

Michael Ostheimer und Katja Stopka

Erfahrungs- und Erwartungslandschaften

Ästhetische Authentisierungsstrategien des Sozialismus in der DDR

Abstract

Ausgehend von Theodor W. Adornos Auffassung, dass Kunst sprechen lasse, »was die Ideologie verbirgt«, werden im vorliegenden Beitrag in der DDR entstandene künstlerische Landschaftsdarstellungen als mediale Beglaubigungen eines gleichermaßen realen wie teleologisch verstandenen Sozialismus in den Blick genommen. In der DDR spielte Landschaft und ihre mediale wie ästhetische Repräsentation eines Zusammenhangs aus Natur, Kultur, Interpretation, Leben und Arbeit eine zentrale Rolle. Denn mit Landschaftsdarstellungen lässt sich der »authentische« Lebensstil einer Gesellschaft verräumlichen und ermöglicht so historische Aufschlüsse sowohl über Authentisierungsstrategien des Sozialismus als auch über die problematische Referentialität des Authentischen, einschließlich seiner Bedeutung in der politischen Kommunikation. Der Vergleich von DDR-Landschaftsdarstellungen unterschiedlicher Dekaden zeigt darüber hinaus verschiedene Strategien der Verzeitlichung des Raumes. Dies wird hier exemplarisch an zwei Filmen und einem Gemälde über Montanlandschaften untersucht: dem Spielfilm *Sonnensucher* (1958) von Konrad Wolf und der Serie *Columbus 64* (1966) von Ulrich Thein sowie dem Gemälde *Hinter den sieben Bergen* (1973) von Wolfgang Mattheuer.

»Was bleibt, stiften die Menschen«: Kunst und Authentizität im Sozialismus

In der marxistisch geprägten Kunsttheorie wird Kunst als eine gleichermaßen erfahrungsbasierte wie zukunftsweisende Darstellungsform betrachtet, mit der das in der Realität noch nicht Erreichte prospektiv vorgedacht, skizziert bzw. ausgemalt oder auch fingiert und variiert werden soll. Insofern besitzt Kunst eine operative Funktion und ist stets einem realen Zusammenhang verpflichtet, nämlich dem der Gesellschaft. Sozialistische Kunstprodukte haben ihre Aufgabe also darin, idealtypisch Lebensformen und -stile zu präsentieren und Möglichkeiten zu ihrer Entwicklung zu erschließen. Diesen Zusammenhang hat etwa der Schriftsteller Werner Bräunig für die DDR in einem Begleittext für einen Bildband mit dem Titel »Luftbilder aus der DDR« Ende der 1960er Jahre entfaltet:

»Ein kleines Land im Herzen Europas ist die Deutsche Demokratische Republik, kleiner als Griechenland, kaum ein Drittel von Italien, ein Viertel von Schweden, ein Fünftel von Frankreich – dies kleine Land nimmt den neunten Rang in der Weltindustrieproduktion ein, den fünften in Europa. Belebte Landschaft – ein Land in der Veränderung. [...] Etliches mußten wir am Wege lassen, konnten es nur im Vorübergehen streifen bestenfalls – eilige Anmerkungen nur zu dem, was im Bilde zu sehen ist, unvollständig und ungefähr, und doch vielleicht verdeutlichend, wes Geistes Kind dies Land ist und diese Landschaft, die der Mensch verändert hat über die Jahrhunderte hin, am einschneidendsten aber in diesem Jahrhundert: er hat sie gestaltet, er hat sie vermenschlicht. Denn dies ist das Unsere: man kommt an, man richtet sich ein, und dann geht man wieder. Aber man kann die Erde wohnlicher hinterlassen, als man sie vorfand, oder auch unwirtlicher; man kann Welt ›an sich‹ in Welt ›für uns‹ verwandeln, man kann auch Welt für uns zurückverwandeln in Welt an sich. Was bleibt, stiften die Menschen – was der Mensch vermag, so oder so, davon wollen wir berichten. Was die befreite Arbeit vermag – darauf bauen wir« (Willmann/Bräunig 1968, 24).

Im sachlichen Stil einer Reportage, aber dennoch den Sprachgestus des Poetisch-Hymnischen nicht verhehlend, eröffnet Bräunig gleichermaßen einen Vergangenheits- wie Zukunftshorizont seines »kleinen Landes«, in dem er auf die visuelle Überschau der Luftbilder, die keine Horizonte zulässt, erläuternd Bezug nimmt und sie sprachlich durch die Spektren der Erfahrung und Erwartung zeiträumlich ergänzt: »ein Land in der Veränderung«. »Denn dies ist das Unsere: man kommt an, man richtet sich ein, und dann geht man wieder.«

Gekennzeichnet durch Imperfekt und Perfekt wird auf das bereits Geschaffene verwiesen: »konnten es nur im Vorübergehen streifen«; »er hat sie gestaltet«. In der Modalform des Könnens werden dagegen die Möglichkeitsräume der Zukunft eröffnet. »Man kann die Erde wohnlicher hinterlassen, als man sie vorfand.«

Was Bräunig damit entwirft, ist ein geografisch fundiertes Konzept von sozialistischer Fortschrittsgeschichte, in dem das räumliche Erbe der kulturellen Vergangenheit mit der zukünftigen Veränderung des betrachteten Ausschnitts der Erdoberfläche zusammengeschlossen wird. Das Agens, das dies alles hervorbringt und verbindet, ist die menschliche Arbeit im Sinne von Gestaltung und Veränderung des Raumes, was in der prospektiven Perspektive des historischen Materialismus als Verzeitlichung von Landschaft gekennzeichnet werden kann. Die Landschaft und ihre Veränderung im Sozialismus lässt sich indes auch nicht als »natürlicher« Prozess verstehen, sondern ist per se gesellschaftlich bzw. politisch motiviert. Der sozialistische Mensch mit seinem Gestaltungswillen und seinen Gestaltungsoptionen verantwortet den politischen Wandel, indem er seinen Lebensraum in seinem respektive sozialistischem Sinne mit Hilfe seines Intellekts, seiner Arbeitskraft und seiner Leistungsfähigkeit zunächst imaginiert und entwirft und dann entsprechend durch sein Tun hervorbringt, ausrichtet und verwandelt.

Vergangenheit und Zukunft spielen insoweit eine wesentliche Rolle, als dass aus der historischen Erfahrung in den politischen Räumen des Faschismus und Totalitarismus (von daher raumzeitlich auch als Erfahrungsraum zu fassen) einer anderen besseren – antifaschistischen – Zukunft entgegengestrebt wird, die es als Erwartungslandschaft zunächst auszumalen und sodann zu verwirklichen bzw. zu gestalten gilt, woraus sich in der fortlaufenden Dynamik erneut eine Erfahrungslandschaft konturiert, aus der wiederum neue Zukünfte respektive Erwartungslandschaften generiert werden (vgl. Sabrow 2004, 165–184). Insofern die Erwartungslandschaft in diesem sozialistischen Sinne sich als eine futurisierende Raum-Zeit-Vorstellung verstehen lässt, entspricht sie aus historisierender Perspektive der von den Historikern Rüdiger Graf und Benjamin Herzog vorgeschlagenen »Gestaltungszukunft«, die im Kontext der Frage, wie in »bestimmten historischen Konstellationen verschiedene Arten von Zukunft erzeugt wurden« (Graf 2017, 312), als eine spezifische Form von Zukunftsgenerierung herauskristallisiert wurde (Graf/Herzog 2016, 497–515).

Entsprechend lassen sich in der DDR entstandene Kunstwerke, etwa aus der bildenden Kunst, der Fotografie, des Films und der Literatur, als mediale und mithin historische Beglaubigungen eines gleichermaßen realen wie teleologisch

verstandenen Sozialismus fassen – wobei diese sowohl Sozialismus-affirmativ wie Sozialismus-kritisch ausfallen konnten, je nachdem, wie man sich künstlerisch auf die realen Begebenheiten bzw. die persönlichen oder auch kollektiven Erfahrungen und die zukunftsorientierten Vorstellungen bezog bzw. diese begriff und rezipierte. Zugleich entpuppen sich solche in der DDR entstandene Landschaftsdarstellungen als Repräsentationen sowie Reflexionen von Konstruktionen »sozialistischer« Authentizität in einem sozialistischen Land. Denn sie zeichnen die Authentizitätsvorstellungen einer sozialistischen Lebenspraxis, sozialistischen Kultur und sozialistischen Politik medial nach bzw. malen sie prognostisch aus oder nehmen sie kritisch in Augenschein. So entwerfen künstlerische Landschaftsgestaltungen entweder selbst Strategien der Authentisierung oder sie weisen sie als solche reflektorisch aus. Der Begriff der Authentisierung – u. a. in Anlehnung an die Erkenntnisse des Forschungsverbundes Historische Authentizität – nimmt dabei Bezug auf verschiedene Facetten und Dynamiken von Beglaubigungsstrategien bzw. Beglaubigungspraxen und Authentizitätszuschreibungen in kulturellen, sozialen und politischen Zusammenhängen (vgl. Sabrow/Saupe 2016, 7–28; Weixler 2010, 12; Kramer 1999, 29–45; Beyerle 1997).

Zwei Authentizitätsmarker sind für die Analyse von sozialistischen Kunstwerken, die die Verzeitlichung von Landschaft zu ihrem Sujet machen, von Bedeutung. Der eine bezieht sich auf die empirische materielle Verankerung in der Wirklichkeit des sozialistischen Lebensraumes DDR und kann als »referentielle Authentizität« markiert werden. Hier wird künstlerisch der Bezug zu dem hergestellt, was als Gegenwartsverortung und Vergangenheitshorizont aus der Erfahrung bzw. aus der Erinnerung gespeist ist.¹ Der andere hingegen markiert mit Blick auf die Fortschrittsausrichtung des Sozialismus dessen Movens und lässt sich in seiner Dynamik als »idealiter orientierte Authentisierung des Sozialismus« kennzeichnen, da hier in der künstlerischen Imagination vorweg-

1 Hier wird unter referentieller Authentizität allerdings nicht das verstanden, was Antonius Weixler damit gemeint hat. Weixler unterscheidet drei Authentizitätsbegriffe, wobei er den Begriff der *referentiellen Authentizität der Zuweisung* der Vormoderne zuordnet. Die Markierung der Authentizität, wie sie hier vorgenommen wird, meint mit referentiell tatsächlich lediglich die Bezugnahme auf eine empirisch reale Wirklichkeit im Unterschied zu der Bezugnahme auf ein Imaginatives als eine Authentisierungsstrategie, die auf idealiter Zukünftiges verweist. Allerdings gibt auch Weixler zu, dass sich die referentielle Authentizität epochenunabhängig und damit Chronologie-resistent zeigt, insofern sie »durch die Postmoderne hindurchgewandert« sei. Daher erscheint seine zuerst konstatierte Feststellung, die referentielle Authentizität sei ein Phänomen der Vormoderne, auch nicht schlüssig (vgl. Weixler 2010, 8 f.).

genommen wird, was zukünftig real werden soll und entsprechend mit Erwartung verknüpft ist. Denn insofern jedweder sozialistischen Ideologie Fortschrittsvorstellungen inhärent sind, lässt die Analyse von Kunstwerken, die sich mit diesen befassen, nicht nur Auskünfte über sich verändernde Zukunftsvorstellungen zu, sondern zugleich auch über sozialistische Authentizitätsvorstellungen und Authentisierungsstrategien im Wandel von nahezu vierzig Jahren DDR-Geschichte.

Im Folgenden wird das, was hier unter der Formulierung »Verzeitlichung von Landschaft im Sozialismus« eingeführt wurde, in Anknüpfung an kulturwissenschaftliche Überlegungen zu Raum-Zeit-Vorstellungen und zu Landschaftskonzepten eingehengt und durch die Bestimmung von analytischen Kriterien operationalisierbar gemacht. Anhand von drei künstlerischen Landschaftsdarstellungen aus den Genres Film und Malerei erfolgt dann eine exemplarische Analyse zur weiteren Konkretisierung des hier entwickelten Zeit-Raum-Konzepts vor dem Hintergrund des Zusammenhangs von Authentizität und Sozialismus.

»Auferstanden aus Ruinen / und der Zukunft zugewandt«. Sozialistische Zeitlandschaften

Erfahrungsbasierte Repräsentationen des Sozialismus lassen sich von erwartungsbasierten Modellierungen unterscheiden, jedoch auch miteinander in Beziehung setzen, wie dies bereits an Bräunigs Text zu den Luftbildern der DDR gezeigt werden konnte, aber in ähnlicher Weise auch an der von Johannes R. Becher gedichteten Nationalhymne der DDR transparent wird, die mit den Versen »Auferstanden aus Ruinen/und der Zukunft zugewandt« beginnt. Auch hier wird sich offenkundig auf die raumzeitlichen Aspekte von Vergangenheit und Zukunft bezogen, heißt es doch in der Überschrift, die noch auf die Hoffnung einer deutsch-deutschen Einheit setzt: »Als Hymne der gesamt Deutschen zum Neuanfang aus den Kriegen in Ost und West« (vgl. Ostheimer 2018, 22; Radkau 2017, 58; Sabrow 2009, 117–134).

An diesem Punkt der Untrennbarkeit von Raum und Zeit setzte bereits der russische Literaturtheoretiker Michail Bachtin in den 1930er Jahren an. Sein Raum-Zeit-Konzept des Chronotopos geht von einer Wechselbeziehung verzeitlichter Raumwahrnehmung und verräumlichender Zeitdarstellung aus. Kulturelle genauso wie politische Räume und Raumvorstellungen lassen sich danach nur im Kontext von Zeitperspektiven und Zeitvorstellungen verstehen, was

nicht zuletzt bedeutet, dass eine historische Analyse von Landschaftsdarstellungen nur in Verbindung mit den jeweiligen Zeitvorstellungen gelingen kann (Bachtin 2008, 7f.; Ostheimer 2018, 52f.). Folgt man dem Konzept Bachtins, können indes auch die im sozialistischen Kontext entstandenen Kunstwerke, respektive deren inhärente, raumzeitliche Deutungskategorien genauer in den Blick genommen werden, denn in Welt wie in Kunst offenbaren sich die »Merkmale der Zeit« im Raum, und der Raum wird erst »von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert« (Bachtin 2008, 7).

Entsprechend können literarische wie audiovisuelle Darstellungen von Zeitlandschaften, je nach den in der Analyse herauszuarbeitenden räumlichen Geschehens- bzw. Sinnzusammenhängen, mit den drei Polen der dimensionierten Zeit (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) verknüpft werden.

Dabei kann in typologischer wie historisierender Absicht zwischen drei temporalen Landschaftstypen unterschieden werden, von denen zwei schon Erwähnung fanden: Erfahrungs- und Erwartungslandschaft sowie Erinnerungslandschaft. Die Erinnerungslandschaft wird in Anlehnung an Aleida Assmann, die Erinnerungslandschaft als eine räumliche Verortung des kulturellen Gedächtnisses versteht (Denkmale, Erinnerungsorte etc.), hier auf Landschaftsdarstellungen bezogen, die eben auf diese räumliche Verortung von Erinnerung bzw. Vergangenheit anspielen (vgl. Assmann 2009). Die Kennzeichnung von Landschaftsdarstellungen als Erfahrungs- und Erwartungslandschaften erfolgt mit Blick auf das von Reinhart Koselleck entwickelte Konzept von »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont«. Mit diesem Begriffspaar wird Bezug genommen auf einen anthropologischen Tatbestand, demzufolge sich die Gegenwart des Menschen stets aus der Vergangenheit heraus in eine Zukunft hinein erschließt. Dieses wechselnde Verhältnis zwischen Gestern und Morgen konstituiert sich mit dem Eintritt in die Moderne als wandelbare Zeitlichkeit menschlichen Lebens in einem Spannungsfeld von Erfahrung und Erwartung, das wiederum als historisches Bewusstsein zu sich kommt (vgl. Koselleck 1979, 349–375; Jung 2010/2011, 172).

Indes lassen sich die im Sozialismus als Erfahrungs- und Erwartungslandschaften zu typologisierenden ästhetischen Landschaftsdarstellungen zudem vor dem Hintergrund des Geschichtsverständnisses des historischen Materialismus analysieren und verstehen. Denn, wie bereits angemerkt, ist die Verzeitlichung der Landschaft eine für den historischen Materialismus charakteristische Perspektive, die darauf basiert, dass der Raum und seine Gestaltung im Sozialismus per se politisch sind (vgl. Bernhardt/Werner 2017). Entscheidend ist, dass im Begriff der Landschaft das Konzept der marxistischen Anthropolo-

gie und das der sozialistischen Raumökonomie korrelieren, insofern die anvisierte Formung des neuen Menschen als dem auf sozialistischer Arbeit, Moral und Lebensweise basierenden Persönlichkeitsideal ihr räumliches Pendant in einer utopischen Vorstellung von Landschaft hat, die mit dem Kommunismus als Ziel des Sozialismus aufs Engste verbunden ist (Löffler 2013). In einer solchen Landschaft sind Arbeit und Lebenspraxis ebenso miteinander versöhnt, wie der Gegensatz von Produktionsraum und Naturraum bzw. von Stadt und Land aufgehoben ist. Sie fungiert, so der marxistische Kulturphilosoph und Raumtheoretiker Lothar Kühne, als »die grundlegende räumliche Lebensform des Kommunismus« (Kühne 1985, 39).

Erfahrungs- und Erwartungslandschaften in sozialistischer Kunst und Ästhetik

Landschaft in künstlerischen Zeugnissen der DDR wird oft sehr besonders dargestellt, insofern sie im Film, in der Fotografie sowie in der bildenden Kunst und Literatur der DDR in einem starken Sinn als identitätsstiftende Größe gebraucht wird.

Um diesen Befund einzuhegen, ist es sinnvoll, einen Schritt zurückzutreten und nach den Prinzipien lebensweltlicher Verankerung im Raum zu fragen. Einige Prinzipien seien hier genannt, und zwar eine Verankerung über:

1. den Geburtsort sowie Orte und Gegenden des Aufwachsens und der Sozialisation;
2. in der Nähe wohnende Personen (etwa Familie, Freunde, Bekannte);
3. die naturräumliche Beschaffenheit (etwa Geomorphologie);
4. die Bebauung (etwa Siedlungsgeschichte, Architektur);
5. die Raumhistorie (etwa Vergangenheitserzählungen);
6. die Erdgeschichte (etwa Bergbau oder paläontologische Zeugnisse);
7. die Arbeit (etwa über die Landwirtschaft direkt oder über Unternehmensansiedlungen indirekt).

In Bezug auf Landschaftsdarstellungen aus der DDR soll hier an zwei beständig wiederkehrende Aspekte erinnert werden: erstens ein enger Zusammenhang von Landschaft und Arbeit und zweitens die Rolle der Veränderbarkeit von Landschaft. Daraus wiederum ergibt sich eine kulturtheoretisch wie kulturgeschichtlich motivierte Frage nach der Historisierung von Landschaftsdar-

stellungen. Um sich dieser Frage zu nähern, erweist sich eine Bezugnahme auf aktuelle landschaftstheoretische Zugänge unumgänglich. Aber darüber hinaus scheint für diesen Zusammenhang auch der Blick auf einen genuin marxistisch geprägten Landschaftsbegriff aussichtsreich zu sein.

Folgt man aktuellen Landschaftstheorien, basiert der Begriff der Landschaft ausschließlich auf der menschlichen Wahrnehmung. Eine Umgebung wird erst dann zur Landschaft, wenn sie vom Standpunkt des Menschen aus als solche erkannt wird. Landschaft als eine besonders charakterisierte Umwelt ist eine Mischung aus Natur (natürliche Entstehung) und Kultur (Überformung durch menschliche Eingriffe), zu denen unterschiedlichste Interpretationen, Ideen, Bilder und Metaphern entwickelt wurden (vgl. Küster 2012). Jenseits subjektiver Anschauung wird Landschaft nur in medialer Repräsentation zugänglich – eine Landschaft ohne ihre mediale Repräsentation ist, zumindest in der europäischen Tradition des Begriffs, ein Konzept ohne Anschauung (anders sieht es z.B. in China aus, wo der Begriff der Landschaft aus dem Binom »Berge-Gewässer« zusammengesetzt ist). Für Landschaft als Gegenstand der Historiografie bedeutet das, dass man ohne entsprechende Landschaftsdarstellungen zwar Landschaftskonzepte historisch aufarbeiten kann (etwa anhand von theoretischen Abhandlungen, Gesetzestexten usw.), nicht aber die in einer bestimmten Zeit oder Gesellschaft aktualisierten Landschaftsformen.

Im Hinblick auf eine marxistisch geprägte, vor allem an frühe Auffassungen von Marx und Engels anschließende Raum- und Landschaftstheorie sind die Arbeiten des Kulturphilosophen, Ästhetikers und Hochschullehrers der Humboldt-Universität Lothar Kühne (1931–1985) aufschlussreich. In dem 1974 erschienenen programmatischen Aufsatz »Haus und Landschaft« schreibt er:

»Die kommunistische Landschaft ist der Raumgrund der welthistorischen Verwirklichung des Menschen. [...] Obgleich in der Regel die geographische Landschaft durch die vom Menschen unabhängige Erdgeschichte vorgebildet ist, setzt die Auffassung eines bestimmten Erdraumes als Landschaft den Menschen voraus, ist sie als Landschaft durch die Maße seiner gesellschaftlichen Praxis ausgemacht. Was diese natürlichen Bedingungen zu Elementen der Landschaft werden läßt, ist nicht einfach die Anwesenheit von Menschen, sondern deren Lebensweise, ihr praktischer und ästhetischer Horizont und die Inhalte seiner Erfüllung. Erst die praktische und ästhetische Sonderung von Erdraum durch Menschen gebiert die Landschaft.« (Kühne 1985, 41)

Auf der Voraussetzung einer erdgeschichtlichen Grundlage entsteht Landschaft also erst durch die praktische Zueignung des Menschen, der sich durch diese Praxis zugleich als sozialistischer Mensch verwirklicht.

Im Vergleich zu Landschaftsdarstellungen aus Gesellschaftszusammenhängen nicht-sozialistischer Provenienz heben Landschaften in medialen Zeugnissen der DDR stärker auf die Zeitverhaftetheit des Dargestellten ab und spiegeln damit die starke Zukunftsverhaftung sozialistischer Ideologie und Gesellschaftspolitik wider, auf der trotz aller Transformationsprozesse in der über 40-jährigen DDR-Geschichte politisch beharrt wurde. Deshalb ergibt sich aus diesem Zugang auch eine spezifisch ästhetische Konstellation, die etwa in der benachbarten Bundesrepublik so nicht zu finden ist. Was sich in den Landschaftsdarstellungen der DDR im besonderen Maße zeigt, ist das Selbstverständnis einer postkreationistischen und postnaturalistischen Epoche, also einer Epoche, in der die Geltung von Natur als unverfügbare Schöpfung bzw. als Quelle von normativen Geltungsansprüchen obsolet geworden ist. Diese Epoche konzipiert den Georaum als bloße natürliche Bearbeitungsgrundlage und verzeitlicht den Begriff der Landschaft dergestalt, dass Landschaft nur als eine vom Menschen bearbeitete Größe in der Dynamik ihrer Veränderung zu sich kommt und damit zugleich historisch wird. Anders gesagt: Mit der Politisierung des Landschaftsbegriffs in der DDR wird die Wandelbarkeit der Landschaft zum Garanten ihrer – durch Arbeit allererst herzustellen – Authentizität.

Folglich lässt sich dies auch zeigen an Typen sozialistischer Landschaft, in denen die Authentizität sozialistischen Lebensstils und sozialistischer Politik künstlerisch konstruiert wurden: Zur Veranschaulichung sei noch einmal auf die Luftfotografie der DDR einschließlich ihrer textlichen Erläuterung durch Werner Bräunig verwiesen, aber auch auf intermediale Zeugnisse etwa zu dem auf die Bauernkriege bezogenen Schlachtberg in Frankenhausen (heute: Bad Frankenhausen). Hier befindet sich u. a. das berühmte Bauernkriegspanorama, das der Leipziger Künstler Werner Tübke zwischen 1976 und 1987 zum Gedenken an den deutschen Bauernkrieg und Thomas Müntzer schuf.

Weitere künstlerische Zugänge zu Typen sozialistischer Landschaft wären die in der DDR geplanten und gebauten Neustädte wie etwa Eisenhüttenstadt und Bitterfeld oder die Neubaugebiete in Halle und Hoyerswerda, über die es zahlreiche bildnerische, zeichnerische und fotografische, aber auch filmische und literarische Quellen gibt, u. a. die bereits mehrfach erwähnte Luftfotografie, weiterhin grafische und bildliche Darstellungen aus dem am weitesten verbreiteten Druckwerk der DDR »Weltall Erde Mensch« (1954–1974), gemalte Stadtansichten auf den Häuserfassaden der Neustädte (vgl. Maleschka 2018; Jackes 2020) oder auch Stadtgemälde u. a. von Wolfgang Mattheuer, Max Lingner und Walter Womacka sowie Dokumentarfilme, wie etwa der Schmalfilm über den sozialistischen Städtebau von Kurt Barthel (*DDR-Plattenbauten* 1978) oder

Fernsehbeiträge wie *Die Stalinallee und seine Arbeiterpaläste* (1991), Spielfilme wie *Unser kurzes Leben* von Lothar Warneke (1981), *Die Architekten* von Peter Kahane (1990) sowie Romane wie »Franziska Linkerhand« von Brigitte Reimann (1974) oder »Morisco« von Alfred Wellm (1987).

Weiterhin relevant sind bildliche, filmische und literarische Darstellungen von Montanlandschaften der DDR, etwa die Spielfilme *Sonnensucher* von Konrad Wolf (1958), *Columbus 64* von Ulrich Thein (1966), die Gemälde von Walter Womacka, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte, Bernhard Heisig und Werner Tübke (Kaiser/Saupe 2014), weiterhin der Bergarbeiter-Roman »Sankt Urban« von Martin Viertel (1968), der spät veröffentlichte Wismut-Roman »Rummelplatz« von Werner Bräunig (2007) aus dem Jahr 1965, oder auch »Der Dienst« von Angela Krauß (1990).

Authentisierung des Sozialismus: Zwei Filme und ein Gemälde

Mit den hier ausgewählten Beispielen aus Film und Malerei soll ein Blick auf künstlerische Darstellungen von Montanlandschaften geworfen werden, die derzeit in dem Projekt *Zeitlandschaften des Sozialismus in Literatur, Film, Fotografie und bildender Kunst. Eine ästhetisch-politische Topographie der DDR* weiter erforscht werden. Historiografisch lässt sich dabei folgende Entwicklungstendenz ausmachen: In den 1950er und 1960er Jahren werden die Arbeits- und Lebenszusammenhänge im Uranbergbau mal mehr, mal weniger zu Erfahrungs- und Erwartungslandschaften verdichtet, wobei der Fokus auf den Erfahrungslandschaften überwiegt. Ab den 1970er Jahren wandeln sich die künstlerischen Perspektiven, die nun zunehmend Erwartungslandschaften zur Darstellung bringen, in denen die Zeit zum Grenzphänomen des zu beschreitenden Weges horizontalisiert wird. In den 1980er Jahren wird das sozialistische Projekt der Menschheitsentwicklung im Rückgriff auf ein vertikal-archäologisches Modell relativiert, und die geomorphologischen Veränderungen des Staatssozialismus werden in Form von Erinnerungslandschaften ausgestellt.

Im Folgenden sollen am Beispiel von zwei Filmen und einem Gemälde, die auf die Montanindustrie Bezug nehmen (also die Verflechtung von Arbeit und Landschaft avisieren), die Authentisierung des Sozialismus als eine Strategie der Verzeitlichung des Raumes konturiert werden.

Die ausgewählten Filme sind zum einen der Spielfilm *Sonnensucher* von Konrad Wolf aus dem Jahr 1958 und zum anderen der 1966 entstandene vierteilige Fernsehfilm *Columbus 64* von Ulrich Thein. Ulrich Theins Film lässt sich nach

den hier entwickelten Kriterien als ein Film über Erfahrungslandschaften verstehen, insofern er sich überwiegend auf reale Arbeits- und Lebenszusammenhänge im Bergbau bezieht und weniger auf Zukunftserwartungen. Damit lässt sich *Columbus 64* in den Bezugsrahmen der oben genannten »referentiellen Authentizität« stellen.

Der früher entstandene Film *Sonnensucher* hingegen verbindet Elemente von Erfahrung und Erwartung. Zum einen steht auch hier der Arbeits- und Lebensalltag im Bergbau im Zentrum des Films, am Schluss allerdings wird darüber hinaus eine der Gegenwartslandschaft sehr naheliegende Zukunftslandschaft in Aussicht gestellt. Da aber auch *Sonnensucher* seinen Fokus auf die empirische materielle Verankerung in der Wirklichkeit des sozialistischen Lebensraumes DDR legt, kann seine Authentisierungsstrategie gleichfalls als »referentielle Authentizität« markiert werden. Das vorzustellende Gemälde von Wolfgang Mattheuer, sein bekanntes 1973 entstandenes Bild *Hinter den sieben Bergen* ist eindeutig als eine Erwartungslandschaft in den Blick zu nehmen und lässt sich in den Bezugsrahmen der oben skizzierten »idealiter orientierten Authentisierung des Sozialismus« einordnen.

Konrad Wolf: *Sonnensucher* (1958): Erfahrungs- und Erwartungslandschaft

Der Film *Sonnensucher* entstand 1958 als Produktion der Deutschen Film AG (DEFA) (zum Inhalt vgl. Jacobsen/Aurich 2005, 287–289), kam allerdings aufgrund der kritischen Töne gegenüber den Sowjetsoldaten erst 1972 in die Kinos. Der Film beleuchtet den Motivkomplex der – mit dem Uran identifizierten – Sonne. Ein Komplex, der in naturalisierender Metaphorik den Menschen zum unumschränkten Herrscher über die der Erde abgewonnenen Energiepotenziale stilisiert.

Im Film steht das Uranbergbaugebiet der Wismut AG in Johanngeorgenstadt im Zentrum. Es gehörte als Territorium der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR zu den Standorten in Sachsen und Thüringen, wo Uran als Rohstoffbasis für die sowjetische Atomindustrie abgebaut und aufgearbeitet wurde. Zwischen 1946 und 1990 gehörte das Unternehmen Wismut AG – später Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft (SDAG) Wismut – zu den weltweit größten Produzenten für Uran und erhielt dadurch nicht zuletzt eine weltpolitische Bedeutung in der Ära des Ost-West-Konflikts.

An diesem Ort kommen in *Sonnensucher* im Jahre 1950 die verschiedensten

Menschen zueinander. Das Mädchen Lutz, das sich früh verwaist im Berlin der Nachkriegszeit prostituiert hatte, verliebt sich in den gutherzigen, aber wenig sensiblen Günter. Die Beziehung endet bald mit einer Enttäuschung für sie. Stattdessen werben der Obersteiger Beier und der sowjetische Ingenieur Sergej, dessen Frau im Krieg von Deutschen ermordet wurde, um sie. Die beiden Männer sind Rivalen, müssen sich aber im Interesse der gemeinsamen Aufgabe miteinander arrangieren. Lutz entscheidet sich für Beier, der sie als Frau achtet und ihr Geborgenheit gibt. Doch spürt sie, dass ihre wahre Liebe Sergej gehört. Am Schluss ziehen die drei Männer nacheinander an dem/der Zuschauer*in vorbei. Beier stirbt bei einem Grubenunglück, von Günter und Sergej verabschiedet sich Lutz zwei Jahre nach dem Unglück endgültig. Was aber passiert mit Lutz? Die Schlussequenz von Konrad Wolfs Wismut-Film *Sonnensucher* ist ihr gewidmet:



Video 1: Ausschnitt aus *Sonnensucher* (DDR 1958, Konrad Wolf), 109:49–110:32



Ihren Sohn in den Armen tragend, geht Lutz einen leicht geschwungenen Weg abwärts in eine Wohnsiedlung, die einer Haldenlandschaft vorgelagert ist. Ein Zuhause in dieser Ortschaft verspricht Zivilisation, Gemeinschaft und menschliches Aufgehobensein; der Hintergrund, der Erzgebirgskamm und die Haldenlandschaft: eine Mischung aus natürlicher Begrenzung des Horizonts und forcierter Naturbeherrschung.

Während der Hauptteil des Films sich auf die Erfahrungen seiner Figuren und ihrer arbeits- und alltagspraktischen Lebenswelt bezieht und Wert darauf legt, die Arbeitsabläufe im Bergbau realistisch nachzuzeichnen und damit im Sinne der referentiellen Authentizität die Bergbaulandschaft als Erfahrungslandschaft zu kennzeichnen, erlaubt sich die letzte Sequenz nun einen überraschenden Blick auf eine Erwartungslandschaft, deren Gegenwärtigkeit indes so nahe erscheint, dass es nur noch der Entscheidung der Protagonistin Lutz bedarf, den vorgesehenen Weg zu nehmen, um aus der Erwartungslandschaft eine Erfahrungslandschaft werden zu lassen. Diese Verflechtung von Erfahrung und Erwartung, von Gegenwart und Zukunft, so kann man sagen, ist eine künstlerische Strategie: aus der Perspektive einer Einzelnen die Bergbaulandschaft der Wismut als Mikrokosmos mit der Sinnhaftigkeit und Sinnhaltigkeit des Sozialismus als den dazugehörigen Makrokosmos zu umrahmen und damit dessen Authentizität im Sinne von Wahrhaftigkeit und Bedeutsamkeit herzustellen. Lutz' Weg zu den Wohnblocks kommentiert die Stimme des Erzählers aus dem Off mit den Worten: »Geht ihr beiden, ihr werdet glücklich sein und nicht allein. Euer Weg, der auch unser aller Weg sein wird, hat erst begonnen. Glück auf!«

Der Kontrast von Ton und Bild in dieser letzten Szene könnte kaum schärfer sein; beide verhalten sich zueinander wie abstrakte Propaganda und konkrete Einfühlung. Die Erzählerstimme kündigt von einer pathetischen Glücksverheißung im Zeichen des kollektiven Aufbruchs. Der Filmschluss bereitet die Eingliederung von Lutz' Lebensschicksal in einen Zusammenhang aus ländlichem Abgeschottetsein in einem Tal des Erzgebirges und politischer Integration in die Sphären der Weltpolitik vor.

Dies gelingt durch eine visuell vermittelte Zeit-Raum-Semantik, die individuelle Lebensgeschichte mit der Weltgeschichte im Bild der Montanlandschaft überblendet. Anders gesagt: Im Schlussbild verschränkt sich die narrative Antizipation des künftigen Lebens von Lutz und ihrem Sohn mit den Friedens- und Fortschrittsverheißungen der Atomforschung. Der Uranabbau verwandelt das Erzgebirge zu einem Schauplatz, in dem Abgelegenheit und weltgeschichtlicher Anspruch sich paaren. In dem Überblendungsprozess von Erfahrungs- zur Erwar-

tungslandschaft wird indes filmisch nachvollzogen, wie die sozialistische Fortschrittsgewissheit als eines der Hauptideologeme des Sozialismus zu sich kommt.

Ulrich Thein: *Columbus 64* (1966): Erfahrungslandschaft

Im Oktober 1966 präsentierte der Deutsche Fernsehfunke (DFF) an vier Abenden den Fernsehfilm *Columbus 64* als künstlerischen Beitrag zum Tag der Republik der DDR. Diese »Fernseherzählung in 4 Kapiteln«, wie der Untertitel lautet, erzählt die Geschichte des angehenden Schriftstellers Georg Brecher, der im Jahr 1964 von einer Zeitschrift den Auftrag bekommt, eine Reportage über einen ausgezeichneten Brigadier des Uranbergbaus der SDAG Wismut zu schreiben. Um Material für seinen Bericht zu sammeln, reist er nach Thüringen in das Wismut-Gebiet. Gespielt von Armin Mueller-Stahl geht Brecher als ambitionierter Jungschriftsteller und von sich selbst eingenommener Großstadtmensch und Intellektueller aufgrund einer finanziellen Notlage – gleichsam als DDR-Kolumbus des Jahres 1964 – auf die Suche nach verdienten Arbeitern im Uranbergbau.

Die Begegnung mit der harten Arbeitswelt der Bergleute nötigt dem zunächst sehr arrogant auftretenden Schriftsteller zunehmend mehr Respekt ab. Brecher fängt als Kipperfahrer bei der SDAG Wismut an, zum einen, um das Arbeitsmilieu hautnah zu studieren, zum anderen aber auch, um endlich einmal richtig Geld zu verdienen. Er ist erstaunt über die Offenheit und Direktheit der kraftvollen und selbstbewussten Kumpel und die ausgeprägte Kameradschaft. Das Abenteuer Wismut hilft ihm, schrittweise seinen intellektuellen Hochmut abzulegen und seine egozentrische Lebenshaltung zu ändern. Er avanciert zu einem ernsthaften Arbeiterschriftsteller und verantwortungsvollen Sozialisten, der schließlich auch die Vaterschaft für seinen unehelichen Sohn Moritz annimmt und ihn bei sich aufnimmt (vgl. Thein 1966).

Aus der Fernsehserie haben wir drei Sequenzen ausgewählt. Zunächst eine Sequenz vom Anfang des 1. Kapitels mit dem Titel »Gestatten, Brecher. Berlin« (siehe Video 2):

Von einer erhöhten Perspektive aus sehen wir Georg Brecher, wie er mitten im nächtlichen Berlin auf dem Dach des von ihm bewohnten Mietshauses umhergeht. Hinter ihm erkennt man eine Ecke des Roten Rathauses und die Straßenbeleuchtung der Rathausstraße – er befindet sich sozusagen im Herzen der Hauptstadt der DDR. Das urbane Leben pulsiert von unten herauf, allein, Brecher weiß mit sich nichts anzufangen und schreitet voller gelangweiltem Überdruß geometrische Figuren auf dem Dachrechteck ab.



Video 2: Ausschnitt aus
Columbus 64. Filmerzählung
in 4 Kapiteln (DDR 1966,
Ulrich Thein), Teil 1,
00:00–01:30



Video 3: Ausschnitt aus
Columbus 64 (DDR 1966,
Ulrich Thein), Teil 2,
00:00–01:00



Video 4: Ausschnitt aus
Columbus 64 (DDR 1966,
Ulrich Thein), Teil 2,
68:25–68:58



Es folgt eine Sequenz vom Beginn des 2. Kapitels mit dem Titel »Sepp und all die anderen« (siehe Video 3):

Brecher steht mutterseelenallein auf einer Landstraße im Wismut-Gebiet und wartet darauf, dass ihn jemand aufliest und mitnimmt.

Schließlich sei auf eine Sequenz vom Ende des 2. Kapitels verwiesen (siehe Video 4):

Brecher, nachdem er inzwischen die Wismut als imponierende Arbeitswelt und ernstzunehmende Lebenswelt anerkannt hat, fährt neben dem Kipperfahrer Willi, gleichsam Seit an Seit und voller Eintracht, die schon bekannte Straße entlang in die Landschaft. Die Tätigkeit in der Wismut und die Geradlinigkeit und Kameradschaft der Kumpel haben ihn auf die Spur gebracht, nun scheint er zum ersten Mal in seinem Leben eine Ahnung davon zu haben, welchem Weg er zu folgen hat. Die anfängliche selbstreferentielle Bewegung im geschlossenen, über die Mitwelt erhabenen Dach-Karree als eine spezifische Form des subjektiven Stillstands wird durch eine mittels Technik unterstützte, ebenso kollektive wie raumgreifende, Aneignungsbewegung der Landschaft abgelöst. Als prägnante These zu einem Film formuliert, dessen Grundhaltung einer grundsätzlichen Bejahung des sozialistischen Gesellschaftsexperiments entspricht und der die Arbeitswelt zum Zentralthema macht: Die Arbeit im Bergbau erdet, in der Montanlandschaft findet sogar der intellektuelle Stadtnomade eine Heimat. Dieses Ankunftsgefühl wird Brecher in seiner Funktion als Schriftsteller nun auch in die großstädtische Gesellschaft vermitteln.

Im Unterschied zu Wolfs *Sonnensucher* wird in Theins *Columbus 64* der sozialistische Lebensraum weiter geöffnet. Nicht mehr nur in einer dörflichen Struktur eines abgeschotteten montanlandschaftlichen Tals kann sich der sozialistische Lebensentwurf verwirklichen (in *Sonnensucher* ist die Stadt Berlin noch als Moloch davon abgegrenzt worden). Vielmehr wird in der Herstellung einer Verkopplung von Stadtlandschaft und Montanlandschaft das sozialistische Lebensideal als ein realisiertes imaginiert. So wie der Großstädter Brecher als Arbeiter in den Wismut-Raum eintaucht, so tauchen die Wismut-Kumpel am Ende des Films in der Hauptstadt im Sinne ihres sozialistischen Auftrags auf, um sich anlässlich des 15. Jahrestags der DDR auf einer Parade der Weltöffentlichkeit zu präsentieren.

Inwiefern die Imagination *Columbus 64* der sozialistischen Wirklichkeit längst schon entspricht – mag dies auch noch nicht allseits in der Republik durchgedrungen sein –, wird durch weitere Marker der referentiellen Authentizität hervorgehoben. Es treten neben den Schauspieler*innen in ihren jeweiligen Rollen auch sich selbst spielende reale Personen auf. So spielt Erik Neutsch,

der 1964 mit seinem Roman »Spur der Steine« als Autor große Erfolge feierte, sich in *Columbus 64* selbst. Darüber hinaus wird namentlich immer wieder der Arbeiterschriftsteller Martin Viertel erwähnt, der bei der Wismut zunächst unter Tage als Steiger und später im kulturpolitischen Bereich der Wismut AG gearbeitet hat und mit »Sankt Urban« (1968) seine dortigen Arbeits- und Lebenserfahrungen in einem Bergarbeiter-Roman verarbeiten wird.

Und nicht zuletzt spielt der in der DDR legendäre und als »Held der Arbeit« ausgezeichnete Funktionär des Uranbergbaus und langjährige Abgeordnete in der Volkskammer Josef (Sepp) Wenig sich selbst. Wenig hatte als Obersteiger bei der Wismut gearbeitet, später erfolgte dann sein Aufstieg zum Mitglied des Zentralkomitees und zum Abgeordneten des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes in der Volkskammer. So schreibt Erik Baron anlässlich des Erscheinens des Films als DVD im Jahr 2013:

»Mit dieser Besetzung landete Ulrich Thein einen wahren Coup! Sepp Wenig, mit Thein befreundet, war die Rückversicherung der Zensur gegenüber. Bereits Konrad Wolf hatte ja in ›Sonnensucher‹ mit der Figur des Jupp Müller, gespielt von Erwin Geschonneck, Züge von Sepp Wenig nachgezeichnet. Aber Wenig war es dann auch, der maßgeblich am Verbot dieses Films mitwirkte. So besetzte Thein kurzerhand Wenig mit sich selbst und hielt ihn dennoch an der Regie-Leine.« (Baron 2013, o. S.)

In diesem Film, der sich ohnehin in seiner Kameraführung sehr an den Stilprinzipien des Dokumentarischen orientiert, werden Elemente aus dem Genre der Doku-Fiktion bewusst als ästhetisches Mittel eingesetzt. Mit dem Einweben von Persönlichkeiten aus dem realen Umfeld in ein fiktionales Handlungs-geschehen soll auf filmischer und damit fiktionaler Ebene eine Authentizität im Sinne von Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit generiert werden (vgl. ebd., o. S.). Nicht zuletzt und trotz aller DDR-kritischen Töne folgte Ulrich Thein mit *Columbus 64* der Programmatik des Bitterfelder Weges, der mit der zweiten Bitterfelder Konferenz am 24. und 25. April 1964 Künstler*innen und Kulturschaffende dazu aufgefordert hatte, sich durch den Einsatz in der Produktion an die Werktätigen und die Partei zu binden.

Im Bild der Erfahrungslandschaft des Uranbergbaus bleibt Theins *Columbus 64* so auch wesentlich deutlicher als Wolfs *Sonnensucher* der Gegenwart des Sozialismus verhaftet, insofern er keinen Erwartungshorizont öffnet, sondern sich ganz auf die sozialistische Gegenwart praktischen Gelingens konzentriert. Als ein Narrativ, das weniger der Zukunft als der Ankunft verschrieben ist, beruft sich der Film auf ein Selbstbewusstsein, längst schon ein Zukünftiges erreicht zu haben. So wurde die DDR-Literatur dieser Prägung auch als

Ankunftsliteratur bezeichnet. Vorwiegend in der Gestalt des Entwicklungsromans handelt die Ankunftsliteratur von Menschen in der Frühzeit der DDR, die den Glauben an den Sozialismus sowie ihr politisches Bewusstsein erst entwickeln müssen. Ankunftsliteratur heißt sie deshalb, weil sie die Ankunft des neuen sozialistischen Menschen thematisiert. Diese Gattung lässt sich überwiegend in der Literatur der 1960er Jahre finden.

Wolfgang Mattheuer: *Hinter den sieben Bergen* (1973): Erwartungslandschaft

Abschließend sei hier noch ein Bild als Erwartungslandschaft vergegenwärtigt: Mattheuers *Hinter den sieben Bergen*. Dem Gemälde lassen sich zwei verschiedene Perspektiven zuordnen: die der auf der Autobahn Fahrenden und die des erhöhten Betrachterstandpunkts. Die auf der Autobahn haben vor allem den Straßenverlauf und den Horizont vor Augen, schauen nicht so sehr nach rechts und links. Von der Landschaft, die sie durchfahren, bekommen sie wenig mit, sie sind auf den Weg konzentriert, vielleicht bemerken sie noch den Rauch, der über die Landschaft dahinzieht. Vom stark erhöhten Betrachterstandpunkt dagegen überblickt man die Landschaft als Ganzes mit all ihren Details, also als Ensemble von hügeligen Wald- und Wiesengebieten, Dörfern, Neubausiedlungen und Industriearalen. Im Vordergrund sieht man, wie sich der Bergbau in die Landschaft gegraben hat, am Horizont zeichnet sich eine Haldenlandschaft ab. Die einen haben das Ziel im Blick, die anderen sehen vor allem, in welchem hohem Maß die Zielerreichung die Umgestaltung von Natur und angestammter Lebenswelt voraussetzt.

Das Landschaftsbild zwingt den/die Betrachter*in deshalb zum Nachdenken, weil die allegorische, nach Delacroix modellierte Freiheitsfigur auf einer Ambivalenz aufruht, die dadurch zustande kommt, dass der Horizont sowohl für eine Raum- als auch für eine Zeit-Grenze zu stehen vermag. Da die Raum-Grenze gleichsam die Analogie zur Irreversibilität der Zeit darstellt, ist der Horizont der Ort, an dem der Bildraum in einen unendlichen Raum oder eben in die Zukunft umschlägt. Anders gesagt: Die Zeit wird horizontalisiert zum Grenzphänomen des zu beschreitenden Weges.

Mattheuers gemalte Erwartungslandschaft ähnelt in seiner Darstellung indes auch erstaunlich dem Kommunismus als Zukunftsvorstellung, wie sie der bereits oben genannte Kulturphilosoph Lothar Kühne in einer Versöhnung von Arbeit und Lebenspraxis gehegt hat:



Abb.: Wolfgang Mattheuer, *Hinter den sieben Bergen* (1973), Öl auf Hartfaser, 170 cm × 130 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig

»Das kommunistische Ideal der Aufhebung des Gegensatzes von Stadt und Land ist untrennbar mit der Philosophie des Marxismus-Leninismus verbunden. Erst wenn die philosophischen Voraussetzungen dieser Seite der kommunistischen Ideale der Arbeiterklasse erfaßt werden, wird deutlich, daß es sich hier nicht nur um eine Lösung von unmittelbar lebenspraktischer Bedeutung handelt, sondern um die räumliche Verwirklichung des Weltverhältnisses kommunistischer Menschen.« (Kühne 1985, 30)

Insofern sind Kühne und Mattheuer sich allem Anschein nach einig, dass die im Sozialismus noch offenkundig bestehenden Gegensätze, wie die von Stadt und Land, Industrie- und Naturraum, durch ihre landschaftliche Harmonisierung überwunden werden können.

Sozialistische Entauthentisierung: Erinnerungslandschaften

An der intermedialen Konstellation aus Montanfilmen und Montanmalerei deutet sich eine Entwicklungstendenz an, die anhand weiterer künstlerischer Darstellungen des Bergbaus, aber auch von anderen sozialistischen Zeitlandschaften, etwa von Stadt- und Wohnräumen, von Freizeit- und Urlaubsarealen, von Erholungsgebieten und Gedenkstätten, aber auch von Grenzregionen und Sperrzonen weiter auszuarbeiten wäre. Dabei verändern sich die Tendenzen der künstlerischen Bearbeitung von sozialistischen Lebensräumen über die Dekaden hinweg. Überwiegen in den 1950er Jahren bis in die 1970er Jahre hinein bildnerische, filmische und literarische Darstellungen zeiträumlicher Ausweitung und Horizontorientierung, wenn auch mit abnehmender Tendenz, so geht es seit Ende der 1970er Jahre kaum noch um »Raumgewinn« in den Künsten, was nicht zuletzt als Ausdruck der Enttäuschung über den realen und »idealen« Sozialismus verstanden werden kann.

Stattdessen rücken nun Verengung und Verknappung in den Vordergrund, etwa in der Darstellung verkürzter Horizonte, zerstörter Lebensräume oder in der Hervorhebung von Ödnis und Ruinösem, beispielsweise in der Zeichnung *Vor dem Übergang* von A.R. Penck (1988) oder in Christa Wolfs Erzählung »Störfall« (1987). Zudem lässt sich eine Abwendung von gegenwarts- bzw. zukunftsgeleiteter Orientierung hin zum Retrospektiven beobachten, wobei eine zunehmende Konzentration weg von horizontalen hin zu vertikalen Achsen festzustellen ist. Dies lässt sich etwa an der bildenden Kunst eines Gerhard Altenbourg zeigen, der in seinen Bildern die Konzentration auf Tiefendimensionen gelegt und das Prinzip von Schichtung favorisiert hat (vgl. Neuhaus 2014).

In der Literatur ist es z.B. das Gedicht »das meer in sachsen« von Wolfgang Hilbig (1977), das die »erdgeschichtliche Tiefenzeit« mit dem »Ineinanderspiel von Lebens- Menschheits- und Naturgeschichte« erschließt (Ostheimer 2018, 330f.), oder auch die Prosa von Angela Krauß. An der Erzählung »Kleine Landschaft« (1985) als auch an dem Roman »Der Dienst« (1990) lässt sich zeigen, wie das sozialistische Projekt der Menschheitsentwicklung im Rückgriff auf ein vertikal-archäologisches Modell relativiert wird und die geomorphologischen Veränderungen des Staatssozialismus nun nur noch in Form von Erinnerungslandschaften ausgestellt werden (ebd., 328 ff., 354 ff.). Damit einher geht auch die Einsicht in den Verlust sozialistischer Glaubwürdigkeit und in das Scheitern des Sozialismus als Lebensmodell und Lebenspraxis. Mit den künstlerischen Verarbeitungen von Erinnerungslandschaften werden indes auch keine Authentisierungsstrategien des Sozialismus mehr verfolgt. Vielmehr geht es hier um die Darstellung wie Widerspiegelung von Entauthentisierungsprozessen, insofern die Geschichte des Sozialismus von Desillusionierung und Enttäuschung, Niederlage und Untergang geprägt ist und nurmehr als eine auserzählte Geschichte Kontur erhält.

Filmografie

Columbus 64. Filmerzählung in 4 Kapiteln, Ulrich Thein, DDR 1966.

DDR-Plattenbauten auf 16mm-Film, Kurt Barthel, Teil 2, DDR 1978, in: YouTube [kewor25], <https://www.youtube.com/watch?v=0VRQcwTKV9I> [10.08.2021].

Die Stalinallee und seine Arbeiterpaläste – Planung und Bau des sozialistischen Prachtboulevards. Dokumentation aus der DFF-Reihe »Das Fenster«, Sven Boeck/Bettina Lünser, D 1991, in: YouTube [Berlin Channel], https://www.youtube.com/watch?v=N_hOhxhtm_Y [10.08.2021].

Sonnensucher, Konrad Wolf, 4 Teile, DDR 1958.

Quellen

- Mattheuer, Wolfgang: Hinter den sieben Bergen (1973), Öl auf Hartfaser, 170 × 130 cm, in: Bildatlas der DDR-Kunst, <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/item/2672> [10.08.2021].
- Willmann, Lothar/Werner Bräunig: Luftbilder aus der DDR, Leipzig 1968.

Literatur

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, 4. Aufl., München 1999.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos, Frankfurt a. M. 2008 (russ. 1975).
- Baron, Erik: Columbus 64 – ein zensierter Film und seine Geschichte, in: Das Blättchen. Zweiwochenschrift für Politik, Kunst und Wirtschaft 16/6 (2013), <https://das-blaettchen.de/2013/03/columbus-64-ein-zensierter-film-und-seine-geschichte-23122.html> [10.08.2021].
- Bernhardt, Christoph/Oliver Werner: »Macht-Räume in der DDR« – Plädoyer für eine raumbezogene Analyse des sozialistischen Herrschaftssystems, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Deutschland Archiv, 16.05.2017, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/248011/macht-raeume-in-der-ddr/> [10.08.2021].
- Beyerle, Monica: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, Trier 1997.
- Graf, Rüdiger/Benjamin Herzog: Von der Geschichte der Zukunftsvorstellungen zur Geschichte ihrer Generierung. Probleme, Herausforderungen des Zukunftsbezugs im 20. Jahrhundert, in: Geschichte und Gesellschaft 42 (2016), 497–515, online unter https://zeithistorische-forschungen.de/sites/default/files/medien/material/2013-3/Graf_Herzog_2016.pdf [10.08.2021].
- Graf, Rüdiger: Die Unkenntnis der Zukunft und der Zukunftsbezug der Zeitgeschichte, in: Lucian Hölscher (Hg.): Die Zukunft des 20. Jahrhunderts. Dimensionen einer historischen Zukunftsforschung, Frankfurt a. M. u. a. 2017, 303–319.
- Jackes, Anja: Halle-Neustadt und die Vision von Kunst und Leben. Eine Untersuchung zur Planung architekturbezogener Kunst, Berlin 2020.
- Jacobsen, Wolfgang/Rolf Aurich: Der Sonnensucher. Konrad Wolf, Berlin 2005.

- Jung, Theo: Das Neue der Neuzeit ist ihre Zeit. Reinhart Kosellecks Theorie der Verzeitlichung und ihre Kritiker, in: *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch* 6 (2010/2011), 172–184, online unter <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:9345/datastreams/FILE1/content> [10.08.2021].
- Kaiser, Paul/Holger Peter Saupe (Hg.): *Sonnensucher! Die Kunstsammlung der Wismut. Eine Bestandsaufnahme (Katalog der Ausstellung in der Kunstsammlung Gera 2014)*, Dresden 2014.
- Koselleck, Reinhart: »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« – zwei historische Kategorien [1976], in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979, 349–375.
- Kramer, Sven: *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*, Wiesbaden 1999.
- Kühne, Lothar: *Haus und Landschaft. Zu einem Umriß der kommunistischen Kultur des gesellschaftlichen Raumes*, in: ders.: *Haus und Landschaft. Aufsätze*, Dresden 1985, 9–46, online unter <http://www.max-stirner-archiv-leipzig.de/dokumente/KuehneHausUndLandschaft.pdf> [10.08.2021].
- Küster, Hansjörg: *Die Entdeckung der Landschaft. Einführung in eine neue Wissenschaft*, München 2012.
- Löffler, Katrin (Hg.): *Der »neue Mensch«. Ein ideologisches Leitbild der frühen DDR-Literatur und sein Kontext*, Leipzig 2013.
- Maleschka, Martin: *Baubezogene Kunst. DDR. Kunst im öffentlichen Raum 1950–1990*, Berlin 2018.
- Neuhaus, Julia M. (Hg.): *Erzgebirge, Hügel-Grund, Artemis-Land. Altenbourgs Landschaften, Katalogbuch, Lindenau-Museum, Altenburg 2014*.
- Ostheimer, Michael: *Leseland. Chronotopographie der DDR- und Post-DDR-Literatur*, Göttingen 2018.
- Radkau, Joachim: *Geschichte der Zukunft. Prognosen, Visionen, Irrungen in Deutschland von 1945 bis heute*, München 2017.
- Sabrow, Martin/Achim Saupe: *Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes*, in: dies. (Hg.): *Historische Authentizität*, Göttingen 2016, 7–28.
- Sabrow, Martin: *Zukunftspathos als Legitimationsressource. Zu Charakter und Wandel des Fortschrittsparadigmas in der DDR*, in: Heinz-Gerhard Haupt/Jörg Requate (Hg., unter Mitarbeit von Maria Köhler-Baur): *Aufbruch in die Zukunft. Die 1960er Jahre zwischen Planungseuphorie und kulturellem Wandel. DDR, CSSR und Bundesrepublik Deutschland im Vergleich*, Weilerswist 2004, 165–184.

Weixler, Antonius: Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt, in: ders. (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin u. a. 2012, 1–32.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/michael-ostheimer-katja-stopka-erfahrungs-und-erwartungslandschaften> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.