

zwischen qualitativ hochwertiger Kunst und »Trivialkunst« mit dem Diktum, sich nur noch mit der ersteren befassen zu wollen, versperrt den Weg zur Alltagserfahrung. Die Welt, die uns entgegentritt, ist wesentlich eine Welt der Bilder, die entschlüsselt werden müssen.

1973 schrieb der damalige Leiter der Hamburger Kunsthalle, Werner Hofmann, in seinem Vorwort zum Katalog »Kunst in Deutschland 1898–1973«: »Wo stand, wo steht der Künstler innerhalb des gesamten geschichtlichen Kräftefeldes unseres Jahrhunderts? [...] Mit anderen Worten, gerade das, was man hierzulande der Kunst immer wieder abverlangt oder vorwirft, ihre weltanschauliche Problematik [...] kommt unserer Absicht entgegen, das Geschichtsbewußtsein am Beispiel von Kunstwerken herauszufordern und zu vertiefen.«¹³ Insofern wird hier die Auftragskunst in der DDR nicht »vorgeführt«, sie wird in den wissenschaftlichen Diskurs eingebunden.

Anmerkungen

- 1 Zu dem Symposium siehe: Flacke, Monika (Hrsg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1994.
- 2 Mattheuer, Wolfgang: Im eigenen Auftrag, in: Freie Presse Chemnitz, 28. 1. 1994. Mattheuer macht mit seiner Wortwahl »im eigenen Auftrag« deutlich, daß man in der DDR sehr bewußt neben den »gesellschaftlichen Auftrag« den »eigenen« setzte.
- 3 In Korrespondenz mit der Umwelt. BZ-Werkstattgespräch mit dem Maler Harald Metzkes, in: Berliner Zeitung, 11. 6. 1972.
- 4 Bernhard Heisig im Gespräch mit M. Flacke und A. Siebenecker am 8. 7. 1994 in Strodehne.
- 5 Gudrun Brüne im Gespräch mit B. Mann am 8. 7. 1994 in Strodehne.
- 6 Ebd.

Jorge Semprún hat in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 1994 betont: Die Deutschen sind seit der Wiedervereinigung »das einzige Volk Europas, das sich mit den beiden totalitären Erfahrungen des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen kann und muß: dem Nazismus und dem Stalinismus. In seinem Kopf und Körper hat es diese Erfahrungen erlebt und kann sie nur überwinden [...], indem es beide Erfahrungen kritisch übernimmt und aufarbeitet, um so die demokratische Zukunft Deutschlands zu bereichern.«¹⁴ Warum also nicht dort beginnen, wo vermutet werden kann, daß sich der Staat ein Instrumentarium geschaffen hatte, die Kunst in seinen Dienst zu stellen, sie zu politisieren. Unsere Recherchen im Zusammenhang mit dem Ausstellungsprojekt »Auftrag: Kunst« haben zutage gefördert, daß dies im Laufe von 42 Jahren, von 1949 bis 1990, immer weniger möglich war.

- 7 Brief von Fritz Cremer an Claus Dietel vom 8. 2. 1984, Privatbesitz.
- 8 Vgl. den Beitrag zu Michael Morgner für das Jahr 1984 in diesem Band.
- 9 So geschehen Hans-Hendrik Grimmling. Hans-Hendrik Grimmling im Gespräch mit D. Döhl, M. Flacke und A. Siebenecker am 21. 7. 1994 in Berlin.
- 10 Brief von Diether Schmidt an Hannelore Offner vom 17. 8. 1994, Privatbesitz.
- 11 Schreiben der Stiftung Kulturfonds an das DHM vom 23. 6. 1994.
- 12 Schreiben der Akademie der Künste Berlin an das DHM vom 13. 6. 1994.
- 13 Hofmann, Werner: Einführung, in: Kunst in Deutschland 1898–1973 (Ausst.-Kat.), Hamburg 1973/74, unpaginiert.
- 14 Semprún, Jorge: Gedächtnisarbeit für die Demokratie, in: Süddeutsche Zeitung, 10. 10. 1994.

Auftragspolitik in der DDR¹

Berlin, den 11. November 1946, SED-Parteivorstand, Wallstraße: »Die Arbeit des Referats »Bildende Kunst« sah und sieht sich, wie jegliche andere politische Tätigkeit, folgender Situation gegenüber:

- 1.) Eine geschlossene Gesellschaft ist nicht vorhanden,
- 2.) es besteht keine revolutionäre Situation,
- 3.) die SED ist nicht die einzige Partei und hat nicht, besonders nicht in Berlin, die absolute Mehrheit.

Aus dem 1.) ergibt sich, dass mangels einer geschlossenen Gesellschaft eine einheitliche Kunst nicht erwartet werden kann. Das Nebeneinander verschiedenster Strömungen ist zeitnotwendig. Aus dem 2.) folgert, dass revolutionäre Methoden unmöglich sind. Dort, wo sie angewandt werden, entspringen sie einer subjektiven Entscheidung und stehen im Gegensatz zur objektiven Lage. Aus dem 3.) folgt, dass eine *offensichtliche* Bevorzugung von SED-Künstlern durch die Verwaltung, die ja keine Partei ist, dieser den Vorwurf einer unberechtigten Parteilichkeit eintragen würde, womit der Versuch, eine Brücke zu schlagen zu den Fernstehenden oder mit uns Sympathisierenden, um sie den Weg zu uns finden zu lassen, gestört würde.

In Anbetracht dieser Lage wurde die Arbeit nach folgenden Gesichtspunkten aufgebaut:

- 1.) Stärkung und Unterstützung der Genossen und der mit uns Sympathisierenden, um deren wirtschaftliche Position zu festigen, ihnen nach den Verfolgungen der Nazizeit den Anlauf zu ermöglichen und ihr Klassenbewußtsein zu heben.
- 2.) Gewinnung von alter und junger Qualität, die uns nahesteht, mit dem Ziel, über die fachliche Verbindung das politische Vertrauen zu schaffen und damit den politischen Weg zu uns zu öffnen.
- 3.) Allen zu zeigen, dass die Belange der Kunst und Wissenschaft bei uns am besten vertreten sind und durch uns am eingehendsten beachtet werden bei Aufrechterhaltung der *Freiheit von Kunst und Forschung*, damit kein Misstrauen entsteht, das die politische Entscheidung des Beobachters negativ beeinflussen könnte.

In Anbetracht dessen, dass diejenigen Künstler, die sich politisch für uns erklärt haben, nicht mehr gewonnen zu werden brauchen, fällt der Gewinnung der Sympathisierenden oder Fernstehenden ein besonderes Gewicht zu, wobei unter allen Umständen der Fehler von 1918–1933 vermieden werden muß, die politisch noch nicht progressive Intelligenz sich selbst zu überlassen und so die Gefahr ihrer neuerlichen Entscheidung für die Reaktion erneut akut zu machen. Es ist bekannt, dass eine solche Haltung unsererseits nicht von jedem Genossen verstanden wird, es ist aber genauso bekannt, daß die Vordringlichkeit dieser Arbeit nicht übersehen werden darf.²

Diese Aktennotiz über »Richtlinien der Kunstpolitik« ist ein Schlüsseldokument. Es wurde unter dem Eindruck der Berliner Wahlen, bei denen wenige Tage zuvor die SED nicht einmal 20 Prozent erreicht hatte,³ niedergeschrieben. Ihr Verfasser, Dr. Gerhard Strauss, zu dieser Zeit im SED-Parteivorstand für das Referat Bildende Kunst zuständig, beschreibt hier den Charakter der »Bündnispolitik«, wie er vom stalinistischen Flügel der SED begriffen wurde. Die Botschaft lautet: erst die bildenden Künstler »gewinnen«, um sie anschließend auf eine »einheitliche Kunst« ausrichten zu können. »*Freiheit von Kunst und Forschung*« ist nur als ein taktisches Zugeständnis gemeint und soll der Beschwichtigung der Partner dienen. Und da die »*offensichtliche* Bevorzugung« der eigenen Genossen bei der »Gewinnung« der anderen vorerst nur schadet, wird sie – ausschließlich aus diesem Grunde – abgelehnt.

Die von Strauss so apostrophierten »SED-Künstler« ahnten von den wirklichen Absichten ihrer Parteiführung nur in Ausnahmefällen. Im Chaos des Nachkriegsalltags waren sie in der Regel, wie fast alle anderen Menschen in Deutschland auch, mit Hunger und Unterernährung und allem übrigen Mangel dieser Jahre konfrontiert und zugleich doch glücklich über die Rückgewinnung der geistigen Freiheit nach den Jahren der Nazizeit, in denen nicht wenige mit Berufsverbot belegt worden waren.⁴



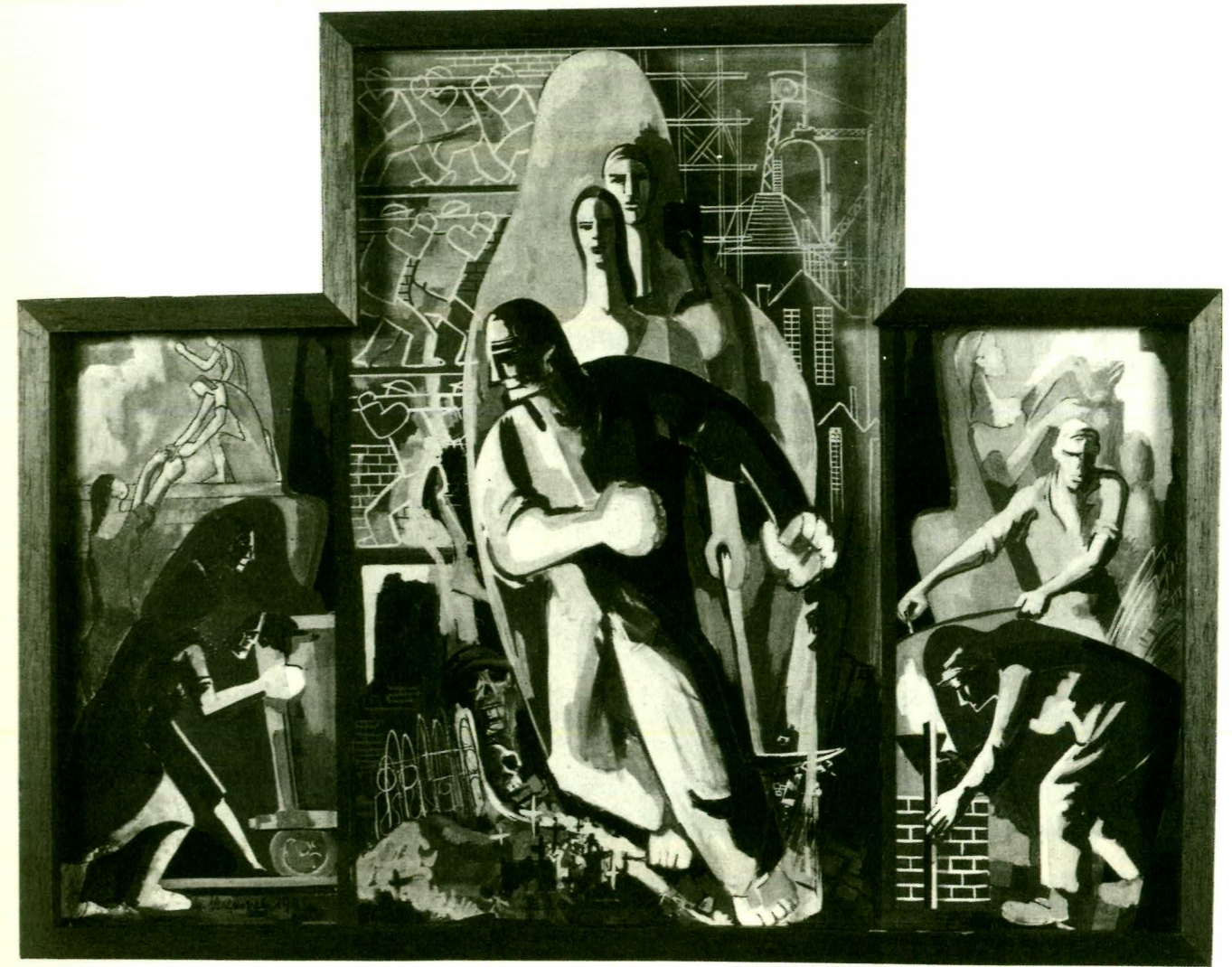
Wilhelm Lachnit: *Der Tod von Dresden*, 1945,
Öl auf Leinwand, 200 × 114 cm, Gemäldegalerie Neue
Meister Dresden

Diese Freiheit dauerte nicht lange. Nach der Verdrängung der bisherigen bürgerlichen Bündnispartner durch die Kommunisten in Rumänien (Dezember 1947) und in der ČSR (Februar 1948) brach in Deutschland mit der Berlin-Krise im Sommer 1948 der Kalte Krieg zwischen Ost und West endgültig aus. Die Planwirtschaft wurde nun in der SBZ in Form eines Zweijahrplanes (1949/50) offen eingeführt. Auch den bildenden Künstlern sollten bei diesem Übergang zur Planwirtschaft festumrissene Aufgaben zugewiesen werden, die der unterdessen für bildende Kunst im

SED-Parteivorstand zuständige Mitarbeiter und Maler Max Grabowski am 30. August 1948 in einem vierseitigen Papier zusammenfaßte. Dieses Papier sah die »Verlegung der Tätigkeit der Künstler in die Betriebe durch Schaffung von Künstler-Arbeitsgruppen als feste Angestellte (auf bestimmte Zeit) in Betrieben, Wirtschafts- und Verwaltungseinheiten« vor. Außerdem wurde gefordert, »Aufträge von einzelnen Wirtschaftsstellen sowie von der zentralen Stelle der DWK«⁵ an einzelne »Künstler und Künstlerkollektive« zu vergeben.⁶

Auf die Idee, in der SBZ eine Auftragskunst zu etablieren, war Grabowski offensichtlich vom Graphiker und Bildhauer René Graetz⁷ gebracht worden. In einem Brief vom Mai 1948 hatte dieser vorgeschlagen, die Künstler der SBZ für den Realismus im Sinne der SED durch Auftragsvergabe zu interessieren.⁸ Dabei war Graetz, der »Westemigrant«, der weder die Zustände in der KPD noch in der Sowjetunion kannte, zweifellos von der im Westen üblichen Spontaneität bei solcher Zusammenarbeit ausgegangen. Doch dieser Gedanke war Grabowski fremd. An dessen Stelle postulierte er: »Zur zweckmäßigen Lenkung und Kontrolle der Tätigkeit der Künstler [...] wird eine zentrale Kommission gebildet, an der neben der DWK, dem Kulturbund, der Partei vor allem [der] FDGB beteiligt wird.« Und: »Kein Künstler soll auf eigene Faust und ohne ausreichende politische und fachliche Qualifikation an den Arbeiten im Betrieb beteiligt werden.«⁹

Zur Umsetzung kam dieser Plan allerdings nur vereinzelt,¹⁰ da sich die Rahmenbedingungen über Nacht änderten. Ohne Vorwarnung sahen sich die bildenden Künstler, die bis dahin völlig unbehelligt hatten wirken können, einem Angriff durch die sowjetische Besatzungsmacht ausgesetzt, die plötzlich nicht mehr auf ein einheitliches Deutschland, sondern auf einen deutschen – sozialistischen – Oststaat zusteuerte. Am 24. November 1948 veröffentlichte sie in der »Täglichen Rundschau« den Artikel »Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei. Bemerkungen eines Außenstehenden« ihres führenden Kulturoffiziers Alexander Dymshitz.¹¹ Wenige Tage nach dem Erscheinen dieses Artikels begann das Zentralsekretariat der SED, eine »Auswertung« dieses Beitrages in den Parteigruppen der Bildenden Künstler, aber auch im Kulturbund zu organisieren. Einige dieser Versammlungen fanden schon im Dezember 1948, die meisten erst im Januar 1949 statt, zu einem Zeitpunkt also, zu dem sich die Linie der sowjetischen Deutschlandpolitik erneut um 180 Grad gedreht hatte: weg von Oststaat und Sozialis-



Horst Stempel: *Arbeit, Studie*, 1948, Mischtechnik auf Papier, 67 × 87 cm, Privatbesitz

mus, zurück zum »Kampf um ein einheitliches demokratisches Deutschland«. – Die überwiegende Mehrheit der Künstler verhielt sich auf den Versammlungen und auch sonst distanziert bis ablehnend gegenüber der Forderung nach »sozialistischem Realismus«.¹²

Eine neuerliche Angleichung der Kunstpolitik an die aktuelle sowjetische Deutschlandpolitik unterblieb jedoch, denn die sowjetische Seite hatte sich zu sehr mit dem Dymshitz-Artikel festgelegt. Aber nicht nur das. Die stalinistische Fraktion in der SED-Führung war keineswegs erbaut über Stalins neuerliche Wendung, sie wollte ihren eigenen Staat. Ulbricht und die ihm folgenden Funktionäre in der SED-Partei-Führung wußten genau, daß sie in einem einheitlichen Deutschland, das nicht unter ihrer Führung zustande kam, keine wesent-

liche Rolle mehr spielen würden – und so wurde die Kampagne für den »sozialistischen Realismus« nur zurückgefahren, jedoch keineswegs zurückgenommen.¹³ Eine wichtige Rolle bei der weiteren »Durchsetzung des sozialistischen Realismus« spielte die Ausstellung »Mensch und Arbeit«¹⁴ im großen Saal des Berliner Stadtkontors, die am 31. Mai 1949 eröffnet wurde. Max Grabowski berichtete an das SED-Politbüro: »Angesichts der unbefriedigenden Situation auf dem Gebiet der Kunst kann die Ausstellung als ein guter Erfolg bezeichnet werden. Alle, die die mehr als 2000 eingesandten Arbeiten [unleserlich, wahrscheinlich: gesehen] und über das schlechte Niveau erschüttert waren, sind, nachdem etwa 150 Arbeiten (weniger als 10 %) ausgestellt wurden, sehr erfreut darüber, daß



Titelseite des Katalogs »mensch und arbeit«
der Kunstausstellung des Kulturfonds 1949 in Berlin

nun doch so ein gutes Ergebnis herausgekommen ist. [...] Bemerkenswert ist, daß bei der Auswahl die meisten der bekannten älteren Maler abgelehnt wurden und die Aussteller daher überwiegend jünger[e] wenig bekannte Maler sind.«¹⁵

Natürlich war Grabowski und anderen Funktionären der SED klar, daß sie eine solche Auswahl zur 2. Deutschen Kunstausstellung in Dresden im September/Oktober 1949 nicht würden durchsetzen können, denn es war nicht nur Rücksicht zu nehmen auf die Teilnehmer aus Westdeutschland,¹⁶ sondern in dem Dresdner Vorbereitungsgremium hatten auch »formalistische Künstler« unter Vorsitz des ehemaligen »Westemigranten« Gert Caden das Sagen. Caden und seine Umgebung wußten, daß nach Dymshitz' Angriffen die Kunstausstellung in Berlin in die Kritik geraten würde.¹⁷ Offensichtlich um ihr zu begegnen, entwickelte der Bildhauer Eugen Hoffmann – mitten in der

Kampagne zur Auswertung des Dymshitz-Artikels – die Idee zu einer Wandbildaktion, die ab März 1949 Gestalt annahm¹⁸ und in dem Maße an Dynamik gewann, in dem während der Vorbereitung zur Berliner Ausstellung »Mensch und Arbeit« klar wurde, daß die Angriffe auf den »Formalismus« keineswegs nur rhetorisch gemeint waren. Wie sehr sich die Dinge dabei überstürzten, geht aus einem Brief von Hermann Bruse, René Graetz, Arno Mohr und Horst Stempel an Stefan Heymann vom 26. Mai 1949 hervor, in dem sie um umfangreiche Unterstützung für ihr Kollektivbild (4 × 16 m) über das Hüttenwerk Hennigsdorf baten, da »wir diese Arbeit in der kurzen uns zur Verfügung stehenden Zeit nur dann meistern werden, wenn wir sofort mit der Vorbereitung der Arbeit beginnen.«¹⁹

Mit dem Ergebnis der Dresdner Wandbildaktion waren die Berliner SED-Funktionäre alles andere als zufrieden. Vier Tage nach Eröffnung der 2. Deutschen Kunstausstellung verriß Heymann in einem als »vertraulich« gekennzeichneten vierseitigen Papier für Wilhelm Pieck, Otto Grotewohl, Anton Ackermann und Paul Wandel die Auswahl: »Die Ausstellung ist [...] eine Schau des Formalismus. Neue Ansätze sind fast überhaupt nicht vertreten, die gesamte Ausstellung ist ein schreiender Widerspruch zu der demokratischen Entwicklung in unserer Zone [...]. Offenbar haben unsere Künstler-Genossen selbst empfunden, daß sie sich in einer Sackgasse befinden. Der Versuch jedoch, mit Hilfe großer Wandbilder über Probleme des Aufbaues hinauszukommen, ist im wesentlichen mißglückt. Man kann nicht mit formalen Änderungen einen neuen Inhalt erzwingen, die ideologische Auseinandersetzung in den Reihen der bildenden Künstler ist daher die erste und entscheidende Aufgabe und die wichtigste Lehre, die sich aus der 2. Kunstausstellung in Dresden ergibt.«²⁰ Wegen des Vorgehens »Kadens und seiner Dresdener Clique« forderte er im übrigen eine »Untersuchung in Dresden«.²¹

Allerdings unterblieb der geplante Angriff. Durch die unterdessen doch unvermeidbar gewordene Gründung eines deutschen Oststaates, der DDR, am 7. Oktober 1949²² waren vorerst wichtigere Probleme in den Vordergrund getreten.²³ Das Thema »Formalismus« wurde nun in der offiziellen SED-Politik vorübergehend nur dilatorisch behandelt.²⁴ Wichtiger als weitere öffentliche Angriffe auf die bildenden Künstler im Osten Deutschlands war in dieser Phase für die SED-Führung zudem, die bis dahin bestehenden unabhängigen Organisationsstrukturen der bildenden Künstler²⁵ unter Kontrolle zu bekommen. Zu diesem Zwecke



Harald Hellmich und Klaus Weber: Die jüngsten Flieger, um 1953, Öl, 240 × 350 cm

wurde eine »Neukonstituierung des Verbandes bildender Künstler im Kulturbund« vorgenommen.²⁶ Im Zentrum des Arbeitsprogrammes dieses neuen Verbandes stand nicht der »Kampf gegen Formalismus«²⁷, sondern »die Erhaltung des Friedens in der Welt«²⁸. Dieses Postulat entsprach nicht nur dem »Zeitgeist«, es war in den Augen der SED-Führung auch notwendig, um sich in dem neuen Verband künftig stabilen moralischen Einfluß zu sichern. Doch dabei beließ man es nicht: Es wurden auch die Mehrheitsverhältnisse geändert, indem man auf »das Ausscheiden der Architekten bis auf einen kleinen Rest, der als wirklich künstlerisch bedeutsam anzusprechen ist«, drängte.²⁹

Der eigentliche »Kampf gegen den Formalismus« wurde in dieser Zeit ohne die Erregung großen Aufsehens geführt, durch die gezielte Vergabe von Aufträgen. Die Vorbereitung der 2. Deutschen Kunstausstellung hatte gezeigt, daß die von Grabowski 1948 geforderte »zentrale Kommission« zur Auftragslenkung für die

Einflußnahme auf die bildenden Künstler ein geeignetes Instrumentarium darstellen mochte, war doch eine Reihe der angesprochenen Künstler auf das Angebot, großformatige Wandbilder über die Arbeitswelt zu malen, eingegangen. Am 2. September 1949 wurde durch die DWK die Gründung eines Kulturfonds, u. a. als ein Instrument zur Auftragsgenehmigung an bildende Künstler, verfügt.³⁰ Das Kuratorium des Kulturfonds wurde zu je einem Drittel vom Bildungsministerium³¹, vom Kulturbund und vom FDGB besetzt. Finanziert wurde der Kulturfonds durch den »Kulturroschen«, der auf jede in der SBZ/DDR verkaufte Eintrittskarte (beim Kino 5 Pfennig) erhoben wurde. Der 1. Vorsitzende des Kuratoriums war der greise Schriftsteller Bernhard Kellermann (1879–1951). Generalsekretär, d. h. der Mann, in dessen Händen die Fäden zusammenliefen, war in den ersten Monaten der Journalist und ehemalige Vertriebschef von Münzenbergs Neuem Deutschen Verlag Heinz Willmann (1906–1991).³²

Der Kulturfonds, dessen Kuratorium ab Mai 1950 regelmäßig tagte, trat in dieser ersten Phase selbst nie als Auftraggeber hervor. Statt dessen lehnte er Anträge ab bzw. bewilligte Anträge, die die verschiedensten staatlichen Stellen sowie Organisationen an ihn stellten – jeden Posten, vom »Kulturraum« des kleinsten Dorfes über literarische Arbeiten einzelner Schriftsteller bis hin zu Wandgemälden. Die Listen, die auf jeder Sitzung abgehandelt wurden, waren endlos.³³ Wurde dem Kulturfonds von führenden Stellen in Staat oder Partei, die aus welchen Gründen auch immer im Hintergrund bleiben wollten, Interesse an einer Auftragsvergabe bekundet, suchte er einen entsprechenden Auftraggeber, der in seinem eigenen Namen den Auftrag vergab.³⁴ Bei Durchsicht der Listen fällt auf, daß es vor allem die 1949 von Grabowski anlässlich der Ausstellung »Mensch und Arbeit« gelobten »jünger[en] wenig bekannten Maler« waren, die für meist propagandistische Arbeiten Aufträge erhielten.³⁵ Sieht man von politischen Aktivisten, auf die die SED-Kulturpolitiker nur schwer verzichten konnten, wie Oskar Nerlinger, seine Frau Alice Lex-Nerlinger oder Fritz Dähn ab, hatten alle im weiteren Sinne des »Formalismus« Verdächtigen quasi keinerlei Chance, einen Auftrag zu erhalten. Kurz vor dem Tod ihres Mannes Hans Grundig (1958) beklagte sich z. B. die spätere Vorsitzende des VBK Lea Grundig beim zuständigen Verantwortlichen im Rat des Bezirkes Dresden über diese Tatsache.³⁶ Trotz wiederholter Anfragen seinerseits hat Hans Grundig in der DDR nie einen Auftrag erhalten.

Daneben nahm der Kulturfonds durch »Ankauf von Arbeiten hochbetagter notleidender Maler und Grafiker« auch soziale Aufgaben wahr.³⁷

Die Phase, in der der Kulturfonds durch seine Genehmigungspolitik mehr oder minder das alleinige Instrument im »Kampf gegen den Formalismus« war, endete mit der Kapitulation der Blockparteien und der dadurch möglichen Einheitslisten-Wahl am 15. Oktober 1950. Sofort im Anschluß daran gingen die Kräfte in der SED-Führung um Walter Ulbricht daran, die eigene – in ihrem Verständnis heterogene – Partei endgültig gleichzuschalten. Zu diesem Zwecke setzten sie am 27. Oktober 1950 auf der Sitzung des ZK der SED eine großangelegte Parteisäuberung durch,³⁸ der in der Folgezeit über 200 000 SED-Mitglieder zum Opfer fielen, darunter viele ehemalige Sozialdemokraten, kommunistische »Westemigranten« sowie ehemalige Mitglieder linker Splittergruppen aus der Zwischenkriegszeit. Absurdeste Anklagen und Selbstbezeichnungen, Verzweiflungstaten wie Selbstmord oder Flucht in den

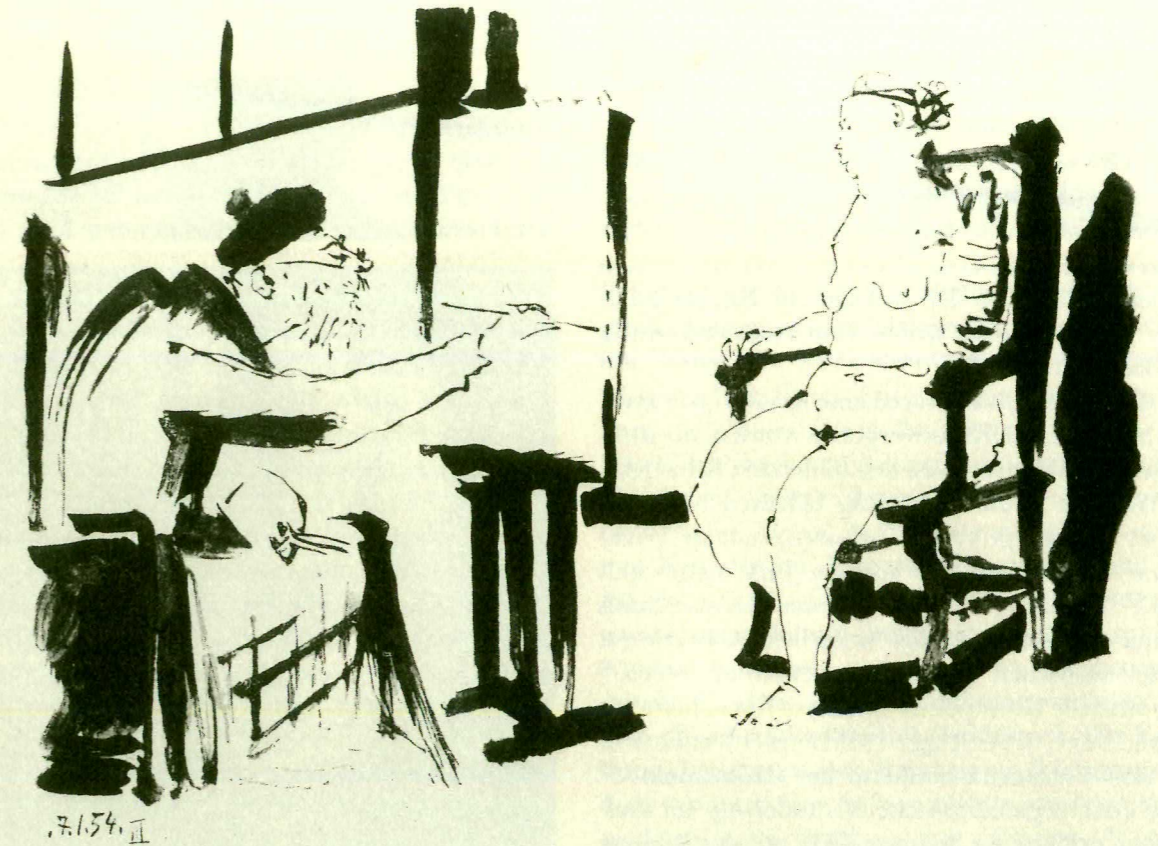
Westen Deutschlands, selbst Entführungen, Verhaftungen sowie Folter und auch vereinzelt Mord waren nun an der Tagesordnung.³⁹ In diese Welle der endgültigen Durchsetzung der alleinigen Führung der Kräfte um Walter Ulbricht ordnet sich die 5. Tagung des ZK der SED, das sogenannte Formalismus-Plenum vom März 1951, ein,⁴⁰ mit dem der Angriff aus den Jahren 1948/49 auf Künstler und Intellektuelle wieder aufgenommen und nun vehement durchgeführt wurde.⁴¹

Bertolt Brecht, Paul Dessau, Ernst Busch, John Heartfield, Hans Scharoun – die Reihe der Gemaßregelten (und die unterschiedliche Art und Weise, wie jeder der Betroffenen damit umging) ist allgemein bekannt.⁴² Gerade unter den bildenden Künstlern hatten sich viele Angriffen zu erwehren. Die Übermalung der Wandmalerei von Horst Stempel – immerhin ein Künstler, der sich stets für die SED engagiert hatte – im Bahnhof Berlin-Friedrichstraße zeigte allen Widerspenstigen, daß man dieses Mal gewillt war, jeglichen Widerstand gegen die Formierung einer »einheitlichen Kunst« zu brechen. Den stalinistischen Kräften in der SED-Führung kam dabei entgegen, daß sich eine nicht geringe Anzahl bildender Künstler, gerade nach den Erfahrungen der Nazizeit, mit der Arbeiterbewegung verbunden fühlte und in der SED, trotz aller Probleme, die einzige Kraft auf deutschem Boden sah, die ihr Ziel einer »ausbeutungsfreien und gerechten« Gesellschaft verwirklichen könne. Das machte nicht wenige unter ihnen, wie beispielsweise auch Max Lingner, glauben, sie müßten mit der erniedrigenden Kritik an ihrer Arbeit »konstruktiv« umgehen, da in ihr ein rationaler Kern versteckt sei, den sie nur noch nicht in der Lage seien zu erkennen.⁴³

Trotzdem erreichte die SED-Führung ihr Ziel nicht. In einer »Einschätzung des II. Kongresses Bildender Künstler Deutschlands vom 7. bis 9. Juni 1952«, auf dem der VBKD aus dem Kulturbund ausschied und zu einer eigenen Organisation wurde,⁴⁴ hieß es: »Die Arbeit der Partei war nicht systematisch genug. Die ideologischen Auseinandersetzungen wurden seit dem 5. Plenum wohl von Seiten der verschiedenen Parteieinheiten gefördert und vertieft; anstelle kollektiver Beratungen mit Genossen bildenden Künstlern traten jedoch häufig Einzelberatungen, die

a) oft zu falschen Einschätzungen des ideologischen Bewusstseins und der künstlerischen Tätigkeit führten, b) der Entwicklung der offenen Kritik und Selbstkritik unter den Künstlern hemmend im Wege stand.«⁴⁵

Das heißt, die mit der SED verbundenen bildenden Künstler hatten letztlich ihrem künstlerischen Credo



«DER KÜNSTLER UND SEIN MODELL»

Zur Picasso-Ausstellung in Berlin

Eine Ausstellung von Picasso-Zeichnungen hat der Berliner Verlag in seinem Pavillon am Bahnhof Friedrichstraße veranstaltet. Es ist das erste Mal, daß ein volkseigener Verlag eine solche Initiative ergreift und zugleich erstmalig, daß Picassos neueste Lithographien gezeigt werden. Die kleine Schau gibt nur einen winzigen Ausschnitt aus dem vielseitigen und für uns oft so problematischen Werk dieses weltbekannten Malers und Friedenskämpfers.

Wir sehen in dieser Ausstellung einen Anfang für die so notwendige Auseinandersetzung mit den Zeitproblemen der Kunst und werden in Heft 5 unserer Zeitschrift mit einigen deutschen und französischen Beiträgen versuchen, das Phänomen und Problem Picasso den deutschen Kunstfreunden näherzubringen.

Artikel zu Picasso aus der »Bildenden Kunst«, 1955, Heft 3

nicht abgeschworen, wenngleich sie nach Kompromissen suchten, sich mit Selbstzweifeln peinigten oder einfach auch nur taktierten. Zum Frontmann einer »anti-formalistischen Kunst« eignete sich von diesen jedenfalls niemand. Das war letzten Endes der Grund dafür, warum die SED-Kulturpolitiker auf einen Bildhauer zurückgriffen, der sich in der Nazizeit bei seinen Kollegen durch Büsten von Hitler und Rosenberg, einer Auftragsarbeit, desavouiert hatte und auch künstlerisch nicht überzeugend war: Johannes Friedrich Rogge, der Schöpfer des »ersten deutschen Lenin« und des »ersten deutschen Stalin«. Die Dritte Deutsche Kunstausstellung im Frühjahr 1953 wurde vom Auftragskünstler Rogge dominiert.⁴⁶

Für diese Ausstellung waren eine Reihe von Aufträgen für agitatorische Kunst vergeben worden, die diese dann auch dominierten. Von den bildenden Künstlern, deren Werk bis heute Bedeutung behalten hat, war, soweit sie überhaupt vertreten waren, minder Wichtiges bzw. Unverbindliches von der Jury ausgewählt worden.⁴⁷ Künstler aus dem Westen Deutschlands waren nur eingeladen worden, wenn ihre Malweise mit dem »sozialistischen Realismus« vereinbar schien.⁴⁸ Für die offizielle Kunstpolitik war diese Ausstellung ein Triumph – oder, wie es Rogge 1955 in einer Denkschrift für die SED-Führung formulierte: der »Höhepunkt«.⁴⁹

Eine erste organisatorische Veränderung im Auftragswesen erfolgte im Sommer 1952 mit der Bildung einer »Zentralen Staatlichen Auftragskommission«,⁵⁰ deren Aufgabe es war, die »künstlerische Ausgestaltung von Verwaltungsbauten« zu organisieren.⁵¹ Alle anderen Aufträge wurden weiterhin vom Kuratorium des Kulturfonds genehmigt. Das änderte sich 1953 mit der Reorganisation des Auftragswesens in der DDR. Dieser Schritt hatte keinen kulturpolitischen, sondern einen wirtschaftlichen Hintergrund. Im Zuge der ab Sommer 1952 betriebenen Umstellung der DDR-Wirtschaft auf die Rüstung, die unter dem Druck Moskaus erfolgte, war im Winter 1953 in der DDR eine schwere Wirtschaftskrise ausgebrochen, die den Staat zu massiven Einsparungen in Sozialbereich, aber auch in seiner eigenen Verwaltung zwang.⁵² In diesem Zusammenhang wurde am 7. Februar 1953 eine Vorlage erarbeitet, die am 25. April 1953 verabschiedet wurde und eine Reduzierung der Mitarbeiter des Sekretariats des Kulturfonds von 37 auf fünf verfügte.⁵³ Wesentlich für die Auftragspolitik war die Festlegung, daß ab 1. Juni 1953 die Mittel nicht mehr vom Kuratorium des Kulturfonds zu genehmigen waren,⁵⁴ sondern dieser die Mittel an eine Reihe überwiegend schon bestehender Institutio-

nen zu verteilen hatte.⁵⁵ Die Vergabe von Aufträgen an bildende Künstler wurde der Staatlichen Auftragskommission übergeben, die von nun an nicht mehr allein nur für die Ausgestaltung von Verwaltungsgebäuden zuständig sein sollte. Räume, Inventar und Mitarbeiter übernahm das Sekretariat dieser Kommission vom Sekretariat des Kulturfonds.⁵⁶

Diese Umstrukturierung des Auftragswesens führte nicht zu einer erhöhten Effektivität im »Kampf gegen den Formalismus«, denn sie fiel mit dem Ende der offenen Stalinisierung der DDR nach sowjetischem Muster zusammen. Nach Stalins Tod am 5. März 1953 und den anschließenden Machtkämpfen in Moskau um dessen Nachfolge kam es auch in der SED zu einer Führungskrise,⁵⁷ die durch eine radikale Kehrtwendung der Moskauer Führung in der DDR- und Deutschlandpolitik weiter aufgeladen wurde. Auf massives Moskauer Drängen hin sah sich die SED-Führung gezwungen, am 9. Juni 1953 die Bevölkerung der DDR über eine Liberalisierung der Innenpolitik, euphemistisch als »Neuer Kurs« deklariert, zu informieren. Faktisch wurde von allen »Bündnispartnern« der in den letzten Jahren auf sie ausgeübte Druck zurückgenommen.⁵⁸ Deshalb konnten nicht zuletzt Intellektuelle und Künstler wieder aufatmen, zumal die Kampagne gegen »Kosmopolitismus« und »Formalismus« von Stund an eingestellt wurde.⁵⁹

Zweifellos verstand Ulbricht anfangs diese Wende lediglich als ein taktisches Zugeständnis zur Sicherung seiner ins Wanken geratenen Stellung. Mit dem 17. Juni wurde aber klar, daß die Politik gegenüber der Bevölkerung längere Zeit würde liberaleren Prämissen folgen müssen – auch und gerade die Politik gegenüber den bildenden Künstlern. Der für die SED-Führung nun nicht mehr interessante Johannes Friedrich Rogge beschrieb in seiner Ohnmacht 1955 sehr präzise diese Vorgänge, wobei er genau das aussprach, was SED-Funktionäre zu dieser Zeit nicht zu formulieren wagten: Bald danach »trat eine Wendung ein. (9. Juni 1953). Die verschiedenen »Rechenschaftsausstellungen«, die die Bezirksleitungen des VBKD im Laufe des Jahres 1954 veranstalteten, zeigen diese Wendung unverkennbar; sie besteht in einer Abkehr von klarer realistischer Arbeitsweise, von gegenwartsnahen Themen, in einer Flucht ins Unverbindliche, in wiederauftauchenden formalistischen Tendenzen. Im ganzen riefen diese Ausstellungen den Eindruck hervor, als könnten sie durchaus vor 30 und mehr Jahren veranstaltet sein. Einen Kulminationspunkt in dieser Hinsicht stellt die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste in

Von einer gezielten Kulturpolitik der SED kann in dieser Zeit nicht die Rede sein. Eher war es so, daß der Rahmen für die Aktivitäten der verschiedenen Gruppen mit dem Ziel erweitert wurde, sie nach der teilweise geradezu drakonischen Behandlung vor dem 17. Juni 1953 zu beschwichtigen. Von Angriffen auf bildende Künstler wurde abgesehen,⁶³ statt dessen bestenfalls inhaltlicher Widerstand gegenüber ihren Forderungen geübt, wie es das Schicksal des Heinrich-Heine-Denkmal von Waldemar Grzimek zeigt.⁶⁴ Bei der Vergabe von Aufträgen an bildende Künstler trat nun die Befriedigung ideologischer Bedürfnisse in den Vordergrund, wenngleich der Anspruch auf »Umerziehung« im Sinne der Formalismus-Kritik nie ganz verschwand.⁶⁵ In dieser Zeit wurde – ohne zentrale Lenkung – die Staatliche Auftragskommission mit bezirklichen Auftragskommissionen »untersetzt« und damit die Arbeit weiter dezentralisiert.⁶⁶ Entscheidendes Gewicht in diesen Auftragskommissionen erlangten nun Künstler im Alter zwischen vierzig und fünfzig Jahren, die, wie im ZK der SED 1959 eingeschätzt wurde, »im Banne individualistischer, subjektiver Kunstauffassungen und dekadenter Kunsttheorien« standen⁶⁷: »Die Auftragskommissionen fällen subjektive, oft prinzipienlose Entscheidungen. Die Kommissionen bestehen in der Mehrheit aus Künstlern, die mit dem sozialistischen Aufbau nicht verbunden sind und modernistische Auffassungen vertreten.«⁶⁸ Auf die Arbeit der bildenden Künstler in der DDR hatte die SED-Bürokratie in dieser Phase nur geringen Einfluß.⁶⁹ »Mit dem Jahre 1953 beginnt bei der überwiegenden Mehrheit der gleichen Maler fast schlagartig eine Abkehr von der realistischen Schaffensmethode und von Gegenwartsstoffen. Im Atelier nebeneinandergestellt ließen die vorhandenen Werke der untersuchten Künstler eine Art »Fieberkurve« erkennen, ein unsicheres Suchen bei der künstlerischen Ausdrucksweise nach allen Seiten und die direkt bis zur groben Nachahmung reichenden Einflüsse dekadenter Vorbilder. [...] Besonders stark sind die Einflüsse von Toulouse-Lautrec, H. Matisse, P. Picasso und der deutschen expressionistischen Maler Beckmann, Nolde, Hofer. In dieser Periode wandeln sich ebenso schlagartig die Gegenstände der Darstellung: Zirkusclowns, Kellner, Trinker, Prostituierte, Krüppel, Katzen und Hunde bevölkern die Leinwand!«⁷⁰

Der XX. Parteitag der KPdSU im Februar 1956 mit Chruschtschows Enthüllungen über den Stalinismus versetzte die SED-Parteiführung in große Bedrängnis: Immer offener dachten vor allem Intellektuelle über ein



Bert Heller: Wilhelm Pieck, 1957, Öl auf Hartfaser, 131 x 81 cm, Gemäldegalerie Neue Meister Dresden

Berlin in diesem Jahr dar [...], auf der angeblich »das Beste zu sehen ist, das wir haben zusammen bringen können« (Prof. Nagel). Mit dem Leben unserer Tage hat die Ausstellung wenig zu tun.«⁶⁰

Vormals bekämpfte »formalistische« Künstler rückten in dieser Zeit in wichtige Positionen auf. Am deutlichsten wurde dies, als 1954 die Stelle des Chefredakteurs der Zeitschrift »Bildende Kunst« mit einem Künstler besetzt wurde, der sich die ganze Formalismus-Debatte hindurch geweigert hatte nachzugeben: mit dem ehemaligen KZ-Häftling Herbert Sandberg.⁶¹ Dieser holte in den folgenden zwei Jahren über diese Zeitschrift einen Teil der Kunst des Westens in die DDR.⁶²

Ende von Ulbrichts Herrschaft und eine Demokratisierung der DDR nach.⁷¹ Die Niederschlagung der ungarischen Revolution im November 1956 nutzend, antwortete Ulbricht auf seine Weise: mit einer Kriminalisierung von DDR-Intellektuellen durch die Propaganda-Erfindung von »konterrevolutionären Gruppen«. Faktisch in jeder Universitätsstadt der DDR wurde eine solche »Gruppe« zusammengestellt, mitunter sogar aus Menschen, die sich untereinander gar nicht kannten. In Schauprozessen wurden diese Angeklagten dann zu fünf, acht oder zehn Jahren Zuchthaus verurteilt. Die Funktion dieses systematisch durchgeplanten Terrors bestand in der »Disziplinierung« der übrigen Intellektuellen, vor allem der gesellschaftswissenschaftlichen und künstlerischen Intelligenz.⁷²

Auch in der Kunstpolitik wurde der liberale Kurs beendet. Auf dem Weg zurück zum »sozialistischen Realismus«, wie er bereits bis 1953 gefordert worden war, nahm man als erstes den Künstlern die Zeitschrift »Bildende Kunst«, die für sie ein »Fenster in die Welt« gewesen war: »Die Zeitschrift soll den Künstlern der DDR dienen. Sie soll mit guten, wissenschaftlich fundierten Beiträgen die Kunst des sozialistischen Realismus fördern. Sie soll alles unterstützen, wo es Ansätze im gegenwärtigen Schaffen unserer Künstler gibt. Westdeutsche u. a. Werke, die reaktionäre, menschenfeindliche »Ideen« verbreiten, müssen systematisch angeprangert werden. Beiträge über die Kunst der Sowjetunion und der Volksdemokratischen Länder – aber auch über die Kunst der kapitalistischen Länder – sollen vor allem vom Gesichtspunkt des Nutzens für unser künstlerisches Schaffen gebracht werden. (Nicht wie jetzt, nur zur Information!). [...] Die jetzige Praxis, den Redaktionsbeirat nur auf dem Papier stehen zu haben, muss überwunden werden. Im Beirat ist eine Parteigruppe zu schaffen, deren Aufgabe darin besteht, den Inhalt der Zeitschrift in jedem Quartal parteimässig festzulegen.«⁷³

Tatsächlich in Bewegung kam die SED-Kulturpolitik aber erst mit der am 19. Oktober 1957 erfolgten quasi-Ersetzung Paul Wandels (seit dem 26. Juli 1953 ZK-Sekretär für Kultur und Erziehung) durch Alfred Kurella⁷⁴ (Vorsitzender der eigens für ihn geschaffenen Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro des ZK der SED). Im Unterschied zu Wandel, der schon intellektuell von seiner Aufgabe überfordert gewesen war und sich seit dem »Neuen Kurs« aus Fragen der Kunst weitgehend herausgehalten hatte, hielt sich der Altmeister des politischen Taktierens gerade in Fragen der bildenden Kunst für nahezu unübertroffen kompe-



Eva Schulze-Knabe: Ministerpräsident Otto Grotewohl, 1959, Öl, 98 × 79 cm

tent.⁷⁵ Kurella war ein tief überzeugter Anhänger der Kunsttheorie von Georg Lukács, die nach der Klassik nur noch Niedergang und Dekadenz zu erkennen vermochte und von »den Volksmassen« eine neue Phase, einen völlig neuen Anlauf in der Kunstentwicklung erhoffte, den es bei aller Unfertigkeit der »Pioniere« dieses Anlaufes zu fördern galt. Schon in den dreißiger Jahren, während der Expressionismus-Debatte, war Kurella⁷⁶ der engste Verbündete von Lukács bei der Bekämpfung von Bloch gewesen. Auch wenn unterdessen beide, sowohl Bloch⁷⁷ als auch Lukács⁷⁸, zu Unpersonen erklärt worden und ihr Werk in die Giftschränke gewandert war, entwickelte Kurella seine Konzeption für eine Kunstpolitik der SED mit einer aufklärerischen Intention von Lukács' Positionen her, selbstverständlich ohne diesen namentlich zu erwähnen.

Sozialismus erschöpfte sich für ihn nicht in materiellem Wohlergehen aller Teile der Bevölkerung, er verstand ihn vielmehr als kulturelle Bewegung, durch die die bis dahin unterprivilegierten Schichten auf ein

»höheres Niveau gehoben« werden und von dort die Überlegenheit dieser Gesellschaft gegenüber der »dekadenten Konsumgesellschaft des Westens« erkennen sollten. Insofern war Kurellas Verständnis des »sozialistischen Realismus« grundverschieden vom Verständnis Shdanows. Kurella ging es nicht, zumindest nicht primär, um eine Ausschaltung der Künstler als potentieller Konkurrenten der Politiker.⁷⁹ Er wollte die Künstler zu einem Medium für die kulturelle Bildung »des Volkes« machen. Ob der Realismus dabei tatsächlich seinen ästhetischen Neigungen entsprach, ist nicht eindeutig zu klären. Belegbar ist aber, daß er Untersuchungen anstellen ließ, was Nicht-Intellektuelle ansprach – und das war die gegenständliche Kunst. Kurellas Ansatz zur »Erhöhung des kulturellen Niveaus« der Bevölkerung zielte auf eine enge Verbindung der Kunstproduzenten mit den Rezipienten. Das Ziel wurde in der Losung »Künstler und Volk sind eins« zusammengefaßt,⁸⁰ die Künstler sollten sich während ihres Schaffens ständig mit den »Werkträgern« auseinandersetzen und so sich gegenseitig befruchten. Postuliert wurde dieser Weg, vorrangig für die Literatur, 1959 auf der Bitterfelder Konferenz.

Neben der Entwicklung der DDR-Literatur konzentrierte sich Kurella sofort nach seiner Amtsübernahme im Herbst 1957 auf die bildende Kunst. Der Bezirk Halle, für Berliner Funktionäre nicht nur in Fragen der bildenden Kunst der »Problembereich«, in den Kurella 1958 in Vorbereitung der IV. Kunstausstellung eine Arbeitsgruppe der ZK-Kulturabteilung⁸¹ entsenden ließ, wurde zum Probefeld im »entschiedenen Kampf gegen die modernistischen und dekadenten Auffassungen.«⁸² In Auswertung dieses Einsatzes, der 1959 auf die Bezirke Dresden und Leipzig ausgedehnt worden war, sowie der IV. Kunstausstellung als auch als Reaktion auf die Unzufriedenheit Kurellas mit Porträts, die anlässlich des 10. Jahrestages der DDR 1959 in Auftrag gegeben worden waren,⁸³ wurde im November 1959 ein ausführlicher »Bericht der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro über die Lage in der Malerei in der DDR (Zur Information an die Mitglieder und Kandidaten des ZK)« erstellt: Dieser war von den Verfassern als erneuter Ausgangspunkt für den Versuch gedacht, die bildenden Künstler der DDR in ihrer Gesamtheit zu veranlassen, auf den Weg zur Schaffung einer »einheitlichen Kunst« einzuschwenken. In den »Schlußfolgerungen« des Berichtes heißt es: »Durch die Partei ist auf allen Ebenen des Verbandes [VBK] die Diskussion über die Kulturpolitik der Partei und über deren Zusammenhang mit der Gesamtpolitik der Par-

tei zu organisieren. Dabei ist die Methode des sozialistischen Realismus als Methode der Kunst in der Epoche des Sozialismus allseitig zu begründen. In Verbindung hiermit ist einerseits die vorbildliche Rolle der sowjetischen Kunst, andererseits die Überwindung der Dekadenz und des Modernismus nicht mehr allgemein theoretisch, sondern aufgrund der Entwicklung und der Erfolge der jüngsten Zeit in Deutschland und in der Sowjetunion herauszuarbeiten. Für die Parteimitglieder im VBKD ist das Studium des Marxismus-Leninismus und der marxistischen Ästhetik als verbindlich zu organisieren, wobei in geeigneter Form auch breite Kreise parteiloser Kollegen hinzuzuziehen sind. [...] Die Verbindung der Künstler mit dem Leben der Werkträgern in den verschiedensten Formen ist energisch weiterzuführen mit dem Ziel, durch eine große Bewegung »Künstler und Volk sind eins« gleichzeitig die materiellen Probleme der bildenden Künstler, wie die Fragen der Schaffungsmethode im Sinne einer sozialistischen Volkskunst, zu lösen. Hierzu gehört: [...] Bei der Verbindung einzelner Künstler mit Betrieben, MTS, LPG usw. sind neue Formen unter Bevorzugung von Werkverträgen auf längere Dauer zu entwickeln. Wo die Möglichkeiten zur schöpferischen dauernden Verbindung mit Übersiedlung bestehen, sind diese allseitig zu fördern. Dieser Aufgabe muß sich vor allem der FDGB widmen, wobei damit begonnen werden muß, auf Grund der vorliegenden Erfahrungen, Musterverträge für die verschiedenen Arten der Verbindung auszuarbeiten und einige Modellfälle zu schaffen. [...] Das Auftragswesen ist zu reorganisieren mit dem Ziel, es zu einem Mittel der aktiven Kunstpolitik zu verwandeln. Hierzu gehört, daß Aufträge vorwiegend zweckgebunden und mit Einschaltung der zukünftigen »Kollektivbesitzer« oder »-betrachter« vergeben werden. Die Zusammensetzung der Auftragskommissionen muß überprüft und so neu geregelt werden, daß nicht die Künstler selber die allein bestimmenden Faktoren sind.«⁸⁴

Zur Verwirklichung dieser »Schlußfolgerungen« legte der Bundesvorstand des FDGB am 23. März 1960 Kurella eine umfangreiche »Vereinbarung über die Zusammenarbeit zwischen dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund und dem Verband Bildender Künstler Deutschlands« vor.⁸⁵ Durch diese wurde der FDGB zum wichtigsten Auftraggeber in der DDR, eine Funktion, die er bis zu deren Ende ausübte.⁸⁶

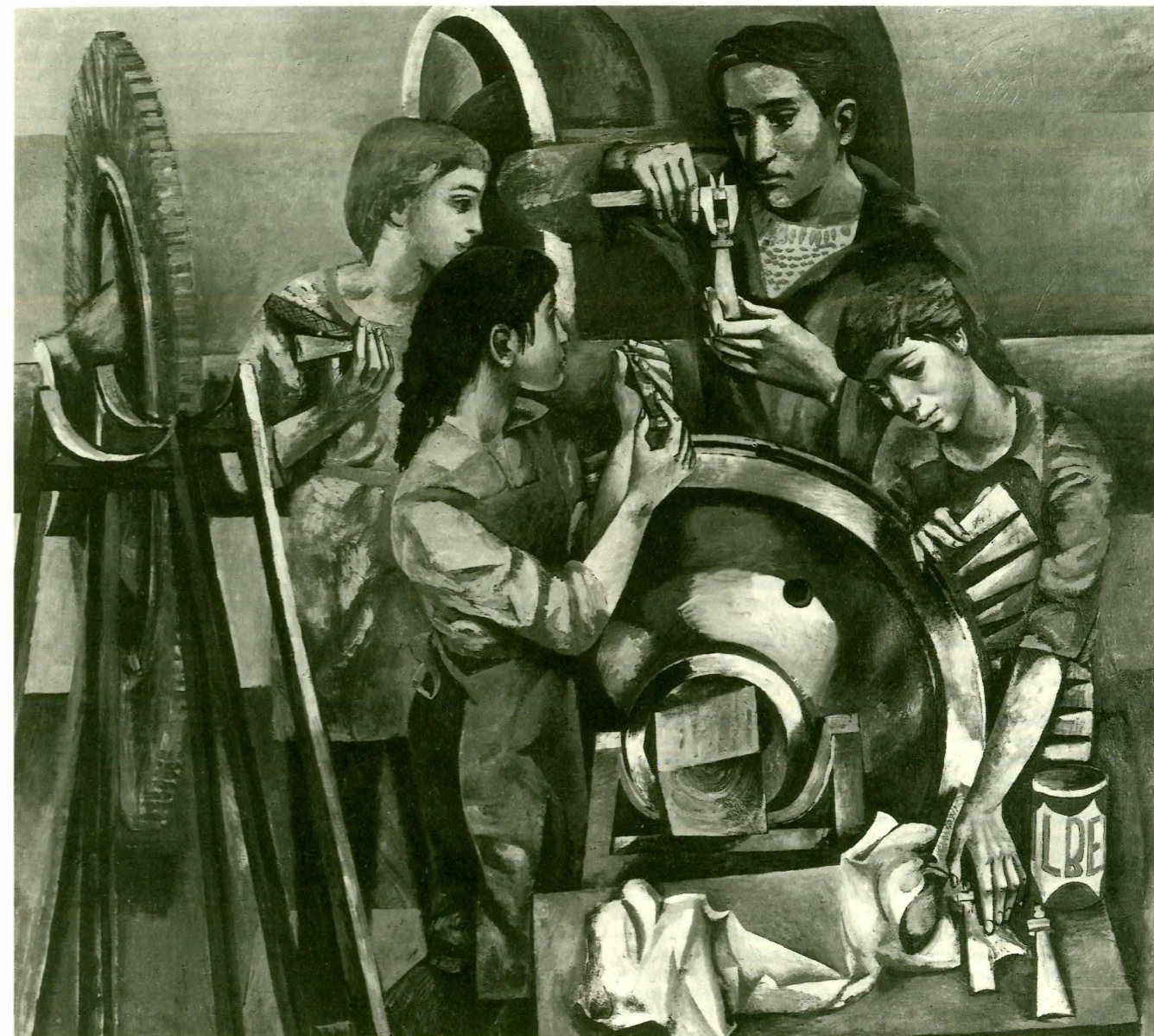
Der erste, der in die neuformulierte Formalismus-Kritik geriet, war Harald Metzkes, der 1958/59 in Zusammenarbeit mit einem Betrieb, dem VEB Bergmann-Borsig Berlin, ein Bild zum Thema »Polytechni-

scher Unterricht« geschaffen hatte.⁸⁷ Erstmals ausgestellt wurde dieses Werk auf der Kunstausstellung »Mit dem neuen Leben verbunden«, veranstaltet aus Anlaß des 10. Jahrestages der DDR 1959 in Berlin: »Wir können nicht umhin festzustellen, daß das Bild von Metzkes in keiner Weise den neuen reichen Ideengehalt, der in dem dargestellten Geschehen verborgen liegt, widerspiegelt. Vielmehr ist es im Grunde im Geist des »verschämten Abstraktionismus« gehalten, wohl sorgfältig konstruiert und komponiert, doch komponiert »an und für sich« [...]. Die Arbeit im VEB Bergmann-Borsig [...] hat den Künstler, weil er starr an überlebten künstlerischen Auffassungen festhielt, nicht das Neue künstlerisch erfassen lassen. Es kommt also nicht allein darauf an, »bloß« im Betrieb zu arbeiten, man muß sich vielmehr die Weltanschauung der Arbeiterklasse zu eigen machen und die Erscheinungen von neuen ideologischen und ästhetischen Positionen aus bewerten. In Folge mangelnder künstlerischer Parteinahme und Volksverbundenheit ist ein kaltes, hölzernes Bild entstanden, dem Leute Beifall klatschen mögen, die sich für die »Form« schlechthin begeistern, das aber dem Publikum, dem die künstlerische Form mehr ist als das Spielfeld subjektiver künstlerischer Ambitionen, nichts sagt über die neuen Züge im wirklichen Leben.«⁸⁸ Das Bild wurde als Beispiel »bürgerlich-modernistische[r] Formauffassung [stigmatisiert], die den Menschen seiner Menschlichkeit beraubt und ihn zum Kompositionselement schlechthin erniedrigt.«⁸⁹

Nach dem Vorbild von Heinrich Witz⁹⁰ und wie von der Politik des »Bitterfelder Weges« gefordert suchten in den folgenden Jahren viele Künstler tatsächlich Kontakt zu Betrieben und LPG.⁹¹ Die Ergebnisse waren höchst unterschiedlich, doch letztlich scheiterte auch dieser Versuch der »verordneten Wirklichkeitsverarbeitung«. Nicht zuletzt deshalb, weil sich – anders als vor 1953 – nun hinreichend Künstler fanden, die den Mut zum offenen Widerspruch hatten. Ein Abteilungsleiter der SED-Bezirksleitung Berlin berichtete 1961 z. B. seinem 1. Sekretär: Es »muss kritisch festgestellt werden, dass die revisionistischen Auffassungen der Genossen Sandberg, Graetz, Hunzinger, Paris und Ebeling hinsichtlich unserer Kunstpolitik ausserordentlich stark verwurzelt sind. Im Grunde genommen sind es immer wieder die alten Unklarheiten in Grundfragen – führende Rolle der Partei auch auf dem Gebiete der Kunstpolitik, Probleme des sozialistischen Realismus, Verhältnis zum Kulturerbe – die jedoch entsprechend der jeweiligen Situation unter einem anderen Gewand an den Mann gebracht werden.«⁹²

Die Ablösung Alfred Kurellas⁹³ und seine faktische Ersetzung durch Kurt Hager im September 1963 waren nicht zuletzt auch der Anfang vom Ende der Auftragspolitik als Instrument zur Schaffung einer »einheitlichen Kunst« in der DDR. Die »Ära Hager« (1963–1989) war gekennzeichnet von extremen Pendelausschlägen. Einer »liberalen« Phase während Ulbrichts Versuch, die DDR neben der Wirtschaft auch auf dem Gebiet der Kultur- und Jugendpolitik zu öffnen, folgte nach dem 11. Plenum vom Dezember 1965 eine innenpolitische »Eiszeit«,⁹⁴ unter der nicht zuletzt Künstler zu leiden hatten. Nach Ulbrichts Sturz vollzog Hager die neuerliche Wendung, dieses Mal unter Honecker, zu »Weite und Vielfalt« mit und machte sich zu ihrem Sprecher.⁹⁵ An der Ausbürgerung Wolf Biermanns war Hager zwar nicht unmittelbar beteiligt;⁹⁶ doch für die nachfolgende Politik, die zu einem Exodus von Künstlern,⁹⁷ aus der DDR führte, zeichnete er maßgeblich verantwortlich. Die letzten zehn Jahre seines politischen Wirkens waren von Lavieren und Ratlosigkeit geprägt, worin sich auch die allgemeine innenpolitische Situation spiegelte.

Die Auftragspolitik in der bildenden Kunst wurde zwar auch in der »Ära Hager« nicht aufgegeben, sondern fortgeführt – mit dem Ergebnis, daß sich das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Auftragnehmer grundlegend wandelte. Bei der Bewertung von Auftragswerken rückten formale und politische Kriterien sukzessive in den Hintergrund, ohne freilich ganz zu verschwinden, während – nicht zuletzt da die Künstler selbst in den Abnahmekommissionen an Gewicht gewannen – künstlerische Fragen wichtiger wurden. Hinzu kam, daß die Zahl der Künstler stieg, die sich auf Akzeptanz durch die Bürokratien gar nicht oder nur noch bedingt angewiesen fühlten, vielmehr entstand gerade umgekehrt bei nachrückenden jüngeren und gebildeten Funktionären ein Interesse, das schlechte Image ihres eigenen Standes aufzubessern. Viele Auftraggeber gerieten außerdem in ihren eigenen Bürokratien unter Druck – verband sich doch mit der Forderung, die »führende Rolle der Partei in der Kunstpolitik« durchzusetzen, zunehmend der Ruf nach Aufträgen zur Initiierung von anspruchsvollen Werken. Für so manches Auftragswerk der siebziger und vor allem achtziger Jahre wurde der Auftrag erst nach Fertigstellung ausgestellt, um ein gelungenes Bild bei den Vorgesetzten als »Auftrag«, und nicht etwa nur als »Ankauf«, abrechnen zu können. Wenn auch die konzeptionellen Papiere über die Aufgaben von Auftragskunst immer voluminöser wurden, so hörte in der Praxis spätestens



Harald Metzkes: Polytechnischer Unterricht, 1959, Öl auf Leinwand, 125 × 140,5 cm, Museum Junge Kunst Frankfurt/O.

in den achtziger Jahren – insgesamt gesehen – die Bevormundung der Künstler auf.⁹⁸ Durch die Zulassung von Galerien und die Einführung des Staatlichen Kunsthandels (1974) verbesserten sich ihre finanziellen Möglichkeiten zudem. Trotzdem blieben Aufträge für viele Künstler finanziell wichtig – für die, die kaum privat gesammelt wurden, ebenso wie für Künstler, die am Anfang ihrer Karriere standen (Förderverträge⁹⁹) als auch für »Auftragskünstler«, die mehr oder minder fast ausschließlich von bestellter Kunst lebten. Bekannte Künstler hingegen waren auf Aufträge meist nicht

mehr angewiesen. Schon die Anfang 1976 eingeweihte »Palastgalerie«, die ursprünglich als »Prunkstück« geplanten Schau von »Auftragskunst« der DDR im Palast der Republik, konnte Fritz Cremer nur noch mit weitgehenden Zugeständnissen des Auftraggebers an die bildenden Künstler zusammenbringen.¹⁰⁰

Wollte man ein Fazit dieser Entwicklung ziehen, so würde es lauten: Die Geschichte der Auftragspolitik ist von ihren ursprünglichen Intentionen her betrachtet eine Geschichte des Scheiterns. Letzten Endes steht sie pars pro toto für Politik in der DDR allgemein.

Anmerkungen

- 1 In der DDR wurden fast ausschließlich nur Arbeiten zu einzelnen Auftragswerken erarbeitet. Ein breiterer Blick findet sich lediglich in: Kunst im gesellschaftlichen Auftrag, Ausstellung anlässlich des 40. Jahrestages der Gründung der DDR, Halle 1989 sowie bei Scheel, Joachim: Analyse zum gegenwärtigen Stand des Auftragswesens in Berlin für Kunstwerke der Malerei, Grafik und Plastik (erarbeitet im Auftrag der Abteilung Kultur des Magistrats von Berlin), Oktober 1985 (unveröffentlichtes Typoskript). – Ders.: Analyse zur Auftragspolitik in dem Bereich von Malerei, Grafik, Plastik anhand von Fallstudien ausgewählter Auftragswerke der X. Kunstausstellung der DDR (erarbeitet im Auftrag der Abteilung Bildende Kunst des MiK), September 1988 (unveröffentlichtes Typoskript).
- Vorliegender Beitrag stützt sich im wesentlichen auf archivalisches Material sowie auf Gespräche mit Künstlern, deren Aussagen als Hintergrundinformationen in den Text eingeflossen sind. Die Passage über das Bild »Polytechnischer Unterricht« von Harald Metzkes entstammt einem längeren Text von Bärbel Menn, den sie mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.
- Die wichtigsten Quellen zu diesem Thema, die Akten des Kulturfonds, sind nicht überliefert. Es existieren allerdings – fragmentarisch erhalten – Durchschläge von Vorgängen aus der Arbeit des Kulturfonds in der Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv Berlin (SAPMO) sowie im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA).
- Die folgende Darstellung konzentriert sich auf die ersten anderthalb Jahrzehnte der DDR, in denen mit der Auftragspolitik versucht wurde, Künstler auf ein bestimmtes Konzept festzulegen – eine Politik, die letztlich scheiterte.
- 2 Dr. Gerhard Strauss: Richtlinien der Kunstpolitik, 11. 11. 1946, in: SAPMO, IV 2/9.06/170, Bl. 27 f. (Hervorhebungen im Original).
- 3 In den Ländern der SBZ war die SED dagegen überall über 40 % der Stimmen gekommen.
- 4 Gerade die der Moderne verpflichteten bildenden Künstler, die nicht selten in der Nazizeit als veremft geachtet hatten, schufen sich wieder eigene Organisationsformen. Auch in der SED hatten sie ihre eigene Arbeitsgemeinschaft, die »Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Künstler«.
- 5 Deutsche Wirtschaftskommission, mit der zentralen Verwaltung der SBZ beauftragt. Aus ihr wurde 1949 die erste DDR-Regierung gebildet.
- 6 Aufgaben der bildenden Künstler im Rahmen des Zweijahresplanes, in: SAPMO, IV 2/9.06/169, Bl. 8–11.
- 7 1948 war Graetz im Schulbuch-Verlag VOLK UND WISSEN beschäftigt, der in den ersten Jahren nach Kriegsende im Bereich der propagandistisch-ideologischen Arbeit der SED eine zentrale Rolle spielte. Zu Graetz' Biographie siehe den Beitrag über die »Wandbildaktion« (1949) im vorliegenden Band.
- 8 In dem Brief hieß es u. a.: »Zwecks Herstellung einer engeren Verbindung zwischen Künstlern und unseren landeseigenen Betrieben, und um eine Vorbedingung zu einer Wendung der Kunstform zum Realismus zu schaffen, halte ich es für notwendig, dass sich die Kulturabteilung über die landeseigenen Betriebe mit der Kulturabteilung des FDGB in Verbindung setzt, damit einige Künstler einen direkten Auftrag von landeseigenen Betrieben bekommen«. Diese Idee, von der er meinte, sie sei in Sachsen schon praktiziert worden, hatte Graetz aus der »Westmigration« mitgebracht: »Sie wird in grossem Masse in Amerika, Mexiko und England mit grossem Erfolg durchgeführt und hat einen massgeblichen Beitrag zur Herstellung bleibender Wechselwirkung zwischen den Fabriken und den Künstlern in diesen Ländern geleistet«, Brief von René Graetz an Max Grabowski vom 28. 5. 1948, in: SAPMO, IV 2/9.06/169, Bl. 19. – Grabowski vermied in seinem fünf Monate später verfaßten Papier, auf diesen Umstand hinzuweisen, galten doch diese drei Staaten unterdessen als Feindstaaten, mit denen man nichts mehr zu tun haben durfte. Siehe Aufgaben der bildenden Künstler (wie Anm. 6).
- 9 Ebd., Bl. 8 und Bl. 11.
- 10 So erhielt z. B. 1948 Horst Stempel den Auftrag zu einer Wandmalerei im Bahnhof Berlin-Friedrichstraße zum Thema Wiederaufbau. Auf dem »Formalismus-Plenum« wenige Jahre später stand dieses Bild im Zentrum der Angriffe und wurde wenig später übermalt. (Siehe: Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Referat von Hans Lauter, Diskussion und Entschließung von der 5. Tagung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands vom 15.–17. März 1951, Berlin 1951, S. 27.)
- 11 Tägliche Rundschau, 24. 11. 1948. Die Tägliche Rundschau war die deutschsprachige Zeitung der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD), die die jeweilige »Linie« in der Besatzungspolitik der UdSSR verbreitete. Der Artikel von Dymshitz hatte folgenden Hinter-

grund: Im Januar 1948 hatte der de facto-Stalin-Stellvertreter A.A. Shdanow eine Brandrede gehalten, die jedoch auf deutsch nicht veröffentlicht worden war. Während die Künstler der Sowjetunion und der anderen Ostblock-Staaten mit dieser Rede auf einen »sozialistischen Realismus« primitiver Machart eingeschworen werden sollten, war dies sowjetischerseits für die SBZ damals noch nicht vorgesehen, denn noch war unklar, ob die SBZ in den Ostblock eingegliedert werden würde.

Diese Durchsetzung des »sozialistischen Realismus« folgte im übrigen nicht ästhetischen Überlegungen, sondern – das wird in der erst 1951 in der DDR veröffentlichten Shdanow-Rede unmißverständlich deutlich gemacht – dem Macht-Kalkül: die Künstler waren in der UdSSR die einzige Gruppe, die sich noch nicht völlig Stalin und seiner Gefolgschaft unterworfen hatten, es war die einzige Gruppe, die unter Berufung auf die Freiheit der Kunst eine gewisse geistige Unabhängigkeit gegenüber dem Stalinismus praktizierte. Damit galten die Künstler als die letzten verbliebenen potentiellen Konkurrenten der Politiker, die es nun galt, endlich gleichzuschalten.

Im Sommer 1948 änderte sich unter dem Eindruck der Fortschritte, die die deutsche Weststaat-Gründung machte, allerdings die Linie der sowjetischen Deutschlandpolitik: Ein deutscher Oststaat schien nun doch wünschenswert. Das gesamte zweite Halbjahr 1948 hindurch propagierte deshalb die SED-Führung immer deutlicher diese Oststaat-Gründung und die Hinwendung zum Sozialismus. In diese Kampagne ordnet sich auch der Artikel von Dymshitz ein, in dem erstmals auch in deutscher Sprache offiziell auf die Shdanow-Rede rekurriert wurde, wenngleich der Beitrag selbst insgesamt moderater abgefaßt war – allerdings mit derselben Botschaft wie die Shdanow-Rede: Durchsetzung des »sozialistischen Realismus« nun auch in der SBZ. Vgl.: Shdanow, A.A.: Eröffnungsrede auf der Beratung von Vertretern der sowjetischen Musik im ZK der KPdSU (B), Januar 1948, in: Ders.: Über Kunst und Wissenschaft, Berlin 1951, S. 46–54.

- 12 Alle Berichte von der »Basis« kommen zu dieser Aussage. Exemplarisch ist dafür der achtseitige Bericht von Alfred Becker (Hochschule für Baukunst und bildende Künste Weimar, Lehrstuhl für Baugeschichte) an den unterdessen im SED-Parteivorstand neben Max Grabowski für bildende Künste zuständigen Stefan Heymann (Abteilung Kultur und Erziehung) vom 12. 3. 1949 über verschiedene Veranstaltungen zum Thema (in der SED-Betriebsgruppe Bauhochschule Weimar, dem Kulturbund Saalfeld, in der SED-Kreispartei Neuhäus, bei Studentengruppen in Weimar): »Die meisten Teilnehmer haben absolut nicht verstanden, was wir unter Realismus und Formalismus (Antirealismus) verstehen«, in: SAPMO, IV 2/9.06/173, Bl. 93.
- 13 Statt die öffentlichen Angriffe auf die bildenden Künstler fortzuführen, wendete man sich jetzt der »Säuberung« der Museen von »expressionistischer, surrealistischer, abstrakter und ähnlichen formalistischen Kunstrichtungen« zu. Vgl. Bericht von Stefan Heymann an Max Grabowski über eine Besichtigung der Moritzburg in Halle (»Ich bin der Auffassung, daß diese Art Museumsgestaltung sofort beseitigt werden muß«) vom 10. 2. 1949, in: SAPMO, IV 2/9.06/180, Bl. 22.
- 14 »Nach dem 2. Parteitag begannen die Auseinandersetzungen auf dem Gebiete der Kunst sich um die Fragen Formalismus und Realismus zu verdichten. [...] Der Förderung dieser Klärung sollte auch die von uns geschaffene Zeitschrift »Bildende Kunst« dienen. Durch den Aufsatz von Alexander Dymshitz, in der Täglichen Rundschau, über die »formalistische Richtung in der deutschen Malerei« wurde die breite Öffentlichkeit an den Auseinandersetzungen [unleserlich, wahrscheinlich: beteiligt]. Der Absicht, die theoretische Auseinandersetzung in die Praxis zu übertragen, diene die von uns inspirierte Ausstellung »Mensch und Arbeit« sowie der damit verbundene Wettbewerb der bildenden Kunst.« Zuarbeit Max Grabowskis vom 11. 3. 1950 für das Referat auf dem III. Parteitag der SED (1950), in: SAPMO, IV 2/9.06/180, Bl. 105.
- 15 Max Grabowski: Bericht über die Kunstausstellung »Mensch und Arbeit«, undatiert, in: SAPMO, IV 2/9.06/183, Bl. 9.
- 16 »Die zum Heranholen der Bilder aus dem Westen bestimmte Kommission hatte die größten Widerstände zu überwinden, um Künstler zur Beteiligung zu bewegen, da eine grosse Hetze gegen die Kunst in der Ostzone und die Ausstellung im besonderen stattgefunden hatte. Etwa in der Form, dass in der Ostzone jede freie Kunstbetätigung unterdrückt und lediglich eine Kunst im Sinne der nazistischen, die heute unter der Bezeichnung Realismus läuft, geduldet wird. Nur die Überredung und Zusicherung einer absolut loyalen Behandlung konnte teilweise diesen Widerstand überwinden. Die Kommissionsmitglieder gaben teilweise die Zusicherung, eingesandte Werke unjuriert aufzunehmen, wozu sie von der Ausstellungsleitung die Befugnis hatten, wenn es sich um einflussreiche Vertreter der westlichen Kunst handelt. Daher sind auch Werke aufgenommen worden, die von der Jury an sich nicht zugelassen werden würden, wenn sie der Jury zur Entscheidung gestellt würden, weil sie absolut formalistisch sind. Dieses Vorgehen er-

scheint uns aber dennoch in diesem Fall richtig, weil es dem Wortlaut der Ausstellungsbedingungen entspricht und vor allem aber zur Gewinnung der Kunstschaffenden des Westens für unsere gesamtdeutschen Ziele im Rahmen der Nationalen Front notwendig ist. Es hilft uns, alle jene Mißverständnisse zu zerstreuen, die durch eine falsche Berichterstattung über die Kunstdiskussionen in der Ostzone im Westen entstanden sind.« Max Grabowski: Bericht über die Vorbereitung zur zweiten deutschen Kunstausstellung in Dresden, 25. 8. 1949, in: SAPMO, IV 2/9.06/183, Bl. 19.

- 17 Das war für Caden spätestens seit dem 22. 4. 1949 keine bloße Vermutung mehr (»Es wurde noch einmal besonders die Notwendigkeit erörtert, dass jede nach Westdeutschland gehende Kommission von einem Genossen geführt werden soll, [um] zu verhindern, dass die formalistische Kunstrichtung das Bild der Einsendungen bestimmt«). Siehe Besprechung im SED-Landessekretariat Sachsen von Max Grabowski, Gerhard Strauss u. a. mit Gert Caden am 22. 4. 1949, in: SAPMO, IV 2/9.06/183, Bl. 71.
- 18 Vgl. den Beitrag über die »Wandbildaktion« (1949) im vorliegenden Band.
- 19 Brief von Hermann Bruse, René Graetz, Arno Mohr und Horst Stempel an Stefan Heymann vom 26. 5. 1949, in: SAPMO, IV 2/9.06/183, Bl. 8. (Die Rechtschreibung folgt dem Original.)
- 20 Stefan Heymann in einem Papier für Wilhelm Pieck, Otto Grotewohl, Anton Ackermann und Paul Wandel, 13. 9. 1949, in: SAPMO, IV 2/9.06/183, Bl. 23.
- 21 Ebd.
- 22 Loth, Winfried: Stalins ungeliebtes Kind. Warum Moskau die DDR nicht wollte, Berlin 1994.
- 23 Das Hauptaugenmerk lag nun auf der Brechung des Widerstands der Blockparteien CDU und LDPD, die sich gegen die Abhaltung von Volkskammerwahlen nach einer Einheitsliste, mit der die SED-Führung ihre Vorherrschaft zementieren wollte, wehrten.
- 24 Ein Papier vom 11. 3. 1950 über die Kunstpolitik der SED seit dem II. SED-Parteitag, verfaßt von Max Grabowski als Zuarbeit für das Referat auf dem III. Parteitag der SED (Juni 1950), spiegelt diesen Sachverhalt deutlich wider, indem es mit der Einschätzung der 2. Deutschen Kunstausstellung, die gezeigt habe, »wie wenig Klarheit noch über eine richtige Kunstpolitik vorhanden« sei, abbricht, in: SAPMO, IV 2/9.06/173, Bl. 105. – Wie wenig Kraft in dieser Zeit auf eine weitere Disziplinierung der bildenden Künstler verwandt wurde, zeigt auch die abschließende, fast lapidare Behandlung folgenden Sachverhalts: »Da die Zeitschrift »Bildende Kunst«, infolge finanzieller Schwierigkeiten ihr Erscheinen einstellen musste, ist die Herausgabe einer neuen Kunst-Zeitschrift erforderlich, was jedoch an dem Fehlen geeigneter Kräfte scheiterte.« (Siehe: ebd. – Daß in diesen Monaten der Druck gegen den »Formalismus« stark zurückgenommen wurde, beweist auch der Umstand, daß eine Reihe »formalistischer« Bilder nach der 2. Deutschen Kunstausstellung von verschiedenen DDR-Ministerien angekauft und in den Diensträumen aufgehängt wurden. Im Laufe des Jahres 1950 wurden sie sogar noch dreimal zur Ausstellung gebracht: im Nationalrat der Nationalen Front in Berlin am Thälmannplatz und anschließend im Westen Deutschlands durch den dortigen Kulturbund. Von dort gingen sie zu einer Ausstellung nach Leipzig, wo sie Präsident Wilhelm Pieck entdeckte und sich beim Kulturbund beschwerte. Daraufhin erst verschwanden diese Bilder aus der Öffentlichkeit. Vgl. Brief von Klaus Gysi (Kulturbund) an Wilhelm Pieck vom 4. 9. 1950, in: SAPMO, IV 2/9.06/183, Bl. 78.
- 25 Dabei handelte es sich in Berlin um den »Schutzverband bildender Künstler im Kartell Kunst und Schrifttum im FDGB« und in den fünf Ländern der DDR um die »Gewerkschaft Kunst und Schrifttum« im FDGB.
- 26 Dies ging ohne größeren Widerstand vor sich. Nach den Angriffen während der 2. Deutschen Kunstausstellung rechneten vor allem linke Künstler mit einer Verfemung. Dabei spielte der gegen den früheren kommunistischen Außenminister Ungarns László Rajk und Mitangeklagte geführte Schauprozeß, dessen Protokoll die SED-Führung in einer Massenaufgabe als Drohung gegen die ostdeutschen Intellektuellen verbreiten ließ (László Rajk und Komplizen vor dem Volksgericht. Mit einem Vorwort von Kurt Hager, Berlin 1949), eine wichtige Rolle. Als der erwartete Angriff unterblieb, schickten sich viele bildende Künstler in ihr Schicksal und nahmen die »Umstrukturierung« ihrer Organisationen als kleineres Übel hin.
- 27 Dieser wurde lediglich in einem untergeordneten Punkt erwähnt, Arbeitsprogramm, in: SAPMO, IV 2/9.06/174, Bl. 6.
- 28 Ebd. (So Punkt 1 des Arbeitsprogrammes.)
- 29 »Bleiben die Architekten nahezu geschlossen im Verband, so gewinnt das reaktionäre Element ein noch stärkeres Gewicht«, siehe ebd., Bl. 22 f.
- 30 Vierte Durchführungsanordnung zur Verordnung über die Erhaltung und die Entwicklung der deutschen Wissenschaft und Kultur, die weitere Verbesserung der Lage der Intelligenz und die Steigerung ihrer Rolle in der Produktion und im öffentlichen Leben (Gründung eines Kulturfonds).

Vom 2. September 1949, in: Zentralverordnungsblatt, Teil I, Jg. 1949, Nr. 78 (Ausgabetaag: 15. September 1949), S. 689–690.

- 31 Vor Gründung der DDR: Zentralverwaltung für Volksbildung, beides unter Leitung von Paul Wandel.
- 32 Vgl. Jochen Czerny (Hrsg.): Wer war wer – DDR. Ein biographisches Lexikon, Berlin 1992, S. 488.
- 33 Protokolle der Sitzungen des Kuratoriums des Kulturfonds, in: SAPMO, IV 2/9.06/113.
- 34 Als Beispiel dafür siehe den Beitrag über Heinrich Ehmsen (1950) im vorliegenden Band.
- 35 In den Aufträgen waren Themen formuliert wie »Kundgebung westdeutscher Friedenskämpfer«, »Lernaktiv«, »Feldbaubrigade bei der Ruhepause« oder »Unsere neue demokratische Schule«, Protokolle der Sitzungen des Kuratoriums des Kulturfonds, in: SAPMO, IV 2/9.06/113, Bl. 136, 214, 216, 228. Die Honorare schwankten zwischen 1000 und 3500 DM-DN. Meistens betragen sie 2000 DM-DN. Das durchschnittliche Monatsinkommen betrug in der DDR damals ca. 150 DM-DN.
- 36 Brief von Lea Grundig an Siebert vom 24. 7. 1957, in: HStA, Rat des Bezirkes Dresden, Nr. 6597, unpaginiert.
- 37 Die hierfür eingesetzten Summen waren allerdings unvergleichlich geringer. In einem Fall wurden für insgesamt 80 anzukaufende Arbeiten 8875 DM-DN, also etwas mehr als 100 DM-DN pro Arbeit, bewilligt. Siehe Protokoll, in: SAPMO, IV 2/9.06/113, Bl. 219.
- 38 Überprüfung der Parteimitglieder und Kandidaten sowie Umtausch der Parteimitgliedsbücher und Kandidatenkarten. Beschluß des Zentralkomitees vom 27. Oktober 1950 (3. Tagung), in: Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Beschlüsse und Erklärungen des Parteivorstands, des Zentralkomitees sowie seines Politbüros und seines Sekretariats, Band III, Berlin 1952, S. 239–242.
- 39 Ausführlich dazu: Kießling, Wolfgang: Partner im »Narrenparadies«. Der Freundeskreis von Noel Field und Paul Merker, Berlin 1994. Vgl. auch: Herf, Jeffrey: Antisemitismus in der SED. Geheime Dokumente zum Fall Paul Merker aus SED- und MIS-Archiven, in: Vierteljahrsheft für Zeitgeschichte, 1994, Heft 4, S. 635–667. – Ders.: Der Geheimprozeß, in: DIE ZEIT, 7. 10. 1994.
- 40 Vgl. Anm. 10.
- 41 In der Sowjetunion benötigte Stalin drei Schritte, um seine absolute Herrschaft zu etablieren: 1. Ausschaltung der Konkurrenten auf der Führungsebene (Trotzki, Sinowjew, Kamenew, Radek, Bucharin, Rykow, Ordshonikidse) und ihrer Anhänger bis Anfang der dreißiger Jahre, 2. Beseitigung der Masse der »alten Bolschewiki« und der Parteintelligenz während der »Jeshowshina« (1936–1938) sowie 3. Unterdrückung, Gleichschaltung und teilweise Liquidation der Künstler aller Gattungen, beginnend während der Jeshowshina, durch den Krieg nicht zu Ende geführt, jedoch 1946 bei den Schriftstellern, ab 1948 auch bei allen anderen Künstlern wieder aufgenommen. In der DDR der Jahre 1950 bis 1953 wurde – mit deutlich weniger Terror – versucht, alle drei Schritte parallel auszuführen.
- 42 Vgl. z. B. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln, Band 2, Berlin und Weimar³ 1988, S. 427 ff.
- 43 Vgl. auch den entsprechenden Beitrag zu Max Lingner (1953) im vorliegenden Band.
- 44 Verband Bildender Künstler der DDR: Weg zur sozialistischen Künstlerorganisation. Dokumentation, o.O. o.J., S. 14.
- 45 »Einschätzung des II. Kongresses Bildender Künstler Deutschlands vom 7. bis 9. Juni 1952«, undatiert, in: SAPMO, IV 2/9.06/169, Bl. 81.
- 46 Vgl. den entsprechenden Beitrag zu Johannes Friedrich Rogge (1951) im vorliegenden Band.
- 47 »Beim Studium des Katalogs fällt auf, daß viele bisher unbekannte oder weniger bekannte Namen überwiegen und daß einige namhafte Künstler in den Hintergrund gedrängt wurden. [...] Der Maler Skade (vor 1933 KPD-Mitglied), dessen Bild »Thälmann spricht auf der Radrennbahn« wegen historischer Mängel von der Jury abgelehnt wurde, äußerte, daß viele namhafte Dresdner Künstler ausjuriert und von vornherein für die 3. Deutsche Kunstausstellung ausgeschaltet worden seien, daß jedoch gerade die ältere Generation es sei, die die Traditionen Dresdens aufrecht erhalte und von der die jungen Künstler lernen könnten. Das Ergebnis der Ausstellung beweist jedoch, daß die Nachwuchskünstler mit guten Arbeiten vertreten sind. In diesem Sinne dürfte es einem großen Teil der älteren Generation zu empfehlen sein, sich den Mut und die Gestaltungskraft der jüngeren Künstler für die Schaffung realistischer Werke zum Beispiel zu nehmen.« Klötzer: Bericht über die Stimmung unter den bildenden Künstlern anlässlich der 3. Deutschen Kunstausstellung, in: HStA, Rat des Bezirkes Dresden, Nr. 11444, unpaginiert. Vgl. auch Dritte Deutsche Kunstausstellung, Dresden 1953 (Ausst.-Kat.), Dresden [1953]. Vgl. auch den entsprechenden Beitrag zu Fritz Skade (1964) im vorliegenden Band.

- 48 U. a. Karl Albiker, Heinz Baden, Bernhard Becker, Günter Bieling, Willy Colberg und Günter Dietz.
- 49 Dr. Johannes Friedrich Rogge: Der Weg zurück. Gedanken über den Stand der bildenden Kunst in der DDR, Juli 1955, in: SAPMO, IV 2/2.026/60, Bl. 16.
- 50 Davor war lediglich im Lande Sachsen, das mit Dresden nach Berlin das zweite Zentrum der bildenden Kunst in der DDR stellte, schon eine eigene Struktur mit einer eigenen Landesauftragskommission entstanden, über deren Arbeit aber nichts weiter bekannt ist. Siehe Analyse über die Arbeit der Verwaltung für Kunstangelegenheiten – Referat Bildende Kunst – und die für die Bezirke stehenden Aufgaben vom 4. 8. 1952, in: HStA, Rat des Bezirkes Dresden, Nr. 11445, unpaginiert.
- 51 Anordnung über die künstlerische Ausgestaltung von Verwaltungsbauten vom 22. 8. 1952, in: Gesetzblatt der DDR, Teil I, Jg. 1952, Nr. 11 (Ausgabetag: 1. September 1952).
- 52 Siehe Schulz, Dieter: Der Weg in die Krise 1953. Hefte zur ddr-geschichte 6. Abhandlungen, Berlin 1993, S. 14.
- 53 Vorlage über die Änderung der Arbeitsweise des Kulturfonds der DDR, 25. 4. 1953, in: SAPMO, IV 2/9.06/112, Bl. 62.
- 54 Bis auf einen Rest, der sich dann in der Praxis allerdings als doch recht umfangreich herausstellte.
- 55 »Mittel des Kulturfonds der DDR erhalten folgende staatliche Institutionen:
- a) für kulturelle Massenarbeit das Ministerium für Volksbildung der DDR. Über die Mittel für kulturelle Massenarbeit entscheidet das Ministerium für Volksbildung gemeinsam mit der Hauptabteilung Politische Massenarbeit beim Ministerium für Land- und Forstwirtschaft und dem Zentralvorstand der Gewerkschaft Land und Forst,
 - b) für Veranstaltungen der Deutschen Konzert- und Gastspielführung die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten,
 - c) für Verbilligung fortschrittlicher Literatur das Amt für Literatur und Verlagswesen,
 - d) für Aufträge an Künstler und Ankäufe von Kunstwerken die Staatliche Auftragskommission,
 - e) für die Förderung der Intelligenz der Förderungsausschuß für die Intelligenz beim Ministerpräsidenten der DDR,
 - f) für Sonderaufgaben verbleibt eine Reserve beim Kulturfonds der DDR. Über diese Mittel entscheidet der Arbeitsausschuß des Kulturfonds der DDR.« Siehe Entwurf einer Vorlage, 7. 2. 1953, in: SAPMO, IV 2/9.06/112, Bl. 57f.

56 Ob so tatsächlich Mittel eingespart wurden, ist eher zweifelhaft, zumal aus früheren Untersuchungen bekannt ist, daß in der DDR quasi jede Umstrukturierung zur Einsparung von Arbeitskräften in der Verwaltung zu einer Zunahme von Arbeitskräften in der Verwaltung führte.

57 Vgl. hierzu Baring, Arnulf: Der 17. Juni 1953, Bonn 1957; Spittmann, Ilse/Fricke, Karl Wilhelm (Hrsg.): 17. Juni 1953. Arbeiteraufstand in der DDR, Köln 1988; Dietrich, Torsten: Der 17. Juni 1953 in der DDR: Bewaffnete Gewalt gegen das Volk, Berlin 1991.

58 Die Enteignungspolitik gegenüber der privaten Industrie und der Landwirtschaft sowie Handel und Gewerbe wurde in ihrer bisherigen brutalen Form eingestellt, mit den Kirchen ein Ausgleich gesucht, Steuern für Private gesenkt usw.

59 Die einzige soziale Gruppe, die sich weiterhin kujoniert fühlte, waren die Arbeiter in den volkseigenen Betrieben, die sich der Zumutung einer administrativ verfügten Normerhöhung ausgesetzt sahen. Vom »Schmusekurs« der SED gegenüber allen anderen sozialen Gruppen erbot, suchten sie am 17. Juni den Ausweg im offenen Aufruhr. Ausführlich dazu: Klein, Angelika: Die Arbeiterrevolte im Bezirk Halle, H. 1–3, Potsdam 1992; Semmlmann, Dagmar: »Schauplatz Stalinstadt/EKO«. Erinnerungen an den 17. Juni 1953, H. 1, 2, Potsdam 1993; Dies.: 17. Juni 1953. Willy Müller. Die Situation der Bauarbeiter in der Stalinallee und der Verlauf der Berliner Demonstrationen vom 16. und 17. Juni 1953 in Berichten gewerkschaftlicher Beobachter. Hefte zur ddr-geschichte 7. Abhandlungen, Berlin 1993

60 Rogge (wie Anm. 49).

61 Herbert Sandberg (1908–1991), Graphiker und Karikaturist, 1934–1945 im Zuchthaus Brandenburg und im KZ Buchenwald inhaftiert. – Die kulturpolitische Öffnung der DDR erfolgte in dieser Zeit nicht nur in der bildenden Kunst, sondern quasi in allen Bereichen. Auf einmal wurden Kabaretts nicht nur zugelassen, sie wurden auch mit staatlichen Mitteln massiv gefördert. Neue, beim Publikum überaus erfolgreiche Zeitschriften entstanden, wie »Sybille«, die »Wochenpost« und das »Magazin«, in denen nicht das übliche Bürokraten-Kauderwelsch verwendet und Themen der Alltagskultur behandelt wurden. Außerdem wurde schrittweise der Lebensstandard für alle Teile der Bevölkerung angehoben.

62 »[Herbert Sandberg und Gustav Seitz] sind heute nach Paris geflogen [...] Aus der Erfahrung in der Arbeit des Genossen Sandberg muß man [...] annehmen, daß wir demnächst wieder Ausstellungen aus dem kapitalistischen Ausland hier haben, über deren Inhalt wir erst in letzter Minute verständigt werden. Das Resultat solcher Arbeit wird voraussichtlich – wie das in der Vergangenheit mehrfach der Fall war – eine Vielzahl von internationalen Verbindungen und Ausstellungen sein, die uns nicht helfen, sondern schaden.« Brief aus der Abteilung Kunst, Literatur und kulturelle Massenarbeit im ZK der SED an den ZK-Sekretär Paul Wandel vom 14. 3. 1956, in: SAPMO, IV 2/9.06/171, Bl. 24.

63 »Vor allem ist bisher versäumt worden, die Möglichkeiten der ideologisch-ästhetischen Erziehung der Maler auszunutzen«. Siehe Bericht der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro über die Lage in der Malerei (Zur Information an die Mitglieder und Kandidaten des ZK), November 1959, in: SAPMO, IV 2/9.06/178, Bl. 24.

64 Vgl. den entsprechenden Beitrag zu Waldemar Grzimek (1955) im vorliegenden Band.

65 Vgl. z. B. den entsprechenden Beitrag zu Willi Sitte (1956) im vorliegenden Band.

66 »Trotz der in der Anordnung von 1952 fehlenden Aufgabenstellung für die Räte der Bezirke haben in den letzten Jahren sämtliche Bezirke Bezirksauftragskommissionen gebildet, die verschiedene Bezeichnungen tragen und nach den unterschiedlichsten Gesichtspunkten zusammengesetzt wurden und arbeiten.« Sekretariat des Kulturfonds der DDR: Gründe für eine Neuordnung des Auftragswesens auf dem Gebiet der bildenden Kunst, 6. 11. 1959, in: HStA, Rat des Bezirkes Dresden, Nr. 6595, unpaginiert. Diese Bezirkskommissionen beschränkten ihre Arbeit im wesentlichen aber – anders als die zentrale Staatliche Auftragskommission in dieser Zeit – auf die Ausgestaltung von Verwaltungsbauten. Siehe Gründe für eine Neuordnung des Auftragswesens auf dem Gebiet der bildenden Kunst, 6. 11. 1959, in: HStA, Rat des Bezirkes Dresden, Nr. 6595, unpaginiert. – Im Bezirk Dresden wurden 1954 für die Kreise, in denen besonders viele bildende Künstler lebten (Meißen, Bautzen, Görlitz), »Gebietsauftragskommissionen« geschaffen. Siehe Bericht über die Arbeit der Auftragskommissionen des Bezirkes Dresden in den vergangenen 2 Jahren, 24. 2. 1955, in: HStA, Rat des Bezirkes Dresden, Nr. 6599, unpaginiert.

67 Bericht über die Lage in der Malerei (wie Anm. 63), Bl. 32. »Entsprechend dem neuen Kurs unserer Regierung, der eine breitere Entfaltung des künstlerischen Schaffens und eine stärkere Selbstverantwortung jedes Künstlers verlangt, wurden erstmalig im Jahre 1954 aus der Mitte der Kommissionsmitglieder ein Vorsitzender und Stellvertreter gewählt. Diesen obliegt die Leitung der Diskussion bei allen zu beurteilenden künstlerischen Arbeiten. Zur besseren Vorbereitung der Sitzungen wurde eine Leitung gebildet, der Maler, Bildhauer und Architekten angehören. Diese Arbeitsweise hat sich im vergangenen Jahre sehr gut bewährt.« Siehe: Bericht über die Arbeit der Auftragskommissionen des Bezirkes Dresden in den vergangenen 2 Jahren vom 24. 2. 1955, in: HStA, Rat des Bez. Dresden, Nr. 6599, unpaginiert.

68 Bericht über die Lage in der Malerei, (wie Anm. 63), Bl. 36.

69 »Insgesamt muß man feststellen, daß die führende Rolle der Partei auf dem Gebiet der Malerei längere Zeit, insbesondere von 1954 bis 1958 nicht gesichert war.« Siehe: ebd., Bl. 38.

70 Ebd., Bl. 29.

71 Siehe Harich, Wolfgang: Keine Schwierigkeiten mit der Wahrheit, Berlin 1993 sowie die Gegenposition von Florath, Bernd: Rückantworten der »Hauptverwaltung Ewige Wahrheiten«. Wolfgang Harich ohne Schwierigkeiten mit der Wahrheit, in: UTOPIE kreativ, H. 47/48 (September/Oktober 1994), S. 58–73. Zum Kreis um Harich, der sich wöchentlich im Club der Kulturschaffenden in Berlin zusammenfand, gehörte neben den Schriftstellern Erich Arendt, Manfred Bielert, Heinz Kalau, Jens Gerlach, Günter Kunert und Paul Wiens sowie dem VOLK-UND-WELT-Chefektor Fritz J. Raddatz u. a. auch Herbert Sandberg. In einem Spitzelbericht vom Oktober/November 1956 heißt es: »Herbert Sandberg machte den Vorschlag, nicht nur bei den Diskussionen zu bleiben. Sie müssten einen praktischen Wert haben. Der Kreis müsste sich mit bestimmten praktischen Fragen beschäftigen und hier auch nach aussen mit Hilfe der Presse usw. wirksam werden. Er schlug vor Stefan Hermlin, Kurt und Jeanne Stern, Heinar Kipphard (alles Genossen) und Peter Hacks. Herbert Sandberg meinte ausserdem, es sei sinnlos, in diesem Kreis über politische Veränderungen auch personeller Art zu sprechen, obwohl auch er der Meinung sei, dass solche Veränderungen wenn nicht jetzt, so doch später notwendig wären. In diesem Zusammenhang wurde von Kalau eine Bemerkung von Stefan Heym zitiert, man müsse Methoden entwickeln, dass auch im sozialistischen Lager, wie in den bürgerlichen Ländern, Regierungswechsel stattfinden könnten, ohne das System zu erschüttern«, siehe: Bericht, in: SAPMO, IV 2/9.06/171, Bl. 32.

72 Zu denjenigen, die ihre Funktionen verloren, zählte auch Sandberg (»Zeitschrift »Bildende Kunst« [...] Chefredakteur: Herbert Sandberg, SED – [herausnehmen]«, siehe: Papier aus dem ZK der SED vom 18. 3. 1957, in: ebd., Bl. 33f.). – Doch eine in einer Reihe anderer Fälle in Gang gesetzte öffentliche Verteufelungskampagne unterblieb. Sandberg hatte durch seine vielfältigen internationalen Kontakte eine Art »Schutzschild« um sich errichtet und gab das bei einer »Aussprache« am 9. 4. 1957 in der Hauptabteilung Bildende Kunst im Ministerium für Kultur, wo man ihn bedrängte, als Chefredakteur »freiwillig« zurückzutreten, unmißverständlich zu verstehen (»Er wiederholte sein [...] Argument, daß man sich in der gegenwärtigen weltpolitischen Situation einen Fall Bloch, Behrens, Vieweg etc. [...] mit ihm nicht leisten könne«, siehe: ebd., Bl. 60). – Letzten Endes wurde er per Dekret abgesetzt, sein Vertrag mit »Neues Deutschland« war schon vorher unter einem Vorwand gekündigt worden (Siehe Brief des Chefredakteurs Hermann Axen an Herbert Sandberg vom 1. 4. 1957, in: ebd., Bl. 58). – Der freiberufliche Sandberg bemühte sich mehrere Jahre um Aufträge, erhielt aber keine.

73 Papier aus dem ZK der SED vom 18. 3. 1957, in: ebd., Bl. 34f.

74 Alfred Kurella (1895–1975), Vater Arzt, vor dem Ersten Weltkrieg in der Wandervogelbewegung, Kriegsteilnehmer, 1919 KPD, Mitglied des Exekutivkomitees der Kommunistischen Jugendinternationale, ab 1920 publizistisch tätig, 1924–1926 Leiter einer KP-Schule in Frankreich, 1927–1929 Arbeit in Moskau, 1932–1934 wieder in Paris, 1934 persönlicher Sekretär von Georgi Dimitroff, im Krieg stellvertretender Chefredakteur der NKFD-Zeitung »Freies Deutschland« (unter Rudolf Herrnstadt), danach Aufenthalt in Moskau und im Kaukasus, 1954 Rückkehr in die DDR, Direktor des Instituts für Literatur »Johannes R. Becher« in Leipzig, 1957–1963 Leiter der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro des ZK der SED, 1958–1963 Kandidat des Politbüros, 1965–1974 Vizepräsident der Akademie der Künste.

75 Nicht zuletzt weil ihm, der einmal einige Semester Malerei studiert hatte, 1927 Lunatscharski zum Verantwortlichen für die bildende Kunst in der UdSSR gemacht hatte.

76 Seine sehr eigenwillige Denk- und Reaktionsstruktur erschließt sich besonders aus dem Band: Kurella, Alfred/Cohn-Vossen, Elfriede: Der Traum von Ps'chu. Ein Ehe-Briefwechsel im zweiten Weltkrieg, Berlin und Weimar 1984.

77 Ernst Bloch (1885–1977), ursprünglich Starphilosoph der DDR, war seit 1957 mit Lehr- und Publikationsverbot belegt worden, da er philosophische Ideen für einen freiheitlichen Sozialismus entwickelt und damit Resonanz unter Intellektuellen der DDR gefunden hatte (vgl. den kurz nach seinem Erscheinen auf den Index gesetzten Band: Das Problem der Freiheit im Lichte des wissenschaftlichen Sozialismus. Konferenz des Sektion Philosophie der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 8.–10. März 1956, Protokoll, Berlin 1956; darin auch der Beitrag von Bloch, Ernst: Freiheit, ihre Schichtung und ihr Verhältnis zur Wahrheit, S. 16–33). – 1961 blieb Bloch im Westen, bekam in Tübingen eine Gastprofessur und beeinflusste nicht unmaßgeblich die 68er Bewegung.

78 Georg Lukács (1885–1971) hatte sich 1956 der ungarischen Aufstands-Regierung von Imre Nagy als Minister zur Verfügung gestellt und war danach verhaftet worden. Seine Arbeiten, die bis 1956 in der DDR Großauflagen erlebten, durften dort erst wieder in den achtziger Jahren erscheinen.

79 Darum ging es Erich Honecker, besonders deutlich 1965 auf dem 11. Plenum des ZK der SED.

80 Bericht über die Lage in der Malerei (wie Anm. 63), Bl. 40.

81 Unter Leitung von Hans Lauter, dem Protagonisten der Formalismus-Diskussion von 1951, der kurz darauf aus anderen Gründen bei Ulbricht in Ungnade gefallen war. Siehe: ebd., Bl. 23.

82 Ebd., Bl. 29.

83 Es handelt sich um die Porträts Wilhelm Pieck von Bert Heller, Otto Grotewohl von Eva Schulze-Knabe, Walter Ulbricht von Hans Mayer-Foreyt, siehe: ebd., Bl. 1.

84 Ebd., Bl. 40f. (Hervorhebungen im Original).

85 Das elfseitige Papier bestand neben der »Vereinbarung« aus drei Anlagen (Anlage 1: »Maßnahmeplan zur Realisierung der Vereinbarung zwischen dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund und dem Verband Bildender Künstler Deutschlands für das Jahr 1960«, Anlage 2: »Hinweise für den Inhalt einer Arbeitsvereinbarung«, Anlage 3: »Hinweise für den Inhalt eines Werkvertrages«), in: SAPMO, IV 2/2.026/52, Bl. 47–57.

86 Ausführlich dazu Mosch, Christa: Die Kunstpolitik des FDGB zwischen Kunstförderung und sozialer Verantwortung. Ein Erfahrungsbericht, in: Flacke, Monika (Hrsg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisation der DDR, Berlin 1994, S. 106–119.

87 Harald Metzkes hatte zu diesem Zeitpunkt seine Meisterschülerzeit bei Otto Nagel an der Deutschen Akademie der Künste beendet.

88 Kuhirt, Ullrich: In der Kunst wird sich die Wahrheit unseres Lebens durchsetzen, in: Bildende Kunst, 1959, Heft 11, S. 766.

89 Ders.: Mit unserem neuen Leben verbunden. Die Werke der Maler in der Ausstellung der Akademie der Künste und des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands, in: Neues Deutschland vom 13. 10. 1959; vgl. auch: Jähner, Horst: Die wunden Stellen, in: Sonntag, 44/1959, S. 6.

90 Vgl. auch den entsprechenden Beitrag zu Heinrich Witz (1959) im vorliegenden Band.

91 Andere versuchten sich diesen Forderungen zu entziehen. Der spektakulärste Fall dieser Versuche war die mit privaten Mitteln älterer Künstler (Mucchi, Cremer u. a.) finanzierte Galerie »konkret« (1960) – zum Vertrieb von bildender Kunst gedacht, die sich nicht in die Formel »sozialistischer Realismus« pressen ließ – in der Berliner Chausseestraße. Diese Provokation, im wesentlichen von Ronald Paris organisiert, löste bei Kurella heftige Reaktionen aus. Protestschreiben von »Verktätigen« aus Berliner Betrieben wurden initiiert. Nach wenigen Monaten wurde die Galerie enteignet und wenig später geschlossen, vgl.: SAPMO, IV 2/2.026/52, Bl. 198–210.

92 Sekretariat Schwarz an Paul Verner (Mitglied des Politbüros und 1. Sekretär der SED-Bezirksleitung Berlin) vom 2. 2. 1961. Einschätzung des Verlaufes der 2. Mitgliederversammlung der Parteiorganisation des Verbandes Bildender Künstler Berlin vom 26. 1. 61, in: ebd., Bl. 203.

93 Deren Hintergründe sind nicht geklärt. Der Zeitpunkt legt aber die Vermutung nahe, daß Kurella Ulbrichts Zentung in der Kultur- und Jugendpolitik nach dem Mauerbau im Wege stand. Parallel zu den wirtschaftlichen Reformen versuchte Ulbricht zwischen 1963 und 1965, sowohl die Intellektuellen als auch Teile der Jugend für die DDR zu gewinnen. Dafür war er bereit, von den traditionellen »pädagogischen« Beeinflussungsmethoden stalinistischer Provenienz abzulassen und statt dessen Spielräume für Kreativität zu öffnen. In der Jugendpolitik wurde dies besonders manifest mit dem Schritt, eine Jugendkommission unter Fritz Turba zu bilden und damit Honeckers Einfluß auf diesem Gebiet zurückzudrängen.

94 Vgl. Agde, Günter (Hrsg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin 1991.

95 Hager, Kurt (Mitglied des Politbüros und Sekretär des Zentralkomitees der SED): Zu Fragen der Kulturpolitik der SED. 6. Tagung des ZK der SED. 6./7. Juli 1972, Berlin 1972.

96 Die Entscheidung fiel in Abwesenheit Hagers, der zu dieser Zeit im Ausland war.

97 U. a. A.R. Penck, Peter Herrmann und Hans-Hendrik Grimmling. Vgl. auch die Beiträge zu den letzten beiden (1975 und 1978) im vorliegenden Band.

98 Das schließt Reglementierungen durch Funktionäre auf unterer Ebene nicht aus. Vgl. dazu den Beitrag »Max braucht Kunst« (1988) im vorliegenden Band.

99 Förderverträge, in der Regel für drei Jahre, erhielten ab 1974 Absolventen der Kunstfachschulen, vorwiegend in den Fachrichtungen Malerei/Graphik und Plastik, um ihnen den Übergang in die freiberufliche Praxis zu erleichtern.

100 Vgl. auch den entsprechenden Beitrag zur Palastgalerie (1976) im vorliegenden Band.