion als Zeitzeugnis. Das dezidierte politische Statement, welches sich über den bewussten kuratorischen Eingriff im öffentlichen Raum mittels der baulichen Integration des Außenwandbilds »Der Weg der Roten Fahne« im Stadtzentrum Dresdens materialisierte, wird heute von jenen, die ursprünglich davon belehrt werden sollten, als Spiegel eigener Geschichte und Identität geschätzt. Dieser Wandel von einer vergegenständlichten Herrschaftsgeste hin zum zeitgenössischen Identifikationsobjekt, das sich neuer Wertschätzung erfreut, zeugt auch von einem generell zu verzeichnenden Paradigmenwechsel in der Erinnerungskultur seit der Jahrtausendwende.

Diese Recherche geht dieser Bedeutungstransformation am Beispiel des Wandbilds »Der Weg der Roten Fahne« nach und fragt, ob und wie sich dieser Um- und Neubewertungsprozess nachvollziehen lässt. Die folgenden Überlegungen stützen sich auf empirisches Wissen und Erkenntnisse aus der langjährigen Beschäftigung der Autorin mit dem Umgang mit der architekturbezogenen Kunst aus der DDR und versuchen, eine Zwangsläufigkeit dieser Entwicklung zum Identifikationsobjekt aus dem Entstehungskontext einerseits und aus der gesellschaftlichen Verfasstheit heraus abzuleiten, da sie sich anhand materieller (Bild-)Quellen bisher nicht nachweisen lässt.

AUSGANGS- UND QUELLENLAGE

Die politischen Rahmenbedingungen, die zur Entstehung des Bilds geführt haben, sind (regional) fest im kollektiven Bewusstsein überliefert und verankert. Primärquellen dafür sind neben der unmittelbaren Zeitzeugenschaft und mündlichen Überlieferung in erster Linie Berichte und Publikationen aus der Entstehungszeit, die ausführlich die Details des künstlerischen und komplexen gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses vermitteln.¹ Spätere Veröffentlichungen arbeiten vorwiegend mit diesen Sekundärquellen und werden dann ihrerseits wieder zu Quellen. Generell ist eine gewisse Flachheit der Recherchen zu konstatieren, da es scheinbar vordergründig um die Reproduktion sich wiederholender stereotyper Argumentationen zur Einordnung des Wandbilds als systembedingte Erscheinung ging. Die Sekundärquellen als Referenzen schienen diesen Anforderungen und eher allgemeinen Darstellungen zu genügen, vertiefende Recherchen und entsprechende Veröffentlichungen stehen bisher aus. Ob das mangelnde breite wissenschaftliche Interesse bisher die Erschließung aufschob oder doch eher die ausstehende Erschließung die wissenschaftliche Tiefe behinderte, bleibt offen.

1 | Zu nennen sind hier vor allem HfBK Dresden (1970) und Bondzin 1970. Zudem der Film *Der Weg der roten Fahne* (1969) von H. Müller (Drehbuch/Regie) und W. Kohlert (Kamera), der den Entstehungsprozess des Wandbilds begleitet und dokumentiert.

Es ist festzuhalten, dass erstens die einsehbaren Archivmaterialien aus der Bauzeit des Kulturpalasts zu dem Thema wenig hergeben. Abgesehen von bautechnischen Details beziehen sie sich hauptsächlich auf die ideologisch tragfähige Konzeption und Planung des Eröffnungsprogramms sowie den zukünftigen künstlerischen Betrieb. In den Akten gesammelte Werbematerialien aus der Entstehungszeit kommunizieren ausschließlich den Veranstaltungsbetrieb des Hauses. Heute übliche Selbstdarstellungen zu Gebäude und Ausstattungen oder Pressespiegel rund um Entstehung und Eröffnung finden sich hier nicht.² Weiteres umfängliches Archivmaterial, über dessen eventuelle Relevanz im hiesigen Kontext keine Aussage möglich ist, wurde mit Beginn der Umbauarbeiten am Kulturpalast 2012 ans Stadtarchiv übergeben und harrt dort seiner Erschließung.

Zweitens ist in Bezug auf die in Veröffentlichungen zum Wandbild kursierenden Abbildungen festzustellen, dass nur eine vergleichsweise überschaubare Anzahl bestimmter Bilder immer wieder reproduziert wird. Für eine Weitung des argumentativen Blicks gäbe es hier durchaus eine breitere Auswahl: In der Deutschen Fotothek bisher nur als Filmstreifen erfasst und digital bedingt recherchierbare Konvolute wären noch zu erschließen. Die vielen Aufnahmen aus der Dokumentation der Herstellung des Wandbilds durch die Hochschule sind bisher unpubliziert. Die Kontaktbögen befinden sich als Kopie im Anhang der verdienstvollen Seminararbeit der angehenden Restauratorin Victoria A. Frenzel zur Kunsttechnologie des Wandbilds von 2011 an der Dresdner Hochschule für Bildende Kunst (siehe Abb. 4.3).³ Im Zusammenhang mit der Restaurierung schließlich hergestellte Fotografien liegen ebenfalls beim Lehrstuhl an der Hochschule⁴ oder sind als Illustration zur aktuellen Berichterstattung in der digitalen Bilderflut der Pressearbeit untergegangen.⁵ Vielleicht liegt ein Grund aber auch darin, dass dieses monumentale Kunstwerk in zentraler Lage zwischen Altmarkt und Schloss, das zwangsläufig von jedem Passanten, egal ob Dresdner oder Touristen gesehen wird, als Teil eines kollektiven öffentlichen Bildgedächtnisses angenommen wird und Bebilderung deswegen eher ergänzende oder erinnernde Funktion hat.

Drittens ist mögliches Quellenmaterial, das in Familienarchiven vermutet wird, der Autorin bisher nicht zugänglich gewesen. Auf die langjährige stereotype und als diffamierend empfundene Berichterstattung, die den Künstler und sein Hauptwerk ausschließlich unter politisch-ideologischen Gesichtspunkten betrachteten, reagiert

2 | Stadtarchiv Dresden, 9. 2. 2010, *Kulturpalast Dresden 1961–1989*; insgesamt 473,60 laufende Meter Akten.

3 | Frenzel (2011), *Das Wandbild »Der Weg der roten Fahne« von Gerhard Bondzin am Kulturpalast Dresden (1969)*, Seminararbeit, Hochschule für Bildende Künste Dresden.

4 | Unter Leitung von Prof. Thomas Danzl, der 2018 nach München berufen wurde; Website der Restaurierung mit Fotodokumentation nicht länger online (zuletzt aufgerufen im März 2019).

5 | Telefonat mit A. Rieckmann am 8. 3. 2019 zu ihren Fotografien zum Text »Seifenlauge für die sozialistische Revolution«, *Dresdner Neueste Nachrichten*, 8. 8. 2016, <https://www.dnn.de/Dresden/Lokales/Seifenlauge-fuer-die-sozialistische-Revolution> (6. 7. 2019).

Abb. 4.3: Filmstreifen (Ausschnitt): Herstellung der Wandfliesen für das Wandbild
»Der Weg der Roten Fahne«



seine Familie heute mit größter Zurückhaltung auf Anfragen jeder Art.⁶ Das künstlerische Gesamtwerk Bondzins, das sich qualitativ, inhaltlich und stilistisch von diesem Monumentalwerk deutlich abhebt, und auch die Tatsache, dass es sich beim Wandbild am Kulturpalast um eine Kollektivarbeit handelte, an der weitere namhafte Dresdner Künstler aus dem Umfeld der Lehrenden der Dresdner Hochschule, wie Gerhard Stengel und Alfred Hesse, maßgeblichen Anteil hatten, blieb weitgehend ausgespart und unberücksichtigt.

Viertens ergab die aktuelle Recherche im gegenwärtigen Material des Stadtmarketings, dass der Kulturpalast zwar als Konzerthaus vorkommt, aber weniger als (zumindest äußerlich original) erhaltenes architektonisches Highlight seiner Epoche, der Ostmoderne⁷, oder mit einer Ansicht seines markanten Wandbilds als monumen-

6 | Erst zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieses Texts kam ein erster zögerlicher Kontakt zustande.

7 | Die »Ostmoderne« ist ein in der Architekturgeschichte, Denkmalpflege und der Publizistik gängiger Begriff, der die Nachkriegsmoderne in der DDR bezeichnet. Er geht vor allem auf die Forschungen von Andreas Butter und Ulrich Hartung zur Nachkriegsarchitektur zurück, die ihn mit ihrer Publikation *Ostmoderne: Architektur in Berlin 1945–1965* (Jovis Berlin, 2005) in den wissenschaftlichen wie öffentlichen Diskurs eingeführt haben.

tale Sehenswürdigkeit im Stadtzentrum, beworben wird.⁸ Postkarten zum Kulturpalast, der bis zum Ende der DDR ein selbstverständliches Kartenmotiv war, sucht man heute (noch) vergebens. Das steht in einem interessanten Gegensatz zum Angebot an Postkarten und Materialien, die mit einer anderen Ikone des Stadtbilds werben: der wieder aufgebauten Frauenkirche im Umfeld des komplett neu entstandenen Neumarkts. Immerhin erschien im Herbst 2019 als später Nachtrag zur Ausstellung »Der Kulturpalast Dresden: Architektur als Auftrag« im Stadtmuseum 2017 ein Faltblatt zu den Hauptwerken der künstlerischen Ausstattung des Hauses.⁹ Tiefergehende Analysen des Materials stehen demnach weiterhin aus.

SOZIALISTISCHE HERRSCHAFTSGESTIK UND KURATORISCHER EINGRIFF

Der öffentliche Raum ist seit jeher Träger direkter Herrschaftssymbole und als solcher ein Forum gesellschaftlicher Auseinandersetzungen (Beiersdorf 2015: 9). An die im öffentlichen Raum neu geschaffene sozialistische Kunst bestand der Anspruch, zur »Gestaltung der neuen Gesellschaft und zur Erziehung des ›Neuen Menschen‹« beizutragen (Gibas/Pasternack 1999: 7–8). Diese Aufladung potenzierte sich spätestens mit der ökonomischen Notwendigkeit des Übergangs zum industriellen Bauen, denn über die Synthese von international üblicher moderner, funktionaler Architektur und bildender Kunst sollte das Scheitern des Konzepts eines sozialistischen Architekturstils aufgefangen werden. Durch eine »Beschriftung« (ibid.: 22) mittels Kunstwerken sollten die neuen Bauten und Stadträume fortan als originär sozialistische Architektur sinnlich wahrnehmbar bezeichnet werden. Über die bloße visuelle Signatur hinaus waren diesen künstlerischen Bezeichnungen aber auch Repräsentations- und Erziehungsaufgaben zugewiesen.¹⁰ Die identitätsprägende Suggestionskraft der zeitgenössischen Kunst wurde als Medium sozialistischer Erziehung und zur neuen gesellschaftlichen Sinnstiftung instrumentalisiert (Rehberg 2004: 50) und diente der Erzeugung idealer Bilder des Zukünftigen.¹¹ Die Künste übernahmen demzufolge eine

8 | Von den Kunstobjekten am und im Kulturpalast schafften es bisher die Bronzetüren in einen Stadtführer, wenn auch nur *Dresden für Liebhaber. 99 Orte. überraschend. anders* (DDV Edition, 2013). Ansonsten gibt es ein eigenes Lesebuch zur Geschichte des Konzerthauses, das verdienstvoll die Geschichte des Hauses erstmals zusammenfasst, aber leider ohne wissenschaftliche Nachweise arbeitet: Klemm (2016), *Der Kulturpalast Dresden: Eine Zeitreise von 1969 bis heute* (Bild und Heimat, Berlin).

9 | »Kunst für den Kulturpalast: Inhalte und Gestaltung«, Amt für Kultur und Denkmalschutz Dresden, 2019, https://www.dresden.de/media/pdf/kulturamt/broschuere_kunst_fuer_den_kupa.pdf (13. 2. 2020).

10 | Kaiser 2014: 12; vgl. Rehberg 2003: 25–31. Zur »Kunst als Waffe im Klassenkampf« vgl. Pracht et al. 1975: 70.

11 | So das SED-Programm von 1963, das im Wertehorizont der meisten Funktionäre bis zur Implosion des Systems 1989 uneingeschränkte Gültigkeit behalten sollte (Rehberg 2004: 20, 26; Kaiser 2014: 14–15; vgl. auch Thomas 1963).

wichtige Funktion als Kommunikationsmittel, die sich allmählich zu einer zentralen Rolle im Verständigungsprozess der Gesellschaft entwickelte. Durch die Rezeption und die damit verbundene öffentliche Diskussion um die Kunstwerke wurde verhandelt, was in den Massenmedien und politischen Verlautbarungen ausgegrenzt, verdrängt oder verschwiegen blieb (Kaiser 2014: 14–15). Kunst – allen voran die bildende Kunst – wurde so zum selbstverständlichen und unverzichtbaren Teil gesellschaftlichen Lebens, was später, vor allem im Moment ihres drohenden Verlustes, sowie heute bei der Verhandlung gültiger Erinnerungsmuster weiter- beziehungsweise zurückwirken sollte.

Die größte Bühne und zugleich den größten Diskursraum für das Bildungsprogramm boten die öffentlichen Stadträume. Dort wurde eine »neue Begegnungsdichte« mit erzieherischer Kunst¹² über ein immer ausdifferenzierteres Auftragswesen garantiert. Bei kleinen wie größeren Bauvorhaben entwickelten Kollektive entlang von politischen Vorgaben bis ins Detail umfangreiche bildkünstlerische Ausstattungsprogramme, in deren Ergebnis Bildbotschaften Gebäude beschrifteten, Plätze rahmten und öffentliche Räume akzentuierten.¹³ Genau das wird hier als staatlich gelenkter kuratorischer Eingriff verstanden, welcher dafür sorgen sollte, dass die politischen Botschaften und Zukunftsvisionen ihre Adressaten erreichten. Überall dort, wo sich das öffentliche Leben abspielte, sollten – so das kulturpolitische Programm – über Bilder Botschaften und Zukunftsvisionen vermittelt werden. Die in diesem Rahmen entstandenen künstlerischen Setzungen waren je nach Größe und politischer Bedeutung oft auch Ertrag komplexer Aushandlungsprozesse, in denen verschiedene Machtansprüche durchdrangen. Die Dichotomie von »Auftragskunst« und »Autonomie« (Mennincke 2004: 14) schlug dabei meist stärker in Richtung eines politischen Abhängigkeitsverhältnisses aus. Dennoch ist die Kunst im Stadtraum »im Idealfall in der Lage, Öffentlichkeit, das heißt Auseinandersetzungen im Sinne eines Teilanliegens, mit herbei zu führen« (ibid.: 15). Das verstärkte ihre Bedeutung als Kommunikationsmittel besonders während ihrer Entstehungszeit, definiert und bestimmt letztlich aber bis heute ihre katalysatorische Funktion für gesellschaftliche Diskurse.

Aufgrund der herausgehobenen Rolle der bildenden Künste in der DDR galten die programmatisch platzierten ästhetischen Manifestationen im öffentlichen Raum über deren Ende hinaus als gegenständliche Affirmationen vorgeschriebener gesellschaftspolitischer Werte. Sie sind damit historische Dokumente mit Quellenwert, und gerade deswegen auch angreifbar, sowie allgegenwärtige Kristallisationsfläche für gesellschaftliche Erinnerungsdiskurse (Mittig 2004: 71).¹⁴ Dabei erscheint der ästhetische und bisher von der Kunstgeschichte meist wenig untersuchte Stellenwert

12 | Als öffentlicher Raum werden hier im weitesten Sinn jene öffentlichen Bereiche verstanden, die der Öffentlichkeit frei zugänglich oder von großen gesellschaftlichen Gruppen gemeinschaftlich genutzt werden.

13 | Meist verantworteten entsprechende Büros bei den Räten der Bezirke und Städte städtebauliche Planungen und deren Kunstprogramme (Rehberg 2004: 50).

14 | Zum Denkmalbegriff weiterführend Rösch 2002: 68.

als Kunstobjekte flächendeckend zweitrangig. Ein wesentlicher Grund dafür liegt sicher auch darin, dass der ästhetische Eigenwert lange zugunsten politischer Inhalte zurückgestellt wurde (Kaiser 2014: 14). Das gilt auch für das hier zentrale Beispiel, das Wandbild »Der Weg der Roten Fahne«, an dem in den nachfolgenden Ausführungen der sozialistischen Herrschaftsgestik in der kuratorischen Setzung und deren Auswirkungen bis heute nachgegangen werden soll.

»DER WEG DER ROTEN FAHNE« (GERHARD BONDZIN 1969): KONTEXT, GENESE UND GEGENWART

Der Neuaufbau des Dresdner Stadtzentrums als sozialistische Stadt war eine der politisch-ideologisch bedeutendsten Bauaufgaben der Nachkriegsmoderne in der DDR. Dieses neue Zentrum wurde entlang der historischen Handelsstraße, vom Schloss über den Altmarkt entlang der Prager Straße zum Hauptbahnhof hin entwickelt und programmatisch mit einem von den Wandbildern am Kulturpalast und auf dem Bahnhofsvorplatz gerahmten Bildprogramm ausgestattet.¹⁵ Die Kunstwerke sollten die ihren Trägerbauten und dem städtischen Raum zugeschriebene sozialistische Identität sinnlich erfahrbar machen (Gibas/Pasternack 1999: 22). Als zukünftiges kulturelles Zentrum spielte der Kulturpalast eine herausragende Rolle und seine Realisierung war bis in die bildkünstlerische Ausstattung und die Programmgestaltung hinein ein (nicht nur regionales) Politikum. Von der Auftragsvergabe bis zur Verwirklichung war es ein bis in die Details komplexer Aushandlungsprozess, der von gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Interessen nachhaltig bestimmt wurde.¹⁶ Von einem ursprünglich deutlich ehrgeizigeren Ausstattungsprogramm für die Fassade¹⁷ blieb schließlich neben den Bronzetüren zur Stadtgeschichte an den Haupteingängen zum Altmarkt hin nur das Wandbild an der Westfassade, deren besondere Bedeutung die Lage zur Nord-Süd-Magistrale hin war, die vom Hauptbahnhof bis zum heutigen Albertplatz auf der Neustädter Seite entwickelt werden sollte.¹⁸

Dafür lobte der Rat der Stadt unter dem relativ offenen Thema der »Veränderbarkeit der Welt« 1966 einen Wandbildwettbewerb aus. Man wünschte sich eine kraftvolle künstlerische Gestaltung der eher schlichten modernen Architektur, die die Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaftsordnung zum Ausdruck bringen sollte. Unter 21 eingereichten Beiträgen wurden von der Fachjury zwei zweite Preise an Rudolf Sitte und Vinzenz Wanitschke für ihre abstrakten Entwürfe, die den Weg »Vom Chaos zum Sieg des Sozialismus« zeigen sollten, vergeben. Diese waren

15 | Dazwischen galt eine »Dramaturgie der gestreuten Menge«, eine mehr oder weniger planlose und wenig zusammenhängende Auffüllung mit bildkünstlerischen Werken; vgl. Guth 1995: 232–233.

16 | Vgl. Buttolo 2010, zum Wandbild S. 133–137, hier S. 134–135.

17 | Ursprünglich waren für die Ost- und die Westfassade Reliefs geplant; vgl. Kirsch 2015: 23.

18 | HfBK Dresden 1970: 17; vgl. Büchner 1999: 403. Allerdings hätte jedes auf Fernwirkung spekulierende Monumentalbild einen würdigeren Auftritt an der Hauptfassade gehabt.

formal und stilistisch zwar deutlich auf die Architektur hin gedacht, wurden aber zur Überarbeitung zurückdelegiert, weil »das sozialistische Menschenbild« darin vernachlässigt worden sei. Faust, Hammer, Sichel und Sternsymbol allein reichten den Vertretern der Partei nicht aus.¹⁹ Der sich verstärkende politische-ideologische Gegenwind und Einfluss von Seiten der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) führten schließlich dazu, dass der verunsicherte Stadtrat den bereits beauftragten Siegerentwurf Sittes fallen ließ. Einladungen an 14 weitere prominente Künstler, neue Vorschläge einzureichen, blieben ergebnislos.²⁰ Damit geriet das Projekt unter Zeitdruck, war die Übergabe des Wandbilds doch an die Eröffnung des Kulturpalasts anlässlich des 20. Jahrestags der DDR gebunden.²¹ Unter diesem Zugzwang erging schließlich im Mai 1968 der direkte Auftrag an Gerhard Bondzin.²² Als Mitglied der SED-Bezirksleitung und Rektor der Dresdner Hochschule galt er als linientreu, bot sich aber auch aus verschiedenen weiteren Gründen als pragmatischer Ausweg an. Mit dem repräsentativen Großauftrag ergab sich die Chance auf Bewährung der nach sowjetischem Vorbild gerade installierten Klasse für Monumentalmalerei an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Außerdem verfügte Bondzin über einen bereits erarbeiteten Wandbildentwurf für das Robotron-Gebäude, welcher eventuell kurzfristig für den neuen Standort modifiziert werden konnte (vgl. Klemm 2016: 35). Die Herstellung wurde weiterhin zu einem technologischen Testlauf eines 1963 an der Hochschule für Verkehrswesen Dresden für den industriellen Wohnungsbau neu entwickelten Verfahrens zur elektrostatischen farbigen Beschichtung von Betonplatten mit Glaskröseln (vgl. Kirsch 2015), »das hier auch zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgeführt« wurde (vgl. HfBK Dresden 1970: 12). Für das bildkünstlerische Ausstaten industriell errichteter Bauten bedurfte es neuer Materialien und modernisierter Technologien, die unter Rücksicht auf die Ressourcen und mit dem Ziel einer Dauerhaftigkeit narrativer Bildaussagen im Sinne der politischen Erwartung ermöglichen sollten, und deren Einsatz hier zugleich auch die zeitnahe Ausführung garantierte.²³

19 | Vgl. Klemm 2016: 33–35. Zum Begriff der sozialistischen »Signatur« moderner Architektur vgl. Gibas/Pasternack 1999: 7.

20 | Vgl. Buttolo 2010: 133; Kil 2009: 25. Laut der Aussage Hänschs waren Wettbewerbe seinerzeit in der Regel zunächst grundsätzlich offen. Erst wenn es an die Umsetzung ging, führten sie zu fachlichen Entscheidungen und es »kamen wieder die üblichen Mechanismen zur Wirkung, also die Einflussnahme der Partei«. Also war der Ausgang dieses Beispiels nicht ungewöhnlich.

21 | Die Übergabe erfolgte am 15. September 1969. Vgl. HfBK Dresden 1970: 6, 19.

22 | Ibid.: 6–7. Der Ablauf wird ausführlich beschrieben bei Schirmer (1995: 194–198) und Büchner (1999). Gerhard Bondzins Schaffen wird heute fast ausschließlich über das Wandbildprojekt mit Propagandakunst verbunden, was sein sonstiges künstlerisches Werk vernachlässigt und den Anteil weiterer Beteiligter weitgehend unberücksichtigt lässt. Vgl. auch Büchner 1999: 403; Kirsch 2015: 407.

23 | Vgl. Leseplakat Nr. 2 zur Ausstellung »Kulturpalast Dresden: Architektur als Auftrag«, Stadtmuseum Dresden 2017; sowie HfBK Dresden 1970: 20, und Bondzin 1970: 114. Eine Untersuchung der Materialien und Technologien, die in der DDR im Bereich der architekturgebundenen Kunst entwickelt und eingesetzt wurden, ist noch ein Desiderat in der Forschung.

Abb. 4.4: Diskussion des Künstlerkollektivs um Gerhard Bondzin vor dem Entwurf des Wandbilds. Filmstill aus »Der Weg der roten Fahne«



Eine traditionell hauptsächlich mit der Funktionärstätigkeit Bondzins allein begründete Beauftragung des Künstlers greift vor diesem Hintergrund also zu kurz.

Ein solches Großprojekt konnte nur innerhalb eines größeren Netzwerkes (rechtzeitig) realisiert werden und war von Beginn an als Kollektivarbeit gedacht. Eine sozialistische Arbeitsgemeinschaft, deren Kern zunächst aus weiteren namhaften Professoren sowie Kunststudenten der höheren Studienjahre bestand, ermöglichte eine rationelle Arbeitsteilung (vgl. HfBK Dresden 1970: 9). Ganz gemäß der verbindlichen Ideen des »Bitterfelder Weges«²⁴ wurden wesentliche Bildaussagen in der Diskussion mit Produktionsarbeitern der Patenbrigade des VEB Transformatoren- und Röntgenwerkes Dresden entwickelt. Auch der ausführende Baubetrieb gehörte zu diesem »Organisationsnetzwerk«. Eine erhebliche Anzahl von straff geplanten Abstimmungstreffen und Diskussionsforen aller Beteiligten und politischen Vertreter sicherten sowohl die fristgemäße Ausführung wie auch die ideologische Überwachung der Themen- und Motiventwicklung (vgl. *ibid.*: 20; Bondzin 1970: 112). Dieser Ablauf zeigt die Transformation des Produktionsprozesses »vom individuellen Schaffen hin zur kollektiven Kunstproduktion« und damit ein verwirklichtes Stück sozialistischer Demokratie (siehe Abb. 4.4).²⁵

24 | Definition vgl. Website des Verbundprojekts »Bildatlas: Kunst in der DDR«, 2009–2012, <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/education.php?pn=glossary&id=98> (6. 7. 2019).

25 | Zitiert nach Rehberg 2004: 47. Vgl. HfBK Dresden 1970: 23.

Im Ergebnis entstand ein 11 × 30 Meter großes, mittels elektrostatischer Beschichtung auf 450 vorgefertigte Betonplatten aufgebrachtes Historien- und Simultanbild zu 120 Jahren Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, die mit der 1848er Revolution beginnt und bis in die unmittelbare Gegenwart der DDR reichte, welche sich am siegreichen Ende dieser Entwicklung verortete.²⁶ »Der Weg der Roten Fahne« ist von einer großen jugendlichen Frauengestalt dominiert, die leicht rechts, fast im goldenen Schnitt, gezeigt ist (siehe Abb. 4.6). Mit dieser Hauptfigur, die gern als deutsche Jeanne d'Arc beschrieben wird, bedient man sich ikonografisch bewusst in der Kunstgeschichte.²⁷ In dieser Symbolgestalt vereinen sich Entschlossenheit, Gestaltungswillen, Zuversicht und Zukunftsglauben, aber auch die »emanzipierte Frau im Sozialismus, die die Fahne der Freiheit« schwingt (vgl. HfBK Dresden 1970: 13). Sie hält diese rote Fahne, die als allgemeines wie verbindendes Symbol in ihrem Schwung die historisch konkreten Bildszenen in der Fläche und durch die aufsteigenden und abfallenden Zeiten der Erzählung von 120 Jahren Kampf der Arbeiterklasse hindurch zusammenhält.²⁸ Historische relevante Persönlichkeiten sind erkennbar wiedergegeben, das sonstige Bildpersonal volksnah typisiert. Die (als realistisch empfundene) Darstellungsweise wurde seinerzeit gelobt, da sie »modern im Sinne der bildenden Kunst unserer sozialistischen Epoche ist und sowohl die aufklärende, als auch die repräsentative Funktion des Historienbildes glücklich erfüllt«. Das Wandbild erfüllt damit alle Erwartungen an ein gelungenes sozialistisches Kunstwerk und spiegelt diesen Kontext überzeugend wider.²⁹

Die beabsichtigte äußerliche »Beschriftung« des Gebäudes als Bau sozialistischer Architektur mittels Kunst und dessen Ausweisung als Zeugnis des neuen Gemeinwesens war ebenso gelungen (Gibas/Pasternack 1999: 24–25) wie die Umsetzung des Großprojekts als Kollektivleistung. Dieses wurde als Beleg für die Fruchtbarkeit von Gemeinschaftsarbeit und Bestätigung kollektiver Arbeitsweise gelesen (vgl. HfBK Dresden 1970: 17–18). »Der Weg der Roten Fahne« hatte damit in seiner Entstehung Modellcharakter »für die ästhetisch vermittelte Präsenz der gesellschaftlichen Neuordnung« (Rehberg 2004: 47) und galt als »vorwärtsweisender Beitrag auf dem Gebiet der Monumentalkunst«, weil es »den neuen Anforderungen an die bildende Kunst in der Gestaltung des entwickelten sozialistischen Systems« (vgl. HfBK Dresden 1970: 16–17) voll entsprach.

Aufgrund des deutlichen ideologischen Gehalts stand das Wandbild 1989 bald in der Diskussion. Dabei ging es jedoch vor allem um außerkünstlerische Sachverhalte, die sich stärker auf den Kult- oder Symbolwert als dessen Kunstwert bezogen (vgl. Warnke 1973: 11). Es wurde Projektionsfläche für politische Auseinandersetzungen, bei denen es eigentlich um das sich neu formierende kulturelle Gedächtnis in Dres-

26 | Zur Ikonografie: Roettig 1995: 198–200.

27 | Augenfällig ist die formale und inhaltliche Nähe zu Eugene Delacroix' Freiheitallégorie auf dem Gemälde »Die Freiheit führt das Volk« (1830) im Louvre.

28 | Detaillierte Beschreibung zum Wandbild vgl. HfBK Dresden: 11–18; sowie Kirsch 2015: 24.

29 | Vgl. *ibid.*: 12.

Abb. 4.5: Dresden, Kulturpalast, »Der Weg der Roten Fahne«, verhängt, ca. 1995



den und um die Macht über die Erinnerung ging (vgl. Beiersdorf 2015: 12). Als sich dann eine der Betonplatten aus dem Wandbild löste, wurde das Wandbild aus Sicherheitsgründen 1996 mit halbdurchsichtiger grüner Baugaze verhängt. Diese als Schutzmaßnahme gedachte, schnell als »Schamvorhang« titulierte Verhüllung hatte einigen Bestand, denn eine Instandsetzung galt lange als zu kostenaufwendig und bis zur Umgestaltung des Kulturpalasts vertagt (siehe Abb. 4.5).³⁰

Heute ist Konsens, dass der Erhalt des seit 2008 denkmalgeschützten Wandbilds, das im Zuge des Palastumbaus ab 2012 schließlich restauriert wurde, eine produktive Verarbeitung der DDR-Erfahrungen in die Zukunft hinein ermöglicht. Es wirkt »wie ein Fenster in die Zeit [...] und helfe Geschichte zu erschließen«, eine Auffassung des obersten Denkmalschützers der Stadt, Bernd Sterra, die viele Dresdner teilen: Für sie gehört das Wandbild heute zur Geschichte und dem Inventar der Stadt, unabhängig davon, ob man es mag oder nicht (Sterra, zitiert nach Klemm 2016: 38). Für viele Touristen stellt sich diese Frage gar nicht, für sie ist es eine dresdenspezifische Sehenswürdigkeit mit Bezug zur ortsgebundenen Geschichte wie andere auch. Mittlerweile hat sich »Der Weg der Roten Fahne« als Wegmarke und monumentale Erinnerung an seine Zeit etabliert und reiht sich ein in eine Abfolge verschiedener, historische Epochen der Stadtgeschichte repräsentierender, bildkünstlerischer Zeugnisse. Das Wandbild am Kulturpalast ist damit auf derselben Bedeutungsebene gelandet wie der

30 | Vgl. Plakat 6 »Auftrag Kunst« zur Ausstellung *Der Kulturpalast Dresden: Architektur als Auftrag*, Dresden: Stadtmuseum, 2017.

als Sehenswürdigkeit sehr viel selbstverständlich anerkanntere Dresdner Fürstenzug, als dessen sozialistische Antwort es von Beginn an intendiert war.

DIE MATERIELLEN HINTERLASSENSCHAFTEN ZWISCHEN BILDERSTURM UND ERINNERUNGSDISKURS

Dieses konkrete Beispiel ist paradigmatisch für die gesamtdeutsche Diskussion zum Umgang mit dem architektonischen und künstlerischen Erbe Ostdeutschlands. War den bis zum Ende der DDR als Herrschaftssymbole installierten Kunstwerken nicht selten bei ihrer Entstehung (indirekt) Widerstand, Abwehr oder auch Ignoranz entgegengebracht worden, wurden sie im Moment ihrer Gefährdung oder des drohenden Verlusts dann doch zu Sinnbildern eigener Geschichte und Identität. Bilderstürmerei mobilisiert immer auch die geschichtliche Erinnerung (vgl. Warnke 1973: 13). Ein nicht unwesentlicher Grund für die spätere ikonische Popularität und den Rezeptionserfolg der öffentlichen Kunst- und Sinnzeichen lag in der immanenten Übernahme außerkünstlerischer Aufgaben (ibid.; Kaiser 2014: 14; vgl. Kaiser 2003: 93-106). Die Konflikte, die sich im Umgang mit den ästhetischen Zeichen aus der Vorwendezeit materialisierten, zeugen aber auch von einem Sinnverlust nach 1989 und sind dann Stellvertreterdiskurse für ganz unterschiedlichste Frustrationen, Kränkungen und Hoffnungen, was in keinem anderen Lebensbereich so ausdrücklich verhandelt wurde (Rehberg 2004: 43-44). Einer der Architekten des Kulturpalasts, Wolfgang Hänsch konstatiert 2003 in der Diskussion, dass der »Umgang mit Bestehendem [...] meist etwas mit unbequemen Bindungen zu tun« habe (Hänsch 2003: 45; vgl. Mittag 2004: 80-82). Hans-Ernst Mittag stellt in seinen Überlegungen zum Umgang mit Denkmälern aus der DDR heraus, wie typisch es ist, dass, nachdem »die lebendigen Kontrahenten besiegt seien, [...] gegen Sachen weitergekämpft« werde.³¹

Für die oft sehr emotionale Abrechnung bot sich die Kunst im öffentlichen Raum als jederzeit zugängliche Projektionsfläche an; besonders Leitobjekte der politischen Selbstdarstellungen des Staatssozialismus standen im Mittelpunkt. Dabei lassen sich konkurrierende Strategien ausmachen: Als eine Art Siegergeste bei den neuen Herrschenden beziehungsweise als späte Revanche von Zeitzeugen wurde, wie auch im Fall des Wandbilds, in der öffentlichen Diskussion durchaus für den Abriss plädiert. Damit verband sich die Hoffnung, mit den sichtbaren materiellen Zeugnissen die unbequeme Vergangenheit gleich mit zu entsorgen (Kaiser/Kämper 1999: 375; vgl. Mittag 2004: 80), mittels dieser »damnatio memoriae« die jüngste Geschichte aus dem historischen Bewusstsein zu verdrängen und sich dadurch einer Auseinandersetzung mit ihr entziehen zu können (vgl. Deecke 1992: 9). Diese destruktive Komponente war auf Tilgung der von den Kunstwerken ausgehenden Identifizierungsanreize angelegt, die weiter befürchtet wurden (Mittig 2004: 85) und erst später wieder zum Tragen

31 | Mittag (2004) nach Weis in *Frankfurter Rundschau*, 24. 10. 1991, auch im *BDK-Brief* 15/53-54 (1992), S. 42.

kommen sollten, aber in eher positiver Umkehrung. Bei den unterschiedlichen Diskursen geht es meistens um außerkünstlerische Sachverhalte. Es zählte zuallererst ihre ursprünglich intendierte Funktion und auch die Klagen *gegen* die Bilderstürmeri bezogen sich in der Regel zuerst auf den Kult- oder Symbolwert der überlieferten Kunstwerke, nicht aber auf ihren Kunstwert (Warnke 1973: 11). Die künstlerische Qualität war zweitrangig. Kunst und Denkmäler aus der DDR als Kunst zu betrachten wird nach wie vor debattiert. Der politisch motivierte und dennoch kulturelle Akt ihrer Errichtung wird nicht selten gegen das »vielstimmige Verdikt, dem DDR-Regime habe nur ›Unkunst‹ gedient«, abgewogen (Mittig 2004: 82).

Die gegenläufige Strategie war das Plädoyer für den Erhalt aufgrund derselben politisch-ideologischen Zeugnishaftigkeit. Vor allem Fachleute und Kunsthistoriker argumentierten frühzeitig für den Erhalt der ehemaligen Herrschaftssymbole, um (unabhängig vom Kunstwert) einen kritischen Blick auf die (nun abgelehnten) Verhältnisse der Entstehungszeit zu ermöglichen. Das wiederum vertraute auf ein mündiges Publikum, welches mit den darin eingeschlossenen, inzwischen obsoleten ideologischen und propagandistischen Botschaften umgehen kann (ibid.: 80). Der Erhalt solcher vormaliger Leitbilder ermöglicht eine produktive Verarbeitung der DDR-Erfahrungen auch in die Zukunft hinein, ganz im Gegensatz zur Entsorgung mit großer öffentlicher Geste, die nur für den Augenblick wirkt. Inzwischen ist mehr Gelassenheit eingekehrt und die künstlerischen Manifestationen werden als zeitgeschichtliche Zeugnisse und in ihrem künstlerischen Eigenwert, der politische Ordnungen überdauert, wahrgenommen (ibid.; Gibas/Pasternack 1999: 25). Nachdem diese Kunstwerke lange nur als Belege für die politische Verfasstheit ihrer Bezugsgesellschaft gelesen wurden und vor allem Gegenstand soziologischer und kulturwissenschaftlicher Untersuchungen waren (Maus 1970: 109), bedarf es eines stärkeren Engagements der Kunsthistoriker mit einem objektiven Interesse an diesem Erbe. Eine weitere Aufarbeitung fördert sicherlich neue Aspekte zu Tage, die auch die Einordnung der bildkünstlerischen Hinterlassenschaften beeinflussen könnten (Beiersdorf 2015: 10–11).

Diese Situation ist vor dem Hintergrund sich wandelnder Erinnerungskultur zu sehen. Die grundlegende Systematik des rapiden Wandels in der deutschen Erinnerungslandschaft in den letzten drei Dekaden ist in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen ablesbar: In der Haltung gegenüber der Kunst und den Denkmälern im öffentlichen Raum, in der Aufarbeitung der Geschichte sowie in Bezug auf die (post-) sozialistische ostdeutsche Identität und konkurrierende Erinnerungsmuster. Die Parallelität von kurzzeitiger Bilderstürmerei und zeitgleichen ersten Plädoyers für den Erhalt in den frühen 1990ern, auf die eine Abwendung vom Erbe der DDR folgte, hat viel mit dem Selbstverständnis der Ostdeutschen zu tun, die sich zunächst noch in einer gesamtdeutschen Identität verortet hatten. Nach 2000 wandelte sich dies zu Gunsten einer verstärkt ostdeutschen Prägung (Beiersdorf 2015), die mit einer Rückbesinnung auf das Eigene einherging, das in einer globalisierten und neoliberalen Welt neuen Halt verschaffen sollte. Hier löst sich die bereits Mitte der 1990er Jahre von dem Soziologen Manuel Castells konstatierte Vorhersage ein, dass vor dem Hintergrund globalisierender Prozesse Bürger im urbanen Raum verstärkt lokale kulturelle Iden-

titäten suchen und konstruieren würden.³² Damit lässt sich auch das zeitgleich neu erwachende Interesse an den materiellen Überlieferungen seit der Jahrtausendwende begründen. Für diese Zeit wird aber ohnehin ein genereller Paradigmenwechsel in der deutschen Erinnerungskultur (in Bezug auf das ganze 20. Jahrhundert) diagnostiziert (Saunders 2018: 7–8). Das öffentlich präsente bildkünstlerische Erbe des Sozialismus gewann als Zeichen für regionale Identitäten und gelebte Geschichte neue Bedeutung. Dabei spielte sicher auch eine Rolle, dass in Zeiten von Wohlstand und materieller Bedarfssättigung, die nach einem Aufholprozess auch im Osten bei großen Teilen der Bevölkerung weitgehend eingekehrt sein dürften, nun bei vielen wieder die Wünsche nach Sinn, Transzendenz und Identifikation in den Vordergrund treten.³³ Kunst und Denkmäler im öffentlichen Raum spielen dabei eine wichtige Rolle: Sie sind Erinnerungszeichen gemeinschaftlicher Erfahrungen anhand derer sich die Gemeinschaft ihrer konstituierenden Werte versichert (Beiersdorf 2015: 14; vgl. Assmann 2005: 52).

Nach Jan und Aleida Assmann, die dem französischen Soziologen Maurice Halbwachs in seiner Argumentation folgen, der alle Erinnerung als sozial bedingte Konstrukte sieht (Beiersdorf 2015: *ibid.*), beruht die jeweilige Formatierung der Erinnerung auf dem aktuell spezifischen (und mehr oder weniger ideologisch geprägten oder gewünschten) Vergangenheitsbezug. Vor diesem Hintergrund wird ein Bild von der Vergangenheit (re)konstruiert, die also nicht »naturwüchsig«, sondern eine »kulturelle Schöpfung« (*ibid.*; vgl. Assmann 2005: 47) ist, welche von ihren gesellschaftlichen Bedingungen und gegebenenfalls konkurrierenden Erinnerungsmustern bestimmt wird. Kunst ist dabei »kein passiver Posten. Sie wirkt aktiv in ihre Umgebung hinein, sie stellt Ansprüche und definiert Werte« (Ullrich 2000: 65). Interessant ist vor diesem

32 | Beiersdorf 2015: 10; Dieses Bedürfnis nach Selbstvergewisserung und Identifikation ist auch ein Teilaspekt des Phänomens der »Ostalgie«, das hier nicht ausführlich beleuchtet werden kann. »Ostalgie« meint gemeinhin die bereits Anfang der 1990er Jahre einsetzende und bis heute andauernde Renaissance von Symbolen und Produkten sowie eine sentimentale Nostalgie als zunächst vor allem laienhafte Vergangenheitsbewältigung. Mit dem Begriff sind verschiedene Wertungen verbunden: 1. stigmatisierend und verurteilend (gern auch als Vorwurf bei Kritik gegenüber der übernommenen bundesdeutschen und heute gesamtdeutschen Verhältnissen), 2. wertneutral – als berechtigte Form der individuellen und kollektiven Erinnerung, 3. erfolgversprechend – als Geschäftsidee und 4. als Form der ostdeutschen Selbstbehauptung. Dennoch handelt es sich aber um eine komplexe Integrationsstrategie der Ostdeutschen, die aus dem Kommunikationsstau der Wendezeit erwachsen ist, als die öffentliche (vor allem von der Weltsicht westdeutscher Politiker getragene) Aufarbeitung und vorherrschende Perspektive (vor allem der Dissidenten und Opfer staatlicher Gewalt in der DDR als neuer ostdeutscher Meinungsführer) die Erfahrungen breiter Bevölkerungsschichten weitgehend unberücksichtigt lässt. Bis heute erfüllt »Ostalgie« in all ihren Facetten das Bedürfnis nach einer Verständigung über Erfahrungen aus der DDR und deren Neubewertungen sowie spezifisch ostdeutsche Probleme in der Gegenwart, die in den Medien und der Politik (scheinbar und tatsächlich) nicht genügend Berücksichtigung finden; ausführlich dazu Ahbe 2015.

33 | Ullrich 2000: 47, 83. Ullrich beschreibt das für die Bedeutung von zeitgenössischer Kunst und bezieht sich dazu auch auf Siemons' *Schöne neue Gegenwart* (1993: 36–43). Vgl. dazu auch die Argumentation von April Eisman in diesem Band, Kapitel 3.

Hintergrund, wie öffentliche Kunst und Denkmale als Medium zur künstlerischen und politischen Meinungsäußerung innerhalb dessen weiter eingesetzt werden, insbesondere in Bezug auf das ihnen zugeschriebene identitätsstiftende Potential (Kaiser/Kämper 1999: 379).

SCHLUSSÜBERLEGUNGEN

Am konkreten Beispiel des Dresdner Wandbilds »Der Weg der Roten Fahne« sollte herausgearbeitet werden, wie der politisch intendierte kuratorische Eingriff von einst in der Vergangenheit bis in die Gegenwart hinein wirkt und wie sich der behauptete Bedeutungswandel von der Herrschaftsgeste zum Identifikationsobjekt, auf das sich alle möglichen Bedürfnisse und Nöte projizieren lassen, darstellen lässt. Bei dem monumentalen Wandbild handelte es sich um einen der wichtigsten Großaufträge für ein baugebundenes Kunstwerk in der DDR, das vor und nach deren Ende eine allgegenwärtige Projektionsfläche für die Verhandlung gesellschaftlich relevanter Fragen bot. Alle vorab dargestellten Eigenschaften für die politisch-kuratorische Setzung eines programmatischen Kunstwerks im öffentlichen Raum seiner Zeit wurden erfüllt: Die Entstehung des Wandbilds erfolgte über die Auftragsvergabe innerhalb eines politisch zentralen Bauvorhabens. Es sollte ein Bauwerk zeitgenössisch-moderner Formensprache mit einer explizit sozialistischen Botschaft deutlich signieren. Die thematische Ausrichtung war vorgegeben; das letztlich realisierte Motiv wurde in einem komplexen gesellschaftlichen Aushandlungsprozess vieler Beteiligten in der Öffentlichkeit entwickelt. Seit dessen Entstehung steht das Wandbild in der Diskussion, die nach 1990 eine neue Dimension erreichte. Der kuratorische Eingriff von einst bot und bietet eine Folie für den produktiven Streit um die Erinnerung an die Zeit der DDR, denn die Bildikone, die durch ihn im Stadtraum platziert wurde, ist bis heute unverwechselbar und hat mittlerweile einen Zugewinn an Identifikationswert erlebt. Die Bedeutung des Wandbilds »Der Weg der Roten Fahne« als materielles Zeugnis der Geschichte, touristische Sehenswürdigkeit sowie Dresdner Besonderheit ist nicht zu unterschätzen.

Diese Wandlung von der Wahrnehmung des »von oben« vorgesetzten, politisch kuratierten, und daher per se seinerzeit eher unbeliebten Statements hin zu einem von vielen als Erinnerung an die spezifische eigene Geschichte und als Alleinstellungsmerkmal wahrgenommenen Identifikationsobjekts hat sich bisher noch wenig in konkreten materiellen Bildzeugnissen und Quellen niedergeschlagen. Neben der argumentativen Verortung dieser Behauptung im Kontext der allgemeinen historischen Erinnerungsdiskurse soll auch auf die aktuelle künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema verwiesen werden. Künstler gelten als Seismografen ihrer Zeit und greifen gern virulente, relevante und strittige Themen auf, um sie zur Diskussion zu stellen. So ist auch der Umgang mit den bildkünstlerischen Äußerungen der sozialistischen Vergangenheit Gegenstand nicht weniger zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler. Sie begegnen den historischen Objekten dabei auf gleicher medialer

Abb. 4.6: Videostill aus: Maix Mayer, *Notation zum Malerweg*, 2019

Ebene, also durch Kunstwerke, und bieten eigene, neue Perspektiven für eine differenzierte Annäherung an das Thema.

In einem der jüngsten Beispiele künstlerischer Reflexion wird genau auf das hier behauptete Moment des Identifikationspotentials ganz konkret des Wandbilds »Der Weg der Roten Fahne« angespielt. Der in Leipzig lebende Medien- und Konzeptkünstler Maix Mayer untersucht unterschiedliche narrative Modelle von Fiktion und Realität und verbindet diese mit großer Leichtigkeit in medialen Versuchsanordnungen zur individuellen Wahrnehmung von Zeit, Raum und Geschichte. Dabei spielen Beobachtungen zu den gesellschaftlichen Transformationsprozessen unserer Gesellschaft, die sich in urbanen Räumen und der Architektur versinnbildlicht finden, eine besondere Rolle.³⁴ Die Ostmoderne bildet einen wichtigen Resonanzboden für sein künstlerisches Schaffen. Mayer entwickelte zuletzt entlang seines aktuellen Werkzyklus' barosphere seit 2015 für jeden Ausstellungsort unter dem Titel »Notationen« neue Werke mit einem Bezug zum jeweiligen genius loci. Für die Dresdner Station 2019³⁵ war es die Filmarbeit »Notation zum Malerweg«, die drei ikonografisch unverwechselbare Dresdner Motive einbezog. Neben den beiden Gemälden »Fernsicht ins

34 | Vgl. Informationstext zur Ausstellung »Notationen zum Malerweg und zur Kantine« des Werkzyklus' barosphere III, Leonhardi-Museum Dresden, <https://www.leonhardi-museum.de/ausstellungen/maix-mayer/> (6. 7. 2019).

35 | Ibid.

Böhmerland«, das als Verweis auf die Dresdner Romantik dient, und das »Paar am Strand«, das den Bezug zu einer lange im Albertinum ausgestellten Ikone der Kunst aus der DDR herstellt (Walter Womackas »Am Strand«, 1962), ist das drittens ebendas Wandbild »Der Weg der Roten Fahne«. Alle drei gelten als im kollektiven Gedächtnis fest mit Dresden verbundene Motive mit hohem Identifikationswert. Mayer misst in seinen künstlerischen Reflektionen dem sozialistischen Wandbild (siehe Abb. 4.6) wie der Bildikone der DDR-Kunst die gleiche Bedeutung bei, wie dem aus der Dresdner Romantik überlieferten Kunstwerk. In seiner künstlerischen Arbeit ist eine wertschätzende Gleichstellung der materiellen Hinterlassenschaften unterschiedlicher historischer Epochen, einschließlich der des Sozialismus, hergestellt. In ihnen wird vom Künstler bereits mit größter Selbstverständlichkeit ein vergleichbares Identifikationspotential gesehen.

Das Wandbild »Der Weg der Roten Fahne« wird damit auf einer Höhe wahrgenommen mit anderen, bereits sehr viel länger anerkannten touristischen Kunst-Highlights der Stadt. Hier spiegelt sich der Bedeutungswandel von der bildkünstlerischen Polit-Botschaft zur Projektions- und Reflektionsfläche für individuelle Erinnerung und Identität bereits wider. Dieser ist mittlerweile im kollektiven Selbstverständnis verankert, aber bisher ohne deutlichen Niederschlag in materiellen Äußerungen der öffentlichen Kommunikation geblieben.

Das tatsächliche Potential dieses Kunstwerks mit ursprünglich ideologischer Erziehungsabsicht, das als politisch-kuratorischer Akt im öffentlichen Raum positioniert wurde, für das heutige Selbstbild der Dresdner wie für das gegenwärtige Standort- und Tourismusmarketing ist angelegt, aber noch nicht ausgeschöpft.

BIBLIOGRAFIE

- Ahbe, Thomas (2015): Ostalgie: Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren, Landeszentrale für politische Bildung Thüringen: Erfurt.
- Assmann, Jan (2005 [1992]): Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München: C. H. Beck, DOI: 10.17104/9783406703409.
- Beiersdorf, Leonie (2015): Die Doppelte Krise: Ostdeutsche Erinnerungszeichen nach 1989, München: Deutscher Kunstverlag.
- Bondzin, Gerhard (1970): »Über Erfahrungen bei der Entstehung des Wandbildes »Der Weg der Roten Fahne« am Kulturpalast Dresden.« In: Wechselwirkung der Künste, Deutsche Akademie der Künste, Arbeitsheft 4, S. 11–115.
- Büchner, Hermann (1999): »Auftragskunst im öffentlichen Raum – dargestellt am Wandbild von Gerhard Bondzin am Kulturpalast Dresden.« In: Paul Kaiser/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), Enge und Vielfalt: Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg: Junius, S. 397–404.
- Butter, Andreas/Hartung, Ulrich (2005): Ostmoderne: Architektur in Berlin 1945–1965, Berlin: Jovis Berlin.

- Buttolo, Susann (2010): Planungen und Bauten in der Dresdner Innenstadt zwischen 1958 und 1971, Dissertation, Technische Universität Dresden.
- Deecke, Thomas (1992): »Zu Lenins Lager von Rudolf Herz.« In: Rudolf Herz (Hg.), Lenins Lager: Entwurf für eine Skulptur in Dresden, Berlin: Karin Kramer, S. 9–11.
- Flacke, Monika (Hg.) (1995): Auftrag: Kunst, 1949–1990: Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik (Ausstellungskatalog), München: Deutsches Historisches Museum Berlin.
- Flierl, Bruno (1998): Gebaute DDR: Über Stadtplaner, Architekten und die Macht: Kritische Reflexionen 1990–1997, Berlin: Verlag für Bauwesen.
- Frenzel, Valentina A. (2011): Das Wandbild »Der Weg der roten Fahne« von Gerhard Bondzin am Kulturpalast Dresden (1969): Studien zum Bestand und zur Kunsttechnologie, Seminararbeit, Hochschule für Bildende Künste Dresden.
- Gibas, Monika/Pasternack, Peer (Hg.) (1999): Sozialistisch behaut & bekunet: Hochschulen und ihre Bauten in der DDR (Leipziger Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftspolitik), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Guth, Peter (1995): Wände der Verheißung: Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, Leipzig: Thom.
- Hänsch, Wolfgang (2003): »Der unbemerkte Umgang mit dem Bestand.« In: Sächsische Akademie der Künste Dresden (Hg.), Architektur und Städtebau der Nachkriegsmoderne in Dresden, Dresden: Sächsische Akademie der Künste Dresden S. 45–46.
- HfBK Dresden (Hg.) (1970): »Das Wandbild »Der Weg der Roten Fahne« am Kulturpalast Dresden.« In: Wissenschaftliche Beiträge 3, Dresden.
- Kaiser, Paul (2003): »Leistungsschau und Ideenverkörperung.« In: Eugen Blume/Roland März (Hg.), Kunst in der DDR: Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Berlin: G + H, S. 93–106.
- Kaiser, Paul (2014): »Unsere Bilder? Das lange Leben der DDR-Kunst zwischen Erziehungsauftrag, Integrationsmedium und Erinnerungsort.« In: Paul Kaiser/Jörg-Uwe Neumann (Hg.), Bilder machen Schule: Kunstwerke aus DDR-Schulbüchern (Katalog zur Ausstellung), Rostock: Dresdner Institut für Kulturstudien, S. 7–31.
- Kaiser, Paul/Kämper, Andreas (1999): »Gestürzte Helden, gestürzte Welten: Beobachtungen zum Umgang mit den politischen Denkmälern und Wandbildern nach dem Ende der DDR.« In: Paul Kaiser/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), Enge und Vielfalt: Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg: Junius, S. 375–381.
- Kil, Wolfgang (Hg.) (2009): Wolfgang Hänsch: Architekt der Dresdner Moderne, Berlin: form + zweck.
- Kirsch, Antje (2015): Dresden – Kunst im Stadtraum: Architekturbezogene Kunst 1945–1989, Dresden: DDV Edition.
- Klemm, Bettina (2016): Der Kulturpalast Dresden: Eine Zeitreise von 1969 bis heute, Berlin: Bild und Heimat.

- Maus, Heinz (1970): »Bemerkungen zur Kunstrezeption.« In: Martin Warnke (Hg.), Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh: C. Bertelsmann, S. 109–116.
- Mennicke, Christiane (2004): »Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit: Einführung.« In: Ralph Lindner/Christiane Mennicke/Silke Wagler (Hg.), Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit, Tagungsband zum Symposium im Rahmen von DRESDENPostplatz, Dresden: b-books, S. 11–22.
- Mittig, Hans-Ernst (2004): »Was ist aus Denkmälern der DDR heute zu lernen?« In: Ralph Lindner/Christiane Mennicke/Silke Wagler (Hg.), Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit, Dresden: b-books, S. 71–108.
- Pracht, Erwin et al. (1975): Einführung in den sozialistischen Realismus: Positionen, Probleme, Perspektiven, Berlin: Dietz.
- Rehberg, Karl-Siegbert (2003): »Die verdrängte Abstraktion: Feindbilder im Kampfkonzzept des ›Sozialistischen Realismus‹.« In: Karl-Siegbert Rehberg/Paul Kaiser (Hg.), Abstraktion im Staatssozialismus: Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, Weimar: VDG Weimar, S. 15–64.
- Rehberg, Karl-Siegbert (2004): »Vor-Bilder für ein Gesellschaftsprojekt.« In: Ralph Lindner/Christiane Mennicke/Silke Wagler (Hg.), Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit, Tagungsband zum Symposium im Rahmen von DRESDENPostplatz, Dresden: b-books, S. 43–70.
- Roettig, Petra (1995): »Ikonographische Anmerkungen. Zu Gerhard Bondzin: Der Weg der roten Fahne.« In: Monika Flacke (Hg.), Auftrag: Kunst, 1949–1990, München: Deutsches Historisches Museum Berlin, S. 198–200.
- Rösch, Manfred (2002): »Eine steinzeitliche Miniatur-Kulturlandschaft in Hohenlohe: Denkmal früherer Landnutzung aus der Retorte.« In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 2, S. 68–73.
- Saunders, Anna (2018): Memorializing the GDR: Monuments and Memory after 1989, New York: Berghahn, DOI: 10.2307/j.ctvw04jpp.
- Schirmer, Herbert (1995): »Zu Gerhard Bondzin: Der Weg der roten Fahne.« In: Monika Flacke (Hg.), Auftrag: Kunst, München: Deutsches Historisches Museum Berlin, S. 194–198.
- Siemons, Mark (1993): Schöne neue Gegenwelt: Über Kultur, Moral und andere Marketingstrategien, Frankfurt am Main: Campus, S. 36–43.
- Thomas, Stefan (Hg.) (1963): Das Programm der SED – Das erste Programm der SED – Das vierte Statut der SED – Das nationale Dokument, Köln: Wissenschaft und Politik.
- Ullrich, Wolfgang (2000): Mit dem Rücken zur Kunst: Die neuen Statussymbole der Macht, Berlin: Klaus Wagenbach.
- Warnke, Martin (1973): Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks, München: Carl Hanser.

ABBILDUNGEN

- Abb. 4.1: Dresden, Kulturpalast, Westseite mit dem Wandbild »Der Weg der Roten Fahne«, 1969. © SLUB/Deutsche Fotothek [df_hauptkatalog_0170096]/M. Thonig/CC-BY-SA 4.0.
- Abb. 4.2: Dresden, Kulturpalast, Ansprache zur Enthüllung des Wandbilds »Der Weg der Roten Fahne« an der Westseite des Kulturpalasts, 15.9.1969. © SLUB/Deutsche Fotothek [df_hpm_0002404_002]/E. Höhne.
- Abb. 4.3: Filmstreifen (Ausschnitt): Herstellung der Wandfliesen für das Wandbild »Der Weg der Roten Fahne«. Fotos: U. Pellmann, aus: Victoria A. Frenzel, *Das Wandbild »Der Weg der roten Fahne« von Gerhard Bondzin am Kulturpalast Dresden (1969)*, Diplomarbeit, HfBK Dresden, 2011, Anhang. Repro: Silke Wagler.
- Abb. 4.4: Diskussion des Künstlerkollektivs um Gerhard Bondzin vor dem Entwurf des Wandbilds. Filmstill aus »Der Weg der roten Fahne« von H. Müller (Drehbuch/Regie)/W. Kohlert (Kamera), Berlin, Progress-Film Verleih, 1969. Bildschirmsicht: Silke Wagler.
- Abb. 4.5: Dresden, Kulturpalast, »Der Weg der Roten Fahne«, verhängt, ca. 1995. Foto: V. Kreidler, aus: Monika Flacke (Hg.), *Auftrag: Kunst, 1949–1990: Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*, Ausstellungskatalog, Berlin, S. 194.
- Abb. 4.6: Videostill aus: Maix Mayer, Notation zum Malerweg, 2019. Courtesy of Galerie EIGEN+ART, Leipzig/Berlin. © M. Mayer und VG Bild-Kunst Bonn, 2021.