Die Formalismuskampagne 1948–1953

»Ich muß sagen, wir sollen dem Referenten sehr, sehr dankbar sein. Denn jetzt [...] wissen wir: Was die Impressionisten waren, die ham jemalt, was sie gesehen ham. Und die Expressionisten [...], die ham jemalt, was die so in sich fühlten und was da raus wollte aus ihnen. [...] Und wir, liebe Kollejinnen, liebe Kollejen, wir malen, was wir hören.«
Bernhard Kretzschmar[36]

Zum Jahreswechsel 1947/48 schränkte die SED in Folge der gescheiterten Londoner Außenministerkonferenz ihre Bemühungen ein, den Anschein einer klassen- und parteiübergreifenden Bündnispolitik noch weiter aufrechtzuerhalten. Die »antifaschistisch-demokratische Umwälzung«[37] schien im Nachhinein ein taktisches Zwischenspiel gewesen zu sein.[38] Berichte aus Parteiversammlungen zur Vorbereitung des 2. Parteitages der SED (20.–24.9.1947) bezeichneten Bekenntnisse zum demokratischen Weg oder Klagen über die Politik der SMAD als Auswirkungen der Einflussnahme einer feindlichen »Schumacher-Agentur innerhalb der Partei«.[39] Offensichtlich reagierte die sowjetische Führung zunehmend als Gefangene ihrer eigenen Imperialismus-Theorie, die den USA in einer bereits am 27.9.1946 vom sowjetischen Botschafter in Washington erstellten Expertise »Streben nach Weltherrschaft« unterstellte und behauptete, die »kriegerischsten Kreise des amerikanischen Imperialismus« arbeiteten auf einen neuen Krieg hin.

Alarmiert durch die Sowjetisierung Osteuropas (zuletzt die Ausschaltung der demokratischen Kräfte in der Tschechoslowakei am 25.2.1948) reagierten die USA mit der so genannten Truman-Doktrin[40], die als Beginn einer neuen, offensiven Eindämmungspolitik der stalinistischen Expansionsstrategie durch die USA in die Geschichte einging. Die Westmächte waren der Überzeugung, dass die Sowjetunion mit ihrer hinter den Frontlinien der Roten Armee Ende 1944 und 1945 durchgeführten Sowjetisierung Osteuropas die Spaltung Europas und der Welt in zwei Blöcke bewusst in Kauf genommen hätte.

Während Stalin noch an einem ungeteilten, neutralen Deutschland unter alliierter Oberaufsicht festhielt, bereiteten sich die Westmächte auf die Gründung eines separaten Weststaates (Einbeziehung der drei Westzonen in den Marshall-Plan, Ausbau der Bizone, Währungsreform in den Westzonen am 20.6.1948) vor.

Die Sowjetunion reagierte auf diese Politik der Westintegration in Berlin, das als Sitz des Alliierten Kontrollrates die einzig verbliebene Klammer für ein zukünftiges Gesamtdeutschland darstellte. Bereits am 20.3.1948 erklärte der turnusmäßig amtierende sowjetische Vorsitzende Sokolowski, »daß der Kontrollrat als Organ der obersten Gewalt in Deutschland [...] faktisch nicht mehr besteht« und beendete demonstrativ die Sitzung mit seinem Stab. Auf die Einführung der Währungsreform auch in den Westsektoren Berlins am 24.6.1948 antwortete die Sowjetunion mit der Blockade der Transportwege zu Wasser und zu Lande und der Einstellung der Versorgung West-Berlins mit Energie und Lebensmitteln (24.6.1948 bis 12.5.1949). Als Bedingung für eine Aufhebung der Blockade nannte Stalin am 2.8.1948 den Botschaftern der drei Mächte die »Abschaffung der Sonderwährung für Berlin und zeitweilige Außerkraftsetzung der Beschlüsse der Londoner Konferenz« zur Schaffung eines Weststaates. »Die drei Mächte hätten die Sowjetunion gezwungen, eine neue Währung in Umlauf zu bringen. Sie wollen die Sowjetunion zwingen, in der Ostzone eine neue Regierung zu bilden. Die Sowjetregierung möchte es nicht tun.«[41]



Major Alexander Dymschitz, Professor für Literaturwissenschaft, Offizier in der Kulturabteilung SMAD, spricht auf einer Veranstaltung in Berlin 1947. Foto: Bundesarchiv Koblenz (ehem. ADN-ZB)

Der Erfolg der »Luftbrücke« ließ allerdings die Blockadepolitik bald zu einer stumpfen Waffe werden, während die westliche Propaganda von der Erpressung der ›freien Welt‹ mit dem potenziellen Hungertod[42] von zwei Millionen Westberlinern sprach. Die Aktion drohte für die Sowjetunion zu einem propagandistischen Bumerang zu werden.

Die Verhärtung der Positionen zwischen der Sowjetunion und den Westmächten zeigte ihre Wirkung in einer zunehmenden Sowjetisierung der SBZ[43] und einer Stalinisierung der SED.

Auf der Ersten Parteikonferenz, die während der Blockade vom 25. bis 28. Januar 1949 abgehalten wurde, sprach man erstmals offiziell von der Umwandlung der SED in eine Partei neuen oder Leninschen Typs, d.h. in eine hierarchisch organisierte Tochterpartei der KPdSU. Diese Bezeichnungen waren Euphemismen, die den Stalinisierungsprozess in einem revolutionären Licht erscheinen lassen sollten.[44] Andreas Malycha zitiert aus einer Rede, in der Hermann Matern 1950 vor der Landesdelegiertenkonferenz der SED in Sachsen über die Umwandlung der SED in eine marxistisch-leninistische »Partei neuen Typs« sprach: »Wir alle wollen gute und ernste Schüler Stalins sein, und wir werden keine Anstrengungen scheuen, Stalinisten zu werden.« Für Wolfgang Leonhard dagegen war die Errichtung der Zentralen Partei-Kontrollkommission[45] noch ein »unglaublicher Schock«, das Wort kannte er aus der Sowjetunion. »Im Juli 1948 kam dann die Säuberung der Partei von sogenannten parteifeindlichen und sowjetfeindlichen Elementen. Im August wurde verordnet, der ›Kurze Lehrgang der Geschichte der KPdSU(B)‹[46] müsse im Zentrum der Schulung stehen. Da wurde mir plötzlich bewußt: Hier bist du nicht beim Aufbau einer antifaschistischen, parlamentarischen, demokratischen Republik, hier bist du vielmehr dabei, den Stalinismus auf deutschem Boden zu errichten.«[47]

In der Folge wuchs der Druck, »Das Große Vorbild«[48] der Sowjetunion auf allen Gebieten der Gesellschaft, d.h. auch auf die Bildende Kunst in Form des Sozialistischen Realismus als »schöpferische Schaffensmethode« anzuwenden. Knapp 20 Jahre zuvor war die Verordnung des ZK der KPdSU(B) vom 23.4.1932 über »die Umbildung der Literatur- und Kunstorganisationen«, d.h. die Auflösung aller Künstlergruppen und -verbände zu Gunsten von Einheitsverbänden nach Kunstgattungen vollzogen worden.[49]

Der einflussreiche Leiter der Kulturabteilung der SMAD, Oberstleutnant Alexander Dymschitz, der 1946 noch eine maßgebliche Rolle bei der Organisation der »Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung« gespielt hatte, eröffnete die Formalismus-Kampagne[50] im November 1948 mit seinem Artikel »Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei«.[51] Der westlichen Moderne unterstellte Dymschitz zügellose Intuition, die zu einer »pessimistischen Einstellung zur Welt und tiefem Unglauben an die geistigen Kräfte des Menschen führt«.

Den von Dymschitz eröffneten Angriff auf den Formalismus und die gesamte moderne Kunst griff am 15.12. 1948 als erster deutscher Mann vom Fach Heinz Lüdecke mit dem Artikel »Der mißverstandene Realismus« in der »Täglichen Rundschau« auf. Er hatte bereits 1947 in der von Karl Hofer und Oskar Nerlinger herausgegebenen Zeitschrift »bildende kunst« unter dem Titel »Die Bezüglichkeit des Beziehungslosen« eine Polemik gegen den Surrealismus und Existenzialismus geschrieben. Die Diskussion um die Moderne sei gehemmt, »weil sie sich gegen Künstler wenden muß, die nachweislich unter dem braunen Kulturterror zu leiden hatten und die, obwohl sich viele von ihnen zu ihren Peinigern passiv verhielten, mit einem revolutionären Nimbus umgeben sind«.

Der Begriff Realismus sei dagegen von den Nazis in Verbindung gebracht worden mit »Abziehbilderromantik« und gezuckertem »Schaufensterpuppenklassizismus«. »Denen, die heute den echten Realismus fordern, ist die Verwirrung, die sein naturalistisches Zerrbild in den deutschen Köpfen angerichtet hat, als Erbmasse geblieben.« Das Zertrümmern der Formen sei in einer revolutionären



Herbert Sandberg, Skizze zu *Eine Freundschaft*, 1944, schwarze Tusche, Schlämmkreide, 21,5 x 16,5 cm

Situation angemessen, jetzt aber müsse aufgebaut werden auf der Basis der vergesellschafteten Produktionsmittel. »Wenn die Kunst sich diese gesellschaftliche Wahrheit zum Inhalt wählt und eine ihr gemäße Formensprache bildet, [...] so ist sie realistisch. [...] Die ›moderne‹ Kunst wird den Zauberkreis ihrer krankhaften Ichbezogenheit überspringen – oder sie wird nicht sein.«

Herbert Sandberg (1908–1991), der spätere Chefredakteur der Zeitschrift des VBKD, »Bildende Kunst«, konnte sich dagegen als einziger Künstler aufgrund seiner Autorität als KZ-Opfer die Zivilcourage leisten, eine abweichende Meinung zur modernen Kunst zu äußern. Der 1908 in Zabrze (Oberschlesien) geborene Sohn des jüdi-

schen Lederhändlers Salomon Sandberg studierte 1926–28 bei Otto Mueller an der Kunstakademie Breslau, war 1929 Mitglied der ASSO Berlin, trat 1932 in die KPD ein und arbeitete ab 1933 in der Illegalität, 1934 Flucht nach Prag, Rückkehr auf Parteiweisung, Verhaftung, wegen »Vorbereitung zum Hochverrat« drei Jahre Zuchthaus Brandenburg, danach von 1938–45 KZ Buchenwald. Dort entstanden ab 1944 mit Ofenruß und Schlämmkreide seine 1946 vollendeten und 1949 im Aufbau-Verlag mit einem



Herbert Sandberg, *Die Eiferer*, 1948, Holzschnitt, 12 x 9 cm

Vorwort von Carl Linfert publizierten 30 Holzschnittskizzen über den Alltag im Lager unter dem Titel *Eine Freundschaft*. »Was Herbert Sandberg ins Bild brachte, war zwar auch der grausame Alltag der Folterlager – aber in das Zentrum wurde ein Freundschaftserlebnis gerückt, die Solidarität mit einem Haftgenossen, einem jungen Tschechoslowaken. Der Zyklus, formal in manchem Element direkt von Masereels Holzschnittstil beeinflußt« bewegt sich »zwischen realistischem Detail und symbolhafter Überhöhung [...]. Stilistisch verschafft sich in diesen Blättern der Expressionismus eine späte, merkbar eigenwillige Reaktion«.[52] In einer Reihe von Beiträgen in der »Täglichen Rundschau« (SMAD) und im »Neuen Deutschland« (SED) bezog Sandberg engagiert Stellung gegen das Formalismusverdikt.[53] Bedeutsam in der damaligen Situation war seine Unterscheidung von Thema und Inhalt, eine Unterscheidung, auf die sich auch Bernhard Heisig später berufen konnte: »Das Thema eines Kunstwerkes ist noch lange nicht sein Inhalt. Unter Inhalt verstehen wir den geistigen Gehalt eines Kunstwerks, das Dargestellte, wie die Art, es darzustellen.« Sandberg verteidigt die deutsche Eigenart der Moderne und betont ihre Kontinuität seit dem Mittelalter: »Was Wunder, wenn in der modernen Kunst keineswegs die Gelöstheit, die Ursprünglichkeit des französischen Couleurs dominierte, sondern die herbe, ans Mittelalter erinnernde Sprache des Expressionismus (der ja eine typisch deutsche Erfindung ist). Ob man den ›blauen Reiter‹, Marc, Macke oder den ›Brückekreis‹ um Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff und Pechstein betrachtet, überall ist diese unheimliche Verwandtschaft mit den mittelalterlichen Tafeln und Schnitten zu spüren.«[54]

Alfred Kantorowicz brachte die Kampagne auf den Punkt: »Zweckdichten, Zweckmalen, Zweckdenken wurde als Klassenpensum vorgeschrieben, vor allem kerniger Optimismus, Kraft und Freude für die Werktätigen«, so sein Kommentar zur Rede von Otto Grotewohl am 8. März 1949 im Gästehaus der DEFA in Babelsberg. »Wer das Ziel der Klasse erreicht, erhält von der zufriedengestellten Obrigkeit Bonbons, sprich zusätzliche Wurstpakete, etwas mehr Wohnraum, Kohlenscheine, Sonderzuteilungen und Preise. [...] Durchaus mehr Zuckerbrot; die Peitsche konnte man nur ahnen, nicht sehen.«[55]

Anlässlich der Einrichtung eines »Amtes für Literatur und Verlagswesen« im Rahmen der »Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten« machte Ministerpräsident Otto Grotewohl am 1.9.1951 unmißverständlich deutlich: »Literatur und bildende Kunst sind der Politik untergeordnet, aber es ist klar, daß sie einen starken Einfluß auf die Politik ausüben. Die Idee in der Kunst muß der Marschrichtung des politischen Kampfes folgen. Denn nur auf der Ebene der Politik können die Bedürfnisse des werktätigen Menschen richtig erkannt und erfüllt werden. Was sich in der Politik als richtig erweist, ist es auch unbedingt in der Kunst.«[56]

Um dieser Kulturpolitik Nachdruck zu verleihen und Einfluss zu gewinnen, machte sich die SED schon sehr früh Gedanken über die Finanzierung des »Zweckmalens«. Der SED-Parteivorstand beschloss am 19. Juli 1948 die Einrichtung eines Kulturfonds[57] aus Mitteln der Betriebe und des FDGB sowie die Erhebung eines Kulturgroschens auf Eintrittskarten zu kulturellen Veranstaltungen. Mit diesem Geld konnten u.a. Aufträge erteilt, Ankäufe getätigt und dreijährige Stipendien für Kandidaten des Künstlerverbandes finanziert werden.

Dieser Beschluss wurde erst am 2. September 1949, zwei Wochen nach den ersten Wahlen zum westdeutschen Bundestag am 15. August, von der SMAD genehmigt. Offensichtlich sollte die Gründung separater Kulturinstitutionen zunächst noch vermieden werden, um der Bildung eines separaten Weststaates keine Vorwände zu liefern.[58]

Mit dem Pamphlet »Wege und Irrwege der modernen Kunst« begann 1951 die zweite, verschärfte Phase der Formalismuskampagne, in der in fataler Nähe zum NS-Jargon der berüchtigten »Aktion entartete Kunst« von 1937 zum Bildersturm aufgerufen wurde gegen Gemälde »nicht nur in Westdeutschland, sondern auch in der DDR, die Menschen als abscheuliche Ungeheuer, schmutzig, ungepflegt und mißgestaltet« darstellen. »Eine Kunst aber, die sich Entartung und Zersetzung zum Vorbild nimmt, ist pathologisch und antiästhetisch. [...] Entartung und Zersetzung sind charakteristisch für eine ins Grab steigende Gesellschaft. [...] Die Propagierung der Entartung, die Popularisierung des Verbrechens, die Verbreitung von Stimmungen der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung [...] bewirken nur, daß den Werktätigen der Glaube an ihre eigenen Kräfte und Fähigkeiten geraubt wird [...]. Man darf sich nicht darauf verlassen, daß die Arbeiter und Bauern ›alles schlucken‹ [...], zumal doch die entartete ›Kunst‹ von den ›Autoritäten‹ der zerfallenden bürgerlichen Gesellschaft sanktioniert ist.« Die Werktätigen werden »eine derartige volksfeindliche ›Kunst‹ aus dem Wege räumen.«[59]

Victor Klemperer reagiert am 27.1.1951 als Philologe entsetzt und zugleich resignativ in seinem Tagebuch: »wir sind auf intellektuellem Gebiet genau so barbarisch u. fanatisch wie die Nazis. – Also schweigen, sich auslöschen, warten.«[60] Brecht analysiert die Pathologisierung und Kriminalisierung der Debatte: »Anstelle des politischen Vokabulars tritt das medizinische: Anstatt nachzuweisen, bei dem und dem Kunstwerk handle es sich um etwas gesellschaftlich Unnützes oder Schädliches, behauptet man, es handle sich um eine Krankheit. Wenn der Arzt nicht gerufen wird, gesunde Kunstwerke herzustellen, wird die Polizei gerufen, ein Verbrechen am Volk zu ahnden.«[61]

Mit dem Pseudonym N. Orlow wurde damals für parteiinterne Kreise signalisiert, dass die so unterzeichneten Artikel vom damaligen sowjetischen Hochkommissar Wladimir Semjonow[62] in Karlshorst autorisiert[63] waren. Der Artikel sollte die noch zögernde SED auf Linie bringen und auf das so genannte Formalismus-Plenum (5. Tagung des ZK der SED vom 15. bis 17.3.1951) vorbereiten, das mit der Rede von Hans Lauter, ZK-Sekretär für Kultur, und der Entschließung »Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur« die Formalismuskampagne parteiamtlich sanktionierte.[64] Die direkte Einmischung der Sowjetunion in die Kunstpolitik und Ästhetik-Debatte der DDR war offensichtlich. Das offizielle Organ der SMAD, die »Tägliche



Wladimir Semjonow (vorn) und Sergej I. Tulpanow (hinter ihm) am 18.3.1949 auf einer Tagung des Deutschen Volksrates.
Foto: Bundesarchiv Koblenz (ehem. ADN-ZB, Heilig)

Rundschau«, organisierte die Formalismus-Realismus-›Debatte‹. Sie hatte auch im November 1948 den ersten ›Versuchsballon‹ des sowjetischen Kulturoffiziers Alexander Dymschitz veröffentlicht. Am 20.12.1950 begann mit dem Beitrag von S. Alex (»Verfall der bildenden Kunst im Westen«) die Artikelfolge und endete nach fünf Monaten am 31.5.1951 mit dem Resümee der Redaktion.

Während in der »Täglichen Rundschau« 31 Artikel zum Thema publiziert wurden, die den Formalismus in Architektur, Musik, Literatur und bildender Kunst behandelten, beteiligte sich das »Neue Deutschland«, immerhin das Zentralorgan der SED, mit nur vier Artikeln an der Debatte, von denen der erste (Wilhelm Girnus, »Wo stehen die Feinde der deutschen Kunst – Bemerkungen zur

Frage des Formalismus und des Kosmopolitismus«) erst zwei Monate nach Beginn der Artikelserie in der »Täglichen Rundschau« am 13.2.1951 ins Blatt gerückt worden war.[65]

Der Beitrag von Wilhelm Girnus erschien in zwei Folgen am 13. und 18.2.1951 im ND. Zunächst weist er die Theorie der drei Erscheinungsformen des Formalismus in der Debatte zurück: 1. den Formalismus als »das Beharren in künstlerischen Ausdrucksformen, deren gesellschaftlicher Inhalt bereits den Boden unter den Füßen verloren hat« (Epigonentum); 2. den Formalismus als l'art pour l'art-Standpunkt; 3. »den Formalismus der sogenannten Avantgardisten (Expressionismus, Dadaismus, Futurismus, Kubismus, Konstruktivismus, abstrakte Kunst, Bauhausstil, Surrealismus usw.). Diese ›Theorie‹, das muß hier ganz klar ausgesprochen werden, ist grundfalsch und nur geeignet, den Kampf gegen die Zersetzung der deutschen Nationalkultur durch die amerikanische Kulturbarbarei abzustumpfen, statt ihn zu verschärfen, zumal diese ›Theorie‹ von der Gefährlichkeit des Kosmopolitismus und des Formalismus dadurch abzulenken versucht, daß sie das Epigonentum für die eigentliche Gefahr unserer künstlerischen Entwicklung erklärt.« Dagegen setzte er seine Definition des Formalismus als »eine ganz bestimmte historische, fest umrissene [...] typische Erscheinungsform der künstlerischen Dekadenz in der Epoche des Imperialismus. Er ist sein Verfaulungsprodukt auf künstlerischem Gebiet.« Der Formalismus ist mit der »die Realität der Außenwelt leugnenden reaktionären Philosophie ideenverwandt« (»Berkeley, Mach; Positivismus, Pragmatismus«). Damit wurde der Gegenstand der Auseinandersetzung als Problem der spätbürgerlichen Gesellschaft ins ›Ausland‹ verlegt.

Den vieldeutigen Bildern der Kunst und Poesie mißtrauten die Funktionäre der SED einerseits, andererseits glaubten sie, die Kunst könne unmittelbar Einfluss nehmen auf menschliche Bewusstseinsprozesse im Dienst einer planmäßigen sozialistischen Umerziehung.[66] Überzeugt von dieser direkten Kunstwirkung, verwechselte die Partei die Beherrschbarkeit der Bilder mit der Beherrschung der Wirklichkeit. Da sie die Möglichkeiten der Künste überschätzte, förderte und reglementierte sie die Künstler gleichermaßen. Dem Betrachter war lediglich die passive Rolle des Lernenden zugedacht. Ihm wurden Erkenntnisse präsentiert. Er sollte sich mit den dargestellten sozialistischen Helden- und Eigentümerporträts emotional identifizieren. Der Künstler wird für seine verantwortungsvolle Aufgabe von der Partei erzogen, die in ihrer kollektiven Weisheit unfehlbar ist. Vom Künstler wird wie vom Wissenschaftler die Produktion von Erkenntnis erwartet. Der »Formalist« (dazu zählten alle Künstler seit dem Impressionismus) dagegen leugnet angeblich die Existenz einer objektiven Welt und deren Erkennbarkeit. Er verzichtet »absichtlich« auf ihre Erkenntnis.

Das Instrument des Künstlers zum Erkennen der Wirklichkeit ist die mimetische Funktion der Kunst. Dabei hilft ihm die »materialistische Ästhetik« mit ihrer pseudowissenschaftlichen »Widerspiegelungstheorie«[67], die Kunst als mechanistisches Abbild der Wirklichkeit definiert. Jede Abweichung vom Prinzip des Abbildens der Wirklichkeit in den Formen der Wirklichkeit gilt daher als Formalismus. Allerdings soll der Künstler die Wirklichkeit nicht einfach so, wie sie sich dem Auge unmittelbar darbietet, darstellen. Im Gegensatz zum »objektivistischen«, den bloßen Tatsachen verhafteten »bürgerlichen« Naturalismus ›spiegelt‹ der Sozialistische Realismus die Realität in ihrer sozialistischen Perspektive wider. Maßstab ist »die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen«.[68] Was aus der Fülle der Erscheinungen wesentlich und »typisch« ist, entscheidet in letzter Instanz die Partei, z.B. ob das Porträt des »Neuen Eigentümers« der jeweiligen politischen Linie entspricht. Der Künstler ist aufgefordert, durch das Studium der marxistisch-leninistischen Weltanschauung zu lernen, das jeweils Richtige und Typische zu ›sehen‹ und zu erkennen.[69] Daher sieht das geschulte Auge des Zensors sofort »die politische Einstellung des Künstlers zur Wirklichkeit, zum gesellschaftlichen Leben und zur Geschichte«.[70]

Boris Groys erinnert diese Form der Mimesis, die sich auf das verdeckte Wesen der Dinge, nicht auf ihre Erscheinung richtet, mehr an den Begriff des ›Realismus‹ in der mittelalterlichen Scholastik und ihre Polemik gegen den ›Nominalismus‹ als an den kunsthistorischen Begriff des ›Realismus‹, wie ihn Gustave Courbet 1850 programmatisch auf seine vom Salon abgewiesenen Gemälde bezog. »Doch der mittelalterliche Realismus [...] verstand sich nicht als politisch richtungsweisend – selbst wenn von der Politik des Widerstands gegen teuflische Versuchungen die Rede war –; er orientierte sich an dem, was ist, am wahren Wesen der Dinge. Der Sozialistische Realismus hingegen orientiert sich an etwas, das noch nicht ist, aber geschaffen werden soll [...].« Die Verbindung des Prinzips der Parteilichkeit mit der Ausrichtung auf das Typische stellt klar: »Es geht um die rasche visuelle Umsetzung neuer Parteirichtlinien, um die Fähigkeit, sich in neuen Tendenzen an der Parteispitze zu orientieren [...]«[71], nicht um die mimetische Darstellung einer äußeren sichtbaren Wirklichkeit. Wer in den Zeiten des Stalinismus der 30er/40er Jahre nicht fähig war, sich in den Willen der Partei, das hieß damals Stalins, einzufühlen, hatte sein Leben verwirkt. Er hatte ›objektiv‹ die Partei verraten, auch wenn er sich als ›subjektiv‹ loyal empfand.[72]

In seiner Rede während der zweiten Sitzungsperiode der Akademie der schönen Künste der UdSSR 1949 erklärte der damals führende Genremaler Boris Wladimirowitsch Joganson[73] die »Leninsche Widerspiegelungstheorie« als Synthese der »Unmittelbarkeit und Kraft der lebendigen Anschauung mit der Allgemeingültigkeit abstrakten Denkens«. Der Naturalismus verabsolutiere das Detail und vermindere damit die »Erkenntniskraft der Kunst«. Die Fakten seien nur Rohstoff für den Künstler. Entscheidend dagegen sei »das formale Moment der Ausführung« der Ideen des Künstlers. Aus krudem Naturalismus wird sofort Realismus, wenn die Absicht, der Wille des Künstlers Regie führt.[74] Groys zieht den Schluss: »So stellt sich nach Jahrzehnten des blutigen Kampfes gegen den Formalismus plötzlich heraus, daß ›das formale Moment der Ausführung ... ein realistisches Moment ist‹. [...] Der Sozialistische Realismus formuliert so ganz offen das Prinzip und die Strategie seiner Mimesis: Während er für eine ›objektive‹, ›adäquate‹ Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit eintritt, führt er doch zugleich Regie, inszeniert er diese Wirklichkeit. [...] Der mimetische Charakter der Malerei des Sozialistischen Realismus ist nur eine Illusion oder, genauer gesagt, eine weitere ideologisch motivierte Botschaft unter anderen solchen Botschaften [...], denn es ist eher ein hieroglyphischer Text, den man lesen muß wie eine Ikone, wie einen Leitartikel, als tatsächlich die ›Widerspiegelung‹ irgendeiner Realität. Die dreidimensionale visuelle Illusion des sozrealistischen Bildes zerfällt in diskrete Zeichen mit ›übersinnlichem‹, ›abstraktem‹ Inhalt, es erfordert einen Betrachter, der die entsprechenden Codes kennt und das Bild nach dem Ergebnis seiner ›Lektüre‹ beurteilt und nicht nach seiner unmittelbar visuellen Qualität [...] eine falsche Chiffrierung oder Dechiffrierung konnte den Tod bedeuten.«[75] Offiziell wurde natürlich nur Optimismus und die Darstellung der Zukunft in der Gegenwart gefordert.[76]

Auf welche tragische Weise die Künstler in der DDR gegen ihre eigene Überzeugung von diesen vulgärmarxistischen Vorstellungen der Aufgaben des Künstlers betroffen waren oder sich wider besseres Wissen auf sie einschwören ließen, macht eine Auseinandersetzung von René Graetz[77] mit einem der führenden Theoretiker des Sozialistischen Realismus, Kurt Magritz[78], deutlich. Hinter dieser Polemik stoßen unmittelbar zwei Biografien aufeinander: die des vor den Nazis geflohenen Sozialisten Graetz, der in der DDR zu den »Westemigranten«[79] zählte, und die des verhinderten Expressionisten Magritz, der in der »inneren Emigration« auf die Befreiung durch die Rote Armee wartet. Rückblickend versucht Magritz im Gespräch mit dem Leipziger Künstler Lutz Dammbeck sich seine besondere Loyalität zur sowjetischen Besatzungsmacht zu erklären: »Die suchten natürlich zuverlässige Leute. Die waren sozusagen auf der Suche nach den guten Deutschen, auf die man sich verlassen konnte.« Auf die



Kurt Magritz, *Totentanz unter Kreuzen,* 1944, Bleistift, 51 x 67 cm

Frage, warum er als expressionistischer Grafiker das Lager gewechselt habe und als Theoretiker und Kritiker gegen den Formalismus gekämpft habe, sagt er: »Meine persönlichen Wandlungen hängen natürlich ganz eng mit den sowjetischen Genossen zusammen. Die hatten mich sozusagen dazu auserkoren, die Interessen des Sozialistischen Realismus zu propagieren [...] und eine neue, sozialistische Kunst aufzubauen. [...] Ich war Mitarbeiter der ›Täglichen Rundschau‹ und als dieser hatte ich ja großen Einfluß damals.« Er gibt unumwunden zu, ein Sprachrohr der SMAD gewesen zu sein: »Diese Dinge wurden doch mehr oder weniger von den sowjetischen Genossen vorgegeben. Die hielten mich für einen geeigneten Propagandisten dafür. Da gab es die ›Tägliche Rundschau‹ und ich wurde dann auch Redakteur der ›Illustrierten Rundschau‹, das waren Propagandainstrumente der sowjetischen Leute. [...] Die hatten die Linie des Sozialistischen Realismus und die war durch und durch konservativ. [...] Ich habe mich ja völlig anvertraut den sowjetischen Genossen. Das war das einzige, worauf man sich selbst und seine Existenz aufbauen konnte. [...] Ich hab ja die sowjetischen Genos-

sen, überhaupt die Sowjetunion als Befreier vom Faschismus erlebt. Gegen den Faschismus, also als Antifaschist, hätte ich alles getan für die Sowjetunion. Meine eigene geistige Heimat war die Sowjetunion. Zu den Deutschen hier hatte ich kein inneres Verhältnis mehr. Ich war in diesem Sinne heimatlos. [...] Ich hätte alles unterschrieben, was von den sowjetischen Genossen gekommen wäre.«[80] Seine Wut auf die Deutschen nach 1945 erklärt er damit, dass »sie diesen Weg des Faschismus eingeschlagen hatten. Für mich war der Hauptfeind der Faschismus.«[81] In einer Art geistiger Schizophrenie betrieb er einerseits gegen seine künstlerische Überzeugung aus politischer Loyalität die Formalismuskampagne, während er zur gleichen Zeit seine expressionistisch geprägte Kunst weiter ausübte.[82]

Der Artikel von René Graetz, erschienen am 5.7. 1953 in der Wochenzeitung des Kulturbundes, »Sonntag«, gehört bereits zu den ersten Dokumenten einer freieren Diskussionsatmosphäre im Gefolge eines »Neuen Kurses« nach dem 17. Juni. Unter dem ironischen Titel »Darf der Künstler die Natur verändern?« polemisiert Graetz gegen die »falschen Thesen« von Kurt Magritz, die dieser in der »Neuen Welt«, Nr. 8, veröffentlicht hatte. Nicht nur verabsolutiere er die Gedanken der Klassiker des Marxismus, schlimmer noch, er stelle sich die Aufgabe, das Werk von J.W. Stalin »Ökonomische Probleme des Sozialismus in der UdSSR« mechanisch auf die Bildende Kunst anzuwenden, wobei er von Stalins These ausgehe: »Der Marxismus faßt die Gesetze der Wissenschaft – ganz gleich, ob es sich um die Gesetze der Naturwissenschaft oder um die Gesetze der politischen Ökonomie handelt – als die Widerspiegelung objektiv unabhängig vom Willen der Menschen vor sich gehender Prozesse auf. Die Menschen können die Gesetze entdecken, sie erkennen, sie erforschen, sie in ihren Handlungen berücksichtigen, sie im Interesse der Gesellschaft ausnützen, aber sie können die Gesetze nicht verändern und aufheben.«[83]



Georg Lukács als Gastredner auf dem IV. Deutschen Schriftstellerkongress am 11.1.1956. Foto: Bundesarchiv Koblenz (ehem. ADN-ZB). Genau ein Jahr später war Lukács persona non grata in der DDR und als einflussreichster Theoretiker des Sozialistischen Realismus nicht mehr zitierbar, obwohl seine Lehre weiterhin gültig war.

Magritz ziehe — so argumentiert Graetz weiter — aus der marxistischen Lehre von der Erkennbarkeit der Welt und ihrer Gesetzmäßigkeit die falsche Schlussfolgerung, wenn er fordert, dass der Künstler »nichts weglassen darf, woraus logischerweise folgt, daß der Künstler auch nichts hinzufügen darf!« Zwischen Wahrnehmung und künstlerischem Prozess »steht immer das Denken, unser Unterscheidungsvermögen, unser Bewußtsein, dessen Quelle wohl die Empfindungen und Wahrnehmungen sind.[84] [...] Kurt Magritz macht den Fehler, daß er die Frage der Treue des Details verabsolutiert und sie zur Schlüsselfrage des sozialistischen Realismus macht. [...] Der zweite Fehler entsteht logisch aus dem ersten. Nämlich die Unterschätzung der Rolle der Ideen. [...] Man muß nicht Natur mit Kunst verwechseln. Das erste existiert unabhängig vom Willen des Menschen, das letzte ist ein Produkt des Menschen für Menschen. Sie – die Kunst – ist Natur plus Ansicht des Menschen über sie. Der dritte Fehler bei Kurt Magritz besteht in der Verneinung der besonderen Gesetzmäßigkeit der Materialien, aus denen ein Kunstwerk gestaltet wird.« Graetz spielt hier auf die von Georg Lukács Zeit seines Lebens vehement bekämpfte »Materialästhetik« von Tretjakow, Brecht, Benjamin und Eisler an.[85]

Zum Schluß wirft René Graetz dem Kritiker Magritz vor, seine Thesen »stets als ›ultima ratio‹, als letzte Weisung« bekanntgegeben zu haben. Das »Prinzip Lebenswahrheit« bedeute nicht, »daß man nichts an den Naturformen ändern darf. Der Prozeß [...] der Verdichtung und Übersetzung ist nicht wegzudiktieren. Erst durch ihn kann Kunst entstehen.«[86]

Obwohl sich diese Einwände heute wie Selbstverständlichkeiten lesen, waren sie damals ein verzweifelter Versuch, sich gegen die Zumutungen der vulgärmarxistischen Theoretiker zur Wehr zu setzen.[87]

Ahnungsvoll hatte Walter Benjamin bereits 1938 in seinen Svendborger Notizen Bertolt Brechts Einschätzung der später in der DDR so einflussreichen Dogmatiker Georg Lukács und Alfred Kurella, mit denen eben kein Staat zu machen sei, notiert. Brecht: »Oder nur ein Staat, aber kein Gemeinwesen. Es sind eben Feinde der Produktion. Die Produktion ist ihnen nicht geheuer. Man kann ihr nicht trauen. Sie ist das Unvorhersehbare. Man weiß nie, was bei ihr herauskommt. Und sie selber wollen nicht produzieren. Sie wollen den Apparatschik spielen und die Kontrolle der andern haben. Jede ihrer Kritiken enthält eine Drohung.«[88]

»Ehrt unsere alten Meister«: nationale Erbepflege auf der III. Deutschen Kunstausstellung 1953

Im zweiten Teil seines bereits im Abschnitt über die Formalismuskampagne zitierten Artikels »Wo stehen die Feinde der deutschen Kunst – Bemerkungen zur Frage des Formalismus und des Kosmopolitismus« verknüpfte Wilhelm Girnus den »Kosmopolitismus« mit der Frage der Nation und der »nationalen Rolle der Kunst«. Die größte



Umschlag des ersten Heftes der neu gegründeten Zeitschrift »Bildende Kunst« mit einem Ausschnitt des Selbstporträts von Albrecht Dürer aus dem Jahre 1498

Gefahr für die Existenz einer souveränen deutschen Nation ginge vom amerikanischen Imperialismus aus: »Schluß mit der [...] nationalen Kultur, Schluß mit der nationalen Kunst; es lebe die Weltregierung, die Weltbürgerschaft, die Weltsprache[89], die Weltphilosophie, die Weltkunst und vor allen Dingen natürlich die ›Weltpolizei‹ und die ›Europa-Armee‹. Das Ganze selbstverständlich unter USA ›Schirmherrschaft‹.«[90]

Der Stalin zugeschriebenen Losung, die sozialistische Kunst sei »proletarisch ihrem Inhalt nach, national ihrer Form nach«[91], folgend, orientierte man die Künstler auf das nationale »Kulturerbe« der deutschen Renaissance und die deutsche »realistische« Kunst des 19. Jahrhunderts (Adolph von Menzel, Ludwig Richter, Wilhelm Leibl, Hans Thoma, Anselm Feuerbach).[92]

Programmatisch schmückte ein Ausschnitt aus Albrecht Dürers *Selbstporträt* von 1498 das erste Heft der im Januar/Februar 1953 neu gegründeten Zeitschrift »Bildende Kunst«.[93] In einem Grundsatzartikel der Redaktion über die »Erforschung und Aneignung des nationalen Erbes – unser Ziel« heißt es: »Der Kampf um die Beseitigung der nationalen Unterdrückung und sozialen Ausbeutung im westlichen Teil unseres Vaterlandes fordert gebieterisch, unser Volk mit den besten Waffen für diese Auseinandersetzung auszurüsten. Die Bamberger und Naumburger Meister, Dürer und Holbein, Riemenschneider und Veit Stoß, Menzel, Leibl und Käthe Kollwitz [...] haben sie geschmiedet.« Die Höhepunkte in der Entwicklung der Nation für die bildende Kunst liegen »im Zeitalter der Bauernkriege, der Reformation und des Humanismus.[94] [...] Die erste theoretische Konferenz auf dem Gebiete der bildenden Kunst im September 1952 in Dresden« stellte »an den Anfang dieser Untersuchung Albrecht Dürer [...]. Doch was uns berechtigt, gerade in Dürer den bedeutendsten und vorbildlichsten Vertreter dieser Periode zu sehen, ist die Wahrhaftigkeit, Parteinahme, Überzeugung und Universalität des Dürerschen Schaffens.«[95] Dürer sei alles andere als bürgerlich beschränkt. Er gehöre zu jenen Titanen der Renaissance, von der Engels in seiner Dialektik der Natur sagt: »Eine Zeit, die Riesen brauchte und Riesen zeugte, Riesen an Denkkraft, Leidenschaft und Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit. [...] Was ihnen besonders eigen, das ist, daß sie fast alle mitten in der Zeitbewegung, im praktischen Kampf leben und weben, Partei ergreifen und mitkämpfen...«[96]

Dürer wird mit selektiven Zitaten zu einem Vordenker des Sozialistischen Realismus gemacht.[97] Womit bewiesen ist, »daß ein wesentlicher Grundzug der realistischen Methode bereits im Schaffen des Meisters vorhanden ist: die wahrhafte Widerspiegelung der Wirklichkeit verbunden mit dem Ziele der Erziehung der Menschen«. Schließlich ist er ein Wegbereiter der sozialistischen Kunst, dank seiner »Bejahung alles Schönen, Wahrhaften und Guten im Leben [...]«.[98]

Die humanistische Porträtkunst der deutschen Renaissance wie z.B. Albrecht Dürers Porträt des Kaufmanns *Oswolt Krel,* wird zum Vorbild erklärt für die Dar-

stellung des Arbeiters als »neuer Eigentümer«. Helga Möbius behauptet, dass das Gemälde *Der neue Eigentümer* von Hermann Bruse (1951) in der monumentalen Auffassung, im selbstverständlichen Repräsentieren des »Kraft- und Zukunftsbewußtseins« eine Brücke schlage zu Dürers *Oswolt Krel*. Er sei »eine Symbolgestalt der siegreichen Arbeiterklasse, wie jenes Kaufherrenporträt eine Symbolgestalt des um Freiheit und Selbständigkeit ringenden Bürgertums ist.«[99] Die von der SED gezogene historische Parallele zwischen dem sozialpolitischen und ökonomischen Emanzipationsprozess des Bürgertums und des Proletariats ließ entsprechend die Selbstdarstellung des bürgerlichen Individuums im Typusporträt als geeignete Darstellungsform für das zu Selbstbewusstsein und Macht gelangte Proletariat erscheinen. Im Vergleich des ca. 1949 entstandenen Gemäldes *Keine Hand für den Krieg* und der zwei Jahre später gemalten Fassung werden die Schwierigkeiten deutlich, im Schema des bürgerlichen Typusporträts das qualitativ Neue der Stellung des Arbeiters in den sozialistischen Produktionsverhältnissen darzustellen. Die beiden Gemälde unterscheiden sich nur durch ihre Titel. Als Vorbild für den Arbeiter als Eigentümer der gesellschaftlichen Produktion dient der trutzig die Arme verschränkende streikende Arbeiter, dem die historische Streikparole auf den Leib geschrieben zu sein scheint: »Alle Räder stehen still, wenn dein starker Arm es will.«

Der angeblich ›klassizistisch‹ linear und empirisch malende Albrecht Dürer wurde in der DDR Anfang der 50er Jahre gegen den dunklen, expressiven Grünewald ausgespielt. Matthias Grünewald galt als Vorläufer der Expressionisten und wurde daher als »zutiefst gefährlich« eingestuft. Herbert Gute schrieb in Auswertung der »Ersten theoretischen Konferenz der Bildenden Kunst« (25.–27.9.1952) in Dresden in einem Artikel unter dem Titel »Was können unsere Künstler von Albrecht Dürer lernen?« gegen Grünewald gerichtet: »Grünewalds Darstellungen vom Menschen konzentrieren sich auf Qualen und Verzweiflung; seine Gestalten zeigen Exaltiertheiten und Übersteigerungen, die den Formalisten, vor allem den Expressionisten als Vorbild dienen. [...] Und wenn es so ist, daß die Expressionisten einmal Grünewald als ihren Vater bezeichnet haben, und wenn von ihm aus sich diese schädliche und für unsere nationale Kultur zutiefst gefährliche Richtung ergeben hat, so werden wir das nicht verschweigen.«[100]

Mitstreiter von Herbert Sandberg war vor allem der bereits vorgestellte und zitierte René Graetz, der sich 1957 gegen einen sterilen Klassizismus und die dogmatische Lehre vom Sozialistischen Realismus wandte: »Ob man zurückgeht bis zu Grünewald und Cranach oder bis zu Beckmann und Kokoschka [...], eines einigt die deutsche Kunst: der Expressionismus. Wir müssen lernen, unserer großen Tradition zu vertrauen. Wieviel weiter wären wir heute in der bildenden Kunst, wären wir mutiger gewesen, hätten wir mehr im Geiste der Unabhängigkeit gearbeitet, unserer eigenen Tradition, dem Expressionismus folgend, der unsere nationale Form des Realismus ist!«[101]



Albrecht Dürer, *Oswolt Krel*, 1499,
Alte Pinakothek, München



Hermann Bruse, *Keine Hand für den Krieg*,
ca. 1949, Öl auf Leinwand



Hermann Bruse, *Der neue Eigentümer*, 1951,
Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm,
Galerie Neue Meister, Dresden

Grünewalds Höllengesichte erregten schon das Mißtrauen der zeitgenössischen protestantischen Theologen. Martin Luther z.B. lehnt die fantastischen »Gesichte und Bilder« in der Offenbarung des Johannes ab und verweist auf das Beispiel der Apostel, die immer »mit klaren und dürren Worten« weissagen. In der Rangfolge der biblischen Weissagungen steht die Apokalypse des Johannes für Luther an letzter Stelle, da sie »nur in Bildern« spricht.[102] Aus Furcht vor dem magischen Bilderzauber gebot Calvin den Künstlern: »Es soll also nur das gemalt oder gebildet werden, was unsere Augen fassen können.«[103] Das ist, wie Werner Hofmann ausführt, die Geburtsurkunde des Realismus im protestantischen Norden. »Calvin setzt ›das Geistige‹ (im Sinne von Kandinskys Formulierung) so hoch an, daß er der materialistischen Ästhetik – von ihr bis heute nicht bemerkt – den Weg bereitet, einer Ästhetik, der bekanntlich alle über das Sichtbare hinausgehenden Ausdrucksabsichten suspekt sind und die ihre Verlegenheit gerne damit bemäntelt, daß sie das Bild am Wort mißt. Dabei geht die Autorität, welche die Reformatoren aus der Bibel bezogen hatten, auf die Heiligen Schriften von Marx, Engels und Lenin über.«[104]

Die sowjetische Avantgarde der 20er Jahre, deren Werke und Produkte in der Sowjetunion bereits seit Anfang der 30er Jahre in den Depots verschwunden waren, stand in der DDR bis Ende der 60er Jahre genauso wenig zur Diskussion wie die deutsche Moderne beispielsweise des Bauhauses in Weimar, Dessau und Berlin.[105] Der Anspruch dieser revolutionären Avantgarde in den 20er Jahren, durch Offenlegung der künstlerischen Verfahren, dem Betrachter Einsichten in den revolutionären Prozess zu vermitteln, Widersprüche aufzudecken, wurde, gemäß dem »Großen Vorbild«, einem volkspädagogischen Genrebild geopfert.

Stattdessen demonstrierte die Besatzungsmacht seit der Eröffnung des Berliner »Hauses der Kultur der Sowjetunion«[106] im Februar 1947 mit Ausstellungen sowjetischer Kunst die Methode des »Sozialistischen Realismus«. Gezeigt wurden ausschließlich anekdotenhafte Historien- und Genrebilder des späten 19. Jahrhunderts, z.B. von Repin sowie die sich auf den russischen Realismus der Vorrevolutionszeit (Gruppe der »Wanderer«) berufende sowjetische Malerei der AChRR und die Malerei der stalinistischen Akademiker der 30er bis 40er Jahre.[107] Eine der ersten Ausstellungen war die »Ausstellung sowjetischer Malerei« mit 48 beteiligten Künstlern im Haus der Kultur der Sowjetunion in Berlin 1949. Die hier gezeigte Abbildung gibt Einblick in die Wanderausstellung »Sowjetische und vorrevolutionäre russische Kunst« 1953, die nach Berlin auch in Dresden und Halle gezeigt wurde.

Auch der Versuch, unter dem Eindruck der mexikanischen Wandbildbewegung von Rivera[108], Siqueiros[109] und Orozco mit Wandbildern an andere moderne Traditionen sozialistischer Kunst der 20er Jahre anzuknüpfen, scheiterte: Die II. Deutsche Kunstausstellung in Dresden 1949 zeigte 13 Wandbildentwürfe unter Beteiligung von René Graetz, Arno Mohr, Horst Strempel und Wilhelm Lachnit. Sie wurden als zu schematisch und formalistisch von den Parteikritikern abgelehnt.[110]



Besuchergruppe in der am 27.7.1953 im Pergamon-Museum, Berlin, eröffneten Wanderausstellung »Sowjetische und vorrevolutionäre russische Kunst« (Berlin, Dresden, Halle) vor dem Monumentalgemälde *Sitzung des Präsidiums der Akademie der Wissenschaften der UdSSR*, 1951, Öl auf Leinwand, 297 x 585 cm, eines Künstlerkollektivs unter der Leitung von Wassili Prokofjewitsch Jefanow.
Foto: Bundesarchiv Koblenz (ehem. ADN-ZB, Sturm)

Höhepunkt dieser Normierung der Künste war die III. Deutsche Kunstausstellung 1953 in Dresden. Die Nähe zur Nazikunst auf den »Großen Deutschen Kunstausstellungen« im Münchener »Haus der Deutschen Kunst«[111] war nicht zu übersehen.

Im Vorfeld der bereits für November 1952 geplanten Ausstellung setzten die beiden Protagonisten der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, Kurt Magritz und Kurt Massloff[112], ihren ganzen Ehrgeiz daran, mit ihren neu bestellten Dozenten[113] und Studenten endlich eine überzeugende Parade von Werken des Sozialistischen Realismus für diese Ausstellung präsentieren zu können. Der 1952 bis 1953 amtierende Generalsekretär des VBKD, Herbert Gute[114], übernahm im Zentralvorstand des VBKD das Kommando für eine groß angelegte Kampagne zur III. Deutschen Kunstausstellung in Dresden, in der die Hochschule in Leipzig als Kaderschmiede des Sozi-

alistischen Realismus eine zentrale Rolle spielen sollte. Da im Sommer 1952 noch immer handgreifliche Ergebnisse fehlten, wurde die Ausstellung erst einmal auf den März 1953 verschoben.

Auf einer theoretischen Konferenz am 26./27.9. 1952 in Dresden sprach Gute ganz im Sinne von Massloff und Magritz »über die Hilfe, die wir aus dem Studium mit Dürer gewinnen können«, die Notwendigkeit, die »Gedankengänge der Spontaneität« zu überwinden und wie Dürer »wissenschaftlicher« zu arbeiten.[115] Gute veranlasst auf dieser Konferenz die Gründung der »1. Sozialistischen Künstlerbrigade«, für die der Leipziger Maler und damalige Dozent der Kunstgewerbeschule, Walter Münze, mit Kopfbogen des Künstlerverbandes Werbebriefe an Künstlerkollegen verschickte. Walter Münze wurde neben dem Maler Hans Kinder[116] zum Leiter der »1. Sozialistischen Künstlerbrigade« ernannt, die ab November 1952 auf Schloss Rammenau im Landkreis Bischofswerda (Oberlausitz) in sieben Wochen 15 Gemälde im Stil der sowjetischen Genremalerei als Musterbilder des Sozialistischen Realismus für die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden (1.3.–25.5.1953) malte, von denen 13 auch ausgestellt wurden. Walter Münze war unter den ca. 15 Künstlern (darunter aus Leipzig noch Günter Albert Schulz und Georg Kretzschmar und mit Willy Colberg aus Hamburg und Günter Dietz aus Bremen zwei Westdeutsche) neben Kretzschmar das einzige SED-Mitglied.[117]

Eine Gutachterkommission, zusammengesetzt aus elf namhaften bildenden Künstlern unter Führung des Generalsekretärs des VBKD, Herbert Gute, bereiste die DDR, machte im Auftrag der Ausstellungsleitung Atelierbesuche und besprach mit den Künstlern konkrete, bis zu einem bestimmten Termin zu malende Themen. In Leipzig besuchten sie sechs Künstler, darunter Walter Münze, dem u.a. als Staatsauftrag das Thema »Karl Liebknecht ruft auf zum Kampf gegen den imperialistischen Krieg« zugeteilt wurde.[118] Ein verbandsinternes Papier dokumentiert, welche Künstler aus Leipzig entsprechende Themen aus der am 26.6.1952 von Herbert Gute zusammengestellten Vorschlagsliste zu Themen aus der Geschichte der Arbeiterbewegung für die III. Deutsche Kunstausstellung übernommen haben. Ausdrücklich werden die Verbandsfunktionäre ermahnt, »die Künstler ideologisch anzuleiten, daß sie diese Themen nicht nur handwerklich meistern, sondern ihnen an Hand des Studiums des Marxismus-Leninismus einen tiefen wissenschaftlichen Gehalt geben, so daß die Werke tatsächlich zu einem Erziehungsmittel unserer[119] Menschen werden«.[120]



Die »1. Sozialistische Künstlerbrigade« auf Schloss Rammenau. Von links nach rechts: Carl Hinrichs, Gerhard David, Willi Schostak, dahinter Günter Dietz, Prof. Herbert Gute, Günter Albert Schulz, Walter Harras, sitzend Hedwig Holtz-Sommer, Arnold Klünder, Carl Lange, Hans Kinder. Foto: Bundesarchiv Koblenz (ehem. ADN-ZB)

Kurt Magritz, Helmut Holtzhauer und Joachim Uhlitzsch[121] schreiben in enger Abstimmung untereinander und mit der Partei die Ausstellung schön. Helmut Holtzhauer verweist in seiner Funktion als führender Kulturpolitiker (Vorsitzender der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten) auf den gesamtdeutschen Charakter der Ausstellung: »Als patriotische Tat muß es bezeichnet werden, daß diese Werke nicht nur geschaffen, sondern der Boykotthetze der bürgerlichen Presse Westdeutschlands zum Trotz zur Ausstellung gesandt wurden, und damit für die Unteilbarkeit der deutschen Kultur ein weithin sichtbares Zeugnis ablegen. [...] 117 Künstler aus Stuttgart, München, Hamburg, Düsseldorf und vielen anderen Orten Westdeutschlands sind mit 156 Arbeiten an der Ausstellung beteiligt, die im ganzen 597 Werke enthält.«[122]



Otto Grotewohl, Otto Nagel, Lotte Kühn und Walter Ulbricht beim Eröffnungsrundgang der III. Deutschen Kunstausstellung in Dresden. Foto: Bundesarchiv Koblenz (ehem. ADN-ZB)



Georg Kretzschmar auf Schloss Rammenau bei der Arbeit an seinem Gemälde *Die Volkslehrerin*, 1952. Foto: SAdK



Blick in die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden. Im Vordergrund Gerhard Neuberts Skulptur *Bereit zur Verteidigung der Heimat*, rechts an der Wand: Otto Nagel, *Junger Maurer von der Stalinallee*, 1953, Öl auf Leinwand, 115 x 80 cm, links: Erich Hering, *Nationalpreisträger Wirth mit Kollektiv*, 1952, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm. Foto: Bundesarchiv Koblenz (ehem. ADN-ZB, 6.3.1953)



Herbert Gute (rechts mit Vorzeichnung in der Hand) und der Maler Hans Kinder (links neben ihm) beurteilen das Gemälde von Georg Kretzschmar (ganz links im weißen Malerkittel). Foto: SAdK

Holtzhauer findet bei allem Lob kritische Worte für die »impressionistische« Art der jungen Dresdner Schule: »Diese Methode des Unvollständigen entspricht wohl einem unzulänglichen gedanklichen Erfassen des Themas, aber vor allem der ungenügenden Vorbereitung durch sorgfältige Studien. Die Entwürfe müssen bereits so exakt gezeichnet sein, wie es das Kunstwerk selbst sein soll.«

Dafür werden die vier Gemälde *Die jüngsten Flieger* von Harald Hellmich und Klaus Weber[123], das *Bildnis eines Offiziers der kasernierten Volkspolizei* von Gerhard Kurt Müller, *Die Schlosserlehrlinge Zinna und Glasenapp im März 1848* von Heinz Wagner und »Schützt und ehrt das nationale Kulturerbe« (*Ehrt unsere alten Meister*, E.G.) von Hans Mayer-Foreyt hervorgehoben mit dem Vermerk, dass alle vier Werke von Absolventen der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst (HfGB) stammen. »Diese schönen Arbeiten [...] sind das Ergebnis einer sorgsamen, zielbewußten und konsequenten Erziehungsarbeit an dieser Hochschule, die den jungen Talenten den Weg ebnete.« [124]

Der Artikel von Joachim Uhlitzsch in der »Leipziger Volkszeitung« widmet sich ausschließlich den »Leipziger Maler(n) auf der III. Deutschen Kunstausstellung« und verkündet im Untertitel unumwunden den »Durchbruch zum Siege des Realismus in der bildenden Kunst«. Als Beweis



Harald Hellmich, Klaus Weber, *Die jüngsten Flieger,* 1953, Öl auf Leinwand, 240 x 350 cm). Foto: Bundesarchiv Koblenz (ehem. ADN-ZB)

stellt auch er die schon von Holtzhauer genannten »vier der bedeutendsten Beiträge von jungen Leipziger Malern« heraus. Der Nachfolger von Kurt Magritz lobt die HfGB. Sie habe alle vier erwähnten Maler ausgebildet und »damit einen Beweis dafür erbracht, daß sie unter der Leitung ihres Direktors, Prof. C.K. Massloff, ihre Aufgaben als Hochschule beim Aufbau des Sozialismus vorbildlich erfüllt«.

Eines der vier von Joachim Uhlitzsch besonders gewürdigten Beispiele aus seiner Berichterstattung soll im Vergleich zu einem Gemälde von der Großen Deutschen Kunstausstellung in München hier näher betrachtet werden: »*Ehrt unsere alten Meister*, nennt Hans Mayer-Foreyt sein Gemälde. Vor einem Tisch sitzt ein Arbeiter. Das Aktivistenabzeichen[125] schmückt seinen Rock. Mit kritischem Blick betrachtet er eine Zeichnung, die der Student, der hinter ihm steht und voller Spannung auf das Urteil des Arbeiters wartet, aus der Mappe genommen hat. ›Adolf Menzel‹ lesen wir auf dem Blatt, das der Student in der Hand hält. Heute, wo die Bourgeoisie das klassische Erbe unserer nationalen Kunst mit Füßen tritt, wo der Formalismus in Westdeutschland die großen Traditionen der klassischen Kunst verhöhnt, um sein unmenschliches Unterfangen, den Imperialismus zu verteidigen und zu stützen, ausführen zu können, ist allein die Arbeiterklasse der legitime Erbe und Beschützer der großen künstlerischen Leistungen der Vergangenheit. Ihr Vertreter sitzt im Vordergrund des Bildes, und der Student, der gekommen ist, um mit ihm über Menzel zu diskutieren, ist ein typischer Vertreter der neuen, der Arbeiterklasse eigenen Intelligenz. Die Heranbildung der klasseneigenen Intelligenz wiederum ist aber eine Hauptaufgabe unserer gesamten Politik. Diesen tiefen wissenschaftlichen Gehalt hat Mayer-Foreyt mit einer Komposition von zwei Gestalten zum Ausdruck gebracht und dabei, obwohl dieser Inhalt und seine Darstellung von monumentalem Charakter sind, die Gestalten mit tiefer Menschlichkeit und echter schöpferischer Beziehung erfüllt.«[126]

Mayer-Foreyt erläutert in einem Beitrag der Zeitschrift »Bildende Kunst«, in der auch die Besprechungen von Holtzhauer und Magritz über die III. Deutsche Kunstausstellung erschienen sind, unter der Überschrift »Wertvolle Vorbilder«[127] sein Bild. Sein Thema, die Verbindung des Künstlers zu der ihn tragenden Gesellschaft[128], habe der »große französische Realist« Courbet in seinem berühmten Atelierbild schon meisterhaft zum Ausdruck gebracht. Die vielfigurige Komposition zeige ja, »daß der Künstler sich mit seinen Werken an eine Vielzahl von Menschen wendet«. Sein mangelndes eigenes Können habe es ihm aber nur gestattet, dieses Thema in einer zweifigurigen Komposition zu behandeln. Daher habe er sich für das im 19. Jahrhundert beliebte Sujet Künstler und Kritiker entschieden. Ein Vorbild fand er in Wilhelm Leibls (1844–1900) Gemälde *Ein Kritiker*.[129]

Das Frühwerk von Leibl, entstanden am Ende seiner Münchner Studienzeit als Schüler von Karl von Piloty, erinnert an ein ›lebendes Bild‹ bzw. an Studententheater. Man spürt die Lust am Posieren und Gestikulieren, bemerkt die Ironie der übertriebenen Theatralik und die Liebe zum genrehaften Ausbreiten von Atelierrequisiten. Auch Cay Brockdorff kritisiert im gleichen Heft, die Gesten und Bewegungen seien »noch zu gestellt«. Mayer-Foreyt selbst bleibt diese »nicht ganz überwundene Modellpose, eine gewisse Theatralik im Verhältnis der beiden handelnden Figuren« nicht verborgen. Alles entscheidend ist der fruchtbare Augenblick[130]: »Der junge Künstler, der bereits nach neuen Blättern sucht, wendet sich plötzlich – offensichtlich auf eine treffende Bemerkung hin – dem Kritiker zu. In diesem Augenblick hält ihn Leibl fest.« Mayer-Foreyt lobt die Rahmung der genrehaft ausgemalten Szene durch den Lehnstuhl links und den Krug rechts und betont als das interessanteste Motiv, »daß er den Künstler über die Schulter des Kritikers hinwegsehen läßt«.

Mayer-Foreyt übernimmt genau dieses Arrangement, wenn auch seitenverkehrt für sein Gemälde. Aus der eher humorigen Studentenszene wird jetzt eine feierlich-religiöse Andachtsstunde, die noch gesteigert wird durch das Motiv der zwei Männer, die sich im Namen eines bzw. im Geiste eines Dritten (in diesem Fall Menzel als Schriftzug auf dem Blatt, das der junge Mann in der Hand hält) treffen.[131]

Um dem Bild »einen aktuellen politischen Sinn zu verleihen«, läßt Mayer-Foreyt einen Arbeiter Platz nehmen, »der als typischer Vertreter seiner gesamten (!) Klasse sehr sorgfältig prüfend und kritisch – wie es den Menschen der Arbeiterklasse eigen ist – die künstlerische Arbeit der Jugend betrachtet. Um der Gestalt des Arbeiters Ruhe und Geschlossenheit zu verleihen, wählte ich für sie eine sitzende Stellung. Mit Bedacht betrachtet er Blatt für Blatt. Der junge Künstler sollte demgegenüber in einer mehr bewegten Handlung dargestellt sein. Er hält abwartend inne. In seiner rechten Hand befindet sich eine Zeichnung eines der größten realistischen Meister unseres nationalen Kulturerbes, Adolf Menzel, die er zum Vergleich heranziehen will.«

Die Verlogenheit einer wiedergewonnenen Einheit von Kunst und dem sie tragenden Volk zeigt sich an der gekünstelten und verkrampften Komposition.

In der Praxis spielten allein die Parteifunktionäre mit ihren idealistischen auf Friedrich Schiller fixierten Bildungsvorstellungen stellvertretend für die Arbeiterklasse die »führende Rolle« als Mäzene und Kunstförderer. Die Kunstfragen im Hinblick auf die in der Regel gleichgültigen Arbeiter[132] wurden von den Funktionären allenfalls mit bestellten Leserbriefen in Stellung gebracht, um die Künstler einzuschüchtern.

Mögliche Kritik vorwegnehmend, reagiert auch Mayer-Foreyt mit der damals üblichen Selbstkritik[133]: »Es ist mir leider noch nicht möglich, den vollen Reichtum der farbigen Töne, wie sie in der Wirklichkeit (!) existieren, in meinem Bild wiederzugeben.« Auch habe er die Veränderungen, »die die Zeichnung eines Bildes durch die Farbe erfährt«, noch nicht im Griff.

Im Vergleich der Kunstanschauungen des Leibl-Kreises mit dem programmatischen Aufsatz von Cay Brockdorff über Wilhelm Leibl wird deutlich, dass die Vereinnahmung des Künstlers für die in Leipzig erwünschte didaktische, sozialistische Genremalerei der frühen 50er Jahre in der DDR auf einem grundlegenden Missverständnis beruhte.

In einer vom Historismus[134] beherrschten Zeit, in der an den Akademien, vergleichbar mit Leipzig, weniger manuelles Handwerk, dafür um so mehr die Erfindung von Szenen gelehrt wurde, vermieden Leibl und der nach ihm benannte Kreis, zu dem zwischen 1869 und 1873 u.a. Carl Schuch, Johann Sperl, Hans Thoma und Wilhelm Trübner gehörten, konsequent jede Berührung mit dem Erzählerischen, Anekdotischen, Literarischen, Sentimentalen der damals so beliebten Genremalerei[135] zu Gunsten des ›Reinmalerischen‹. Der Leibl-Kreis polemisierte wie auch Courbet leidenschaftlich sowohl gegen die Historienmalerei als auch gegen die Genre- und Gedankenmalerei. Das war damals das Geschäft der etablierten Salonmaler, von denen man sich mit dem Ethos der »Ehrlichkeit« und »Wahrhaftigkeit« absetzte. »Mit ihrer verfluchten Gedankenmalerei verhunzen sie uns die ganze deutsche Kunst!«, soll Leibl gesagt haben angesichts der Aufforderung Kaulbachs, 1865 den Karton *Graf Eberhards Rettung der Kinder* zu einem Historienbild malerisch auszuführen.[136] Die akademischen Lehrmethoden wurden abgelehnt. Dafür stand das Selbststudium hoch im Kurs, die Schulung an selbst ausgewählten Meisterwerken.[137]

Leibl verstand den Realismus als eine ethische Einstellung zur sichtbaren Welt. Die schlechte Qualität der zeitgenössischen Malerei begründete er mit falschen Sehgewohnheiten: nicht schön, sondern gut muss der Künstler sehen, er »male den Menschen so wie er ist, da ist die Seele ohnehin dabei«[138], schrieb er gegen den durch Franz von Lenbachs Porträtmalerei modisch gewordenen psychologisierenden Realismus. Dem stellte er sein »Konzept der bewußten Beschränkung auf das Sichtbare entgegen. Das Auge war die Instanz, die Wahrheit garantieren konnte. [...] Das künstlerische Ethos stand allein im Dienste der getreuen Übertragung des Wahrgenommenen in solide Malerei. Die Bestimmung des Künstlers verschob sich vom *creator* und *inventor* zum Handwerker, der mit einer spezifischen, erlernbaren Technik eine Beobachtung in Malerei umsetzt.«[139] Damit geht Leibl, wie schon vor ihm Menzel, einen entscheidenden Schritt in Richtung einer Begründung der Malerei aus sich selbst heraus jenseits der Darstellung von Ideen.

Das Bildnis der Frau Gedon[140] brachte ihm auf der Internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast 1869 den internationalen Durchbruch und die Bekanntschaft mit Gustave Courbet, der in München in einem eigenen Saal des Glaspalastes mit sieben Gemälden, darunter den *Steinklopfern*, vertreten war. Courbet schrieb seinen Eltern aus München am 20.11.1869: »Die jungen Leute malen hier ganz in meiner Art.«[141] Während Courbet erklärte: »Das Schöne liegt in der Natur«, war Leibl überzeugt: »Das Wahre ist das Schöne.« Courbet bestärkte ihn, nur das zu malen, was das Auge sieht, und lud ihn nach Paris ein, wo Leibl bis zum Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges blieb. Leibl schreibt aus Paris: »Hier in Paris sieht man weniger auf das, was nicht zur Malerei gehört, als auf die Malerei selbst. Durch dieses Haschen nach guten Sujets, was mit der Malerei nichts gemein hat,

werden in Deutschland keine Maler hervorgebracht und ist alle Malerei bis auf den heutigen Tag dort zum Teufel gegangen.«[142]

Das Prinzip, im Sinne Calvins nur zu malen, was das Auge sieht, wurde im Leibl-Kreis ergänzt durch die Notwendigkeit des Stilisierens, nicht im dekorativen Sinne, sondern der Überzeugung von Cézanne folgend, nach der man die Natur behandeln soll »gemäß dem Zylinder, der Kugel und dem Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so daß jede Seite eines Objekts, einer Fläche, nach einem Mittelpunkt führen [...].«[143]

War Courbet zunächst für alle Mitglieder des Leibl-Kreises die zentrale Figur, so distanzierten sie sich doch mit der Zeit von seiner »Kampfattitüde. Er hat mit seinem Pinsel oft mehr gekämpft als gemalt« (Brief von Karl Schuch an Karl Hagemeister). Karl Schuch kritisierte, dass »Nebenabsichten« Courbet weit weggeführt hätten »von der Kunst, die das einmal nicht verträgt und um ihrer selbst willen gepflegt sein will«.[144] Deshalb lehnten Leibl und seine Gesinnungsgenossen jede Art von Aufträgen für Geld rigoros ab. Der Künstler arbeite für sich selbst und einen Kreis von Kennern[145], von denen die kompetentesten die gleich gesinnten Künstlerkollegen sind: »Den Beifall der wahren Künstler zu erringen, ist schwerer, aber für den Künstler (allein) von wahrem Werte [...] Das Gute und Schöne darf sich nur des Verständnisses einiger weniger freuen, die gewöhnlich nicht befähigt sind, den Künstler zu bezahlen.« Das große Publikum dagegen wurde von Leibl mehr oder weniger verachtet: »Schmiererei ist das einzige, was das Publikum zu verstehen imstande ist.«[146]

Die Gründe für die in den 50er Jahren von Massloff, Magritz, Uhlitzsch, Brockdorff und Kurella immer wieder beschworene Vorbildfunktion von Menzel und Leibl legte Cay Brockdorff[147] im gleichen Heft der »Bildenden Kunst« dar, in dem die Beiträge über die III. Kunstausstellung und der Aufsatz von Mayer-Foreyt veröffentlicht sind. Unter dem Titel »Der Realist Wilhelm Leibl« schrieb er einen zehnseitigen mit elf Reproduktionen illustrierten grundsätzlichen Aufsatz. Nach Dürers Selbstporträt auf dem Umschlag des ersten Heftes schmückt Wilhelm Leibls Ausschnitt des Gemäldes *In der Küche* die Titelseite dieser zweiten Ausgabe der Verbandszeitschrift. Die folgende Passage führt die Argumente an, mit denen Brockdorff Leibl zum Vorbild des Sozialistischen Realismus macht: »Leibls Werke sind immer voll von hohem Ideenreichtum. [...] Er nahm Partei für die Wahrheit des Lebens, seine Schönheit und für die edelsten und besten Eigenschaften des Menschen.« In der Verarbeitung des Courbetschen



Hans Mayer-Foreyt, *Ehrt unsere alten Meister,* 1953, Öl auf Leinwand, 80 x 108 cm



Wilhelm Leibl, *Ein Kritiker,* 1868/69, Öl auf Leinwand, 67 x 55 cm

Realismus sei Leibl zum »wahrhaften Deutschen« geworden, so, kann man ergänzen, wie die Deutschen jetzt von den Russen lernen können, ohne ihr nationales Erbe verleugnen zu müssen. Selbstverständlich verweigerte er sich so gut er konnte dem »kapitalistischen Kunsthandel«, der dem Bildnis eines »gesunden, reizvollen Mädchens« den Titel *Die Kokotte*[148] verpaßte. »Wäre das die Absicht Leibls gewesen, so hätte er bei der Wirklichkeitstreue seines Schaffens das Wesen der Prostitution, die tiefe Erniedrigung und Beleidigung des Menschen, dargestellt.«[149]

Die »bourgeoise« Kunstwissenschaft habe ihn zum bloßen Naturalisten verfälscht, der sich geweigert habe, von der Natur ab- und über sie hinauszugehen. »So gelang es bis heute, den tiefen Wahrheitsgehalt und die Parteinahme in seinem Schaffen zu verschleiern und einen der bedeutendsten Interpreten des Humanismus seit Dürer und Holbein zum ›l'art pour l'art-Maler‹ zu stempeln.«[150] Leibl: »Ich will nur malen, was wahr ist, und das hält man für häßlich, weil man nicht mehr gewohnt ist, etwas Wahres zu sehen.«[151] Leider gehörten zur Wahrheit seines Lebens, bedauert Brockdorff, noch nicht das Industrieproletariat als entscheidende Kraft des Fortschritts. Dennoch



Udo Wendel, *Die Kunstzeitschrift,* 1939

war es richtig, dass er den »Weg zu dem einfachen Werktätigen des Landes« gefunden hat, denn »unter Naturmenschen« kann man jenseits »schlauer Berechnung« »natürlich malen«.[152]

Die Theoretiker des Sozialistischen Realismus sahen in Menzel und Leibl kunstfromme Idealisten, die das Volk in der Figur des einfachen, ehrlichen und gesunden Bauern (z.B. Wilhelm Leibl, *Die Dorfpolitiker,* 1875–77) oder Handwerkers und Kleinbürgers (z.B. *Die Aufbahrung der Gefallenen der Märzrevolution,* 1848 von Adolph von Menzel) in den Mittelpunkt ihrer Malerei setzten. Sie missverstanden die Gemälde dieser Maler als Sitten- bzw. Genrebilder zur sittlichen Erbauung und Erziehung des ›Volkes‹.[153] In ihrer dogmatischen Borniertheit sahen sie in den großen Realisten des 19. Jahrhunderts nur die traditionalistischen Antipoden der Moderne und blieben blind für den ›Formalismus‹ einer sich von literarischen Erzählmustern emanzipierenden Malerei, die mit avantgardistischen Kunstgriffen wie Fragmentierung, Montage »die Zersetzung überkommener Hierarchien, Werte, sozialer Strukturen« »feinnervig« wahrnimmt.[154] Aus Wirklichkeitsfanatikern machten sie moralisierende Klassizisten.

Im Interview mit Lutz Dammbeck charakterisierte Brockdorff den Maler Wilhelm Leibl als eine »Sondererscheinung«, als »Schlußpunkt der bürgerlich realistischen Malerei«, aber »nicht beerbbar«. Es sei damals ein Irrtum gewesen, an seine Malerei anknüpfen zu wollen.[155]

Ein weiteres Vorbild zu Hans Mayer-Foreyts *Ehrt unsere alten Meister* liegt nahe und wäre damals als Reproduktion im NS-Pendant der Zeitschrift »Bildende Kunst«, der Zeitschrift »Die Kunst im Dritten Reich« verfügbar gewesen, ob es allerdings Mayer-Foreyt kannte, ist nicht nachweisbar: Das Gemälde *Die Kunstzeitschrift* von Udo Wendel aus dem Jahr 1939.[156] Das Gemälde zeigt eine deutsche Familie beim Betrachten eben dieser Zeitschrift. Aufgeschlagen ist die Abbildung der Bronzeplastik *Die Schauende* von Fritz Klimsch, die als Auftragswerk am Schwimmbad der I.G. Farben-Werke in Leverkusen aufgestellt war.[157]

Beide Varianten der Darstellung von Kunstbetrachtung inszenieren das gleiche autoritäre, altväterliche Verhältnis zur Kunst trotz des Klassengegensatzes zwischen Udo Wendels bildungsbürgerlicher Familie und dem Industriearbeiter bei Mayer-Foreyt. Vergleichbar ist das Thema (Kunstbetrachtung), die Einstellung zum Erbe großer Meister (Ehrfurcht) und eine genrehaft, anekdotische Malweise.

In beiden Systemen sollte die fotografische Genauigkeit der Malerei den Inhalt beglaubigen. Damit will die Malerei an der mimetischen Wahrheit von Fotografien teilhaben, von denen man damals noch annahm, dass sie nicht willkürlich erfunden sein können.[158]

Die Nähe der sowjetisch-stalinistischen Malerei, die als Muster hinter den Bildern der jungen Maler aus der HfGB Leipzig stand, zur Nazi-Ästhetik wurde gesehen, die Debatte darüber war aber tabu. Brockdorff, von Damm-

beck darauf angesprochen, glaubt an die unbewusste Bewunderung der ehemaligen Widerstandskämpfer und jetzigen Staatsfunktionäre für die propagandistischen Erfolge von Riesenaufmärschen und Fackelzügen. Außerdem drangen immer mehr nicht so belastete Nazis in den Funktionärsapparat ein, denen konnten die Maidemonstrationen »gar nicht groß genug sein«. So verwandelte sich die Demonstration in einen Aufmarsch und die, die man überzeugen wollte, wurden zum Schweigen gebracht, eingeschüchert. Auf die Frage, warum Massloff, der als Kommunist im Zuchthaus saß, sich für ein von der Nazikunst beeinflusstes Bild wie die *Jüngsten Flieger* begeistern konnte, antwortete Brockdorff: »Eine neue Gesellschaft übernimmt natürlich Formen der alten Gesellschaft.« Sie glaubten wohl, sie könnten die Popularität der Ufa-Traumfabrik und die Volkstümlichkeit der Nazikunst schadlos kopieren und einfach mit einem neuen Inhalt versehen. »Ich habe eine ganze Weile gebraucht, bis ich dahinter kam, daß Massloff machtgierig war und diese Debatte benutzte, um aus der Hochschule für Grafik eine ganz große Hochschule für Kunst zu machen.«[159]

Die SED als Partei neuen Typs, die die neue Gesellschaft aufbauen will, orientierte sich paradoxerweise am Modell des bürgerlichen Staates und der bürgerlichen Gesellschaft. Nach marxistischer Auffassung liegt in den gesellschaftlichen Verhältnissen selbst als ästhetische Prädisposition der Grund, weshalb sie Bilder als ihr Anderes brauchen.[160] So brauchte die bürgerliche Gesellschaft in ihrer nachrevolutionären Phase eine heroische Kunst, um »den bürgerlich beschränkten Inhalt ihrer Kämpfe sich selbst zu verbergen und ihre Leidenschaft auf der Höhe der großen geschichtlichen Tragödie zu halten«.[161] In der Sphäre der großen Kunst ist die historische Bewegung der bürgerlichen Gesellschaft zum Stillstand gekommen.[162] Diese historische Differenz zwischen bürgerlichem und allgemeinem Interesse findet sich in der (bürgerlichen) Kunsttheorie wieder als ästhetische Differenz zwischen der (bürgerlichen) Wirklichkeit und dem (poetischen) Ideal, worin das »Wesen« von Kunst begründet liege.

Diese Charakteristik der bürgerlichen Kunst beeinflusste, vermittelt über die sowjetische Kunsttheorie[163], auch die Kunstanschauungen der SED in den 50er Jahren. Eine heroisch verklärte Kunst richtete sich im Auftrag der Partei auf Dauer als etwas »Höheres« über der Realität ein, um die Differenz zu verwischen zwischen dem Versprechen der Partei, den Sozialismus zu verwirklichen, und der tristen Wirklichkeit. Eine patriotische, an das nationale Kulturerbe appellierende Rhetorik sollte vom forcierten



Eröffnung der Ausstellung »Patriotische Kunst aus der Zeit der Volkserhebung 1813« in der Deutschen Akademie der Künste. Konrad Kaiser führt als Kurator die Regierungsdelegation mit dem Stellvertreter des Ministerpräsidenten und Vorsitzenden der Nationaldemokratischen Partei Deutschlands (NDPD), Lothar Bolz (im hellen Anzug), an der Spitze und dem Vorsitzenden der Staatlichen Kunstkommission, Helmut Holtzhauer (links daneben), durch die Säle am Robert-Koch-Platz. Foto: Bundesarchiv Koblenz (ehem. ADN-ZB, Gislow)

Aufbau des Sozialismus mit all seinen Mängeln und Versorgungsengpässen ablenken.

So eröffnete die Deutsche Akademie der Künste am 15. Mai 1953, wenige Wochen vor dem Arbeiteraufstand am 17. Juni, eine Ausstellung, der man zunächst den Titel »Das Volk steht auf«[164] gab, später dann »Patriotische Kunst aus der Zeit der Volkserhebung 1813«[165] gegen den »napoleonischen Imperialismus«, der agitatorisch mit dem amerikanischen Imperialismus und seiner westdeutschen Kolonie kurzgeschlossen wurde. Unvermittelt setzte der Maler und Akademiepräsident Otto Nagel in seiner Eröffnungsrede den »gegenwärtigen Kampf um die Einheit unseres Vaterlandes« in Beziehung zum Kampf gegen die »napoleonische Fremdherrschaft«. Der Appell an die Künstler der DDR, sich ein Beispiel zu nehmen an den Patrioten von damals, ist nicht zu überhören: Die Ausstellung zeige eindeutig, »daß diejenigen Künstler, die fest in ihrem Volke wurzelten und im Kampf um seine Freiheit und Rechte vorbehaltlos an seiner Seite standen, auch die künstlerisch bedeutendsten Leistungen vollbrachten«.[166]

Die SED verfolgte mit der Rede und der Ausstellung einen nationalen Kurs und stellte sich in die Tradition des 19. Jahrhunderts, in dem das Bürgertum auf die Säkularisierung mit der Kultivierung einer patriotisch-religiösen Kunst reagierte. Die Ausstellung zeigte z.B. das Gemälde *Theodor Körner, Friesen und Hartmann auf Vorposten*[167], 1815 von Georg Friedrich Kersting. Auf dem Bild sind die Freunde des Malers als Lützower Jäger im

Eichenwald zu sehen, dessen massive Stämme mit ihren dichten Blattkronen an die Pfeiler und Rippenbögen einer Kathedrale erinnern. Sie verteidigen ein Stück deutschen Wesens gegen das napoleonische Frankreich. Das im gleichen Jahr entstandene Pendantbild *Die Kranzwinderin*[168] zeigt eine junge Frau beim Winden von Eichenlaubkränzen für die gefallenen drei Freunde, deren Namen jeweils in die Rinde eines Baumes eingekerbt sind, »als habe ihr Tod sie nun endgültig dem Wald anverwandelt, den sie vorher bewacht und verteidigt hatten«.[169] Von diesen Altarbildern einer patriotischen Kunstreligion geht in Deutschland eine Tradition aus, die im patriotischen und sozialistischen Andachtsbild das Versprechen innerweltlicher Erlösung verkörpert sieht: von Caspar David Friedrichs Gemälde *Huttens Grab* bis zu Feiningers *Kathedrale des Sozialismus*, 1919.



Georg Friedrich Kersting, *Theodor Körner, Friesen und Hartmann auf Vorposten*, 1815, Öl auf Leinwand, 46 x 35 cm



Georg Friedrich Kersting, *Die Kranzwinderin*, 1815, Öl auf Leinwand, 40 x 32 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Frontstellung gegen die Weimarer Künstlergeneration und die »Westemigranten«

Obwohl die Parteifunktionäre glaubten, mit der III. Deutschen Kunstausstellung 1953 den »Durchbruch zum Sozialistischen Realismus« geschafft zu haben, entstanden nach 1945 dennoch wieder regionale Kunstzentren[170] in Berlin[171], Dresden[172] und Halle[173], in denen dank des Wirkens der aus Emigration, Haft oder Kriegsgefangenschaft zurückgekehrten Weimarer Generation, zumindest ansatzweise, Stilformen der Moderne (Expressionismus, Verismus, Neue Sachlichkeit) aus der Zeit vor 1933 überleben konnten.

Zunächst aber schreckte man in dieser Phase der Formalismuskampagne noch nicht einmal vor Angriffen auf Käthe Kollwitz und Ernst Barlach zurück (beiden widmete die 1950 gegründete Deutsche Akademie der Künste bereits 1951 heftig kritisierte Ausstellungen). Käthe Kollwitz – so die Kritik – hätte in den Arbeitern stets »nur den leidenden Teil des Volkes gesehen«[174], Ernst Barlach sei »in den Sumpf des Mystizismus« geraten, seine Kunst trage »einen düsteren, bedrückenden, pessimistischen Charakter«.[175]

Die Kommunisten und Dresdner ASSO-Mitglieder Lea und Hans Grundig fühlten sich durch den direkten Angriff auf Käthe Kollwitz besonders herausgefordert und schrieben am 21.2.1951 in der »Täglichen Rundschau«: »Als verfolgter Mensch klagte sie den Faschismus der absoluten Vernichtung und Entmenschung an und zeigte dabei die Kräfte des Widerstandes auf. Wenn das also ›häßlich‹ ist, dann muß ›schön‹ zu bestimmten Zeiten eine Lüge sein.«[176] Zwei Jahre später kam Lea Grundig noch einmal zurück auf die angebliche Düsterkeit der Blätter von Käthe Kollwitz: »Diese kleinbürgerliche, vom Kitsch beeinflußte Auffassung behindert unsere jungen Menschen, die größten Kunstwerke der neueren Zeit zu verstehen und zu genießen.«[177]

Der Weimarer Generation, zu der mit Wilhelm Lachnit, Hans und Lea Grundig, Oskar Nerlinger und Otto Nagel überzeugte Kommunisten vor allem aus der in Dresden und Berlin gegründeten »Assoziation Revolutionärer Künstler Deutschlands« (ASSO) gehörten, wurde erklärt, dass der expressive, veristische und proletarisch-revolutionäre Realismus jetzt als formalistisch galt. Sie mussten sich durch die Formalismuskampagne im Kern ihres Kunstverständnisses angegriffen fühlen. Auf der außerordentlichen Vorstandssitzung des VBKD über den »Neuen Kurs

und die Bildenden Künstler« am 14.11.1953 erklärte Lea Grundig empört: »Vor allen Dingen unserer Generation, zu der Kollege Cremer gehört, zu der viele unserer Kollegen und zu der auch ich gehöre, hat man wirklich die Füße abgeschnitten, mit denen wir auf dem Boden standen, und man hat von uns verlangt, wir sollten unser gesamtes, bis dahin geschaffenes Werk für begraben erklären und völlig von neuem anfangen. Ich möchte hier daran erinnern, daß es in der Nachfolge von Käthe Kollwitz in



Gründung des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands am 17. und 18.6.1950 auf einem vom Kulturbund einberufenen Kongress. Das Präsidium von links nach rechts: Prof. Fritz Dähn, Prof. Arno Mohr, Klaus Gysi, Prof. Otto Nagel, Prof. Johannes R. Becher (stehend). Foto: Bundesarchiv Koblenz (ehem. ADN-ZB, Illus)

Deutschland eine Gruppe ›Assoziation revolutionärer bildender Künstler‹ gegeben hat, die absolut auf dem Boden des Klassenkampfes gestanden und fest an der Seite der kommunistischen Partei mit den Mitteln der bildenden Kunst gekämpft hat. Alles [...] das ist ›Formalismus‹«.[178]

Dennoch gab es nur sehr vereinzelte und vorsichtige Stimmen gegen die doktrinäre Formalismuskampagne aus den Reihen der Weimarer Generation. Neben Hans und Lea Grundig wagte es Otto Nagel (er besaß auch die notwendige Autorität, um sicher gehen zu können, dass sein Artikel überhaupt veröffentlicht wurde), eine Entgegnung auf den berüchtigten ›Orlow‹-Artikel zu schreiben. Am 15.2.1951 erschien in der »Täglichen Rundschau« unter der Überschrift »Die Kunst als Waffe des Volkes« sein Beitrag, in dem er feststellte, dass nicht »der gemalte Schweißtropfen auf der Stirn des Aktivisten« wesentlich ist, »sondern die Haltung, der Geist, von dem unser neues, von rotem Blut durchpulstes Leben gekennzeichnet wird«. Doch der politische Druck auf den Nationalpreisträger (1950) Otto Nagel in seiner herausragenden Funktion als 1. Vorsitzender bzw. Präsident des VBKD (1950–1952, 1955–1959), Präsident des Komitees der III. Deutschen Kunstausstellung und Präsident der Deutschen Akademie der Künste (1956–1962) war groß und die Angst, seine Ämter und Privilegien zu verlieren ebenso: Jedenfalls ließ er sich zu einem halbherzig gemalten *Jungen Maurer von der Stalinallee* (1953, Öl auf Lwd., 115 x 80 cm, im Ausst.kat. zur III. Deutschen Kunstausstellung bezeichnenderweise nicht abgebildet) überreden (vgl. Abb. S. 45 unten), der prompt in der »National-Zeitung«, Berlin, vom 11.3.1953 kritisiert wurde: »Sein ›Junger Maurer‹ ist mehr konstruiert als erlebt.« Das Bild »ist sowohl in der Anlage wie in der Ausführung von großer Flüchtigkeit [...]«. Außerdem warf man ihm »modellhafte Starrheit«, mangelnde räumliche Tiefenwirkung und einen Hintergrund vor, der wie »reine Staffage« wirke.

Auf der außerordentlichen Sektionssitzung Bildende Kunst zur Frühjahrsausstellung der Deutschen Akademie der Künste am 16.6.1955 (also in der Zeit des »Neuen Kurses« nach dem 17. Juni 1953) übte Nagel Selbstkritik wegen seiner Anpassung an die politischen Vorgaben: »Schauen Sie doch um sich, alle, die wir diesen Weg gegangen sind und die wir versucht haben, dran zu bleiben – ich mit meinen Stalin-Allee-Bildern – wir haben mal Schiffbruch erlitten. Und um sich wieder zu fangen, nach einem Jahr, das ist gar nicht so leicht für einen Künstler. Man kann nicht so eine Entwicklung nach Belieben umbiegen und wieder geradebiegen – das geht nicht. Das ist so, wenn Arno Mohr sich hätte frei entwickeln können, dann würde er jetzt wahrscheinlich nicht diese kleinen Lithographien machen, sondern würde großartige Bilder malen, Bilder, die wir vielleicht heute brauchen.«[179] Ein Anknüpfen an die kritisch-veristische bzw. expressionistische Tradition der 20er Jahre wurde jedoch von der SED kategorisch ausgeschlossen.

Die Diffamierung des Expressionismus und Verismus, mit der die Künstler der »Assoziation Proletarisch-Revolutionärer Künstler« (ASSO) und damit die Weimarer Künstlergeneration ausgegrenzt wurden[180], machte vor allem den zurückgekehrten Westemigranten zu schaffen. Insgesamt kam nur ein Viertel der Emigranten nach Deutschland zurück, davon entschieden sich die meisten für die SBZ/DDR, da keine Institution im Westen durch Einladungen ein besonderes Interesse an ihrer Rückkehr artikulierte.[181] Die Gründe scheinen auf den ersten Blick nahe liegend zu sein, wollten doch die meisten Remigranten der Weimarer Generation als Mitglieder oder Sympathisanten der alten KPD und kommunistisch orientierter Künstlerorganisationen wie der ASSO ihre 1933 unterbrochene Arbeit am Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft in der SBZ/DDR fortsetzen.[182]

Außerdem empfanden die antinazistischen Künstler aus dem Exil die bedingungslose Kapitulation der deutschen Wehrmacht am 8. Mai 1945 als Befreiung und Aufbruch, während in Westdeutschland vom »Zusammenbruch« die Rede war. Dennoch war auch für sie die Rückkehr in den ›antifaschistischen‹ und daher »besseren« Teil Deutschland eine »Heimkehr in die Fremde«, wie es der nach Leipzig zurückgekehrte Germanist Hans Mayer in seinen Memoiren formulierte, denen er bezeichnenderweise den Titel »Ein Deutscher auf Widerruf« gab.[183]

Sie kamen bis auf wenige Ausnahmen (z.B. der Bildhauer Will Lammert und die Architekten, die in der Sowjetunion Exil gesucht hatten) aus der so genannten Westemigration[184], aus demokratischen Ländern mit freier Presse und einer liberalen kulturellen Öffentlichkeit. Diesen Westemigranten, denen grundsätzlich eine Neigung zum »Kosmopolitismus« unterstellt wurde, misstraute die aus dem Exil in Stalins Moskau zurückgekehrte, von der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) inthronisierte »Gruppe Ulbricht« zutiefst.[185] Der latente Antisemitismus in Stalins Herrschaftsbereich Anfang der 50er Jahre richtete sich auch gegen die, außer Paul Merker[186], jüdischen Westemigranten[187] in der Parteispitze der SED wie Alexander Abusch[188], Kurt Hager, Klaus Gysi, Albert Norden[189] und Franz Dahlem. Dahlem und Merker wurden mit dem Vorwurf, CIA-Agenten zu sein, verhaftet, später rehabilitiert.[190] Hager schildert die damalige Atmosphäre in seinen Erinnerungen: »Das Vorgehen gegen Westemigranten beunruhigte Bim und mich sehr. Wir wunderten uns, daß Albert Norden, der als Emigrant in den USA gewesen war, und ich weiterhin im ZK verblieben. [...] Die Atmosphäre des Mißtrauens, die entstanden war, führte dazu, daß wir alle Kontakte zu Freunden in England abbrachen. [...] Durch die Prozesse und anderen Repressalien, die Agentenfurcht und die ständigen Aufrufe zur Wachsamkeit ist ein giftiger Virus in die SED und die Gesellschaft eingeimpft worden, der nicht wieder entfernt werden konnte und der im Laufe der Zeit den ganzen Organismus schwächte. [...] Ein Anzeichen dafür war, daß in Versammlungen die freie Rede mehr und mehr durch das Ablesen von Texten ersetzt wurde oder daß kritische Bemerkungen als Ausdruck einer gegen die Politik der Partei gerichteten Haltung gewertet wurden.«[191]

Warum waren die Westemigranten dennoch bereit, sich freiwillig in den Machtbereich Stalins, und damit des Formalismusverdikts, zu begeben, trotz aller ihnen in den westlichen Demokratien zugänglichen Informationen über die Stalinisierung der KPD, die Moskauer Schauprozesse von 1936–38[192] und die Vorgänge im sowjetischen Machtbereich nach 1945, die ab 1949 zu neuen Schauprozessen in Osteuropa führten? Die Antworten auf diese Fragen liegen wohl im Niemandsland zwischen Glaube, Pflicht und Hoffnung. Jede Generation hat schließlich ein Recht auf ihre eigene Hoffnung, und jede Rückkehrgeschichte war letztlich dann doch »ein Ausnahmefall«.[193]

Auch John Heartfield geriet nach seiner späten Rückkehr aus dem englischen Exil im August 1950 in die Mühlen der »Säuberungs«-Kampagne gegen Westemigranten, denen stets angebliche Verbindungen zu dem »amerikanischen Agenten« Noel Haviland Field[194] unterstellt wurden. Heartfield traf als ehemaliges Gründungsmitglied der KPD besonders hart die Verweigerung der SED-Mitgliedschaft »aus Sicherheitsgründen«. Geradezu makaber ist das von Michael Krejsa erstmals publizierte und kommentierte Protokoll der verhörartigen Vernehmung Heartfields durch die Zentrale Parteikontrollkommission (ZPKK) am 18.11.1950. Erst 1954, in der Tauwetterphase nach dem 17. Juni, durfte der Westemigrant Stefan Heym die Leser der »Berliner Zeitung« darauf aufmerksam machen, dass »einer der größten und originellsten Künstler unserer Zeit spurlos verschwunden« sei »in der DDR!«[195]

Ein besonders kurioses Dokument ist in diesem Zusammenhang der Bericht eines Unterleutnants Reinhardt von der HA V/1 über seine Verbindungsaufnahme mit dem Genossen Jazdzewski am 28.7.1958: »Mit der Gründung des Verbandes bildender Künstler machten sich bereits Tendenzen zur Bildung einer bestimmten Gruppe bemerkbar. Anfangs traf man sich in der Jägerstrasse – im Haus des Kulturbundes – und dort sprachen die Künstler, die schon damals im hiesigen Teil Berlins wohnten, von der englischen Gruppe. Zu diesen gehörten alle die, die später in den demokratischen Sektor übersiedelten und vorher in Westberlin wohnten oder aus der Emigration kamen. Dazu gehörten insbesondere Sandberg[196], Worner[197], Graetz, Grzimek[198] und Balden[199]. Dieser Kreis sprach oft untereinander in englischer Sprache und benutzte diese auch bei Mitteilungen am Telefon. Später waren es die gleichen, die die Genossin GERTNA-SCHOLLE [Carola Gärtner-Scholle E.G.][200] aus der Leitung des Pankower Bezirkes ausboteten [...] Ihre Äußerungen richten sich insbesondere gegen den Gen. Walter Ulbricht, dem sie Unverständnis gegenüber der Kunst und den künstlerischen Problemen

vorwerfen. Im Gegensatz zu ihm wird immer wieder der Außenminister Dr. Bolz[201] hingestellt, der einer der wenigen Männer in der Regierung sei, die von Kunst etwas verstünden.«[202] Dem Bericht liegt eine auf Millimeterpapier gezeichnete Organisationsspinne bei. Im Zentrum des Verbindungsnetzes, das nach Frankreich, Mexiko, England, Italien sowie Hamburg und Westberlin reicht, sind Sandberg und Graetz verzeichnet.[203]

Gescheiterte Entstalinisierung 1953–1956

Am 5. März 1953, vier Tage nach der Eröffnung der III. Deutschen Kunstausstellung, starb Josef Wissarionowitsch Dschugaschwili, genannt Stalin, der »über alles geliebte Führer, Lehrer, Freund[204], Helfer, Gelehrte, Generalissimus und Wissenschaftler«.[205] Millionen gläubiger Kommunisten erlebten seinen Tod als Verlust einer Gott ähnlichen Vaterfigur.[206] Im Kampf um den Zutritt zu der Säulenhalle, in der Stalin aufgebahrt worden war, sollen sogar Trauernde zu Tode gekommen sein. Am 9. März wurden in der gesamten Sowjetunion drei Schweigeminuten zum Gedenken an Stalin eingelegt.[207]

Bernhard Heisig erinnert sich: »Gott sei Dank ist der endlich weg. Das war meine Reaktion. [...] Frauen schluchzten am Stalindenkmal, haben sich da bald umgebracht. Aber eigentlich waren wir alle froh, daß er weg war. Das hat weniger mit der Person als mit dem Druck zu tun, der von ihr ausging.«[208] Auf Fotografien und in Dokumentarfilmen aus der DDR sind immer wieder weinende Menschen zu sehen. »Man hatte mitgeholfen, dies böse Über-Ich als ein gütiges zu stilisieren. Nun weinte man über sich selbst. Der Fetischcharakter des Personenkults um Stalin zeigte einen erschreckenden Grad der Selbstentfremdung an.«[209]

Unter dem Datum des 8. Juni 1953 schreibt Dieter Borkowski in seinen Erinnerungen: »Die Russen wollten plötzlich Entspannung, und Ministerpräsident Malenkow habe unserer Partei einen ›neuen Kurs‹ befohlen.«[210] Walter Ulbricht, Otto Grotewohl und Fred Oelßner kehrten aus Moskau mit der klaren Weisung zurück, den auf der 2. Parteikonferenz der SED im Juli 1952 überraschend und ohne vorhergehende Diskussion gefassten Beschluss zum »Aufbau des Sozialismus«, zu revidieren.[211] Der »beschleunigte Aufbau des Sozialismus« wurde im »Kommuniqué vom 9. Juni« des Politbüros der SED zwar zurückgenommen, Verbesserung der Versorgung, mehr Rechtssicherheit



Festveranstaltung zum 71. Geburtstag von J. W. Stalin am Abend des 21.12.1950 in der Staatsoper Berlin. Ministerpräsident Otto Grotewohl hält die Festansprache. Foto: Bundesarchiv Koblenz (ehem. ADN-ZB)



»Seit dem Bekanntwerden der Nachricht vom Tode des großen Stalin begaben sich Tausende von Berlinern zum Stalin-Denkmal in die erste sozialistische Strasse Berlins und legten dort Blumen und Kränze nieder«. Zeitgenössische Beschriftung von ADN-Zentralbild. Foto: Bundesarchiv Koblenz (ehem. ADN-ZB vom 8.3.1953)



Das Stalin-Denkmal in der späteren Stalinallee, (ADN-ZB vom 4.8.1951)

versprochen, aber ausgerechnet die Arbeiter hatte man vergessen, die brisante Frage der erhöhten Arbeitsnormen. Aus dem Protestmarsch gegen höhere Arbeitsnormen von 300 Bauarbeitern am Block 40 der Stalinallee am 16. Juni 1953 wurde am nächsten Tag innerhalb von Stunden ein Volksaufstand, an dem ca. eine halbe Million Menschen in 560 Städten und Gemeinden der DDR beteiligt waren.[212] Es waren die Maurer von der Stalinallee, deren ›Typus‹ Otto Nagel mit »zartem, rosigem Milchgesicht«[213] für die III. Deutsche Kunstausstellung gemalt hatte, denen der Kragen platzte: »Lest mal, wie die uns betrügen. Heute, fünf Tage nach dem ›Neuen Kurs‹, der alles ändern soll, schreiben die: ›Es gilt, den Beschluß des Ministerrats über die Erhöhung der Arbeitsnormen um durchschnittlich zehn Prozent bis zum 30. Juni mit aller Kraft durchzuführen‹ [...] Der 30. Juni, das ist doch Ulbrichts (60., E.G.) Geburtstag. Für den haben wir genug geschuftet! [...] Die Normen runter, sonst wird gestreikt.«[214]



Über 6000 Arbeiter aus Hennigsdorf marschieren am 17. Juni 1953 über den Stadtteil Wedding (im Bild rechts sind Westberliner Schupos zu sehen) zum Haus der Ministerien (das ehemalige Luftwaffenministerium, heute Finanzministerium)
(Einsichten. Diktatur und Widerstand in der DDR, Zeitgeschichtliches Forum Leipzig 2001, S. 80)

Noch in der Nacht zum 17. Juni bat die DDR-Führung um Ulbricht und Grotewohl den sowjetischen Hohen Kommissar Wladimir Semjonow um den Einsatz sowjetischer Truppen, nachdem bereits am Nachmittag der Polizeipräsident von Ost-Berlin, Waldemar Schmidt, vergeblich in Karlshorst um den Einsatz sowjetischer Einheiten gebeten hatte. In einem verschlüsselten Fernschreiben an Außenminister Wjatscheslaw Molotow und Verteidigungsminister Nikolai Bulganin schrieb Semjonow um 5.26 Uhr, er habe mit den deutschen Freunden auf deren Bitte vereinbart, dass »im extremen Ausnahmefall« die Rotarmisten »die Ordnung aufrechterhalten«. Zwei Panzerregimenter und eine Division kamen allein in Ost-Berlin zum Einsatz. Schätzungsweise 125 Menschen starben, Hunderte wurden verletzt bei den Einsätzen sowjetischer Truppen in Berlin, Leipzig und Magdeburg.[215]

Die Deutsche Akademie der Künste forderte in einer Erklärung am 30.6.1953 mehr »Verantwortung des Künstlers vor der Öffentlichkeit«.[216] Noch elf Jahre später wird Bernhard Heisig auf dem V. Kongress des VBKD 1964 vergeblich »ein höheres Maß an Verantwortung« einklagen.

Auch der VBKD sah sich veranlasst, einen »Neuen Kurs«[217] in der Kunstpolitik zu fordern. Auf den beiden außerordentlichen Vorstandssitzungen des VBKD im August und November 1953 wurde Kritik laut an den Disziplinierungsmethoden der Staatlichen Kunstkommission, die zu deren Auflösung und der Gründung eines Ministeriums für Kultur im Januar 1954 führte.[218] Die Berufung von Johannes R. Becher, seit 1945 Präsident des »Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung«, zum ersten Kulturminister gab der künstlerischen Intelligenz Anlass zu Hoffnungen auf ein »Tauwetter«.[219]

Nach den halbherzigen Versuchen, Ulbricht zu entmachten, den u.a. die Verhaftung Berijas am 26.6.1953 rettete[220], war der ›Neue Kurs‹ allerdings politisch bereits gescheitert. Die ZK-Resolution vom 26.7.1953 hielt an ihm zwar noch verbal fest, verzichtete aber auf alle selbstkritischen Äußerungen. Der 17. Juni hatte nichts mehr zu tun mit den »Folgen unserer Politik im letzten Jahre« (Kommuniqué der ZK-Sitzung vom 21.6.1953), sondern war der Versuch eines »faschistischen Putsches«, den »monopolkapitalistische und junkerliche Kreise Westdeutschlands als Helfer des amerikanischen Imperialismus« mit »Agenten des Ostbüros« der SPD organisiert hatten.[221] Es folgte eine erneute Parteisäuberung, nach der ca. 20.000 Funktionäre und 50.000 einfache Mitglieder ausgeschlossen wurden.[222]

Auch die Formalismuskampagne lief weiter, nur der administrative Druck ließ zeitweise nach und wurde durch mehr oder weniger geduldige Überzeugungsarbeit ersetzt.[223]

Ein Beispiel dafür waren die Debatten während der beiden schon erwähnten außerordentlichen Vorstandssitzungen am 7./8. August und am 14. November 1953, auf denen der Zentralvorstand des VBKD in Berlin vorgab, einen »Neuen Kurs« für die Künstler zu finden. Die Kritik richtete sich jetzt vor allem gegen die Leipziger Kunstfunktionäre Kurt Magritz und Joachim Uhlitzsch, die man für die katastrophale Qualität der III. Deutschen Kunstausstellung verantwortlich machte: »Gleichgültig bleibt dabei, ob auf diesem Trampelpfad den Antrab Herr Magritz macht oder ein anderer Besserwisser, der ebenso wie er glaubt, eine Patentlösung in den Fragen der bilden-

den Kunst im Rucksack zu haben.« Die Vorträge und Referate von Joachim Uhlitzsch seien niveaulos. Auf dem gesamtdeutschen Kongress in Dresden zur III. Kunstausstellung habe er »in Ost und West Hohngelächter« ausgelöst. Die Zeitschrift »Bildende Kunst« sei unter der Chefredaktion von Cay Brockdorff, der als Beauftragter des Vorsitzenden der Staatlichen Kunstkommission Helmut Holtzhauer operiere, »kein Forum der freien Meinungsbildung« gewesen, »das sie im Hinblick auf die III. Deutsche,



Gerhard Kurt Müller, *Bildnis eines Offiziers der kasernierten Volkspolizei*, 1953, Öl auf Leinwand, 100 x 83 cm

als gesamtdeutsche Ausstellung ganz besonders hätte sein müssen«. Der VBKD müsse der alleinige Herausgeber werden. Es sei zu keinem Zeitpunkt gelungen, »jene Atmosphäre zu schaffen, in der allein der Künstler schöpferisch in unserem Sinne wirksam werden kann.«

Lea Grundig kritisierte insbesondere den Beitrag der vier jungen Leipziger Künstler auf der III. Kunstausstellung in ihrer malerischen Qualität: »Mir scheint, daß die Bilder der Leipziger Schule sehr wenig Farbe haben – vielleicht solche Farbe, die man in Tuben als Ölfarbe kauft! [...] Nachdem man das Handwerk, Perspektive und Anatomie, gelernt und nachdem man bei den alten Meistern ein bißchen herumgeguckt hat, malt man fröhlich und unbefangen einfigurige, zweifigurige und vielfigurige Bilder ganz gleich welchen Themas. Das ist Bildmacherei, aber kein Kunstwerk.« Kurt Magritz persönlich machte sie verantwortlich für das Versagen der jungen Künstler, denn er habe »diese falsche Methode propagiert. Er hat fehlerhafte Theorien vertreten und hat niemals Kritik geübt. Er hat den Naturalismus sanktioniert und hat mit einer unglaublichen Überheblichkeit uns wie Rohstoff behandelt. Niemals hat Kurt Magritz auch nur den Versuch gemacht, die ungeheuren Reibungen, die sich zwischen den Künstlern und ihm ergeben haben, durch eine intensive kameradschaftliche und freundliche Auseinandersetzung zu beseitigen. [...] Im Gegenteil: er hat eine Atmosphäre von Unfreiheit und Einschüchterung geschaffen, ja er hat sogar einzelne Kollegen bedroht, indem er ihnen gesagt hat: Ich weiß, du malst so und so, und in einem Jahr wirst du erledigt sein! [...] Wir wollen den neuen Kurs gehen, ohne daß Kurt Magritz den Wind dazu macht! [...]

Geirrt hatte sich Magritz, als er die Kollwitz anzweifelte, aber dafür auf Klinger und Feuerbach als ›*das* nationale Erbe‹ hinwies. [...] Geirrt hat sich Massloff, der auf der Kritikertagung den für ihn als Direktor der Hochschule für Graphik geradezu katastrophalen Ausspruch tat: ›Schade, daß die Kollwitz nicht gemalt hat!‹ [...] geirrt hatten sich alle diejenigen, die in undialektischer Weise die sowjetische Malerei als außerhalb jeder Kritik stehende Vorbilder hinstellten, die man nichts als nachzuahmen hätte.«[224]

Drei Monate später, auf der außerordentlichen Sitzung des Zentralvorstandes am 14.11.1953 im Berliner Haus der Kultur, sprach Fritz Cremer[225] zum ersten- und wohl letztenmal in einer, wenn auch verbandsinternen Öffentlichkeit unerschrocken und unverblümt die Nähe vieler, vor allem der Leipziger Bilder, zur NS-Malerei an. Es sei nicht so einfach »zu unterscheiden zwischen dem, was im Nazi-Deutschland angeblich ›Realismus‹ war, und dem, was tatsächlich Realismus ist«. Wenn Kollege Jefanow[226] sich vor Gerhard Kurt Müllers *Bildnis eines Offiziers der kasernierten Volkspolizei* voller Respekt verneige, dann sei das für »unsere Entwicklung schon fast gefährlich. [...] Weil das für uns zunächst einmal Nazi-Malerei ist (Prof. Jefanow: Das kann ich nicht sehen.) Das ist es ja eben, das ist für sowjetische Künstler nicht zu sehen; aber für uns ist es zu sehen.« Herbert Sandberg ergänzte und präzisierte die Ausführungen von Cremer: »Wenn wir einen Volkspolizeioffizier, der unsere Errungenschaften verteidigt, realistisch dargestellt sehen wollen, dann wollen wir ihn nicht in einer Haltung dargestellt sehen, die nur noch durch das Buch, das er in der Hand hat, sich unterscheidet von der Haltung eines Nazi-Offiziers [...].« Die HfGB Leipzig habe versagt und deswegen »wird das echter Naturalismus, oder wenn Sie wollen, Formalismus, und deswegen grenzt es an die alte Nazi-›Kunst‹, die mit ähnlichen Mitteln gearbeitet hat.«[227]

Nur im privaten Gespräch äußerte sich Herbert Sandberg, der 1954 Nachfolger von Cay Brockdorff als Chefredakteur der offiziellen Verbandszeitschrift »Bildende Kunst« wurde, zum heiklen Thema Sowjetmalerei als Vorbild im Klartext. Das erst 1977 veröffentlichte Gespräch fand im Februar 1955 in seiner Wohnung in Ost-Berlin statt mit Bertolt Brecht, seinem Mitarbeiter Hans Bunge, dem Philosophen Walter Besenbruch, Fritz Cremer, Alfred Kurella (seinem Nachbarn, der gerade aus der Sowjetunion zurückgekommen war und als erster Leiter des Literaturinstituts in Leipzig arbeitete) und Gustav Seitz. »Die sowjetische Malerei ist für mich zweifellos, trotz der grandiosen, historisch einmaligen Thematik, schlechte Malerei. Das ist gar nicht zu leugnen.«



Massaker von Korea · 1951 · Mischtechnik

PHÄNOMEN UND PROBLEM PICASSO

Heinz Lüdecke

Aufgefordert, sich zu dem Phänomen und Problem Picasso zu äußern, hat der Verfasser nichts zu bieten als einige unsystematische Bemerkungen. Sie haben den Zweck, einen Gedankenaustausch zu eröffnen, für den unsere Zeitschrift eine große Beteiligung ihrer Leser und Mitarbeiter erhofft. Daß eine solche öffentliche Diskussion notwendig ist, kann nicht bezweifelt werden. Sie wird von den Künstlern und Kunstfreunden gewünscht, die durch einander zuwiderlaufende Meinungen ebenso befremdet wie angezogen sind. Picassos Name besitzt eine weltweite Popularität und ist für Millionen von weißen, gelben und schwarzen Menschen ein Begriff. Begriffe aber muß man klären; und das geschieht nach demokratischem Brauch, indem man das Wort ergreift und seine Ansicht – wenn man eine hat – freimütig darlegt. Dazu wird hier der Anfang gemacht.



In Thomas Manns «Doktor Faustus» verkündet der Teufel dem Tondichter Leverkühn den Zusammenbruch der als verpflichtend geltenden künstlerischen Konventionen. Der Musiker erwidert: «Man könnte das wissen und sie jenseits aller Kritik wieder anerkennen. Man könnte das Spiel potenzieren, indem man mit Formen spielte, aus denen, wie man weiß, das Leben geschwunden ist.» Der Teufel: «Ich weiß, ich weiß. Die Parodie. Sie könnte lustig sein, wenn sie nicht gar so trübselig wäre in ihrem aristokratischen Nihilismus.»

Man wird dem Phänomen Picasso näherkommen, wenn man den so erläuterten Begriff der Parodie darauf anwendet. Der große spanisch-französische Maler lebt in einer Gesellschaft, die am Ende ist. Die Formen, die in Jahrhunderten vom Bürgertum hervorgebracht worden sind, haben ihre Inhalte verloren, und neue Inhalte können von einer Klasse, die keine Zukunft hat, nicht mehr entwickelt werden. In der modernen Kunst

339

Der Stalin-Preisträger[228] Bertolt Brecht geht in seiner Kritik entschieden weiter als Sandberg: »Es ist nicht nur eine formale Frage bei der sowjetischen Malerei. Ob der Inhalt fortschrittlich ist, ist ja ganz fraglich. Deswegen, weil darunter steht: Sowjet-Artillerie vor Stalingrad, oder ob das nicht darunter steht? Das hat ja mit der Sache unbeschreiblich wenig zu tun. Also, es wird sofort schwierig. Im Formalen wie im Geistigen ist die Haltung eine miserable. Vieles davon ist inhuman, barbarisch, oberflächlich, bourgeois, also kleinbürgerlich, schlampig, verantwortungslos, korrupt und so weiter und so weiter. Das gehört alles hinein. Das sind nicht nur Formfragen, das sind natürlich Inhaltsfragen, Haltungsfragen. Und das von der Sowjetunion! Sie verstehen? Und das von der Sowjetunion! Das ist das Interessante: Da sind echte Widersprüche vorhanden, aber echte, unauslöschliche, nicht vereinbare.«[229]

Seite 339 aus Heft 5/1955 der Zeitschrift »Bildende Kunst« mit dem Anfang des Artikels »Phänomen und Problem Picasso« von Heinz Lüdecke. Abgebildet: *Massaker von Korea*, 1951, Mischtechnik.
Dieser Beitrag eröffnete die Debatte: »Sie wird von den Künstlern und Kunstfreunden gewünscht, die durch einander zuwiderlaufende Meinungen ebenso befremdet wie angezogen sind. Picassos Name besitzt eine weltweite Popularität und ist für Millionen von weißen, gelben und schwarzen Menschen ein Begriff. Begriffe aber muß man klären.«

Lüdeckes Artikel endet mit der Frage: »Warum aber malt ein politisch denkender und zum politischen Kampf entschlossener großer Künstler politisch gemeinte Bilder, die bei den Menschen, denen sie etwas sagen sollen, wirkungslos bleiben oder in falscher Richtung wirken müssen? Diese Kernfrage [...] darf in der zu erwartenden Diskussion nicht vergessen werden. [...] Picasso selbst sagt: ›Es gibt keine abstrakte Kunst. Man muß immer von etwas ausgehen.‹ Nur kommt es darauf an, wovon man ausgeht: vom neuen Inhalt und von den neuen Menschen, denen er vermittelt werden soll, oder von einer letztlich doch abstrakten Auseinandersetzung mit den verfaulenden Formen des alten, die in der heutigen Weltsituation nicht das Entscheidende ist.«

Von September 1955 bis Juli 1956 beteiligten sich Künstler und Kunsthistoriker an einer kontroversen Picasso-Diskussion in der Zeitschrift »Bildende Kunst«, die ab Heft 4, 1954 bis Juli 1957 von Herbert Sandberg als Chefredakteur geleitet wurde.[230] Der Name Picasso war nur eine Chiffre für die Frage, wie weit sich der Künstler als Sozialistischer Realist experimenteller Methoden und Formen der Moderne für die neu zu entwickelnde sozialistische Kunst bedienen darf.

Am 14. Februar 1956 wurde im Großen Kremlpalast der XX. Parteitag der KPdSU eröffnet. Tagelang konnten die Moskauer wie immer die seitenlangen Reden der Parteiführer über Produktionsschlachten und Planziffern in den Zeitungen lesen. Erst am vorletzten Tag des Kongresses, am 24. Februar, wurden alle Delegierten zu einer »geschlossenen Sitzung« um 18 Uhr unter Ausschluss ausländischer Gäste und Journalisten gebeten. Nichts ließ ahnen, was an diesem Abend dann geschah. Nikita Chruschtschow hielt eine Geheimrede zu den Verbrechen Stalins, die wohl das Vorstellungsvermögen aller Parteitagsteilnehmer überstieg. Die Rede enthüllte nicht nur ein diktatorisches, terroristisches Herrschaftssystem, sondern »zerstörte die Vergangenheit einer universalistischen Utopie«.[231] »Jeder Satz, der dort gesprochen wurde, war eine unvorstellbare Blasphemie [...] Nun wurden diese Ungeheuerlichkeiten von der höchsten Autorität der Partei offiziell, das heißt mit dem Anspruch auf dogmatische Unfehlbarkeit, von der Tribüne des Parteitages verkündet.«[232] Die eigene Bevölkerung und die Weltöffentlichkeit sollten vom Inhalt der Rede nichts erfahren, aber die Führer der kommunistischen Bruderparteien mussten in Kenntnis gesetzt werden. Nach Aussage von Karl Schirdewan wurde die SED-Delegation (Walter Ulbricht, Otto Grotewohl, Karl Schirdewan und Alfred Neumann) noch in der Nacht im Gästehaus des ZK der KPdSU von einem Mitarbeiter des sowjetischen Parteiapparates über den Inhalt der Rede informiert. Schirdewan schrieb Satz für Satz mit.[233]

Die über westliche Publikationen bekannt gewordene Rede hatte zunächst für die Partei nicht mehr kontrollierbare Reaktionen unter den Schriftstellern und Künstlern zur Folge, die jetzt offensiver ihre Kritik am Dogmatismus der Kunstpolitik zu artikulieren wagten. Der Ministerrat beschloss daher nach der Auflösung der Staatlichen Kunstkommission als Reaktion auf den 17. Juni 1953, auch das Amt für Literatur aufzugeben und als Abteilung in das Ministerium für Kultur zu integrieren. Alexander Abusch als Stellvertreter des Kulturministers Johannes R. Becher erweiterte die Programmerklärung des Ministeriums für Kultur vom Oktober 1954, die damals allen Künstlern in der DDR Schaffensfreiheit versprochen hatte, auch wenn sie sich die Methode des Sozialistischen Realismus noch nicht angeeignet hätten: »Auch Künstler mit anderen Schaffensmethoden, also auch Nichtrealisten, die sich aufrichtig bemühen, mit den künstlerischen Mitteln gegen Militarismus und Krieg zu kämpfen, sollten von den Künstlern der Deutschen Demokratischen Republik als aufrichtige Verbündete, als Kameraden gewertet und behandelt werden.«[234]

Über die Auswirkungen der Geheimrede Chruschtschows auf die Künstler in der DDR gibt ein bisher unveröffentlichter Bericht aus der Abteilung Kultur des ZK Auskunft: »In der Bildenden Kunst besteht bei einer Reihe Genossen die Auffassung, die Bildende Kunst der SU ist uns nicht das Beispiel, sie wäre sozialistisch im Inhalt, aber bürgerlich (idealistisch) in der Form, und die großen Realisten Italiens, Frankreichs, Südamerikas und Mexikos wären uns viel mehr ein Beispiel und könnten viel eher mit der Entwicklung der deutschen Bildenden Kunst (enge Verbindung in der Entwicklung und Geschichte der Kunst mit Westeuropa) in Verbindung gebracht werden, als die sowjetische. Nach dem XX. Parteitag erwarteten die Genossen Künstler eine Stellungnahme auf der III. Parteikonferenz[235] zu den Fragen unserer Partei, wie z.B. daß der Personenkult mit Stalin auch von unserer Partei mitgemacht wurde, daß auch unsere führenden Genossen Stalin verhimmelt hätten, daß es in unserer Partei [...] ebenfalls einen ausgeprägten Dogmatismus gäbe, eine Buchstabengelehrtheit [...]. Die Unzufriedenheit über den Artikel des Genossen Ulbricht[236] [...] sind bekannt. [...] Verbreitet ist die Meinung: Der XX. Parteitag war der bedeutendste Parteitag seit Lenins Tod, aber wir tun nichts dergleichen, bei uns geht alles den gleichen Trott, bei uns werden kaum Schlußfolgerungen gezogen, so wie es die KPdSU getan hat und tut. [...] Ein großer Teil der bildenden Künstler fordern eine gesamtdeutsche Kunstausstellung (auf Grund ihrer falschen Auffassungen ideologischer Koexistenz.) Einige Genossen wie Sandberg[237], Graetz, Grzymek[238] verneinen z.T. offen den Klassencharakter der Kunst und meinten, die Hauptsache sei, daß ein Maler ein ›guter‹ Maler sei. [...] Die Partei müsse die Schleusen öffnen. Es wird auf das erlösende Wort gewartet. (Gemeint ist: Freiheit für den Formalismus, Aufhebung des 5. Plenums [1951]).«[239]

Ralph Giordano berichtet als damals überzeugter Kommunist aus Hamburg und Teilnehmer des ersten Lehrgangs am Leipziger Literaturinstitut[240] über die damalige Wirkung der Geheimrede: »War es möglich? – Walter Ulbricht, der keine Rede, keinen Vortrag, keine noch so geringe Ansprache geschlossen hatte, ohne in ein Hoch auf den weisen Lehrer und großen Führer des Weltfriedenslagers auszubrechen; Walter Ulbricht, auf dessen oberstes Geheiß die gesamte deutsche Partei in Ost und West Stalins *Kurzer Lehrgang der Geschichte der KPdSU* [...] gepaukt und gepaukt hatte [...], Walter Ulbricht, unter dessen kontinuierlichem Vorsitz das Politbüro der SED die ideologische Erziehung der Partei [...] ganz auf Stalin ausgerichtet hatte, derselbe Walter Ulbricht entblödete sich jetzt nicht, Bevölkerung und Partei als erinnerungslose Analphabeten zu behandeln, indem er erklärte, Stalin sei nicht zu den Klassikern des Marxismus-Leninismus zu zählen. [...] In den vergangenen beiden Wochen, in dieser ersten Märzwoche des Jahres 1956, war unsere Welt zusammengestürzt. [...] Stalin, Verkörperung unserer Kraft, Symbol, Freund, Beschützer, Vater in der Ferne, Personifizierung der Revolution, allwissend, gütig und gerecht – Stalin nun ein gewalttätiger, von Verfolgungswahn besessener Monomane, eitel, bösartig, ein gemeiner Diktator? Es durfte nicht sein!«[241] Damals kursierte der Witz: »Frage: Was ist im Sozialismus am schwersten vorauszusehen? Antwort: Die Vergangenheit.«[242]

Wolfgang Hütt berichtet, dass erst Anfang Juli 1956 (also nach der Veröffentlichung des Redetextes durch den Westberliner »Tagesspiegel«) die Grundorganisationen der SED über Details unterrichtet wurden. »Die Eröffnungen über die Ära Stalins raubten allen Parteimitgliedern, die sie vernahmen, ihre politische Unschuld. [...] Es gab Genossinnen und Genossen, die sich in die dunkelste Ecke des Versammlungsraumes zurückzogen. Dennoch drang ihr Schluchzen bis in die vordersten Reihen derer, die noch wie erstarrt auf ihren Plätzen saßen. Das Offenbarte lähmte. Doch setzte sich diese Lähmung im Denken und Handeln auch unfreiwillig fort. Bald schon hatten wir uns der Auflage zu beugen, keine Information über Fehler und Verbrechen Stalins aus der Parteiorganisation in die Öffentlichkeit zu tragen. Die Parteimitglieder diskutierten bestenfalls inoffiziell, nicht in ihren Versammlungen. Eine Fehlerdiskusson war anscheinend das, was in dieser Situation die Parteiführung am meisten fürchtete.«[243]

Chruschtschow setzte die Politik der Entstalinisierung auf dem XXII. Parteitag der KPdSU (17.–31.10.1961) fort und rehabilitierte weitere Partei- und Armeeführer. Es sollte sogar in Moskau ein Denkmal für »die Genossen, die Opfer der Willkür geworden sind«, errichtet werden. Stalins einbalsamierte Leiche wurde aus dem Lenin-Mausoleum entfernt. Ulbricht beantwortete die Entstalinisierung auf dem Moskauer XXII. Parteitag mit der Erklärung: »Bei uns gibt es keinen Stalinismus, also auch keine ›Entstalinisierung‹.«[244] Klammheimlich über Nacht verschwand aber am 13.11.1961 das Stalin-Denkmal auf der Stalinallee, die in Karl-Marx-Allee umbenannt wurde.[245] Auch alle anderen nach Stalin benannten Straßen, Plätze, Fabriken und Institutionen wurden umgetauft, die Stalinporträts aus Amtsstuben und Parteibüros entfernt. Die für das Eisenhüttenkombinat »Josef Wissarjonowitsch Stalin« erbaute »Erste sozialistische Stadt« in der DDR, die im Mai 1953 von Walter Ulbricht den Namen Stalinstadt erhalten hatte und mit Fürstenberg an der Oder zusammengelegt worden war, hieß nun Eisenhüttenstadt.[246]

1 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7, Frankfurt am Main 1970, S. 293.

2 »Gruppe Ulbricht« in Berlin April bis Juni 1945. Von den Vorbereitungen im Sommer 1944 bis zur Wiedergründung der KPD im Juni 1945. Eine Dokumentation. Hrsg. und eingeleitet von Gerhard Keiderling, Berlin 1993. Vgl. dazu die Rezension von Ilse Spittmann, Erste wissenschaftliche Edition zur »Gruppe Ulbricht«. In: Deutschland Archiv, 8, 26. Jg., August 1993, S. 961–964.
Vgl. Wolfgang Leonhard, Spurensuche. 40 Jahre nach ›Die Revolution entläßt ihre Kinder‹, Köln 1992, S. 92–147.

3 »Von den 1700 Kommunisten, die in Moskau lebten, sind 1000 nicht zurückgekommen, und niemand wußte, warum nicht [...].« (Hans Bentzien, in: Materialien der Enquete-Kommission »Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland« [12. Wahlperiode des Deutschen Bundestages], hrsg. vom Deutschen Bundestag, Band III, 1 [Ideologie, Integration und Disziplinierung], Baden-Baden 1995, S. 502.) Wolfgang Emmerich nennt ca. 1100 (70% der in die Sowjetunion emigrierten Kommunisten), die seit 1936 verhaftet, umgebracht, im Gulag gestorben oder verhungert sind, wie z.B. der Maler Heinrich Vogeler 1942 in Kasachstan. (W. Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR, Leipzig 1996, S. 78f.) Margarete Buber-Neumann (Ehefrau des Politbüromitglieds Heinz Neumann, der von der NKWD verhaftet und am 26.11.1937 erschossen wurde) berichtete 1949 in ihrem Buch »Als Gefangene bei Stalin und Hitler« zum ersten Mal über die Auslieferung deutscher Kommunisten durch die Sowjetunion an die Nazis.
Von den KPD-Gründern 1918 sind vier von den Nazis, aber sieben in den Stalinschen Säuberungen ermordet worden, von 504 Funktionären aus der Zeit zwischen 1924 und 1929 kamen 86 durch Hitler und 43 durch Stalin um, davon fünf Politbüromitglieder durch die Nazis und fünf Politbüromitglieder sowie zwei Kandidaten des Politbüros durch die NKWD. (Hermann Weber, »Weiße Flecken« in der Geschichte. Die KPD-Opfer der Stalinschen Säuberungen und ihre Rehabilitierung, Frankfurt am Main 1989, S. 20, 22.)
Vgl. auch Hermann Weber und Ulrich Mählert (Hrsg.), Terror. Stalinistische Parteisäuberungen 1936–1953, Paderborn 1998: Die große »Tschistka« habe zwischen 1935 und 1941 zu ca. 20 Millionen Verhaftungen geführt. Reinhard Müller (Institut für Sozialforschung in Hamburg) untersucht die Säuberungen unter den deutschen Emigranten in Moskau; Fritz Nicolaus Platten geht dem Fall Heinz Neumann nach; Gennadij Bordjugow erforscht die Wechselbeziehungen zwischen dem ZK der KPdSU, der SMAD bzw. der Sowjetischen Kontrollkommission und der SED nach 1945; Ulrich Mählert hat sich die Parteisäuberungen der SED vorgenommen, Hermann Weber die Vorbereitungen für Schauprozesse in der DDR (gegen Paul Merker, Bruno Goldhammer, Fritz Sperling u.a.).

4 Vgl. Wolfgang Leonhard, Die Revolution entläßt ihre Kinder, Köln/Berlin 1956, S. 341ff. In einem Artikel berichtet er: »Als Teilnehmer dieser Gruppe kann ich mich noch genau erinnern, daß ich erst Mitte April zum erstenmal von diesem Unternehmen hörte. Seit Januar 1945 wurden allerdings schon regelmäßig Instruktionsreferate für 150 ausgesuchte Emigranten gehalten. Das Thema: Die zukünftige politische Arbeit im Nachkriegsdeutschland. Der Grundtenor [...] war damals die These, daß Deutschland eine langjährige Periode der Besetzung durchmachen werde. In den ersten Jahren der Besetzung [...] sei mit der Zulassung von politischen Parteien wohl überhaupt nicht zu rechnen. Die Aufgabe der Kommunisten sei es deshalb, die demokratischen Reformen der Besatzungsmächte zu unterstützen und in den neuen Verwaltungsorganen mitzuarbeiten.« (DIE ZEIT, Nr. 22 vom 7.5.1965)

5 Die einzige freie Gesamtberliner Wahl zwischen 1933 und 1990, an der die SPD, die in der SBZ nicht kandidieren durfte, aufgrund des besonderen Viermächtestatus teilnehmen durfte, fand im Oktober 1946, ein halbes Jahr nach der Zwangsvereinigung zur SED statt. Während die SPD 48,7 Prozent der Stimmen auf sich vereinen konnte, erhielt die SED nach der CDU mit 22,2 Prozent nur 19,8 Prozent und die LDPD 9,2 Prozent. Trotz des Verbots der SPD konnte die SED in keiner der Landtagswahlen, die parallel unter der Kontrolle der SMAD in der SBZ stattfanden, die absolute Mehrheit erringen. Der SPD-Vorsitzende Erich Ollenhauer berichtete 1961, dass »nach ganz vorsichtigen Schätzungen in der Zeit vom Dezember 1945 bis zum April 1946 (Gründungsparteitag der SED, E.G.) mindestens 20.000 Sozialdemokraten gemaßregelt, für kürzere oder auch sehr lange Zeit inhaftiert, ja sogar getötet« worden seien. (Redemanuskript zit. bei Karl Wilhelm Fricke, Opposition und Widerstand in der DDR. Ein politischer Report, Köln 1984, S. 34.)
Vgl. auch Andreas Malycha, Die SED. Geschichte ihrer Stalinisierung 1946–1953, Paderborn 2000. Malycha, der am Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED arbeitete und dort 1989 über die Geschichte der SPD im Jahr 1945 promovierte, zeigt, wie der sowjetische Militärgeheimdienst mit willkürlichen Verhaftungen und Verhören diejenigen Sozialdemokraten einzuschüchtern versuchte, die auf einem eigenständigen Kurs beharrten.

6 Vgl. Jan Foitzik, Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) 1945–1949. Struktur und Funktion. Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte. hrsg. vom Institut für Zeitgeschichte, Bd. 44, Berlin 1999.
Bis zu ihrer Auflösung im Oktober 1949 stand die SMAD unter der Leitung von Marschall Schukow, dem im April 1946 Marschall Sokolowski und Ende März 1949 Armeegeneral Tschuikow folgten. Der Oberste Chef der SMAD war zugleich Oberbefehlshaber der Gruppe der Sowjetischen Besatzungsstreitkräfte in Deutschland (1948 ca. 350.000 Mann nach Schätzungen des amerikanischen Geheimdienstes).

7 Ein differenziertes Bild von Walter Ulbricht zeichnet die Biografie von Mario Frank, Walter Ulbricht. Eine deutsche Biografie, Berlin 2001.

8 Walter Ulbricht in einem Brief vom 9. Mai 1945 an Georgi Dimitroff: »Die spontan geschaffenen KPD-Büros, die Volksausschüsse, die Komitees der Bewegung ›Freies Deutschland‹ und die Ausschüsse der Leute des 20. Juli, die vorher illegal arbeiteten, treten jetzt offen auf. Wir haben diese Büros geschlossen und den Genossen klargemacht, daß jetzt alle Kräfte auf die Arbeit in den Stadtverwaltungen konzentriert werden müssen. Die Mitglieder der Ausschüsse müssen ebenfalls zur Arbeit in die Stadtverwaltungen übergeführt werden und die Ausschüsse selbst liquidiert werden.« (Walter Ulbricht, Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Bd. II, Berlin/DDR 1953, S. 419. Zit.n. Hermann Weber, Geschichte der DDR, aktualisierte und erweiterte Neuausgabe, München 1999, S. 28. Vgl. Wolfgang Leonhard, Die Revolution entläßt ihre Kinder, wie Anm. 4, S. 337–344.) Wieweit Ulbricht »damit einer Entscheidung Stalins vorgriff, muss allerdings offenbleiben. Jedenfalls hat Stalin den Umstand, dass westliche Truppen Sachsen, Thüringen und Mecklenburg, nicht aber Berlin erreicht hatten, geschickt dazu genutzt«, noch bevor »die Verbündeten Anfang Juli 1945 die Westsektoren Berlins wie vorgesehen beziehen konnten«, mit »Befehl Nr. 2« am 10. Juni die Bildung und Zulassung »antifaschistisch-demokratischer Parteien« anzuordnen. Es konstituierten sich KPD (11.6.), SPD (15.6.), CDU (26.6.) und am 5. Juli die LDPD. »Dieses Vorpreschen ohne Abstimmung mit den Westmächten zielte offenkundig darauf, von der alten Reichshauptstadt aus für das gesamte Besatzungsgebiet Weichen in Richtung antifaschistisch-demokratischer Umgestaltung zu stellen.« Am 14. Juli konstituierte sich die »Einheitsfront der antifaschistisch-demokratischen Parteien« (Antifa-Block), so wie sie im Aufruf der KPD vom 11. Juni vorgeschlagen worden war. (Wilfried Loth, Stalins ungeliebtes Kind. Warum Moskau die DDR nicht wollte, Berlin 1994, zit. n. der Taschenbuchausgabe, München 1996, S. 29f., S. 36)

9 Vgl. Jens Semrau, Keine ASSO! Fritz Duda und die »Arbeitsgemeinschaft der in der SED organisierten bildenden Künstler«.
In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 127–138.

10 Die Angehörigen der Besatzungsarmee »kamen vielfach aus Verhältnissen jenseits der europäischen Zivilisation; sie waren [...] mit rechtsstaatlichen Traditionen absolut nicht vertraut, und es fehlte ihnen jede Erfahrung mit einer pluralistisch-demokratischen Staatsordnung. [...] Unter den 50.000 Mitarbeitern der SMAD gab es kaum Deutschland-Spezialisten [...] Die Sonderentwicklung der Sowjetzone wurde noch dadurch akzentuiert, daß sich unter der Herrschaft der SMAD eine fundamentale Rechtsunsicherheit ausbreitete. Die Plünderungen, Vergewaltigungen und sonstigen Übergriffe auf die Zivilbevölkerung, die sich Angehörige der Roten Armee seit ihrem Einmarsch leisteten, konnten trotz entsprechender Interventionen sowohl der KPD- als auch der SPD-Führung bei Shukow nur allmählich eingedämmt werden. Ziemlich willkürliche Verhaftungen durch den NKGB/MGB, die allen rechtsstaatlichen Prinzipien Hohn sprachen und für Zehntausende Unschuldige Schinderei und oftmals auch Tod in der Welt der Lager bedeuteten«, schufen »ein Klima latenter Furcht.« (Wilfried Loth, wie Anm. 8, S. 40–43; vgl. auch Michael Klonovsky/Jan von Flocken, Stalins Lager in Deutschland 1945–1950, Berlin/Frankfurt am Main 1991.) Vgl. auch Wladimir K. Wolkow, Die deutsche Frage aus Stalins Sicht (1947–1952). In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft Nr.1/2000.

11 Vgl. Rüdiger Thomas, Staatskultur und Kulturnation.
In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 22 und 25.

12 Günter Feist, Allmacht und Ohnmacht. Historische Aspekte der Führungsrolle der SED. In: Kunstdokumentation, SBZ/DDR, S. 42–61, hier S. 45.
Die Parität mit der SPD galt formal drei Jahre: vom Vereinigungsparteitag am 22. April 1946 bis zur I. Parteikonferenz im Januar 1949. Mit der Veröffentlichung des auf dem Vereinigungsparteitag beschlossenen Manifests an das deutsche Volk erschien am 23.4.1946 die erste Ausgabe des Zentralorgans der SED, Neues Deutschland. Die KPD folgte von Anfang an, besonders aber seit Ernst Thälmanns Wahl zum Parteivorsitzenden 1925, den Richtlinien der KPdSU. Vgl. Ossip K. Flechtheim, Die KPD in der Weimarer Republik, Offenbach 1948, unveränderter Nachdruck Frankfurt am Main 1969; Hermann Weber, Die Wandlung des deutschen Kommunismus. Die Stalinisierung der KPD in der Weimarer Republik, Bd. 1 und 2, Frankfurt am Main 1969. Eine offizielle Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung ist unter dem Vorsitz von Walter Ulbricht erschienen: »Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung«, hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 1–8, Berlin/DDR 1966. Zur Einschätzung dieser Geschichte, vgl. Hermann Weber, Einleitung zu Ossip K. Flechtheim, Die KPD in der Weimarer Republik, Frankfurt am Main 1969, S. 15–19: »Auch diese Geschichtsbände sind nach den Prinzipien der ›Parteilichkeit‹ erarbeitet. Die SED-Historiker verzichteten jedoch auf Fälschungen und im allgemeinen auch auf die Eliminierung von Namen. [...] Parteiführer, deren Namen noch vor wenigen Jahren aus Dokumenten ausgeätzt und deren Fotos wegretuschiert wurden, sind jetzt im Konterfei vorgestellt [...].« (S. 15)

13 Günter de Bruyn, Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht, Frankfurt am Main 1998, S. 231f.

14 Wilhelm Pieck, Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Rede auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD in Berlin am 3.2.1946. In: Wilhelm Pieck/Anton Ackermann, Unsere kulturpolitische Sendung. Reden auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der Kommunistischen Partei Deutschlands vom 3. bis 5. Februar 1946, Verlag Neuer Weg GmbH, Berlin 1946, S. 5–24. Piecks Rede endete mit einem Zitat von Friedrich Schiller: »Es ist nicht des Deutschen Größe,/Obzusiegen mit dem Schwert./In das Geisterreich zu dringen,/Vorurteile zu besiegen,/ Männlich mit dem Wahn zu kriegen,/Das ist seines Eifers wert./ Freiheit der Vernunft erfechten,/Heißt für alle Völker rechten,/Gilt für alle ew'ge Zeit.« Auf die Rede folgte die Aufführung von Lessings »Nathan der Weise«.

15 Im Auftrag des Sekretariats des ZK der KPD veröffentlichte er im Februar 1946 den Aufsatz »Gibt es einen besonderen deutschen Weg zum Sozialismus«, den er am 16. September 1948 nach der Währungsreform in den Westzonen (20.6.) und dem Beginn der Blockade West-Berlins (24.6.) widerrufen musste.
Am 2. März 1946 erklärte er: »Wir Kommunisten haben den Fehler gemacht, bei ganz anderen Voraussetzungen die Politik der Bolschewiken einfach zu kopieren. [...] Die SED soll sowohl die opportunistische Politik der alten SPD als auch den Dogmatismus der alten KPD überwinden.« Bei einer Parteivorstandssitzung am 17. Juli 1946 führte er, ohne auf Widerspruch zu stoßen, aus: »Wir in Deutschland können nicht von einem ›besonderen Weg zum Sozialismus‹ reden, wenn wir papageienhaft Aussprüche von Lenin und Stalin übernehmen und zitieren. Wir müssen aus den Gegebenheiten der deutschen Situation heraus notfalls auch den Mut zu neuen Erkenntnissen haben [...].« (Zit. n. Erich W. Gniffke, Jahre mit Ulbricht, Köln 1966, 2. Aufl. 1990, S. 192)

16 Victor Klemperers »LTI. Notizbuch eines Philologen« (»Lingua Tertii Imperii«, im Dezember 1946 als Manuskript abgeschlossen) erschien 1947 im Aufbau-Verlag, Berlin.

17 In: Wilhelm Pieck/Anton Ackermann, Unsere kulturpolitische Sendung. Reden auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der Kommunistischen Partei Deutschlands vom 3. bis 5. Februar 1946, wie Anm. 14, S. 5–24.
Anton Ackermanns Rede auf dem ersten Kulturtag der SED am 7.5.1948 bestätigt diese Aussagen, wenn er ausführt: »Wie die Freiheit der Wissenschaft und Forschung, so muß auch die Freiheit der Kunst im neuen demokratischen Deutschland sichergestellt und vor reaktionärem Mißbrauch geschützt werden. [...] Literatur und Kunst können nur in lebendiger Wechselwirkung mit dem Volk gedeihen. Aus den Tiefen des Volkserlebens erfährt die Kunst die wertvollsten Anregungen. Hier ist der Born, aus dem sie vor allem zu schöpfen und schöpferisch zu gestalten hat. Eine solche Kunst wird dann auch volksnah und zeitverbunden sein.« (Anton Ackermann, Marxistische Kulturpolitik, Berlin 1948, S. 38.)

18 SAPMO-BArch, ZPA NL 36/499, Bl. 175f. Zit.n. Ulrike Goeschen, Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR, Berlin 2001, [Diss. FU Berlin 1999], S. 14f.
An der Sitzung nahmen teil: Becher, Weinert, Wolf, Bredel, Plivier, Wangenheim, Greif, Rodenberg, Vallentin, Erpenbeck, Pieck, Ulbricht, Ackermann, Schwab, Arthur Pieck. (Vgl. ebd., S. 14, Anm. 8.)

19 Zit. n. Karl Hofer, Malerei hat eine Zukunft. Briefe, Aufsätze, Reden. Hrsg. von Andreas Hüneke, Leipzig und Weimar 1991, S. 265.

20 Veranstalter waren die Landesverwaltung Sachsen, der Rat der Stadt Dresden und der am 4.7.1945 in Berlin offiziell gegründete »Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands«. Vgl. Manifest und Ansprachen von Bernhard Kellermann, Professor Dr. Eduard Spranger (Rektor der Universität Berlin, E.G.), Professor Dr. Schirmer (Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften, E.G.), Paul Wegener (Präsident der Kammer der Kunstschaffenden, E.G.), Pfarrer Lic. Otto Dillschneider (Mitglied der Kirchenregierung, E.G.), Professor Vasmer (Mitglied der Akademie der Wissenschaften der UdSSR und der Preußischen Akademie, E.G.), Johannes R. Becher, gehalten bei der Gründungskundgebung des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands am 4. Juli 1945 im Haus des Berliner Rundfunks, Aufbau-Verlag GmbH Berlin o.J.
Vgl. Zehn Jahre Kulturbund 1945–1955, Berlin/DDR 1955. Vgl. zur Rolle und Funktion des Kulturbundes: Magdalena Heider, Politik-Kultur-Kulturbund. Zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945–1954 in der SBZ/DDR, Köln 1993. Herbert Gute, 1946–48 Ministerialdirektor und Staatssekretär für Volksbildung in der Landesverwaltung Sachsen, war politisch zuständig für das Projekt.

21 Die Propagandaverwaltung, 1947 in Informationsverwaltung umbenannt, hatte unter der Leitung des Leningrader Wirtschaftswissenschaftlers Oberst Sergej Iwanowitsch Tulpanow (1901–1984; als Chef von 1945 bis September 1949 in der SBZ tätig) zehn Abteilungen u.a. für innenpolitische Vorgänge, Ideologie, Propaganda, Presse, Kulturpolitik, Zensur und nicht zuletzt für die Redaktion der sowjetischen Zeitung in Deutschland, »Tägliche Rundschau«, und das Informationsbüro SNA. Mit über 1000 Mitarbeitern, darunter 612 Offizieren, war sie nach der Wirtschaftsverwaltung die größte Einzelverwaltung der SMAD. (Vgl. Hermann Weber, Geschichte der DDR, München 1999, S. 33f.) Oberst Tulpanow, der die politischen Parteien und gesellschaftlichen Organisationen kontrollierte, bestimmte praktisch die gesamte Innenpolitik, während Wladimir S. Semjonow als Politischer Berater des Obersten Chefs der SMAD für alle Fragen, die Deutschland als Ganzes betrafen, zuständig war (Kontrollrat, Beziehungen zu den Westalliierten).
Vgl. Klaus Schroeder, Der SED-Staat, München 1998, S. 20. Vgl. Sergej Tulpanow, Deutschland nach dem Kriege (1945–1949). Erinnerungen eines Offiziers der Sowjetarmee. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Stefan Doernberg, Berlin/DDR 1987.

22 Geb. am 12.7.1910 bei Tallinn, gest. am 6.1.1975 in Moskau, aufgewachsen in St. Petersburg, Student an der Literaturfakultät des Leningrader Instituts für Kunstgeschichte, ab Sommer 1930 Praktikant am Institut für russische Literatur, dem Leningrader Puschkin-Haus der Akademie der Wissenschaften der UdSSR bis 1941, am Ende als stellvertretender Direktor für Forschung. 1933 bis 1936 Aspirantur und Promotion über die Entwicklung der revolutionären Arbeiterdichtung vor der Oktoberrevolution am Pädagogischen Institut »A.I. Herzen«. Die 1939 abgeschlossene Habilitationsschrift über Wladimir Majakowski wird nicht angenommen. Im gleichen Jahr Eintritt in die KPdSU. Im Juni 1941 meldet sich Dymschitz freiwillig an die Front und arbeitet als politischer Offizier in der Redaktion der Armeezeitung

»Snamja pobedy« (Banner des Sieges). Am 4.9.1941 schreibt er dort einen Leitartikel unter der Überschrift »Zweierlei Deutschland«: »Es wird immer offensichtlicher, daß auf dem Territorium des Hitlerschen ›Dritten Reiches‹ zwei Deutschlands den Kampf gegeneinander führen. Das eine ist das erhabene Deutschland des Volkes, das Land von Marx, Engels, Liebknecht und Thälmann, von Goethe, Schiller und Heine [...] Das andere ist das nichtige und ekelerregende faschistische Hitler-Deutschland [...].« Im Mai 1945 wird er zum Inspektor für die deutsche Presse ernannt, zunächst in Potsdam, dann in Berlin, wo ab 15.5. die »Tägliche Rundschau« erscheint. Er leitet zunächst die Kulturabteilung der Zeitung. Im November 1945 wird er Leiter der Kulturabteilung der SMAD. Im Rang eines Oberstleutnants verlässt er 1949 Berlin und kehrt als wissenschaftlicher Mitarbeiter an das Leningrader Institut für Literatur der Akademie der Wissenschaften zurück. Vgl. Alexander Dymschitz. Wissenschaftler, Soldat, Internationalist, hrsg. von Klaus Ziermann unter Mitarbeit von Helmut Baierl, Berlin/DDR 1977.

Herbert Volwahsen, der das Konzept mit Will Grohmann erarbeitete und die Eröffnungsrede hielt, wurde von Gute zum künstlerischen Leiter des Unternehmens bestimmt. (Vgl. Kurt Winkler, Allgemeine Deutsche Kunstausstellung. In: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst.kat. Berlinische Galerie, Berlin 1988/89, S. 352–377, hier: S. 355.)

23 Carl-Ernst Matthias, Künstlerkongress in Dresden. In: bildende kunst, 1. Jg., 1947, H. 1, S. 3–11.

24 Vgl. Will Grohmann, »Bericht über unsere Interzonenreise, 1 Steyr Grohmann, 1 Steyr Grundig. Abfahrt am 6. August 1946, 18 Uhr von der SMA nach Erhalt der Interzonenpässe. Dresden am 26. August 1946. [...] Vor allem hört man immer wieder folgendes: [...] 6.) Die Russen sind unberechenbar und man könnte nicht wissen, ob sie nicht z.B. die ganze Kunstausstellung beschlagnahmten.« (Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden, LRS, Ministerpräsident Nr. 1676, Bl. 400–404. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 259–261.)

25 Beide Werke sind im Besitz der Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

26 Carl-Ernst Matthias, wie Anm 23, S. 5.
Zur Umfrage und ihrer kulturpolitischen Instrumentalisierung vgl. Bernd Lindner, Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945–1995, Köln, Weimar, Wien 1998, S. 70–81.

27 »Die Ausstellung [...] ist friedensmäßig monstrehaft groß mit einem riesenhaften lokalen Ballast von Belanglosigkeiten.« (Der Maler Theodor Werner in einem Brief vom 1.10.1946 an den Galeristen Ferdinand Möller. Zit.n. Eberhard Roters, Galerie Ferdinand Möller. Die Geschichte einer Galerie für moderne Kunst in Deutschland 1917–1956, Berlin 1984, S. 189f.)

28 Brief vom 30.9.1946. Zit.n. Hans Grundig, Künstlerbriefe aus den Jahren 1926 bis 1957, hrsg. von Bernhard Wächter, Rudolstadt 1966, S. 108.

29 Bertolt Brecht, Ges. Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt am Main 1967, S. 528.
Vgl. Bericht des ND vom 1.11.1946 über den Sächsischen Künstlerkongress (26.–31.10.1946): »Oberst Tulpanow führte u.a. aus, daß auch auf dem Gebiete der Kunst eine demokratische Entwicklung einsetzen müsse, um die Kunst zu einer Volkskunst zu gestalten. Die Kunst habe die Aufgabe, die Gefühle und Bestrebungen des Volkes zum Ausdruck zu bringen, denn der Künstler sei dem Volke Diener und Führer zugleich, sie habe auch eine erzieherische Aufgabe und diene dem ganzen Volke. [...] Es sei notwendig, sich mit den Erfahrungen sowjetischer Künstler vertraut zu machen, um von ihrem Können Nutzen zu ziehen.« (Zit.n. Dokumente 1972, S. 66f.)

30 Brief vom 24.9.1946, wie Anm. 28, S. 104.

31 Brief vom 10.11.1946, wie Anm. 28, S. 114f.

32 Bernd Lindner, wie Anm. 26, S. 75. In jedem vierten Fragebogen sei die Ablehnung von Kunstwerken unter Verwendung nazistischen Vokabulars formuliert worden: 15% weil von »Geisteskranken« (u.a. Beschimpfungen der Künstler), 9% weil sie unnatürlich (zu abstrakt) sind, 8% weil sie »entartet« sind usw. (S. 81) Lindner zitiert einen Komponisten, also einen Künstler: »Sie kommen um den Ausdruck ›Entartete Kunst‹ nicht drumherum. Es ist in dieser Ausstellung *nichts* getan worden, um zu sagen, daß dies *nicht* Entartete Kunst sei und *warum* sie dies nicht sei. Übrigens sind einige Werke tatsächlich entartet, wenn ich mir darunter Werke vorstelle, die eine abwegige Ideologie, meist eine Abart einer bourgeoisen Einkapselung und Abschließung darstellen, eine Überspitzung des Individualismus, der z.B. in der abstrakten Kunst deutlich wird.« (S. 80)

33 Eberhard Roters, Wechselnde Perspektiven. In: Aufbruch – Ankunft – Ausbruch. 30 Jahre DDR-Kunst und Literatur, Schriftenreihe DDR-Kultur 1, Paul-Löbe-Institut Berlin, Berlin 1981, S. 5.

34 Ingrid Severin, Denken in Erinnerungsbildern. Leopold Reidemeister. Museumsmanager preußischer Tradition und internationaler Avantgarde, Typoskript, Habilitationsschrift, Humboldt-Universität, Berlin 1995, S. 155.

35 Ebd., S. 483. Zur Rezeption der Sammlung, vgl. ebd., S. 157–165.

36 Von Wolfgang Hütt überlieferter Ausspruch von Bernhard Kretzschmar auf einer Sitzung des 1964 neugewählten Zentralvorstandes des VBKD. In: Wolfgang Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 243.
Bernhard Kretzschmar, geb. 1889 in Döbeln, gest. 1972 in Dresden, war 1932 Gründer und Leiter der Neuen Dresdener Sezession. In der Aktion Entartete Kunst wurden 47 Werke von ihm beschlagnahmt. Als Professor an der Dresdner Kunsthochschule (seit 1946) kultivierte er die Tradition der Dresdner Landschaftsmalerei. Sein umfangreiches Œuvre wurde aus ideologischen Gründen in der öffentlichen Wirkung reduziert auf das immer wieder abgebildete Gemälde *Blick auf Stalinstadt* (später umbenannt in *Blick auf Eisenhüttenstadt*), das erstmals auf der IV. Deutschen Kunstausstellung 1958 in Dresden zu sehen war.

37 Vgl. Hermann Weber, Geschichte der DDR, München 1999, S. 19.

38 Als charakteristisch für diese Bündnispolitik empfand man den Ausspruch von Walter Ulbricht: »Es muß demokratisch aussehen, aber wir müssen alles in der Hand halten.« (Zit.n. »Die Teilung Deutschlands 1945–1955«. In: Informationen zur politischen Bildung, München 1991, S. 18.). Wolfgang Leonhard überliefert diese Direktive von einer der spätabendlichen Sitzungen im Mai 1945 der Gruppe Ulbricht in Bruchmühle. (DIE ZEIT, Nr. 22 vom 7.5.1965)

39 Wilfried Loth, wie Anm. 8, S. 101.

40 Rede des Präsidenten Truman am 12.3.1947 vor dem amerikanischen Kongress, in der er Griechenland und der Türkei amerikanische Militär- und Wirtschaftshilfe zusagte.

41 Sowjetisches Protokoll nach der deutschen Übersetzung in: Neues Deutschland vom 20.5.1988, zit.n. Wilfried Loth, wie Anm. 8, S. 123.

42 Tatsächlich waren die Westsektoren damals noch nicht gegenüber dem Ostsektor und dem Umland abgeriegelt. Die Berliner konnten zum Hamstern mit der S-Bahn in die Mark Brandenburg fahren und in der entlang der Sektorengrenze aufgebauten Kette von Konsum- und HO-Geschäften statt Trockenkartoffeln, Ei- und Milchpulver frische Lebensmittel einkaufen. In West-Berlin war der Einkauf im Osten allerdings politisch unerwünscht. Auf Plakaten ließ der West-Berliner Magistrat verbreiten: »Herr und Frau Dummstroh essen Ostbrot.« (Vgl. E. Gillen, Krieg und Kalter Krieg. In: Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert, hrsg. von J. Boberg, T. Fichter, E. Gillen, München 1986, S. 300f.)

43 Vgl. Michael Lemke (Hrsg.), Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR (1945–1953), Zeithistorische Studien, Band 13, Köln 1999. Thomas Klein schreibt in diesem Sammelband, »daß die Stalinisierung der SED gleichsam Voraussetzung und wichtigster Bestandteil der Sowjetisierung in der SBZ/DDR war«. Die Kontinuität dieser Abhängigkeit zwischen dem jeweiligen Generalsekretär der KPdSU als ›Dienstvorgesetztem‹ und dem jeweiligen Ersten Sekretär der SED bis zum Beginn der Perestroika belegt Peter Przybylski, Tatort Politbüro. Die Akte Honecker, Berlin 1991, Der Sturz Ulbrichts, S. 101–115. Przybylski war Pressesprecher der Generalstaatsanwaltschaft der DDR, die noch unter der Regierung Modrow die Ermittlungen gegen Erich Honecker aufgenommen hatte. Er publiziert in diesem Buch Teile der Ermittlungsakte.

44 Dazu schreibt Wolfgang Leonhard: »Auf der I. Parteikonferenz [...] wurde die Parität zwischen ehemaligen SP- und KP-Leuten aufgehoben, zugunsten vor allem derjenigen KP-Funktionäre, die in der Moskauer Emigration waren. Das Zentralsekretariat der SED wurde aufgelöst. An seine Stelle trat ein Politbüro, bestehend aus neun Mitgliedern, darunter sechs ehemaligen KP-Spitzenfunktionären und drei ehemaligen Sozialdemokraten. Für die laufende Arbeit wurde ein ›kleines Sekretariat‹ unter Vorsitz Ulbrichts geschaffen. Eine zentrale Parteikontrollkommission unter Vorsitz von Hermann Matern folgte. All das lief unter der Losung der Entwicklung einer ›Partei neuen Typs‹ - es war nichts anderes als die weitere Angleichung der SED an die stalinistische Partei der Sowjetunion. [...] Die Parteiführer wurden Ende Februar 1949 angehalten, öffentlich zu erklären, daß die kommunistischen Parteien im Falle einer militärischen Auseinandersetzung die sowjetischen Truppen unterstützen würden. Am 2. März 1949 gab auch das Politbüro der SED eine entsprechende Erklärung ab. Damit wurde der letzte Anschein einer Unabhängigkeit aufgegeben. Die Partei erklärte sich offen zum Hilfsverband der Sowjetarmee.« (Wolfgang Leonhard, Die Revolution entläßt ihre Kinder, wie Anm.4, S. 547f.)

45 Die ZPKK war eine Art ›Glaubenskongregation‹, die nach dem Vorbild der KPdSU zuständig war für die Untersuchungen und Aburteilungen der ›Abweichler‹, ›Renegaten‹, ›Verräter‹ und ›Agenten‹ im Sold des ›Klassengegners‹ unter den Parteimitgliedern.

46 Geschichte der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bolschewiki). Kurzer Lehrgang. Unter Redaktion einer Kommission des Zentralkomitees der KPdSU (B). Gebilligt vom Zentralkomitee der KPdSU (B) 1938, Berlin/DDR 1952.
»George Orwell diente der ›Kurze Lehrgang‹ in seinem Buch ›1984‹ als Muster. Er schildert in ›1984‹ ein System, das die Geschichte nach den jeweiligen Tagesbedürfnissen ›aktualisiert‹. Fakten werden durch Lügen und Legenden ersetzt. Ihre Glaubwürdigkeit durch Vernichtung aller historischen Quellen erzwungen. Für die vernichteten Quellen wurden neue fabriziert. Mit der Herausgabe des ›Kurzen Lehrganges‹ hat die stalinsche Bürokratie sich einen Katechismus geschaffen, der die ganze Geschichte der revolutionären Bewegung in Rußland benutzt, um die Herrschaft der stalinschen Bürokratie zu rechtfertigen. Aber der ›Kurze Lehrgang‹ [...] war auch für die gesamte kommunistische Weltbewegung bis 1956 verbindlich.« (Jakob Moneta, Kommentar zum ›Kurzen Lehrgang der Geschichte der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bolschewiki)‹. In: Zur Geschichte der KPdSU. Herausgeber Internationale Sozialistische Publikationen (ISP), Hamburg 1971, S. I.) Die Tendenz zur Geschichtsklitterung in der kommunistischen Bewegung sei am stärksten in der Sowjetunion gewesen, schreibt Ossip K. Flechtheim, »wo die siegreichen Bolschewiki, insbesondere unter Stalin, dazu übergegangen sind, ihre eigene Vergangenheit radikal umzuschreiben.« Flechtheim verweist auf die einander widersprechenden Formulierungen der verschiedenen offiziellen Historiographien der KPdSU, angefangen von Sinowjews »Geschichte der RKP« über Jaroslawskis Version von 1929 bis zur »Geschichte der KPdSU« von 1938, auf der der »Kurze Lehrgang« basiert. (Ossip K. Flechtheim, Die KPD in der Weimarer Republik, Frankfurt am Main 1969, S. 73)

47 Wolfgang Leonhard, in: »Wir waren die Helden«. SPIEGEL-Gespräch mit Wolfgang Leonhard und Markus Wolf, DER SPIEGEL, Nr. 28/1996, S. 50f.
Die Widersprüche zwischen Stalins Ende Mai 1945 in einer Politbürositzung formulierten Politik, das von Militarismus und Nazismus befreite Deutschland als »einheitliche(n), friedliebende(n) und demokratische(n) Staat« zu erhalten und den Eigenmächtigkeiten einzelner Funktionäre der SMAD und der SED, insbesondere Ulbrichts, schildert Wladimir Semjonow in seinen Memoiren: »Einige Hitzköpfe in der SED« hätten im Mai/Juni 1948 »die falsche Orientierung« ausgegeben, »daß man zum Aufbau des Sozialismus übergehen könne. [...] Mir kam zu Ohren, daß Tulpanow auf Aktivtagungen der SED erklärte, in der sowjetischen Besatzungszone sei nun der Übergang von der antifaschistisch-demokratischen Ordnung zum Aufbau des Sozialismus und zur Errichtung der Diktatur des Proletariats gekommen.« Semjonow, der den Chef der SMAD für diese voreilige Politik zurecht wies, schilderte Sergej Tulpanow als einen Mann, der nicht in der Lage war, über das politische Alltagsgeschäft hinauszusehen, während er Ulbricht vorwarf, das sowjetische System »einfach zu kopieren«. (Wladimir S. Semjonow, Von Stalin bis Gorbatschow. Ein halbes Jahrhundert in diplomatischer Mission 1939–1991, Berlin 1995, S. 261f., 262, 273f.) Die Unklarheiten der Moskauer Deutschlandpolitik wurden als Stellvertretermachtkampf in der SBZ ausgetragen zwischen Semjonow, der die politischen Optionen offenhalten, und Tulpanow, der mit Ulbricht die Sowjetisierung der SBZ forcieren wollte. Vgl. den Abschnitt »Ulbricht und Tulpanow« im Kapitel 5 »Zickzack zum Oststaat« in: Wilfried Loth, Stalins ungeliebtes Kind, wie Anm. 8, S. 129ff.

48 »Das Große Vorbild und der Sozialistische Realismus in der Architektur und in der Malerei. Vorträge von Dr. Kurt Liebknecht, Professor Kurt Magritz, zusammengestellt und herausgegeben vom Haus der Kultur der Sowjetunion, Berlin 1952«. Die Vorträge wurden vom 2.–4. November 1951 gehalten auf der Kulturkonferenz der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft im Haus der Kultur der Sowjetunion. Vgl. Alexander Abusch, Stalin und die Schicksalfragen der deutschen Nation, Aufbau-Verlag, Berlin 1949.

49 Vgl. Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917–1932. Mit einer Analyse von Karl Eimermacher, Stuttgart 1972, S. 433f.

50 Der in der DDR-Kunstwissenschaft aber auch in der westlichen Literatur gebräuchliche Begriff »Formalismusdebatte« erscheint mir angesichts der propagandistischen und administrativen Brachialgewalt, mit der gegen Künstler und Kunstwissenschaftler vorgegangen wurde, als Euphemismus. Deshalb halte ich den Begriff »Formalismuskampagne« für treffender.

51 Tägliche Rundschau vom 24.11.1948.
Die »Tägliche Rundschau«, die »Tageszeitung für die deutsche Bevölkerung«, erschien erstmals am 15.5.1945 als »Organ des Kommandos der Roten Armee«, ab 9.6.1945 der SMAD. Am 30.6.1955 stellte sie ihr Erscheinen ein. In der ersten Nummer vom 15.5.1945 heißt es auf Seite 1 unter dem Titel »Die Zeitung der Roten Armee in Berlin«: »Die Aufgabe unserer Zeitung besteht darin, dem deutschen Volk die Wahrheit über die Rote Armee und die Sowjetunion nahe zu bringen, den Deutschen zu helfen, in der gegenwärtigen Lage die richtige Orientierung zu finden, mit den Überbleibseln der hitlerschen Barbarei aufzuräumen und alle Kräfte zur schnellsten Wiederherstellung eines normalen Lebens anzuspannen.« (Vgl. Günter Raue, Geschichte des Journalismus in der DDR 1945–1961, Leipzig 1986).
Bertolt Brecht reagierte zwei Tage später mit seinem berühmten Bonmot, das er seinem Arbeitsjournal anvertraute: »26.11.48: solang man unter realismus einen stil und nicht eine haltung versteht, ist man formalist, nichts anderes. ein realistischer künstler ist, wer in künstlerischen werken der wirklichkeit gegenüber eine ergiebige haltung einnimmt. (zur wirklichkeit des künstlers gehört auch sein publikum.)« (Arbeitsjournal 1938–1955, Berlin/DDR 1977, S. 460.)

52 Lothar Lang, Malerei und Graphik in der DDR, Leipzig 1983, S. 21f. Nach dem Kriegsende gab Sandberg zusammen mit Günter Weisenborn die namhafte Satirezeitschrift »Ulenspiegel« heraus, mit der er nach Halbierung der Papierzuteilung durch die Amerikaner 1948 in den Ostsektor wechselte. »Von 1945 an haben wir dort fast alles gezeigt, was im Faschismus als entartet galt [...] die wirkliche Kunst des 20. Jahrhunderts: Picasso, Chagall [...]. War sie für die Lizenzgeber in Westberlin zu links, so galt sie im Ostteil der Stadt als zu avantgardistisch. Nur wenige Wochen nach Gründung der DDR mußte der ›Ulenspiegel‹ sein Erscheinen einstellen. [...] Herbert Sandberg hatte zu den wenigen gezählt, die versuchten, ohne Rücksicht auf ihr politisches Ansehen vor den eigenen Genossen, dem Aufkommen einer dogmatisierten Kunsttheorie zu wehren.« (Wolfgang Hütt, wie Anm. 36, S. 132f.)
Vgl. Ulenspiegel. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Satire 1945–1950. Ausgewählt und herausgegeben von Herbert Sandberg und Günter Kunert, Eulenspiegel Verlag, Berlin/DDR 1978.

53 Vgl. seine Artikel in der Täglichen Rundschau vom 8.12. und 17.12. 1948 sowie den Bericht über das »öffentliche Streitgespräch in der Berliner Humboldt-Universität zwischen Alexander Dymschitz, Herbert Sandberg, Professor Herbert Gute und René Graetz« im Neuen Deutschland vom 18. und 20.2.1949 und »ein sehr offener Brief an mein Parteiorgan« im ND vom 13.3.1949.

54 Tägliche Rundschau vom 17.12.1948, zit. n. Herbert Sandberg, Spiegel eines Lebens. Erinnerungen, Aufsätze, Notizen und Anekdoten, Berlin/DDR 1988, S. 85.

55 Alfred Kantorowicz, Deutsches Tagebuch, Bd. 1, München 1964, S. 317.
Seit 1931 Mitglied der KPD, seit 1950 der SED, musste Kantorowicz im August 1957 vor drohender Verhaftung aus der DDR fliehen, nachdem er sich Ende 1956 geweigert hatte, eine Ungarn-Resolution der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu unterschreiben. Bereits im August 1938 war er während des Spanischen Bürgerkrieges zu der Überzeugung gelangt, »daß die Partei das Recht zum Führungsanspruch in der deutschen Opposition gegen Hitler verwirkt habe«. »Wir müssen die Partei verlieren, um den Sozialismus zu gewinnen.«

(Michael Rohrwasser, Der Stalinismus und die Renegaten. Die Literatur der Exkommunisten, Stuttgart 1991, S. 105: »Alfred Kantorowicz und das Tagebuch«.)
Wolfgang Leonhard schildert das Pajok-System aus eigener Anschauung: »Eine genaue Rangordnung gab es auch bei den berühmten ›Pajoks‹, jenen großen Paketen mit Lebensmitteln, Zigaretten, Tabak, alkoholischen Getränken und Schokolade, die wir regelmäßig neben unseren Lebensmittelkarten und der ZK-Verpflegung erhielten. Da es diese Pajoks nicht nur für mittlere und höhere Parteifunktionäre, sondern auch für Funktionäre im Staats- und Wirtschaftsapparat, für Wissenschaftler, Spezialisten, Dichter und Künstler gab, waren sie besonders stark gestaffelt. Dies richtete sich genau danach, welche Funktion der Betreffende ausübte, wie ›wichtig‹ er war. Eine offizielle Erklärung dafür wurde niemals gegeben.« (Die Revolution entläßt ihre Kinder, wie Anm. 4, S. 508.)
Bertolt Brecht notierte über die unterschiedlichen Entwicklungsstufen der Russen und der Deutschen in sein Arbeitsjournal: »da ist das leistungsprinzip, das die russen anwenden, weil sie es als das zuletzt gefundene für das beste halten. felsenstein warf die russischen pajoks in seinem theater (Komische Oper, E.G.) einmal zusammen und verteilte die dinge einigermaßen gleichmäßig; die russen kamen ihm drauf und entzogen ihm die pajoks für zwei monate völlig. die russen hatten die ungleichheit der entlohnung, felsenstein hatte die eingleichung für produktionssteigernd befunden.« (Berlin/DDR 1977, S. 461.)

56 Otto Grotewohl, Die Kunst im Kampf für Deutschlands Zukunft, ND, Nr. 203, 2.9.1951. Zit.n. Dokumente 1972, S. 208.

57 Vgl. Angelika Reimer, Organe der Macht. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 829–832.

58 Vgl. Jörn Schütrumpf, Die politischen Determinanten und die Herausbildung der organisatorischen Strukturen von Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR 1949–1963. In: Enge und Vielfalt, Hamburg 1999, S. 62–64.

59 Tägliche Rundschau vom 20. und 21.1.1951.

60 Victor Klemperer, So sitze ich denn zwischen allen Stühlen. Tagebücher 1950–1959, Berlin 1999, S. 127.

61 Bertolt Brecht, »Notizen über die Formalismusdiskussion«. In: Gesammelte Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt am Main 1967, S. 527f.

62 Wladimir S. Semjonow, Dr. sc. hist., geb. 1911, gest. 1992, war seit 1946 »Politischer Berater« des Chefs der SMAD, dann des Vorsitzenden der Sowjetischen Kontrollkommission in Deutschland (SKK), die nach Gründung der DDR aus der SMAD hervorgegangen war, und wurde am 28.5.1953 zum »Hohen Kommissar der UdSSR in Deutschland« (bis 1954) ernannt, die höchste Autorität der sowjetischen Besatzungsmacht in der DDR. Von 1978 bis 1986 war er Botschafter der UdSSR in der Bundesrepublik Deutschland.
Vgl. zu seiner legendären Kunstsammlung: »Russische Kunst des 20. Jahrhunderts. Sammlung Semjonow«, Ausst.kat. der Galerie der Stadt Esslingen am Neckar-Villa Merkel, Stuttgart 1984. Die Sammlung enthält sehr viele Werke von ›formalistischen‹ Künstlern wie Marc Chagall, Alexander Drewin, Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Wassili Kandinsky, Michail Larionow, Solomo Nikritin, Alexander Tyschler mit zum Teil nichtfiguativen Bildern auch aus den 50er bis 70er Jahren. Vgl. seine Autobiografie: Wladimir S. Semjonow, Von Stalin bis Gorbatschow. Ein halbes Jahrhundert in diplomatischer Mission 1939–1991, Berlin 1995.

63 Bis heute ist die Frage der Autorschaft dieses Artikels nicht zweifelsfrei geklärt. Sicher hatte Semjonow für die zahlreichen von ihm unter dem Pseudonym »N. Orlow« geschriebenen Artikel sowjetische, aber auch deutsche Fachleute, die ihm Material aufbereiteten und vorformulierten. »Zum erstenmal verwendete Semjonow das Pseudonym, als er am 13.2.1947 in der ›Täglichen Rundschau‹ den Artikel ›Was bedeutet Entnazifizierung?‹ veröffentlichte, einen auf direkte Anweisung Stalins gestarteten Versuchsballon, der testen sollte, wie eine stärkere Einbeziehung von NS-Kadern in die politische Arbeit aufgenommen werden würde. Die ›Orlow-Artikel‹ waren also nicht gewöhnlicher Journalismus, sondern sollten immer etwas ›anschieben‹ [...].« (Günter Feist, Allmacht und Ohnmacht. In: Kunstdokumentation, SBZ/DDR, S. 56, Anm. 65.)
Hans Lauter erläutert im Interview mit Lutz Dammbeck die Zusammenarbeit mit Semjonow und der SMAD in Karlshorst. Semjonow habe Germanistik studiert und »sprach ein ausgezeichnetes und gepflegtes Deutsch. Er leitete bestimmte Vorgänge und Entwicklungen nach sowjetischem Vorbild ein und forderte uns dann auf, in diesem Sinne die Sache weiterzumachen. [...] Die Grundeinschätzungen sind alle von ihm gekommen. [...] Im Grunde genommen waren wir Karlshorst gegenüber (auch nach Auflösung der SMAD 1949, E.G.) rechenschaftspflichtig.« Ein sowjetischer Kulturoffizier z.B. lobte Adolph von Menzels *Eisenwalzwerk*, weil dort die Arbeiter »nicht als niedergedrückte, bemitleidenswerte Wesen dargestellt werden« (Lutz Dammbeck, Dürers Erben, 1996, MDR/arte, Typoskript, S. 7–9). Auf Anfrage der Tochter von Kurt Magritz, Maria Rüger, antwortete Prof. em. Dr. Hans Lauter am 11.1.1995 ihr in einem Brief: »Nach meiner Kenntnis ist Orlow identisch mit Semjonow. Obwohl ich zu besagtem Artikel in der ›Täglichen Rundschau‹ kaum direkten Sachbeweis habe, bestätigen mir alle in diesem Zusammenhang geführten Gespräche ›mit Karlshorst‹, daß dieser Artikel nur von Semjonow verfaßt sein kann. Zudem kann ich für andere Artikel, die mit Orlow gezeichnet waren, garantieren, daß sie von Semjonow stammen [...].« Bis heute wird behauptet, der Artikel von 1951 stamme sehr wahrscheinlich aus der Feder von Kurt Magritz (siehe Henry Schumann, Leitbild Leipzig. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 483f.).
»Daß die härtesten Formalismusattacken von ihm ausgingen, daß er die Formulierungen diktierte, wußten nur wenige. [...] Semjonow übernahm als Politischer Berater der Sowjetischen Kontrollkommission in Deutschland die Shdanowsche Linie voll und ganz, obwohl Shdanow bereits 1948 gestorben war. Dabei zeigte er sich keineswegs zimperlich. Er stellte gerade die Kunstrichtungen an den Pranger, die nach 1945 die besten Anknüpfungspunkte boten. [...] Mehr als die Literatur attackierte Semjonow die bildende Kunst, die er in Deutschland für am weitesten zurückgeblieben hielt. [...] Das Verdikt bezog sich vor allem auf den deutschen Expressionismus [...], weil man hier den Ausdruck deutschen Wesens zu sehen glaubte.« (Werner Mittenzwei, Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945–200, Leipzig 2001, S. 89, 92f.)

64 Arnold Zweig, damals Präsident der Deutschen Akademie der Künste, kommentiert Lauters Rede mit der Bemerkung, »daß ich im Grunde genommen zurücktreten müßte und dem Genossen Lauter die Leitung der gesamten Kunstangelegenheiten überlassen könnte. Es würde sich dann sicher ein ungeheurer Auftrieb in den Künsten ergeben, und sie würden im Verlaufe von fünf Jahren auf Himalajahöhen aufsteigen.« (Zit.n. Dokumente AdK 1997, S. 109f.)

65 Tägliche Rundschau, u.a.: S. Alex, »Verfall der bildenden Kunst im Westen« (20.12.1950); Kurt Magritz, »Der künstlerische Bankrott Carl Hofers« (29.12.1950). »Er orientierte sich [...] an dem politischen Interesse der amerikanischen Besatzungsmacht. Er isoliert sich vom Leben seines Volkes, und in dieser Isolierung verstärkt er die maskenhaften dekadenten Züge seines früheren Schaffens zur groben Karikatur [...].«); K. Schmidt, »Die Situation der bildenden Kunst in der DDR« (4.1.1951); Max Grabowski, »Die Herausbildung des künstlerischen Nachwuchses« (18.1.1951); N. Orlow, »Wege und Irrwege der modernen Kunst« (21./22.1.1951); »Studenten kämpfen für den Realismus« (31.1.1951. Stellungnahme der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst. Antwort auf Grabowskis Kritik der Kunstausbildung); Max Lingner, »Wer totes schildert, kann kein Leben wecken« (1.2.1951. Der von Hans Lauter auf dem 5. Plenum im März 1951 angegriffene Lingner [Dokumente 1972, S. 180] kritisiert den Stil der Debatte und appelliert an die Partei: »Und so laßt den Künstler schaffen, gebt ihm Aufträge und kritisiert ihn. Aber nehmt ihn als Freund am Arm und tretet, mit Rede und Gegenrede, vor sein Werk. Eine Kritik soll ermutigen, nicht entmutigen.«); Otto Nagel, »Die Kunst als Waffe des Volkes« (15.2.1951); Hans und Lea Grundig, »Schön ist, was dem Fortschritt dient« (21.2.1951); Heinz Lüdecke, »Die Friedenskämpferin und Humanistin Käthe Kollwitz« (17.3.1951).
Anlässlich der im März eröffneten Kollwitz-Ausstellung der Deutschen Akademie der Künste verteidigt Lüdecke nach Nagel und den beiden Grundigs die von ›Orlow‹ angegriffene Kollwitz, die zwar »keine festumrissene Vorstellung« von der »leid- und notlosen Zukunft« gehabt habe, »aber der Vorwurf des ›Pessimismus‹ würde an ihrem besten Wesenszug vorbeigehen: an ihrem unerschütterlichen Glauben an den Menschen«.); Kurt Magritz, »Käthe Kollwitz – ihr Werk und seine Grenzen« (30.3.1951. Magritz wiederholt die Angriffe von ›Orlow‹ und kritisiert die Ausstellung der DAK. Dem positiv einzuschätzenden Frühwerk wird das negative Spätwerk gegenübergestellt: »die negativen Züge des Leidens, der Qual, des Pessimismus, der Hoffnungslosigkeit treten immer stärker in ihrem Schaffen hervor.«); Maria Rentmeister (Leiterin der Hauptabteilung Kunst im Ministerium für Volksbildung), »Kunst, die den Menschen hilft« (11.4.1951); Resümee der Redaktion (31.5.1951).

66 Bertolt Brecht notierte in sein privates Arbeitsjournal: »wenn man zur planung der künste kommt, muß äußerst vorsichtig verfahren werden. [...] und von geduckten leuten bekommt man nicht leicht souveräne werke – und man braucht souveräne werke. natürlich kann eine partei von innen anfangen zu arbeiten an den künstlern, aber nur nach maßgabe ihrer eben vorhandenen fähigkeit. [...] und es ist besser für die gewinnung der künstler, zu zeigen, daß man sie nicht versteht (wenn man auch bereit ist zu lernen), als sie anzugreifen. das bedürfnis verführt in der kunst wie im beischlaf, aber wie im beischlaf dürfen keine harten worte fallen.« (Arbeitsjournal, Berlin/DDR 1977, S. 486f.)

67 Vgl. A.I. Sobolew, Die Leninsche Widerspiegelungstheorie und die Kunst, Moskau 1947. Vgl. Stichwort »Widerspiegelungstheorie« in: Lexikon der Kunst, Bd. 7, Leipzig 1994, S. 785f.

68 Friedrich Engels' beiläufige Anmerkungen zu einer realistischen Literatur in zwei Briefen an Minna Kautsky (26.11.1885) und an die junge englische Schriftstellerin Margaret Harkness (im April 1888) wurden Anfang der 30er Jahre in der Sowjetunion zu kanonischen Formeln. Besonders die Formulierung im Brief an Margaret Harkness, in dem er sich für ihre Erzählung »City Girl« bedankt, wurde zum ästhetischen Grundgesetz des Sozialistischen Realismus: »Realismus bedeutet, meines Erachtens, außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen.« (Marx, Engels, Lenin, Über Kultur, Ästhetik und Literatur, Leipzig 1973, S. 435.)

69 »Typisch ist, was dem Wesen einer gegebenen sozialen und historischen Erscheinung entspricht, und nicht einfach das am häufigsten Verbreitete, das oft Wiederkehrende, Gewöhnliche. [...] Das Typische ist die wesentliche Sphäre, in der die Parteilichkeit in der realistischen Kunst in Erscheinung tritt. Das Problem des Typischen ist stets ein politisches Problem.« (G.M. Malenkow, Sekretär des ZK der Kommunistischen Partei der Sowjetunion, Auszug aus dem »Rechenschaftsbericht des ZK der KPdSU (B) an den XIX. Parteitag. Zit.n. Bildende Kunst, Heft 1, 1953, S. 12.) Auf die DDR angewandt, heißt das:
»Typisch ist nicht, daß zwei Drittel der Nation und ihres Territoriums noch in den Fesseln des kapitalistischen, dem Untergang geweihten Systems geschlagen sind. Typisch ist vielmehr, daß in einem Drittel – der Deutschen Demokratischen Republik – die Morgenröte einer neuen Zeit anbrach, die heute bereits das Dunkel der Nacht verdrängt, morgen aber den Himmel über Deutschland beherrschen wird.« (Peter Nell, Über den Begriff des Typischen. In: Neue Deutsche Literatur, Nr.1, 1953. Zit.n. Dokumente 1972, S. 276.) Vgl. Walter Besenbruch, Zum Problem des Typischen in der Kunst, Beiträge zur Deutschen Klassik, hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, abgeschlossen im September 1955.

70 Kunst und Literatur, Heft 1, 1953, Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft, Berlin/DDR, S. 29.

71 Boris Groys, Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988, S. 58f.

72 »Realistisch zu sein, bedeutet für den Künstler in dieser Situation, die eigene Erschießung für als politisches Verbrechen gewertete Differenzen zwischen seinem persönlichen Traum und dem von Stalin zu vermeiden. Die Mimesis des Sozialistischen Realismus ist die Mimesis des Stalinschen Willens, die innere Annäherung an Stalin, die Hingabe des eigenen künstlerischen Ego an ihn im Austausch gegen den kollektiven Ertrag des gemeinsamen Projekts.« (Ebd., S. 60.)

73 1893–1973, 1943 Volkskünstler der UdSSR, seit 1947 ordentliches Mitglied, 1953–58 Vizepräsident, 1958–62 Präsident der Akademie der schönen Künste der UdSSR, 1958 zum Ehrenmitglied der Deutschen Akademie der Künste Berlin/DDR ernannt.

74 B.W. Joganson, Über die Maßnahmen zur Verbesserung der Studien- und methodischen Arbeit in den Studienanstalten der Akademie der schönen Künste der UdSSR. In: Sitzungen der Akademie der schönen Künste der UdSSR, Moskau 1949, S. 102f. Zit.n. Boris Groys, Gesamtkunstwerk Stalin, wie Anm. 71, S. 61f.

75 Ebd., S. 62f.

76 Vgl. Alfred Döblins Kritik des proletarischen Realismus am Beispiel von Johannes R. Becher, der einer der fünf Herausgeber der »Linkskurve« war: »Wenn Sie nun wissen wollen, wie es sein müßte, so erfahren Sie: ›Unsere Werke werden die natürliche einfache proletarische Sprache bekommen. Geruch und Färbung, wie sie wirklich dem Proletariat eigen sind.‹ Nun fragt man sich als Fachmann und Laie, wie soll man das schaffen. Realistisch darf der Autor nicht sein, stimmen darf es nicht, was er schreibt, wirklicher Berliner Dialekt darf es auch nicht sein: was also? Klar: Rosegger! Heimatkunst, der natürliche Geruch, die berühmte ›Scholle‹. Ich meine leider weder Rosegger nach Ganghofer! [...] Und wenn meine Angaben im Roman stimmen, so bitte ich Herrn Becher um Entschuldigung, ich bin nun mal so vertrottelt, – wenn ich Alexanderplatz meine, sage ich Alexanderplatz, und wenn ich Quatschkopf meine, sage ich Becher. [...] Die Realität aufzeigen, wie sie ist, die wirklichen Bedürfnisse der Masse demonstrieren und daraus und dazu die Theorie machen, das wäre marxistisch. Entschuldigen Sie, wenn ich mich erfreche, wieder den unbekannten Karl Marx zu zitieren: ›Die Theorie wird in einem Volke immer nur so weit verwirklicht, als sie die Verwirklichung seiner Bedürfnisse ist.‹ [...] Vergleichen Sie diese wirklich harten Sätze mit dem Milchbrei der Phrasen des Kommunistenhäuptlings Becher. Vergleichen Sie die Realitätsnähe dieser Aussprüche mit der Furcht des Lyrikers vor den Details. [...] »(Alfred Döblin, Katastrophe in einer Linkskurve. In: Das Tagebuch. Herausgeber: Leopold Schwarzschild, Jg. 11, Heft 18, Berlin, 3. Mai 1930, S. 694–698; zit.n. Alfred Döblin 1878–1978, Marbach am Neckar 1978, 4., veränderte Auflage 1998, S. 269.)

77 René Graetz, geb. am 2. 8.1908 in Berlin, gest. am 17.9.1974 in Graal-Müritz, Autodidakt, 1923 Tiefdrucker, 1929–38 Südafrika, 1939 London, 1939/40 Internierung auf der Isle of Man und in Kanada, 1941–46 London, Mitarbeiter im Deutschen Kulturbund, 1946 Rückkehr nach Ostberlin. Vgl. Andreas Schätzke, Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR, Berlin 1999, S. 47–54.

78 Geb. am 31.11.1909 in Johanngeorgenstadt, gest. 1992 in Berlin; 1912 Übersiedlung nach Dresden; 1928 bis 1935 Architekturstudium und künstlerische Ausbildung an der Technischen Hochschule Dresden, 1931–32 an der TH Berlin u.a. bei Prof. Müller (Statik) und Hans Poelzig; 1935 Diplom für Hochbau an der TH Dresden; 1932 erste Linol- und Holzschnitte mit alttestamentarischen Themen und Ölmalerei; am 15.3.1933 heiratet er Johanna Leonore Korb-Deutsch; im Mai/Juni Reise über Prag nach Florenz, Rückkehr über Wien, Hausdurchsuchungen, Verhöre; 1934–45 Arbeit als Konstrukteur und Statiker bei der Baufirma Bruno Kost in Dresden, daneben künstlerisch tätig, Kontakte zu Dresdner Künstlern, u.a. Johnny Friedländer, Wilhelm Lachnit, Otto Griebel, Kurt Querner, Hans und Lea Grundig, zu der Tänzerin Dore Hoyer; 1939 Zurückstellung vom Kriegsdienst auf Fürsprache von Bruno Kost; 1941 nach Denunziation wegen antinazistischer Tätigkeit unter persönliche Aufsicht von Kost gestellt; 1944 Haussuchungen und Verhöre durch die Gestapo; beim Fliegerangriff auf Dresden am 13.2.1945 Verlust aller Druckplatten, Öl- und Aquarellbilder, nur eine Mappe mit Zeichnungen und Linolschnitten konnte gerettet werden; am 17.3.1945 Einberufung zur Wehrmacht; nach Kriegsende Referent für Buchhandel bei der Landesverwaltung Sachsen; im Januar 1946 erste Ausstellung u.a. von Federzeichnungen über den Krieg (»Dämonen der Vernichtung«) im Leipziger Rathaussaal auf Einladung des Oberbürgermeisters Dr. Erich Zeigner anlässlich seines 60. Geburtstages; ab 26.7.1946 Dozent an der Kunstgewerbeschule Leipzig für Kunstgeschichte und Stillehre und bis 1947 stellvertretender Leiter der Schule; gleichzeitig im März 1946 Dozent für Kunstwissenschaft und Soziologie an der Akademie für Graphik und Buchkunst Leipzig; im April 1947 Berufung zum Professor für Kunstgeschichte an dieser Akademie; 1950 Übersiedlung nach Berlin, hier bis 1954 in der Redaktion der »Täglichen Rundschau« tätig als deutscher Chefredakteur der »Illustrierten Rundschau«; 1952–61 Chefredakteur der Zeitschrift »Deutsche Architektur«; 1962–74 tätig bei der Deutschen Bauinformation und im Institut für Städtebau und Architektur der Deutschen Bauakademie Berlin.

79 Vgl. den nächsten Abschnitt über die »Diffamierung der Weimarer Künstlergeneration und der Westemigranten«.

80 Lutz Dammbeck, Interview mit Kurt Magritz und dessen Tochter Dr. Maria Rüger 1992 für den Film »Dürers Erben«, Typoskript, S. 13, 16, 20f.

[81] Ebd., S. 26.

[82] »Ja, daß ich Architektur studiert habe, das liegt an meinen Eltern und meinem Bruder, die wollten, daß ich eine sichere Lebensgrundlage habe [...], ich wollte an und für sich auf die Kunstakademie. [...] Ich war mit Hans und Lea [Grundig] befreundet, die kümmerten sich um mich und ich konnte ihre Bilder schon im Entstehen sehen. [...] Der Malerei galt mein Hauptinteresse. Architektur hat mich im Grunde genommen nie interessiert. Das habe ich nur auf Drängen meiner Eltern gemacht [...] Im Mittelpunkt meines Interesses standen die sogenannten Expressionisten. [...] Zu Hans und Lea Grundig bin ich fast täglich gegangen. Im Grunde habe ich bei denen meine Ausbildung genossen [...]. Sie waren ja kommunistische Künstler und ich war ja auch Kommunist... Wir saßen im Café Zuntz und in der kleinen Weinstube Lavinia am damaligen Pirnaischen Platz. Dort verkehrten viele Kommunisten, aber auch Künstler.« (Ebd., Typoskript, S. 1–7.)
Im Gespräch mit dem Verfasser berichtet Maria Rüger von der Vorliebe ihres Vaters für die moderne französische Lyrik. U.a. habe er Baudelaire und Rimbaud in seinen Vorlesungen zitiert. Zu Max Schwimmer habe er einen freundschaftlichen Kontakt gepflegt. Massloff habe seine künstlerischen Arbeiten total abgelehnt und in ihm nur einen Theoretiker gesehen. Ohne politische Erfahrung und ohne die Laufbahn eines politischen Funktionärs in der KPD habe er den Sowjets gedient aus einer tief empfundenen Dankbarkeit gegenüber den Befreiern vom Hitler-Faschismus, von dem seine Familie – seine Frau, die er im März 1933 heiratete, war jüdischer Herkunft – persönlich bedroht war. Mit Beginn des »Neuen Kurses« 1953 spielte er keine entscheidende Rolle mehr in der DDR-Öffentlichkeit. Sein Antrag auf Mitgliedschaft im VBKD wurde 1959 »aus ideologischen und künstlerischen Gründen« abgelehnt. (Finkenkrug, 11.12.2000)
Erste Sperrholz- und Linolschnitte entstanden 1932. Zwischen 1933 und 1945 schuf er den spätexpressionistischen Zyklus »Aus düsteren Jahren« mit Blättern wie *Klagende Frauen* (1933), *Schrei* (1937); es folgten die Serie *Jüdisches Leid*; die Bleistiftzeichnung *Denk ich an Deutschland in der Nacht* (1935) mit dem Porträt von Barlach; die Zeichnung *In memoriam Käthe Kollwitz*. Barlach und Kollwitz wurden im Orlow-Artikel als formalistisch denunziert. Zwischen 1945 und 1947 entstanden Federzeichnungen u.a. *Dämonen der Vernichtung* und zu Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien*. Nach dem Tod seiner Frau arbeitete er 1966 u.a. an dem Zyklus *Requiem für Hannelore* mit Blättern wie *O, Du mein Volk Israel, wie gingst Du dahin durch das Grauen der Zeit, und es klagten die Mütter umsonst...* (1944/66, Linolschnitt). Die letzten Aquarelle und Ölbilder entstanden 1978.
Nach einer ersten Ausstellung im Januar 1946 im Rathaussaal Leipzig, gab es 1961 im Januar und Oktober zwei Ausstellungen im Berliner Künstlerclub »Die Möwe«, 1965 in Berlin die Schau seines grafischen Werkes unter dem Titel »In den düsteren Jahren« (vgl. Kristl Tilgner, Tatsachen und Visionen. Das grafische Oeuvre von Kurt Magritz in Berlin. In: Der Morgen, 8.5.1965), die 1966 in mehreren Städten der Sowjetunion (vgl. Neues Deutschland, 9.6.1966) und 1967 von Joachim Uhlitzsch in der Dresdner Galerie Neue Meister (vgl. Kurt Liebmann, Neues Deutschland, 28.3.1967) gezeigt wurde. 1978 folgte die von Maria Rüger im Märkischen Museum organisierte Schau mit Katalog: »Kurt Magritz: Zeichnung, Druckgraphik, Malerei« (vgl. Ariane Beygang, Aufruf zum bewußten Handeln, Neue Zeit, 20.4.1978; Der Morgen, 5.5.1978; Neues Deutschland, 23.5.1978).
Im gleichen Jahr erscheint im Verlag der Kunst, Dresden, das Buch »Fremd ist der Mensch sich gewesen. Das grafische Schaffen von Kurt Magritz 1933-1945«.
Der Künstler Arnd Schultheiß erinnert sich an Gedichte im Stil von Rilke und George in seiner Studienzeit bei Magritz: »Und diese Gedichte ließ er von einem Studenten abstrakt illustrieren. Mit abstrakten Radierungen wurden sie illustriert und in kleiner Auflage in der Hochschule gedruckt, gebunden und verschenkt. Während er vorn stand und über Menzel, Repin, Gerassimow enthusiastisch sprach und Klee und Picasso in Grund und Boden verdammte.« (Interview von Henry Schumann mit Arnd Schultheiß, Juli 1993. Zit.n. H. Schumann, Leitbild Leipzig. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 485.)

[83] Dieser Schrift voraus ging am 20.6.1950 der berühmt berüchtigte Aufsatz »Über den Marxismus in der Sprachwissenschaft«, in dem Stalin gegen die herrschende Lehre von Nikolaj Marr, die Sprache sei als Überbauphänomen das Produkt einer bestimmten Epoche des Klassenkampfes, erklärte, die Sprache sei »das Produkt einer ganzen Reihe von Epochen [...]. Daher lebt die Sprache unvergleichlich länger als jede beliebige Basis und jeder beliebige Überbau.« (»Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft«, Berlin/DDR 1951, S. 29) Sie werde daher nicht von einer Klasse, sondern von einer Gesellschaft, einem Volk, einer Nation hervorgebracht. Das marxistisch-leninistische Primat des Klassenkampfes wird von Stalin damit den Interessen der Gesellschaft als Ganzes untergeordnet, der Staat bekommt einen höheren Stellenwert als die Partei. Im Vergleich von Grammatik und Geometrie als ideologisch neutrale Disziplinen machte Stalin auch den Weg frei zur Rehabilitierung der formalen Logik, die Marr noch als überholtes Stadium des menschlichen Denkens bezeichnet hatte. Unter Berufung auf Stalins Definition der Grammatik als »eine Sammlung von Regeln [...] für die Verbindung der Wörter zum Satz« (Sprachwissenschaft, ebd., S. 27) erklärte man die Logik zu einer »Spezialwissenschaft [...] vom richtigen Denken, von dessen Formen und Gesetzen – man kann auch sagen: von den Gesetzen des richtigen Aufbaus der Gedanken.« (K.S. Bakradse, [Inhaber des Lehrstuhls für Logik an der Staatl. Universität Tbilissi], Über das Verhältnis von Logik und Dialektik. In: Über formale Logik und Dialektik. Diskussionsbeiträge, hrsg. von der Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft, 29. Beiheft zur »Sowjetwissenschaft«, Herausgeber: Jürgen Kuczynski und Wolfgang Steinitz, Berlin/DDR 1952, S. 8f.)
Dieser Beginn einer Entideologisierung der »Sowjetwissenschaften« war eine Voraussetzung für die spätere Etablierung der Kybernetik, die in der DDR der 60er Jahre im Zusammenhang mit Ulbrichts Ablösung des Klassenkampfes durch die »sozialistische Menschengemeinschaft« vorübergehend eine zentrale Rolle spielte.
Stalins Schrift »Ökonomische Probleme des Sozialismus in der UdSSR« (Berlin/DDR 1952), auf die sich Kurt Magritz und damit die Kritik von René Graetz beziehen, erschien am 3.10.1952, zwei Tage vor dem XIX. Parteitag der KPdSU, mit der Kernaussage, weder der Sowjetstaat (von der Partei ist keine Rede), noch »seine Führer« könnten »die bestehenden Gesetze der politischen Ökonomie aufheben« und »neue Gesetze ›schaffen‹«. (ebd., S. 3f.) Aus der sich hier abzeichnenden Einsicht, dass eine komplexe Industriegesellschaft nicht mit scholastischer Parteiideologie gelenkt werden kann, entstand 1963 in der DDR mit Duldung Chruschtschows das »Neue Ökonomische System der Planung und Leitung« (NÖSPL). Stalins Lehre von den gesellschaftlichen Gesetzen, zu denen die ökonomischen Gesetze gehören, als zeitlos gültige, unveränderbare Naturgesetze blieb bis in die Honecker-Ära hinein das gültige Erklärungsmodell für »die Entwicklung der Gesellschaft als naturhistorischen Prozeß.« (Autorenkollektiv unter Leitung von Hans Luft, Ökonomische Gesetze und sozialistische Planwirtschaft, hrsg, vom Institut für Gesellschaftswissenschaften, Berlin/DDR 1975, S. 9) Im Gegensatz zur Marx'schen Hypothese vom allmählichen Absterben des Staates wächst dem Staat als Instanz für die richtige Erkenntnis und »Ausnutzung« der ökonomischen Gesetze noch größere Bedeutung zu.
»Der kommunistische Parteiführer alter Schule durfte nur ein Theoretiker sein, er mußte die wissenschaftliche Methode des Sozialismus, die Analyse der Geschichte, zu handhaben verstehen, er mußte aus dieser wissenschaftlichen Schau heraus die Linie und Kampfrichtung der Partei festlegen und nicht etwa pragmatisch als Reaktion auf ›Tagesereignisse‹. Er mußte darüber hinaus die Lehre des Marxismus auf allen Gebieten beherrschen und verteidigen können. Die Partei war nicht einfach ein ›Machtapparat‹, sondern ein wissenschaftliches Gremium, das heftig in der politischen Praxis auf Grund der aufgestellten Theorien experimentierte. Diese Experimente waren nicht immer ungefährlich, sie konnten schaden und nützen. Aber einen sturen Praktiker als Parteiführer hätten sie sich nicht vorstellen können. Stalin nun war genau solch ein Praktiker, und nichts als ein Praktiker, wie er in die Konzeption eines bolschewistischen Führers nicht hineinpaßt, darum und nur darum mußte der Theoretiker Stalin erfunden werden.« (Jakob Moneta, Kommentar zum ›Kurzen Lehrgang der Geschichte der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bolschewiki)‹, wie Anm. 46, S. 98.)
Auch Ulbricht fühlte sich persönlich für die richtige Lehre verantwortlich. Harald Wessel, der 25 Jahre Leiter der Wissenschaftsredaktion des Neuen Deutschland war, berichtet: Ulbricht habe schon 1951 die Landwirtschaft als Chefsache betrachtet. Am 20.10.1960 besuchte er das Ernst-Haeckel-Haus in Jena und diskutierte mit dem Direktor über Haeckel und dessen Buch »Die Welträtsel« (1900), das er schon als Handwerksbursche gelesen habe. (Vgl. Harald Wessel, Wie Walter Ulbricht einmal sogar Stalin hereinlegte. In: FAZ vom 6.9.2001.)

[84] Diese Überlegung, dass der Gedanke des erkennenden Subjekts immer auch als wesentlicher Bestandteil in die von ihm »widergespiegelte« Realität eingeht, ist Ausgangspunkt der Kritik von Oskar Negt an Stalins »Widerspiegelungstheorie«, die »einen stationären gesellschaftlichen Zustand gleichzeitig voraussetzt und sanktioniert«. Diese Theorie der bloßen Verdoppelung der Realität im Bewusstsein »soll strengste Objektivität der Erkenntnis verbürgen und garantieren, daß jede mögliche Erfahrung der Widersprüche zwischen Begriff und Wirklichkeit einer revolutionären Gesellschaft von vornherein als Ausdruck inadäquater, verzerrter, auf das Subjekt zurückfallender Konstruktionen verstanden wird«. (Oskar Negt, Einleitung zu Abram Deborin/Nikolai Bucharin, Kontroversen über dialektischen und mechanistischen Materialismus, Frankfurt am Main 1969, S. 42.)

[85] René Graetz spielt auf die Materialästhetik an, die Georg Lukács als Literaturtheoretiker und Parteifunktionär vehement bekämpfte. Tretjakow, Brecht, Benjamin und Eisler stellten die Frage nach den notwendigen »Materialveränderungen« für den Funktionswandel der Kunst zur »große(n) Lehrmeisterin der Gesellschaft« (Hanns Eisler, Die Erbauer einer neuen Musikkultur, 1931. In: Ders., Musik und Politik. Schriften 1924–1948, Leipzig 1973, S. 161).
Gegen die Materialästhetik und das künstlerische Experiment schlechthin konstruierte Lukács 1934 in seinem Essay »Kunst und objektive Wahrheit« eine mechanisch klappernde Abbildtheorie: »Die Theorie der Widerspiegelung ist die gemeinsame Grundlage für sämtliche Formen der theoretischen und praktischen Bewältigung der Wirklichkeit durch das menschliche Bewußtsein« (Georg Lukács, Kunst und objektive Wahrheit. Zit.n. ders., Probleme des Realismus, Berlin/DDR 1955, S. 5).
Der parteiliche Wissenschaftler, der zugleich auch Parteifunktionär war, betrachtete literarische und ästhetische Theorien mehr als politische Instrumente, mit deren Hilfe er sich im verdeckten, verklausulierten Kampf um die richtige Linie zu positionieren versuchte. Als Hegelianer trifft auch auf ihn Adornos Kritik an der idealistischen Dialektik Hegels zu, »die Form als Inhalt denkt. [...] Hegel vergeht sich gleichsam gegen die eigene dialektische Konzeption von Ästhetik, mit für ihn unabsehbaren Folgen; er hat der banausischen Überführung von Kunst in Herrschaftsideologie Vorschub geleistet« (Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7, Frankfurt am Main 1970, S. 18).
Von Hegel entlehnte Lukács den von ihm als ästhetische Kategorie gebrauchten Begriff »Totalität«, mit dem er eine zeitlos gültige, normative Ästhetik schaffen wollte, nach der ein Ausschnitt des Lebens im Kunstwerk »als eine Totalität des Lebens« erscheint.
Nachdem seine ontologische Ästhetik in der DDR »zeitweilig fast eine Monopolstellung« in Fragen der marxistischen Ästhetik und Literaturtheorie inne hatte (Alexander Abusch, Lukács' revisionistischer Kampf gegen die sozialistische Literatur. In: Ders., Humanismus und Realismus in der Literatur, Leipzig 1971, S. 167), wurde er in dem Moment, in dem seine Rolle als theoretischer Kopf des Budapester Petöfi-Klubs, seine ZK-Mitgliedschaft und Funktion als Kulturminister im Kabinett von Imre Nagy bekannt geworden waren, als Revisionist scharf bekämpft: »Weder Lukács' Auftreten im Petöfiklub, noch seine Forderung nach Auflösung der Partei, noch seine Begrüßung der Demokratie zu einem Zeitpunkt, da die bewaffnete Konterrevolution sich organisierte, dienten der Diktatur des Proletariats und der Entwicklung der sozialistischen Demokratie – im Gegenteil.« Seine Literaturtheorie sprenge nie den »Horizont einer bürgerlich-demokratischen Betrachtungsweise. Dies mußte sich [...] als ideologische und künstlerische Desorientierung auswirken« (Wolfgang Heise, Zu einigen Problemen der literaturtheoretischen Konzeption Georg Lukács'. In: Junge Kunst, 2. Jg., Heft 7, 1958, S. 1–4).
Die große Abrechnung enthält der Sammelband »Georg Lukács und der Revisionismus. Mit einer Vorbemerkung von Hans Koch«, Aufbau-Verlag, Berlin/DDR 1960. Vgl. vor allem: Hans Koch, Literaturwissenschaft und die Position von Georg Lukács; Ders., Theorie und Politik bei Georg Lukács sowie Hans Kaufmann, Lukács' Konzeption eines ›dritten Weges‹. Koch zufolge bestehe Lukács' Fehler darin, dass er das Wesen der Parteilichkeit nicht erkannt habe, welches darin bestehe, »daß sie der Wirklichkeit des heutigen Tages voraus ist und in diesem Sinne ›von außen‹, von ›vorn‹ über die Wirklichkeit urteilt« (Hans Koch, Theorie und Politik bei Georg Lukács, a.a.O., S. 134).
Zum Revisionismusvorwurf vgl. Jeanette Fabian, Lukács' Widerspiegelungstheorie und der Revisionismusvorwurf. In: Wolfhart Henckmann/Gunter Schandera (Hrsg.), Ästhetische Theorie in der DDR 1949 bis 1990. Beiträge zu ihrer Geschichte, Berlin 2001, S. 86–98, insbesondere S. 93–98.
Erst 1974 unternahm das Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR unter Leitung von Werner Mittenzwei den Versuch, den Einfluss von Lukács auf die marxistische Literaturtheorie in den 30er bis Anfang der 50er Jahre zu historisieren: »Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Der Methodenstreit deutscher sozialistischer Schriftsteller«, Leipzig 1975, darin vor allem: Werner Mittenzwei, Gesichtspunkte. zur Entwicklung der literaturtheoretischen Position Georg Lukács'. Danach erschien der Auswahlband »Georg Lukács, Kunst und objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte«, hrsg. und mit einem Vorwort von Werner Mittenzwei, Leipzig 1977. »Die Eigenart des Ästhetischen« mit einem Essay von Günther U. Lehmann, 2 Bde., Berlin/DDR 1981. Vgl. auch Georg Lukács, Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog. Red.: István Eörsi, Frankfurt am Main 1981, S. 211ff. und István Eörsi, Der unliebsame Lukács. In: Sinn und Form, 45. Jg., 1993, Heft 3.

[86] René Graetz, Darf der Künstler die Natur verändern? Zu einigen falschen Thesen über das Wesen der Kunst. In: Sonntag, 5.7.1953, S. 5.

[87] Erst mit dem Aufsatz von Wolfgang Hütt »Aufbruch und Selbstbesinnung. Die Kunst der DDR während der fünfziger Jahre« begann die selbstkritische Auseinandersetzung mit der Formalismuskampagne in der DDR. Er erschien im Katalog der Jubiläumsausstellung »Weggefährten – Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten«, die am 4. Oktober 1979 zum 30. Jahrestag der DDR-Gründung im Alten Museum in Ost-Berlin eröffnet worden war. »Es mußte endlich die Zeit gekommen sein, mit der in jenem Jahrzehnt geführten Formalismusdebatte und der in ihr offenbarten Dogmenhörigkeit abzurechnen. Trotzdem hatte ich bei der Arbeit am Manuskript mit einer ständig wachen Selbstzensur ringen müssen«, erinnert sich Hütt. 1984 dagegen, fünf Jahre nach Erscheinen seines Aufsatzes, erklärte die Leiterin der Kulturabteilung des ZK, Ursula Ragwitz, auf einer Beratung im ZK mit den Chefredakteuren der Kulturzeitschriften am 13.6.1984, man solle doch angesichts der verschärften weltpolitischen Situation endlich mit dem »unproduktiven Aufkochen der fünfziger Jahre« aufhören. (Wolfgang Hütt, Schattenlicht, wie Anm. 36, S. 324, 383)
Die Teilnehmer der 4. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des VBK der DDR vom 19. bis 22.11.1979 in Binz über »Aspekte der Kunstentwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik«, auf der Wolfgang Hütt nicht sprach, äußerten dagegen nur sehr verhaltene Kritik. Die Formalismusdebatte wurde von den beiden Hauptrednern Karl Max Kober und Ullrich Kuhirt überhaupt nicht erwähnt. Kober hielt Werke wie *Ehrt unsere alten Meister* von Hans Mayer-Foreyt und Otto Nagels *Junger Maurer von der Stalinallee* noch 1979 für »wichtige Inkunabeln, d.h. Anfangswerke einer neuen Etappe sozialistischer Kunst.« (Karl-Max Kober, Zur Entwicklung der bildenden Kunst in der DDR in den 50er Jahren, dargestellt an Beispielen der Malerei, In: Auszüge aus dem Protokoll internes Arbeitsmaterial, hrsg. vom VBK der DDR, Sektion Kunstwissenschaft, Berlin 1979, S, 11) Willi Sitte und Erhard Frommhold widersprachen dieser »Art Verklärung dessen, was in den fünfziger Jahren in der Kunst geschehen ist [...]«. (ebd., S. 38–43, hier S. 40)
Erst 1984 erklärte Klaus Weidner den Katalog »Weggefährten – Zeitgenossen« von 1979 zu einer »Zäsur in unserer DDR-Kunstgeschichtsschreibung.« (P.H. Feist, K.M. Kober, H. Möbius, H. Olbrich, H. Raum, K. Weidner, Gespräch über Probleme der Kunstgeschichtsschreibung. In: Weimarer Beiträge, Heft 9, 1984, S. 1446)

[88] Walter Benjamin, Versuche über Brecht, Frankfurt am Main 1966, S. 132.

[89] Man denke an die anlässlich der documenta 1, 1955 geprägte Losung Werner Haftmanns von der »Weltsprache Abstraktion«: »Man wünschte sich die große Weltsprache der Kunst.« (Rolf Szymanski, zit.n. Kathleen Krenzlin/Angela Lammert, Gespräch mit Rolf Szymanski. In: Sinn und Form 1/1992, S. 77)

[90] Zit.n. Dokumente 1972, S. 174. Vgl. den Abschnitt »Ehrt unsere alten Meister«.

[91] Bildende Kunst, 2/1953, S. 2.
»Es würde eine schreckliche Verkümmerung der großen Parole *Sozialistischer Realismus* bedeuten, wenn man etwa die Stalinsche Parole in der Nationalitätenpolitik *Sozialistischer Inhalt, nationale Form* hier mechanisch nachbildete und so etwas wie *Sozialistischer Inhalt, bürgerliche Form* als Parole aufstellte. [...] Die Parole *Bürgerliche Form* wäre einfach reaktionär. Sie bedeutete nur die Banalität: *Neuen Inhalt in alte Schläuche*. [...] Wenn es *Formalismus* bedeutet, für immer gleichbleibenden Inhalt immer neue Formen zu suchen, so bedeutet es auch Formalismus, für neuen Inhalt eine alte Form beizubehalten.« (Bertolt Brecht, [Über sozialistischen Realismus]. In: Ges. Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt am Main 1967, S. 379.)

[92] Vgl. dazu im Zusammenhang mit der Vorstellung der »Dritten Deutschen Kunstausstellung« 1953 in Dresden den Abschnitt »Die Diffamierung der Weimarer Künstlergeneration und der Westemigranten«.

[93] Herausgeber waren die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten und der Verband Bildender Künstler Deutschlands. Der Chefredakteur Cay Brockdorff engagierte für die ›klassizistische‹ Gestaltung den Leipziger Typographen (Professor an der HfGB) Albert Kapr, der sich an der sowjetischen Kunstzeitschrift »Iskusstvo« orientierte. Herbert Sandberg beauftragte nach der Übernahme der Chefredaktion 1954 Klaus Wittkugel mit der Gestaltung: »Die Lorbeerzweige sollten zuerst weg, das Format wurde kleiner.« (Hartmut Pätzke, »Geleitet von Herbert Sandberg«. Die ›Bildende Kunst‹ 1954–1957. In: bildende kunst. Zeitschrift für Kunst und Politik, Heft 3, 1991, S. 57.) Wolfgang Hütt erinnert sich: »Sein Vorgänger Cay Brockdorff hatte die Zeitschrift konservativ dogmatisch geleitet, ihr durch überbetonte Repräsentativität einen fast elitären Charakter verliehen. Format und Titelseite erinnerten peinlich an die vor 1945 erschienene Zeitschrift ›Die Kunst im Dritten Reich‹.« (Wolfgang Hütt, Schattenlicht, wie Anm. 36, S. 132)

[94] Die Vorbildfunktion dieser Epoche betont auch Kurt Magritz in seinem Aufsatz »Die Ideen des klassischen Humanismus und die Malerei der deutschen Renaissance.« In: Bildende Kunst, 4/1953, S. 27–37.

[95] Bildende Kunst, 1/1953, S. 15–18. Joachim Uhlitzsch hielt den Vortrag über Dürer, den Tom Beyer im Hauptreferat der außerordentlichen Vorstandssitzung des VBKD am 7./8. August 1953 als »unqualifiziert und niveaulos« kritisierte. (Sonderausgabe von »Das Blatt«, Berlin 1954, S. 20).

[96] Friedrich Engels, Dialektik der Natur, zit.n. ebd., S. 20.

[97] Aus Dürers Schriften, zit.n. ebd.

[98] Ebd., S. 22.
Vgl. zur Dürer-Rezeption in der DDR: »Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten«, gesammelt und erläutert von Heinz Lüdecke und Susanne Heiland, Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste, Berlin/DDR 1955.
»Albrecht Dürer – Kunst im Aufbruch«, Vorträge der kunstwissenschaftlichen Tagung mit internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer, Karl-Marx-Universität Leipzig 31.5.–3.6.1971, hrsg. von einem Kollektiv unter Leitung von Ernst Ullmann, Leipzig 1972.
Den direkten Bezug zur sozialistisch-realistischen Kunst der DDR stellen folgende Artikel her: Peter H. Feist, Die sozialistische Nationalkultur – Erbe der Kultur und Kunst der frühbürgerlichen Revolution; Erhard John, Sozialistische Nationalkultur und Kulturerbe; Helga Möbius, Über das Verhältnis von Porträtdarstellungen der bildenden Kunst in der DDR zur Bildnisgestaltung in der Renaissance (als Ausklapptafel dazu die farbige Abbildung von Heinz Zander, Bauernkrieg, Triptychon 1971, die linke Tafel zeigt Tilman Riemenschneider und Albrecht Dürer); Ingrid Schulze, Das künstlerische Erbe der frühbürgerlichen Revolution und die Herausbildung sozialistischer Künstlerpersönlichkeiten. Zur Frage der Renaissance-Rezeption im Schaffen von Willi Neubert und Willi Sitte sowie Karl Max Kober, Kunstpädagogische Äußerungen Dürers als Unterrichtsgegenstand in der sozialistischen Schule.
Dürer wurde seit den Befreiungskriegen zu einer Identifikationsfigur des patriotischen Bürgertums für die nationale Einheit. Vgl. dazu Berthold Hinz, Dürers Gloria. In: »Dürers Gloria. Kunst. Kult. Konsum«, Ausst.kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Berlin 1971.
Die völkische Nazi-Ideologie setzte diese nationale Rezeption fort und benutzte Dürer als Vorkämpfer einer deutschen Kunst gegen die ›entartete‹ Moderne. In einer Darstellung der Entwicklung der deutschen Malerei seit 1900 schreibt Bruno Kroll: »Sollte die deutsche Malerei von der schwersten aller Krisen [...] – von der expressionistischen –, wieder genesen, so war eine energische Rückkehr zur Natur die erste Voraussetzung. Etwas von jener schwärmerischen, schlicht gläubigen Naturseligkeit mußte wieder vom deutschen Menschen Besitz ergreifen, etwas von jener Naturfrömmigkeit in ihn zurückkehren, die unseren größten Meister, Albrecht Dürer, und nach ihm alle großen deutschen Künstler immer im höchsten Maße beseelt hat. [...] Jenes Rasenstück [...] Sinnbild seiner Liebe für das Kleinste, Nahe und Nächste. Und Sinnbild jener anderen Neigung, die immer wieder hinausschwärmen möchte mit ihrem Gefühl und ihren Gedanken, dorthin, wo Land und Meer und Wolken ineinander verschwimmen und der Mensch nun zum Urweltlich-Kosmischen her Stimmung in seine Seele zurückfluten fühlt – Stimmung als Stimme aus dem Jenseits...« (Bruno Kroll, Deutsche Malerei der Gegenwart. Die Entwicklung der Deutschen Malerei seit 1900, Rembrandt-Verlag, Berlin o.J. [1937], S. 102ff.)

[99] Helga Möbius, Über das Verhältnis von Porträtdarstellungen der bildenden Kunst der DDR zur Bildnisgestaltung in der Renaissance. In: Albrecht Dürer – Kunst im Aufbruch, Leipzig 1972, S. 259. Dürers Gemälde *Oswolt Krel*, Öl auf Lindenholz, 49,6 x 39 cm, befindet sich in der Alten Pinakothek München.

[100] In: Tägliche Rundschau vom 23.10.1952. Bezeichnenderweise wird diese Passage im Katalog Werner Stötzer, Köln 1991, S.16, zitiert. Vgl. auch den Artikel von Wolfgang Hütt über »Realismus und Modernität« in der Zeitschrift Bildende Kunst, 10/1956, S. 565–567.
Der Bannspruch gegen den Expressionismus und Modernismus wurde erst seit Anfang der 70er Jahre relativiert: Vgl. Reinhard Weisbach, Wir und der Expressionismus. Studien zur Auseinandersetzung der marxistisch-leninistischen Literaturwissenschaft mit dem Expressionismus, Berlin/ DDR 1973. Zur Rezeption Grünewalds in der Kunst des 20. Jahrhunderts siehe Ingrid Schulze, Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert, Leipzig 1991.
Bereits in der Debatte um das ›Deutsche‹ in der deutschen Kunst um 1905 zwischen Julius Meier-Graefe (Kunst als »Weltsprache«) und Henry Thode (Kunst als »etwas durchaus Nationales«) wurden »die Väter der deutschen Kunst‹ Grünewald und Dürer gegeneinander ausgespielt im Sinne von Geist und Natur, Expressionismus oder Naturalismus, Abstraktion oder Einfühlung. Julius Meier-Graefe behauptet zum erstenmal in Deutschland eine Autonomie der Kunst und spricht von einer gemeinsamen »Weltsprache« der Kunst »jenseits der natürlichen Verschiedenheit von Ort und Rasse« gegen das Plädoyer für eine nationale Kunst als »Ausdruck des Wesens und der Kultur eines Volkes« des Heidelberger Kunsthistorikers und Schwiegersohns von Richard Wagner, Henry Thode. Besonders in der Landschaftsmalerei des Impressionismus seien Form und Farbe autonom geworden, sie habe die Historienmalerei als Medium von völkischen und nationalen Inhalten in den Hintergrund gedrängt. Julius Meier-Graefe veröffentlicht seine Position 1905 in seiner Kampfschrift »Der Fall Böcklin« und in der »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« (1903/1904). Henry Thode bezieht seine Gegenposition in seinem Heidelberger Vorlesungszyklus »Böcklin und Thoma«. Für Thode ist die Kunst nie »unabhängig vom Volkscharakter«, sondern wie die Sprache »etwas durchaus Nationales« (Vgl. Hans Belting, Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe, München 1992, S. 34ff. und ders., Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst, Köln 1999.)
Heinrich Wölfflin greift 1905 in seiner Schrift »Die Kunst Albrecht Dürers« in den Streit um das ›Deutsche‹ in der deutschen Kunst ein und verteidigt Dürer gegen eine deutschnationale Kunstgeschichte, die mit dem Vorwurf operiert, Dürer habe »im Kultus der italienischen Form den angeborenen deutschen Charakter [...] untergraben«. Es sei falsch, Grünewalds »deutsche Artung« auf der anderen Seite Dürers »Entartung« entgegenzustellen und zu behaupten, Dürer »sei zu wenig Deutscher gewesen«. Vielmehr sei Dürers »Drang nach Italien aus einer vollkommen gesunden Stimmung hervorgegangen«. Wölfflin wollte deutsche »Art« mit der italienischen Klassik versöhnen und damit die beiden Themen seines Lebens in einer Synthese vereinen. (Vgl. den Aufsatz von Heinrich Wölfflin, Italien und das deutsche Formgefühl. In: Logos X/1922, S.251–260; als Buch 1931; vgl. Meinhold Lurz, Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie, Worms 1981, S. 197–209.
Dennoch galt Dürer im Dritten Reich wieder »als Führer« der völkischen Maler (Heinrich Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1940, S. 129ff., zit. n. Peter Ulrich Hein, Die Brücke ins Geisterreich, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 75).
Auch für Werner Haftmann waren die beiden Künstler Antipoden. Die Besonderheit deutscher Kunst liege gerade in dieser Spannung: Selbst ein Dürer kann nicht allein Repräsentant seiner Zeit sein, »denn neben ihm steht Grünewald«. Für die deutsche Kunst sei eine durch alle Zeiten verfolgbare Antithese der »klaren Form und der expressiven Form« charakteristisch. (»Zur Vielfältigkeit deutscher Kunst«, In: Kunst der Nation Nr. 24, 2.12.1934, S. 1–2.)

[101] René Graetz, Was ich in Italien lernte, in: Bildende Kunst, 2/1957.
Der damals noch stellvertretende, aber bereits tonangebende Kulturminister Alexander Abusch (Nachfolger des 1958 verstorbenen Johannes R. Becher) widersprach Graetz auf der Kulturkonferenz der SED im Oktober des gleichen Jahres: »Völlig ahistorisch und antimarxistisch, für die Entwicklung unserer neuen, sozialistischen Kunst zersetzend, ist die Theorie des Genossen Graetz, der Expressionismus sei die deutsche Tradition des Realismus. [...] Unser Standpunkt als Marxisten-Leninisten ist es, daß die künstlerischen Schaffensmethoden der niedergehenden Kapitalistenklasse nicht übertragen werden können auf die Kunst der aufsteigenden Arbeiterklasse.« (Alexander Abusch, Im ideologischen Kampf für eine sozialistische Kultur, Die Kulturkonferenz der SED, Protokollband, Berlin/DDR 1957, S. 44f.)
Die Veröffentlichung des Artikels von René Graetz trug mit zur Entlassung Herbert Sandbergs als Chefredakteur der Bildenden Kunst im Juli 1957 bei.
George Grosz, Anfang der 20er Jahre Mitglied der KPD und der »Roten Gruppe« äußerte sich vergleichsweise: »Betrachte rückwärts ruhig deine Vorfahren. Sieh sie dir an, die *Multscher, Bosch, Breughel* und *Mäleßkircher*, und den *Huber* und *Altdorfer*. Warum denn nach wie vor ins spießbürgerliche Mekka pilgern. Warum nicht an unsere Vorfahren anknüpfend eine ›deutsche‹ Tradition fortsetzen?
Unter uns gesagt, lieber doch als zweitklassig einrangiert werden, aber wenigstens ein wenig von unserer Volksgemeinschaft ausgesagt zu haben. [...] Natürlich gedeiht in Hinterpommern oder Berlin kein Matisse. Aber was macht das! Die Luft und alles ist hart, ein wenig ungemütlich und zeichnerisch. Man kriegt leicht Schnupfen und kalte Füße [...] hier ist nicht der ausgeglühte beruhigte Boden des Südens.« (George Grosz, Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition. In: Das Kunstblatt, Jg. XV, Nr. 3, 1931, S. 79–84)

[102] Luther Deutsch. Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart, hrsg. von Kurt Aland, Bde. 1–10, Ergänzungsband Lutherlexikon, Registerband, Stuttgart/Göttingen 1959–1981, Bd. 5, S. 65f. Zit.n. Werner Hofmann, Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion. In: Ausst.kat. Luther und die Folgen für die Kunst, hrsg. von Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, München 1983, S. 31.

[103] Ebd., S. 37.

[104] Ebd., S. 39.

[105] Die erste Publikation über das Bauhaus in der DDR war eine Betrachtung »aus sowjetischer Sicht«, erstmals erschienen in der sowjetischen Zeitschrift »Dekorative Kunst«, Moskau, Heft 7 und 8, 1962:
L. Pazitnov, Das schöpferische Erbe des Bauhauses, 1919–1933, hrsg. vom Institut für angewandte Kunst Berlin, Berlin/DDR 1963; es folgten Lothar Lang, Das Bauhaus 1919–1933. Idee und Wirklichkeit, Studienreihe angewandte Kunst Neuzeit 2, Zentralinstitut für Formgestaltung Berlin, Berlin/DDR 1965; Diether Schmidt, Bauhaus. Weimar 1919–1925, Dessau 1925 bis 1932, Berlin 1932 bis 1933, Dresden 1966 (Verlag der Kunst). Im Akademie-Verlag erschien 1976 das Buch von Karl-Heinz Hüter, Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule. Im gleichen Jahr kam im Dezember das 1. Bauhausheft der Zeitschrift »form+zweck. Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung« heraus zur 50. Wiederkehr der Eröffnung des Bauhauses Dessau (2. Auflage im Sommer 1977); 1979 folgte das 2. Bauhausheft als Heft 3 von »form+zweck«.
Zur sowjetischen Avantgarde erschienen 1970 »Links! Links! Links! Eine Chronik in Vers und Plakat 1917–1921«, hrsg. und kommentiert von Fritz Mierau, Berlin/DDR; 1975 von Wiktor Duwakin das Buch »Rosta Fenster. Majakowski als Dichter und bildender Künstler« (Verlag der Kunst Dresden). Majakowski wurde erstmals mit ausgewählten Versen von dem Arbeiterschriftsteller und SED-Funktionär Max Zimmering (1909–1973, Mitbegründer des BPRS 1930 und 1956–58 erster Sekretär des DSV) vorgestellt: Max Zimmering, Begegnung mit Majakowski, Berlin/DDR 1955. Der Verlag der Kunst Dresden veröffentlichte 1976: El Lissitzky Maler Architekt Typograf Fotograf, hrsg. von Sophie Lissitzky-Küppers; 1979 erschien im Akademie-Verlag, Berlin/DDR ein Sammelband unter dem Titel: Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel, hrsg. von Karlheinz Barck, Dieter Schlenstedt und Wolfgang Thierse. Silvia Schlenstedt versucht die Debatte um den deutschen Expressionismus zu historisieren und damit ideologisch zu entschärfen; Die Beiträge von Aleksandar Flaker (Zur Charakterisierung der russischen Avantgarde als Stilformation), Fritz Mierau (Majakowskis Ausstellung und Tod) und Harald Olbrich (Der sowjetische Konstruktivismus. Zur Avantgarde-Problematik in der bildenden Kunst) aktualisieren und rehabilitieren die sowjetische Avantgarde der 20er Jahre. Gudrun Klatt resümiert die »Schwierigkeiten mit der Avantgarde« in der frühen DDR und zitiert aus einem Interview des ehemaligen Kulturministers der DDR, Klaus Gysi, von 1969: »Der Weg eines Volkes, das in der überwiegenden Mehrheit den faschistischen Lügen zum Opfer gefallen war, zu einer humanistisch-demokratischen Ordnung [...] war ein revolutionärer Schritt, der sozusagen *alle Gedanken und alle Energien* absorbierte.« (Hervorhebung – G.K.) Gysi sei, so Klatt, überrascht gewesen darüber, wie rasch die Wandlung in der SBZ vollzogen worden sei. Er hätte geglaubt, »daß wir dazu fünf oder zehn Jahre mehr brauchten.« Sie zieht daraus den Schluss, es wäre durchaus möglich gewesen, »den Umerziehungsprozeß zu einer antifaschistisch-humanistischen Gesinnung voranzutreiben und langfristig [...] auch die Erfahrungen der sozialistischen Avantgarde aufzunehmen. Dies geschah jedoch vorerst nicht; dabei spielten auch verengte theoretische Positionen in der marxistischen Ästhetik sowie deren praktische Auswirkungen in der Kulturpolitik eine Rolle [...].« (S.262f.) Als Beispiel zitiert sie Bertolt Brechts Notiz zur »Lukullus«-Debatte: »einige künstler haben in protest gegen die bürgerliche ästhetik (und den bürgerlichen kunstbetrieb) gewisse neue formen entwickelt: nunmehr werden sie von proletarischer seite darauf aufmerksam gemacht, daß es nicht die formen für die neuen inhalte seien. dies stimmt manchmal, und manchmal stimmt es nicht. manchmal nämlich werden die gewohnten formen verlangt, weil die neuen inhalte noch keineswegs bei der zur herrschaft gelangten klasse durchgesetzt sind und man die irrige meinung hat, neuer inhalt *und* neue form sei schwerer durchzusetzen als nur eines von beiden.« (Arbeitsjournal 1938–1955, Berlin/DDR 1977, S. 492f.,)
Vgl. dazu Günter Erbe, Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem ›Modernismus‹ in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR, Opladen 1993.

[106] Im Mai 1947 wurde die »Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion« gegründet, die, ab 1949 »Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft« (DSF) genannt, als zweitgrößte Massenorganisation in der DDR das sowjetische Vorbild verbreitete.

[107] Schreiben von Hans Lauter an Egon Rentzsch, 12.10.1951: »Das Sekretariat des Zentralkomitees beschließt, das ZK der KPdSU (B) zu bitten, ein Mitglied der Akademie der Künste der UdSSR auf Einladung der Deutschen Akademie der Künste in die Deutsche Demokratische Republik zu entsenden, um Vorträge über die Pflege und Weiterentwicklung des klassischen kulturellen Erbes in der UdSSR und den Kampf um den sozialistischen Realismus in der Bildenden Kunst zu halten. Diese Vorträge sollen an der Deutschen Akademie der Künste, an den Kunsthochschulen und in einigen öffentlichen Veranstaltungen gehalten werden.« (Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv [SAPMO-BArch], Bl. 47.)
Parallel zu den »Vorbildausstellungen« der sowjetischen Militäradministration, die durch die Städte der SBZ wanderten, betrieben auch die Westalliierten eine gezielte Ausstellungspolitik. Vgl.
Yule Frederike Heibel, Toward a Reconstruction of Modernism, or The Subject's Dialectic of Evacuation. Modern Painting in Western Germany After World War II, Harvard University, Cambridge, Mass., 1991, S. 313, Anm. 44. Die erste Ausstellung dieses Programms war »Amerikanische Malerei. Werden und Gegenwart« im Rathaus Schöneberg und Schloss Charlottenburg, Berliner Festwochen 1951,

Senator für Volksbildung, 20.9.–5.10.1951 Rathaus Schöneberg, 10.–24.10.1951 Schloss Charlottenburg. Neben 10 Gemälden aus dem 18./19. Jahrhundert waren 55 Gemälde aus dem 20. Jahrhundert zu sehen, u.a. von Demuth, Hartley, Dover und Zeitgenossen wie Hyman Bloom, Philipp Evergood bis Jackson Pollock und Mark Rothko.

[108] Eine Anfrage des Sachsenverlages Dresden 18.10.1950 beim Parteivorstand der SED, ob eine Monografie über Diego Rivera erscheinen dürfe, wurde am 4.12.1950 abschlägig beschieden. U.a. hatte der Künstler Gert Caden als Gutachter geschrieben: »Rivera war jahrelang Trotzkist. Trotzki hat seinerseits bei Rivera gewohnt.« Er empfiehlt nach dem Urheber dieser Idee zu fahnden, was dann auch von Seiten der SED geschah. (Vgl. M. Schönfeld, Das »Dilemma der festen Wandmalerei«. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 446, Anm. 8.) Diego Rivera hatte 1933 Alfred Kurella eingeladen, nach Mexiko zu kommen und mit seiner russischen Frau Valentina in seinem Haus in Coyoacán, in das wenige Jahre später Trotzki einziehen sollte, zu wohnen und als Maler zu arbeiten. (SAdK, Alfred-Kurella-Archiv, zit. n. Hubertus Gaßner, Alfred Kurella, Wandervogel auf bitterem Feldweg. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 673)
Die erste Monografie über Rivera von Hans Secker erschien 1957 im Verlag der Kunst, Dresden.

[109] Die erste Monografie über Siqueiros erschien im Verlag der Kunst 1966: Raquel Tibol, David Alfaro Siqueiros, Dresden 1966.

[110] Vgl. Materialien zur 2. Deutschen Kunstausstellung im Archiv des Kunstwissenschaftler- und Kunstkritiker-Verbandes e.V. In: Archivjahrbuch 1, hrsg. von Hans-Jörg Schirmbeck und Hartmut Pätzke, Kunstwissenschaftler- und Kunstkritiker-Verband e.V., Berlin 1992 und Martin Schönfeld, Das »Dilemma der festen Wandmalerei«, wie Anm. 108, S. 444–465; Martin Schönfeld, Wandbildaktion. Auftraggeber: Künstlerische Leitung der 2. Deutschen Kunstausstellung. In: Auftrag: Kunst 1949–1990, Ausst. kat., hrsg. von Monika Flacke, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1995; Peter Guth, Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, Leipzig 1995.

[111] Es war kein Zufall, dass auf der Dritten Deutschen Kunstausstellung einige Künstler vertreten waren, die bereits im Haus der Deutschen Kunst zu Gast waren, wie z.B. die Bildhauer Fritz Koelle (vgl. Beatrice Vierneisel, Fritz Koelle – »Der Gestalter des deutschen Berg- und Hüttenarbeiters«. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 191–201), Oskar Hagemann und Johannes Friedrich Rogge. Dessen Wilhelm-Pieck-Büste erreichte ähnliche Popularität wie seine Adolf-Hitler-Büste von 1938/39, die 1943 in der Zeitschrift »Die Kunst im Deutschen Reich«, 7. Jg., S. 3 abgebildet war. Vgl. Petra Roettig, Johannes Friedrich Rogge, Lenindenkmal. Auftraggeber: VEB Werkzeugfabrik Königsee. In: Auftrag: Kunst, wie Anm. 110, S. 52.

[112] Geb. am 15. Mai 1892 in Döhlen bei Dresden, gest. am 28. Oktober 1973 in Leipzig; Vater Zahnarzt; Gymnasium, 1910–12 Vorschule für Graphik und Buchgewerbe; Studium der Malerei an der Akademie für Graphik und Buchgewerbe Leipzig 1912 bis 1915; Kriegsdienst als Vizefeldwebel 1915 bis 1918; KPD-Mitglied ab 1927; ab 1929/30 Mitbegründer und Mitglied der ARBKD (ASSO) Leipzig; 1931 Delegierter der 1. Reichskonferenz der ARBKD in Berlin; 1932–33 Zeichenlehrer der Marxistischen Arbeiterschule (MASCH); 1933 verhaftet und 1934 zu drei Jahren Zuchthaus verurteilt; Berufsverbot; Beschlagnahmung seiner Werke und ihre teilweise Zerstörung (u.a. sein Gemälde *Befreiung der Gefangenen*, 1932); seit 1937 tätig als Nachtwächter; 1941 wegen Vorbereitung zum Hochverrat verhaftet, 1942 Verurteilung zu lebenslänglicher Haft; Anfang 1945 wird seine Frau Ingrid Massloff wegen Hochverrat hingerichtet; am 4.5.1945 Befreiung aus dem Zuchthaus Waldheim; 1946 SED-Mitglied; Professor und Rektor der HfGB in Leipzig 1947 bis 1958.

[113] Hans Theo Richter, in den 20er Jahren Meisterschüler von Otto Dix in Dresden, war seit 1944 Dozent an der Leipziger Hochschule. Der kultivierte Zeichner kam mit Massloff nicht zurecht, der ihn als ›bürgerlichen Ästheten‹ vermutlich seine Verachtung spüren ließ. Richter jedenfalls ging schon 1947 zurück nach Dresden, wo er eine Professur an der Kunstakademie annahm. Er gehörte in den 50er Jahren, neben Josef Hegenbarth, zu den wenigen auch in Westdeutschland bekannten und angesehenen Künstlern aus der DDR. 1959 wurde er Mitglied der Bayrischen Akademie der Künste in München.
Ernst Hassebrauk, vor 1933 Schüler von Willi Geiger an der Leipziger Hochschule und seit 1946 Professor, kündigte bereits am 30.9.1949 und ging nach Dresden. Am 31.3.1951 sah sich der Bildhauer Walter Arnold veranlasst zu kündigen und wurde an der Dresdner Akademie Leiter der Abteilung Plastik. Am 30.4.1951 entließ man Eberhard Strüning mit der Begründung, er habe sich nicht »zur Methodisierung seines Unterrichts in Farblehre« bewegen lassen. Großes Aufsehen erregte aber der Weggang von Max Schwimmer im Frühjahr 1951, der als Kommunist und Mitglied der 1946 von der Landesleitung Sachsen zusammen mit Massloff und Magritz neu eingestellten Führungsgruppe der Hochschule eigentlich auf die Unterstützung der Parteigremien in Leipzig und Berlin hätte bauen können. Der weltoffene Max Schwimmer litt besonders unter dem kleinbürgerlich-repressiven Klima der Schule und hasste Massloff.

[114] Geb. 1905 in Dresden, gest. 1975 in Dresden; Vater war Grundstücksverwalter, Gymnasium ohne Abitur; ein Semester Bauschule, zwei Semester Kunstakademie Dresden; 1923–25 Akademie für Kunstgewerbe Dresden; 1927–1939 freischaffender Gebrauchsgrafiker, seit 1928 KPD-Mitglied, Mitarbeit in der Dresdner Agitproptruppe »Rote Raketen«; 1929 Vorsitzender der Dresdner ASSO; 1931–33 stellvertretender Leiter der Marxistischen Arbeiterschule (MASCH); 1933–34 Zuchthaus Waldheim; 1938–39 erneut in Waldheim inhaftiert; 1941–45 Waldheim, KZ Radeberg und Buchenwald; 1945/46 Instrukteur der Agitprop-Leitung der KPD Sachsen; 1946–48 Ministerialdirektor und Staatssekretär für Volksbildung in der Landesverwaltung Sachsen; 1948–50 Ministerialdirektor in der Zentralverwaltung für Volksbildung in Berlin; 1948–1950 Rektor der Hochschule für angewandte Kunst Berlin-Weißensee; 1950–53 Vorstandsmitglied, 1952–53 Generalsekretär des VBKD; 1952–58 Professor am Institut für Kunsterziehung der Humboldt-Universität; 1958–1962 Oberbürgermeister von Dresden.

[115] Stenographische Mitschrift der Rede Herbert Gutes, BA Potsdam, DR1/5802, Bl.1. Zit.n. Bernd Lindner, »Künstlerbrigade Rammenau«. Herbert Gute und der Sozialistische Realismus. In: Deutschland Archiv. Zeitschrift für das vereinigte Deutschland, 32. Jg. 1999, Heft 2 (März/April), S. 188.

[116] Eberhard Roters erinnert sich an die Aktzeichen-Kurse für Dresdner Künstler in einem Raum der Albertina: »Der Maler Hans Kinder, lang mit scharf geschnittenem Gesicht und Brille, zeichnete auf seinem Block genial abstrahierte Bewegungsstudien, die ich sehr bewunderte, weil ich das für Expressionismus hielt.« Auf der III. Kunstausstellung dagegen »zeigte er nun ein in bravouröser Technik atmosphärisch hell gestaltetes Deckfarben-Bild mit fahnenschwingenden FDJ-lern von den ›Weltfestspielen 1951‹«. (Eberhard Roters, Wechselnde Perspektiven, wie Anm. 33, S. 5f.)

[117] Vgl. die Diplomarbeit von Monika Neugebauer, Die Erste Sozialistische Künstlerbrigade (Rammenau), Karl-Marx-Universität Leipzig 1977 (Betreuer: Karl Max Kober). Sie konnte mit einigen noch lebenden Mitgliedern der Brigade, darunter Walter Münze, Interviews führen. Auf diesen Aussagen beruht die Studie von Bernd Lindner, »Künstlerbrigade Rammenau«. Herbert Gute und der Sozialistische Realismus, wie Anm. 115, S. 182–198.

[118] SStA, BT/RdB, Mappe 2265, Bl. 42–45, Bericht über die Arbeit des VBKD – Arbeitskreis Leipzig nach der II. Parteikonferenz der SED, Leipzig, den 30.9.1952, gez. Warnecke, Sekretär. In die Ausstellung kam sein Gemälde *Raymonde Dien*, Öl auf Leinwand.

[119] Die innerhalb der SED-Führung gebräuchliche Unterscheidung von »wir« und »unsere Menschen« zeige, so der Soziologe Albrecht Göschel, eine Spaltung in gesellschaftsexterne Eliten und eine Gesellschaft, die dieser Elite als Gegenstand der Erziehung und Gestaltung zur Verfügung steht. (Albrecht Göschel, Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung. In: Enge und Vielfalt, wie Anm. 58, S. 556.)

[120] Wie Anm. 118, Bl. 46 + RS, gez. Blume, Oberreferentin.

[121] Geb. 1919 in Hoyerswerda, gest. 1989 in Dresden; 1938 Abitur in Cottbus, 1941 Kaufmannsgehilfenprüfung, Studienbeginn in Würzburg, nach einem Semester Militärdienst; am 8. Mai 1945 Mitglied der KPÖ, November 1945 Rückkehr in die SBZ, Mitglied der KPD; als Delegierter beim Vereinigungsparteitag der KPD/SPD zur SED (19.–21.8.1946) in Berlin; seit 1.10.1946 Stadtverordneter von Hoyerswerda und Fraktionsvorsitzender der SED; November 1946 Agit-Prop-Sekretär der Kreisleitung in Hoyerswerda; Lehrer für Geschichte und Gegenwartskunde an der Lessing-Oberschule in Hoyerswerda bis April 1947; Ausbildungsleiter für Neulehrer des Schulaufsichtskreises Hoyerswerda; November 1948 Berufung in die Landesleitung der SED Sachsen im Referat für Kunst-, Intellektuellen- und Kirchenfragen; 1949 Leiter der Abteilung Kultur und Erziehung in der Landesleitung der SED; Dezember 1950 Leitung des neugegründeten Sächsischen Landesamtes für Volkskunde und Denkmalpflege bis zur Auflösung der Sächsischen Landesregierung. Am 1.9. 1952 von Helmut Holtzhauer als Nachfolger von Magritz zum Dozenten für Kunstgeschichte und zum stellvertretenden Direktor für das gesellschaftswissenschaftliche Grundstudium an die HfGB berufen (bis 1961). Auf dem IV. Kongress des VBKD 1959 wurde er in den Zentralvorstand und das Präsidium des VBKD gewählt; seit Januar 1960 Sekretär für ideologisch-wissenschaftliche Arbeit, Publikation und Schulung im Zentralvorstand des VBKD; von 1963 bis März 1984 Direktor der Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden. Seit 1960 als IM zunächst unter dem Decknamen »Dürer« (!), seit 1963 »Liebermann« für das MfS tätig (vgl. BStU, ASt. Dresden, AIM 2980/88). »Der frühere SS-Mann Uhlitzsch hatte dem MfS kundgetan, er habe nach seiner Entwaffnung für den NKWD in Böhmen gearbeitet [...] über Fritz Cremer und Willi Sitte berichtete er in denunzierender Weise. [...] Er nahm den Auftrag entgegen, über die Diskussion unter Künstlern nach dem 11. Plenum zu berichten [...].« (Hannelore Offner, Überwachung, Kontrolle, Manipulation. Bildende Künstler im Visier des Staatssicherheitsdienstes. In: Eingegrenzt-Ausgegrenzt, S. 225f.) Mit seiner Studie »Die Stellung des Marxismus-Leninismus zur Religion«, datiert auf den 20.4.1954, profiliert sich Joachim Uhlitzsch als ideologischer ›Hardliner‹ (Manuskript im Archiv der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Kopie im Besitz d. Vf.). Der polemische Text, im Geist des Kalten Krieges verfasst, beginnt mit dem Hinweis, dass, nach einer Meldung der amerikanischen Nachrichtenagentur United Press und der westdeutschen dpa, »der evangelische Bischof in Westberlin, Dibelius, ausländischen Journalisten gegenüber die Erklärung abgegeben hat, er betrachte die Wasserstoffbombe als ›eine Friedensgarantie‹.« (S. 2) Die katholische Kirche gehöre zu den größten Grundbesitzern und mächtigsten Monopolkapitalisten. »Der Kampf gegen den Imperialismus ist also objektiv ein Kampf gegen die Kirche, gegen die Religion.« (S. 24) Hauptfeind sei der Vatikan, »eine Agentur des amerikanischen Monopolkapitals«, der sich auf katholische Regierungsparteien in Italien, Frankreich, Westdeutschland und Spanien stützen könne. Die Studie über die Religion mündet in der Behauptung, »daß die Repräsentanten der Religion zu den eifrigsten Befürwortern der EVG (Europäische Verteidigungsgemeinschaft, E.G.) gehören. Der Kampf gegen die EVG ist also ein Kampf gegen die Religion und für die Wissenschaft.« (S. 28)
In einem Gratulationsbrief an Kurt Magritz (undat., Datum der Wiedereinstellung von Horst Zimmermann als Direktor der Galerie Neue Meister) schreibt Uhlitzsch im Tonfall alter Kameraden nach dem Motto ›viel Feind, viel Ehr‹ an den Jubilar: »Unvergeßbar sind für mich die Jahre in Leipzig [...] Du hattest bereits Deine Berufung nach Berlin erhalten und ich trat in Leipzig Deine Nachfolgeschaft an. [...] Diese Jahre und die, die davor lagen, werden uns ewig anhängen. Ich merkte das nicht in Leipzig, obwohl wir nach 1953 viel Schwanken und Wanken um uns erlebten [...] Im Laufe der Jahre hatte ich auf jeden Verbündeten etwa 20 Gegner auf den Plan gerufen. [...] Als ich 1963 in Dresden anfing merkte ich das [...] Da ich prinzipiell keinen Maler ausstellte oder ankaufte, den ich ideologisch schief und krumm hielt, veränderte sich das Verhältnis meiner Freunde und Gegner insofern, als am Schluß auf einen Freund 50 Gegner plötzlich da waren.« (Kopie des Briefes im Besitz d. Vf.)

[122] Helmut Holtzhauer, Die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden. In: Bildende Kunst, 1/1953, S. 29. Nach anderen Presseberichten waren es »620 Werke von 385 deutschen Künstlern«, darunter 195 Werke von 125 westdeutschen Künstlern. (»Die Jugend in vorderster Reihe. Heute wird die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden eröffnet«, Tägliche Rundschau, 1.3.1953) Unter den westdeutschen Teilnehmern mit in der Regel unpolitischen Landschaften, Porträts und Stillleben waren Karl Albiker (Ettlingen), Oskar Hagemann (Karlsruhe, Abb. des Mädchenkopfes in der Leipziger Volkszeitung vom 15.3. 1953), Karl Hubbuch (Karlsruhe), Margarete Jürgens (Hannover), Willy Kiwitz (Karlsruhe), Fritz Koelle (München), Werner Kornhas (Karlsruhe), Carlo Mense (Honnef), Anton Räderscheidt (Köln).

[123] Klaus Weber berichtet im Interview mit Lutz Dammbeck, dass die Maler der Leipziger Gruppe auf der III. Kunstausstellung alle praktisch ihr erstes Bild gemalt haben, »das waren natürlich Anfängerbilder, keine Meisterwerke, man hat sie nachher hochstilisiert«. Es war ihre eigene Idee, das Bild zu malen. Das Geld für Farbe, Leinwand, Rahmen reichte nicht. Sie mussten bei Massloff einen Kredit aufnehmen wegen des Rahmens, da stellte er die Forderung, den Präsidenten Wilhelm Pieck noch ganz klein im Hintergrund reinzumalen. »Als Massloff das Atelier verlassen hatte, nachdem er gesehen hatte, daß seine Idee wenigstens andeutungsweise realisiert worden war, habe ich den Pinsel genommen und habe die Stelle wieder übermalt.« Massloff, der in der Jury saß, hatte die Idee, die vier Leipziger Protagonisten in einer Koje zusammen zu zeigen, was zum Erfolg der Leipziger sicher beitrug. »Dann hat jemand ein Foto aus der Nazizeit mit einem Pimpf, der ein Segelflugzeug startet, ausgegraben und hat uns des Plagiates bezichtigt, worauf wir gezwungen waren, unsere Vorstudien und Entwicklungsschritte nach Dresden zu schicken, um diesen Vorwurf zu widerlegen. Da stellte sich heraus, daß die Vorstudien nicht ordentlich waren, weil darunter auch Fotos [der Modelle, E.G.] waren.« Vgl. die Kritik von Lea Grundig an den Skizzen und Fotos als bloße technische Hilfsmittel, in: »Neuer Kurs und die Bildenden Künstler«, Sonderausgabe von »Das Blatt«, Berlin 1954, S. 66f. Cay Brockdorff behauptet im Interview mit Lutz Dammbeck, die mit Karl Albiker, Rudolf Bergander, Fritz Cremer, Carlo Mense, dem Kunsthistoriker Prof. Dr. Ladendorf, Otto Nagel, Max Schwimmer u.v.a. prominent besetzte Jury hätte das Bild *Die jüngsten Flieger* von Harald Hellmich und Klaus Weber fast einstimmig abgelehnt. »In der Nacht vor der Eröffnung gingen Helmut Holtzhauer und Kurt Magritz wie Verschwörer in das Albertinum und hängten das Bild von Fritz Duda *Karl Liebknecht spricht im Tiergarten* (5.1.1919), ab und dafür *Die jüngsten Flieger* auf. [...] Kurz vor der Eröffnung gehen wir noch einmal durch die Ausstellung und bemerken die grobe Verletzung der Autorität einer Kunstjury. Ja, was tut man in so einer Situation?« Brockdorff habe ohne Erfolg zum sofortigen Rücktritt der Jury und zur Absage der Eröffnung geraten. Stattdessen wird das Bild zum populärsten Werk der Ausstellung und überall abgebildet (z.B. in der Leipziger Volkszeitung).

[124] Holtzhauer, wie Anm. 122, S. 32.

[125] Hans Mayer-Foreyt (geb. 1916 in Brüx bei Teplitz/Tschechien, Studium an der dortigen Kunstgewerbeschule, Musterzeichner in einer Teppichfabrik, begann 1947 das Studium an der HfGB, seit 1951 Dozent und seit 1956 Professor und Abteilungsleiter für das Grundstudium) wird am 12.9.1953 zum »Aktivist« vorgeschlagen mit der Begründung, er habe »in der entscheidenden Zeit der kämpferischen Auseinandersetzung mit dem Formalismus sich eindeutig auf die Seite des Realismus gestellt. [...[Darüber hinaus hat er in seinem Bild *Ehrt unsere alten Meister* auf der 3. Deutschen Kunstausstellung seine enge Verbundenheit mit der Arbeiterklasse in hoher künstlerischer Form zum Ausdruck gebracht.« Gezeichnet Braune, BGL-Vorsitzender und Prof. C.K. Massloff, Direktor. (SStA Lpz, StAkadGuB, Mappe 341.)

[126] Joachim Uhlitzsch, Leipziger Maler auf der III. Deutschen Kunstausstellung. In: Leipziger Volkszeitung, 15.3.1953. Im Deutschen Volkskalender 1950, Dietz Verlag, Berlin/DDR, findet sich für den 27.–31. August ein Foto, das einen älteren Meister mit Brille, Jackett und Krawatte, flankiert von zwei jüngeren Männern, in die Betrachtung eines druckgraphischen Blattes vertieft zeigt.

[127] Bildende Kunst, 2/1953, S. 45–46. Die folgenden Zitate Mayer-Foreyts sind diesem Beitrag entnommen.

[128] Die Paul Klee, wie er beklagt (»Uns trägt kein Volk«), verloren hat.

[129] 1868/69 entstanden, nicht 1866, wie Mayer-Foreyt behauptet. Ein Pendant dazu ist das Gemälde *Im Atelier* (1869, Öl auf Leinwand, 102,5 x 76,5, Oblastni Galerie, Liberec). Für beide Bilder standen seine Kommilitonen Karl Haider und Rudolf Hirth du Frênes in den Rollen des Künstlers und des Kritikers Modell.

[129] »Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks nicht fruchtbar genug gewählt werden kann.« (Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766, Stuttgart 1964, S. 22f.) Vgl. Gerhard Winkler, Die Bedeutung von Lessings Schrift ›Laokoon‹

für die Herausbildung einer bürgerlich-realistischen Theorie und für die Entwicklung der deutschen sozialistischen nationalen bildenden Kunst. Dissertation am Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, 1961. Gerhard Winkler war zum Zeitpunkt seiner Promotion an der ›Partei-Universität‹ SED-Gebietssekretär für Kultur bei der SDAG Wismut und in dieser Funktion persönlich verantwortlich für Aufträge vor allem an Heinrich Witz, der auf über 40 Seiten der Dissertation als vorbildlicher Anwender des ›fruchtbaren Augenblicks‹ in seiner Malerei herausgestellt wird.

131 Der kunsthistorische Topos ›Die in seinem Geist Versammelten‹ geht auf die durch Matthäus 18, Vers 20 überlieferte Äußerung von Jesus Christus zurück: »Denn wo zwei oder drei auf meinen Namen versammelt sind, da bin ich in ihrer Mitte.« Vgl. Heinrich Füßli, *Selbstbildnis des Künstlers in der Unterhaltung mit J.J. Bodmer,* 1778–1781, Öl auf Leinwand, 163 x 150 cm, Kunsthaus Zürich, abgeb. in: Peter Tomory, Heinrich Füßli. Leben und Werk, Berlin 1972, S. 55, Abb. 7. Zwischen dem Künstler und seinem alten Lehrer steht überlebensgroß die Büste eines blinden Mannes mit Vollbart, die Tomory als den blinden Seher und Philosophen Tiresias identifiziert hat (Tomory, S. 69f.). Vgl. auch das Gemälde von Fedor A. Modorow, *J.V. Stalin und M.I. Kalinin,* 1938, Öl auf Leinwand, 56 x 70 cm, das den Generalsekretär der Partei und den Präsidenten des Obersten Sowjets im vertrauten Gespräch vor einem Leninporträt im ovalen Goldrahmen zeigt. Je weiter sich Stalin von Lenins Politik entfernte, desto häufiger berief er sich auf den Leninismus als Legitimation. (Vgl. Eckhart Gillen, Ist Sozialistischer Realismus mit nationalsozialistischer Kunst vergleichbar? Eine Antwort auf Berthold Hinz. In: Ästhetik und Kommunikation, H. 26, Jg. 7, Dezember 1976, S. 89f.)

132 Bis zur VII. Kunstausstellung der DDR 1972 waren die Ausstellungen nicht gerade überfüllt. Die III. hatte 200.000, die IV. nur 120.000 Besucher. Oskar Nerlinger fragt sich im Oktober 1957: »Für wen unsere Arbeit? [...] Wenn wir eine unserer Kunstausstellungen besuchen [...] sind [wir] ganz ›unter uns‹ [...], außer einigen Presseleuten und Angehörigen von Kollegen verirren sich nur wenige Nichtkünstler in eine Kunstausstellung.« (Oskar Nerlinger, Für wen unsere Arbeit? In: BZ am Abend, 16.10.1957. Zit.n. Bernd Lindner, Kunstrezeption in der DDR. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 72).

133 Im gleichen Heft schreibt Hermann Bruse: »Bei der Eröffnung diskutierten mit uns der Aktivist Blender und einige seiner Kollegen. Kühl, ja distanzierend, erfolgten ihre Antworten auf meine Bilderklärungen. Sie verstanden mich nicht, meine Bilder waren Kauderwelsch für sie.« (Hermann Bruse, Formalismus – Feind der Kunst! In: Bildende Kunst, 2/1953, S. 60f.)

134 Unabhängig von den bekannten kunsthistorischen Stil- und Epochenbegriffen definiert Wolfgang Götz in seinem »Versuch zur Definition des Begriffes« den Historismus als eine »Kunst im Dienste einer Weltordnung, einer Staatsidee, einer Weltanschauung, die aus der Geschichte programmatisch ihre Denkmodelle und Formenmodelle« bezieht. (Wolfgang Götz, Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIV, 1970, S. 196–212, hier S. 211. Zit.n. Heinrich Dilly, Entstehung und Geschichte des Begriffs ›Historismus‹ – Funktion und Struktur einer Begriffsgeschichte. In: Michael Brix/Monika Steinhauser (Hrsg.), Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland, Lahn-Gießen 1978, S. 12.) Zum Historismus gehört auch die strikte Unterscheidung zwischen autonomer und abhängiger Kunst, wie sie bereits bei der ersten Aufnahme des Begriffs in »Das System der Kunstwissenschaft« festgelegt worden war: »Es gibt originäre Stile, [...] und historisierende Stile, die im Vorwärtsschreiten zurückblicken. Es gibt Naissancen und Renaissancen oder Urstile und Historismus.« (Paul Frankl, Das System der Kunstwissenschaft, Brünn und Leipzig 1938, S. 1008. Zit.n. Brix/Steinhauser, a. a. O., S. 12).

135 Einer der führenden Kunstkritiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Friedrich Pecht, erklärte den Erfolg der Genremalerei damit, dass eine unheroische Zeit, ohne große Ereignisse und Helden, sich zu Recht dem selbsterlebten Alltag und authentischen Menschen zuwende. Die Historienmalerei vergangener Zeiten geriet mit der Forderung nach Lebensnähe in Misskredit, nur Selbsterlebtes könne der Maler glaubwürdig darstellen. (Vgl. Friedrich Pecht, Etwas über moderne Profanhistorienmalerei. In: Deutsches Kunstblatt, 1, 1881/82, S. 2–4, zit.n. Beate Söntgen, Sehen ist alles. Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus, München 2000, S. 30.)

136 Eberhard Ruhmer, Die Kunsttheorie des Leibl-Kreises. In: Wilhelm Leibl und sein Kreis, Ausst.kat., hrsg. von Michael Petzet, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1974, S. 31.

137 Bernhard Heisig sah sich, nach seinem Weggang von der HfGB 1951 nach knapp drei Jahren Studium, auch als Autodidakt. Das offizielle Studium dauerte fünf Jahre.

138 Zit.n. Julius Mayr, Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen, Berlin 1906, S. 148.

139 Beate Söntgen, Sehen ist alles. Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus, wie Anm. 135, S. 61. Linda Nochlin (Realism, London 1971, Reprint 1990, S. 14–17) bezeichnet die Forderung einer objektiven Wirklichkeitsaneignung, die auf der Annahme der Möglichkeit einer reinen Wahrnehmung basiere und einen »stillosen Stil« zum Ergebnis habe, als einen selbstgeschaffenen Künstlermythos des 19. Jahrhunderts. (Vgl. Söntgen, S. 85.)

140 1868/69, Öl auf Leinwand, 119,5 x 95,7 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München.

141 Zit.n. Pierre Borel, Gustave Courbet im Kampfe mit den Dämonen seiner Zeit, Berlin 1925, S. 94. Courbet blieb fünf Wochen in München, um einer, wie er glaubte, »ihm zugehörigen Kunst-Partei in der Diaspora nachdrücklich den Rücken zu stärken im Kampf um die gemeinsame Sache.« (Eberhard Ruhmer, Courbet in der Sicht des Leibl-Kreises. In: Courbet und Deutschland, Ausst.kat., hrsg. von Werner Hofmann in Verbindung mit Klaus Herding, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1978, S. 576.)

142 Eugen Diem, Wilhelm Leibl. Leben und Werk. In: Wilhelm Leibl und sein Kreis, wie Anm. 136, S. 12.

143 Zit.n. Eberhard Ruhmer, Die Kunsttheorie des Leibl-Kreises. In: Wilhelm Leibl und sein Kreis, wie Anm. 136, S. 34.

144 Karl Hagemeister, Karl Schuch. Sein Leben und sein Werk, Berlin 1913, S. 130ff., 128. Zit.n. Eberhard Ruhmer, Courbet in der Sicht des Leibl-Kreises. In: Courbet und Deutschland, wie Anm. 141, S. 582ff..

145 Vgl. Caspar David Friedrich, der sagte, seine Malerei der Selbstversenkung findet ihren »Maßstab für sich und für die mehr oder weniger ihm (dem Künstler, E.G..) verwandten Gemüter.« (C.D.Friedrich, zit. n. Sigrid Hinz, Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968, S. 83.)

146 Zit.n. Eberhard Ruhmer, Die Kunsttheorie des Leibl-Kreises. In: Wilhelm Leibl und sein Kreis, wie Anm. 136, S. 41.

147 Geb. 1915, studierte an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin bei Wilhelm Gerstel; ab 1933 beteiligt am Widerstand; Kriegsdienst; 1942 Verhaftung an der Ostfront wegen Verwicklung in die Schulze-Boysen-Gruppe, zu vier Jahren Zuchthaus verurteilt; 1943 Hinrichtung seiner Frau Erika in Plötzensee; Strafbataillon; 1947–49 Referent für Bildende Kunst und Museen in der Deutschen Verwaltung für Volksbildung; 1950 Promotion; 1953–54 Chefredakteur der Zeitschrift Bildende Kunst; 1955/56 Stellvertretender Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

148 *Die Kokotte,* 1870, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

149 Cay Brockdorff, Der Realist Wilhelm Leibl. In: Bildende Kunst, 2/1953, S. 20.

150 Ebd., S. 18.
Die seit der Romantik einsetzende Suche nach einer »genuin deutschen« Kunst im Gegensatz zur »romanischen« Tradition fand in Dürer und Holbein zwei Vorbilder. Vgl. Beate Söntgen, wie Anm. 135, S. 104ff.

151 Julius Mayr, Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen, S. 152. Zit.n. Brockdorff, wie Anm. 149, S. 25.

152 Ebd., S. 22.

153 Uhlitzsch und Kurella knüpften an Friedrich Theodor Vischer und seine »Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen« (1846, 6 Bände, München 1922/23) an, in der dieser der Kunst einen Erziehungsauftrag zur »Versittlichung« des Volkes überträgt. Alfred Kurella führte in seiner Rede vor Leipziger Künstlern (vermutlich am 5.11.1961) aus: »Kunst ist Volkserziehung.« Sie »ist es immer gewesen bis auf einige Mißbilder der jüngeren und jüngsten Zeit und [...] einige Erscheinungen des Loslösens des Kunstgeschehens vom Leben und seines Verflatterns in dünn gewordene ästhetisierende Spielereien [...] so müssen wir [...] als Kulturpolitiker, als Lenker des Prozesses [...] interessieren für das sehr viel schwierigere Problem der Umerziehung der Massen, ihre Heranziehung an die Kultur.« (SStA, BT/RdB, Mappe 7976, Bl. 9f., offensichtlich die Abschrift des Tonbandmitschnitts einer frei gehaltenen Rede in den Räumen der am 5.11.1961 eröffneten 6. Leipziger Bezirkskunstausstellung, die am Ende einer Aussprache über den XXII. Parteitag der KPdSU 17.–31.10.1961 stand. Kurella erwähnt zu Beginn, dass die SED-Delegation am Tag zuvor aus Moskau zurückgekehrt sei.)

154 Claude Keisch, Menzel Kreuzwege Brüche, in: Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausst.kat. Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, SMPK, Köln 1996, S. 437.

155 Lutz Dammbeck, Interview mit Cay Brockdorff, Dürers Erben 1996, Typoskript, S. 19.

156 Es war 1940 im »Haus der Deutschen Kunst« in München ausgestellt. Beide Bilder befinden sich jetzt im Depot des Deutschen Historischen Museum in Berlin.

157 Die Kunst im Dritten Reich, Jg. 2, Folge 3 vom März 1938, S. 84.

158 Statt gemalte Fotografien herzustellen wie die sowjetischen akademischen Bildregisseure, benutzten die Vertreter der sowjetischen Avantgarde der 20er Jahre bewusst die Fotografie und Fotomontage als ›authentischen‹ Ausdruck der wahrhaftigen Existenz neuer Gesellschaftsformen. Vgl. Boris Groys, Der Wille zum Totalen, in: Die Epoche der Moderne, Ostfildern 1997, S. 533ff.
Vgl. die Kontroverse zwischen Berthold Hinz und dem Vf. in der Zeitschrift »Ästhetik und Kommunikation«, 7. Jg., Heft 26, 1976 über die Frage »Ist Sozialistischer Realismus mit nationalsozialistischer Kunst vergleichbar?« (S. 80–95). Martin Damus ging dieser Frage in seinem Buch »Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus«, Frankfurt am Main 1981 nach: Beiden Systemen gehe es nicht um die Wirklichkeit, sondern um ein konstruiertes Bild der Wirklichkeit, wie sie gesehen werden soll.
Die Nazi-Ideologen unterschieden Wirklichkeit und Wahrheit. Baldur von Schirach sagte anlässlich einer Ausstellungseröffnung 1941: »Wenn dieser Satz – von der Wahrheit der Wirklichkeit – zum Maßstab unserer bildenden Kunst erhoben wird, wäre das der Untergang der deutschen Kunst.« Denn die »Kunst dient nicht der Wirklichkeit, sondern der Wahrheit.« (Bruno Kroll, Deutsche Maler der Gegenwart. Die Entwicklung der Deutschen Malerei seit 1900, Berlin o.J. [1937], S. 140). Auch der Sozialistische Realismus geht von der »wahren« Wirklichkeit, d.h. von einer ›parteilich‹ als »wahr« definierten Wirklichkeit aus.

159 Lutz Dammbeck, Interview mit Brockdorff, wie Anm. 155, S. 17.

160 »Der Doppelcharakter der Kunst als eines von der empirischen Realität und damit dem gesellschaftlichen Wirkungszusammenhang sich Absondernden, das doch zugleich in die empirische Realität und die gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge hineinfällt, kommt unmittelbar an den ästhetischen Phänomenen zutage. Diese sind beides, ästhetische und faits sociaux.« (Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1973, S. 374f.)

161 Karl Marx, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: MEW 8, S. 116.
Marx verweist auf den Widerspruch zwischen dem revolutionären Anspruch des Bürgertums, für Freiheit, Fortschritt und Brüderlichkeit der ganzen Menschheit zu kämpfen und der Realität seiner klassenspezifischen ökonomischen Interessen. Die Kunst hat ihm ein »Erinnerungszeichen« (Heinz Schlaffer) an seine einstige Größe zu setzen, das seinen Egoismus verklärt und so das beschränkte Resultat mit der allgemeinen Absicht legitimiert.

162 Vgl. Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: Kultur und Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt am Main 1965, S. 56–101, insbesondere S. 71.

163 Mitte der 20er Jahre hatten führende Funktionäre wie Trotzkij noch ein Bewusstsein für die (relative) Autonomie der Kunst auch im Sozialismus. In der Auseinandersetzung mit der vulgärsoziologischen Literaturkritik der proletarischen Schriftstellergruppe »Oktober« äußert sich Trotzkij in einer Rede auf der Sitzung der Presseabteilung des ZK der RKP (b) am 9./10. Mai 1924 »Über die Politik der Partei im Bereich der schönen Literatur«: »Ja die Kunst muß man beurteilen als Kunst [...], d.h. als ein ganz spezifisches Gebiet der menschlichen Schöpfergabe. Natürlich haben wir ein klassenbedingtes Kriterium auch in der Kunst, doch dieses klassenbedingte Kriterium muß künstlerisch gebrochen sein, d.h. in Übereinstimmung gebracht mit der ganz und gar spezifischen Besonderheit jenes Schaffens, auf das wir unser Kriterium anwenden. Die Bourgeoisie weiß das sehr gut [...], sie versteht es, von der Kunst das zu empfangen, was sie, die Bourgeoisie, braucht, doch das gelingt ihr eben darum, weil sie an die Kunst als Kunst herantritt.« (Zit.n. Karl Eimermacher, Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917–1932, Stuttgart 1972, S. 221.)

164 Dieser Titel geht zurück auf die Gedichtzeile »Das Volk steht auf, der Sturm bricht los« von Theodor Körner in seinem Gedicht »Männer und Buben«, abgedruckt in: »Leyer und Schwert«, 1814, S. 78. Joseph Goebbels beendete seine Rede am 18.2.1943 nach der Katastrophe von Stalingrad im Berliner Sportpalast, mit der er die ›Volksgenossen‹ auf den totalen Krieg einschwören wollte, mit Körners leicht modifizierten Versen aus den Befreiungskriegen von 1813: »Nun, Volk, steh auf – und Sturm brich los.« (Goebbels, Reden 1932–1945, hrsg. von Helmut Heiber, Düsseldorf 1971/1972, Nr. 17, 18.2.1943, S. 172–208, hier 208.) Vgl. dazu den Film »Kolberg« von Veit Harlan, der kurz vor Kriegsende 1945 noch in die Kinos kam.
Als Leseheft für die »Politische Grundschule« im »2. Schuljahr der FDJ« erschien, hrsg vom Zentralrat der FDJ, Abt. Propaganda, 1952 eine Abhandlung über den »nationalen Befreiungskampf des deutschen Volkes gegen Napoleon« und »die deutsche Erhebung« unter dem Titel »Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!«

165 Ausst.kat., hrsg. von der DAK, Berlin 1953. 15.5.–15.7. 1953. Konrad Kaiser schrieb den umfangreichen Einleitungtext, »Patriotische Kunst«, S. 7–47. Vgl. Alexander Abusch, Patriotische Kunst. In: Bildende Kunst, 3/1953, S. 7–11: Die Ausstellung »ergänzt auf künstlerischem und literarischem Gebiet die politische Feier der flammenden nationalen Erhebung unseres Volkes vor 140 Jahren. [...]
Will unsere Akademie als Deutsche Akademie der Künste in Ehren die Verpflichtung erfüllen, die sich aus diesem Namen ergibt, so muß sie sich in ihrer ganzen Arbeit tief verbinden mit den fortschrittlichen nationalen Traditionen unseres Volkes, mit dem ganzen reichen und vielseitigen Erbe unserer deutschen Kunst und unserer deutschen Literatur.[...] Unsere Ausstellung beweist die große erzieherische Bedeutung der Literatur und Kunst an konkreten Werken. Sie wurde geschaffen als ein Stück ›Nationalerziehung‹ von Dichtern, Philosophen und Künstlern, die mit echter Parteilichkeit ihren Platz auf der Seite der tragenden Kräfte und der Führer des nationalen Widerstandes einnahmen. [...] Mit unserer Ausstellung fühlen wir uns als die Erben der Künstler und Dichter von 1813 in unserem nationalen Kampf der Gegenwart. [...] Jeder deutsche Künstler, der den heimatlosen Kosmopolitismus ablehnt, wird auch die Bedeutung der Epoche von 1813 für unsere deutsche Geschichte und für die Geschichte der deutschen Kunst und Literatur erkennen.« (Rede anlässlich der Eröffnung am 15. Mai 1953)
Vgl. Harald Bluhm, Zu Ikonographie und Bedeutung von Darstellungen der Befreiungskriege 1813/14 in der Staatspräsentation der DDR. In: Parteiauftrag: Ein Neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR, Ausst.kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1996, S. 162–174. Vgl. auch Rüdiger Thomas, Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer ›sozialistischen deutschen Nationalkultur‹. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 20–22.

166 Eröffnungsrede am 15.5.1953; ZAA (Zentrales Akademiearchiv), Sektion bildende Kunst, Abt. Ausstellungen, einzelne Ausstellungen, Archivnr. 181.

167 Öl auf Leinwand, 46 x 35 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

168 Öl auf Leinwand, 40 x 32 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

169 Walter Grasskamp, Raumbilder. In: Ausst.kat. Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, Staatsgalerie Stuttgart, München 1986, S. 127.

170 Vgl. Lothar Lang, Kunstzentren der DDR. Berlin, Dresden, Halle. In: Ders., Malerei und Graphik in der DDR, Leipzig 1983 (2. korr. und erweiterte Auflage), S. 154–253.

171 U.a. Herbert Behrens-Hangeler, Fritz Duda, Heinrich Ehmsen, Otto Nagel, Charlotte E. Pauly.

172 U.a. Hermann Glöckner, Otto Griebel, Hans und Lea Grundig, Ernst Hassebrauk, Josef Hegenbarth, Joachim Heuer, Eugen Hoffmann, Hans Jüchser, Edmund Kesting, Hans Körnig, Bernhard Kretzschmar, Max Lachnit, Wilhelm Lachnit, Curt Querner, Hans Theo Richter, Theodor Rosenhauer, Wilhelm Rudolph, Albert Wigand, Willy Wolff. Vgl. Dieter Hoffmann, Kunst in Dresden – Die Anfänge nach 1945. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 252–258.

173 U.a. Karl Rössing, Karl Völker, Gustav Weidanz. Vgl. Andreas Hüneke, Bilder aus Halle 1945–1958. In: Kunstdokumentation, SBZ/DDR, S. 218–236.

[174] Orlow, Wege und Irrwege der modernen Kunst. In:Tägliche Rundschau vom 20./21.1.1951. In: Dokumente 1972, S. 165.

[175] Neues Deutschland, Nr. 3, vom 4.1.1952, Stellungnahme zur Barlach-Ausstellung der DAK, zit.n. Dokumente 1972, S. 225. Vgl. Ilona Schulz, Die Barlach-Ausstellung 1951/52 in der Deutschen Akademie der Künste, Berlin (DDR). In: Kunstdokumentation, SBZ/DDR, S. 139ff.

[176] Lea Grundig/Hans Grundig, Schön ist, was dem Fortschritt dient. In: Tägliche Rundschau vom 21.2.1951.

[177] Lea Grundig, Das Revolutionäre und das Schöne. In: Bildende Kunst,3/1955, S. 147f.

[178] Lea Grundig, Rede auf der außerordentlichen Vorstandssitzung des VBKD am 14.11.1953. In: Neuer Kurs und die bildenden Künstler. Hrsg. vom Verband Bildender Künstler Deutschlands, Zentralleitung, Dresden o.J. [1953], S. 142.

[179] Stiftung Archiv der AdK, ZAA 225.
In der Monografie von Erhard Frommhold (Cheflektor des Verlages der Kunst) über Otto Nagel (Berlin 1974) wird das Gemälde, das nach der Entstalinisierung *Maurerlehrling bzw. Maurerlehrling Wolfgang Plath* genannt wurde, nicht abgebildet. Frommhold sieht darin »nur das schwache Echo seines guten Willens, eine historische Phase der neuen Wirklichkeit idealistisch zu illustrieren« (S. 182).
Hans Grundig warnt in einem Artikel »Über die ›ASSO‹ in Dresden«, deren Mitglied er war: »Wir werden niemals zu einer durchbluteten realistischen Malerei der Gegenwart kommen, wenn wir ein halbes Jahrhundert der Entwicklung des kritischen Realismus außer acht lassen. [...] Es ist nicht so, daß unser kulturelles Erbe mit Menzel abgebrochen wäre und dann nur noch der Formalismus geherrscht hätte.« (Bildende Kunst, 7/1957, S. 468)

[180] Nach den hoffnungsvollen Anfängen auf der »Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung« 1946 in Dresden und der vom FDGB unter Beteiligung von Herbert Sandberg, Gustav Seitz und Oskar Nerlinger 1947 in Berlin veranstalteten Ausstellung »150 Jahre soziale Strömungen in der bildenden Kunst« mit Werken u.a. von Barlach, Beckmann, Dix, Grosz, Macke, Masereel, Munch und Schmidt-Rottluff, gewann, vermutlich in Folge des ›Tauwetters‹ nach dem XX. Parteitag der KPdSU, erst 1956 der Kunstkritiker Horst Jähner dem Expressionismus wieder positive Seiten ab. In seinem Artikel »Expressionismus jenseits vom Bürgerschreck. Bemerkungen zur Geschichte der Dresdener ›Brücke‹« (Bildende Kunst 5/1956, S. 244–248) wies er auf die antikapitalistische Einstellung der Brücke-Künstler hin, bedauerte aber, dass sie die »Rolle des Klassenkampfes« nicht erkannt hätten. »Sie revolutionierten zwar das künstlerische Formgefüge, verharrten aber im bürgerlichen Themenkorsett«. Das Buch »Die Künstlergemeinschaft Brücke« von Lothar Günther Buchheim konnte 1957 immerhin als Lizenausgabe in der DDR erscheinen. Auch Lothar Lang hob im gleichen Jahr die formalen Errungenschaften der Expressionisten hervor bei gleichzeitiger Kritik ihrer von Nietzsche beeinflussten nihilistischen Lebensphilosophie (L. Lang, Zu einigen Problemen des Expressionismus. In: Kunst und Literatur, 9/1957, S. 1029–1034).
Mit der Ausstellung »Anklage und Aufruf. Deutsche Kunst zwischen den Kriegen« 1964 in der Ostberliner Nationalgalerie begann die vorsichtige offizielle Rehabilitierung der expressionistisch und neusachlich orientierten Weimarer Generation. Ullrich Kuhirt bezeichnete den Expressionismus in seinem Katalogbeitrag als eine antibürgerliche Kunst, die mit »der Formenwelt des bürgerlichen Akademismus« brach und »zur Besserung und Erneuerung des Menschengeschlechts beitragen« wollte (S. 11).
Zur expressionistischen Bildsprache musste aber noch die neue proletarisch-revolutionäre Thematik der ASSO kommen, um aus dem Expressionismus einen legitimen Vorläufer des Sozialistischen Realismus zu machen. Die Erforschung der proletarisch-revolutionären Kunst bereitete daher der Expressionismus-Rezeption in der DDR den Weg. Auf Initiative der Kulturkommission beim ZK und Alfred Kurellas verfasste Professor Gerhard Strauss, seit 1959 Nachfolger von Richard Hamann, der 1957 gegen seinen Willen emeritiert worden war, auf dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, einen auf den 10.11. 1959 datierten »2. Vorschlag zur Einrichtung einer Arbeitsgruppe zur Erforschung der proletarischen Kunst Deutschlands«, in dem es heißt: »Die sozialistische Kulturrevolution stellt auch die Aufgabe, die Anfänge der proletarischen Kunst in Deutschland und damit des Neuen in der künstlerischen Entwicklung [...] bewußt zu machen. Das zu tun ist notwendig aus Achtung vor den kulturellen Leistungen des revolutionären Proletariats, als Beitrag zur Geschichte der Arbeiterbewegung; zwecks Unterstützung des heutigen Kunstschaffens auf seinem Weg zur vollen Entfaltung des sozialistischen Realismus.«
Vgl. zur »Arbeitsgruppe für die Erforschung der proletarisch-revolutionären Kunst Deutschlands« die Dissertation von Ulrike Goeschen, Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, Berlin 2001, S. 79–84.
Vgl. zur Kritik der These vom Expressionismus als revolutionäre und spezifisch deutsche Kunst: Ingrid Beyer, War der Expressionismus eine revolutionäre Kunst? In; Junge Kunst, 8/1962, S. 65–72. Klaus Weidner, ›Reinheit der Mittel‹ als Theorie der ›Brücke‹. In: Junge Kunst, 8/1962, S. 73–80.
Der Cheflektor des Verlages der Kunst, Dresden, Erhard Frommhold, würdigte in seinem, damals wegen eines Vorwortes des Nationalbolschewisten Ernst Niekisch umstrittenen, Buch »Kunst im Widerstand« (Dresden 1968) auch den surrealistischen Künstler als »letzte[n] bürgerliche[n] Revolutionär« (S. 48).
Hannelore Gärtner, Rainer Kittel und ein »Wissenschaftlicher Studentenzirkel« organisierten vom September bis November 1969 im Museum der Stadt Greifswald eine erste Ausstellung zur »Assoziation revolutionärer bildender Künstler. Gruppe Dresden«. Es erschien ein Katalog mit Vorwort von Herbert Gute und einem Text von Hannelore Gärtner. Es folgte 1974 »Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919–1933«, verantwortet von Roland März (Nationalgalerie) und Gottfried Riemann (Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen), Staatliche Museen zu Berlin/DDR. Zum 50. Jahrestag der Gründung der ASSO veranstalteten die Staatlichen Museen zu Berlin/DDR im Alten Museum die Ausstellung »Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933« (8.11.1978–25.2.1979). 1980 zeigte die Gemäldegalerie Neue Meister im Albertinum, Dresden, die Ausstellung »Kunst im Aufbruch. Dresden 1918–1933« (30.9.1980–25.2.1981).
Diese verzögerte Rezeption der proletarisch-revolutionären Kunst blieb für eine Protagonistin der Weimarer Kunstepoche in Dresden wie Lea Grundig bis an ihr Lebensende ein Ärgernis. In ihrem letzten Artikel kurz vor ihrem Tod schrieb sie anlässlich des 50. Jahrestages der ASSO, der im Dezemberheft der Bildenden Kunst 1977 posthum veröffentlicht wurde: »Es ist doch unsere unmittelbare Tradition«. (Lea Grundig, Zeit sich zu erinnern. In: Bildende Kunst, 12/1977, S. 589.)
Erst 1984 erschien im Henschelverlag Berlin Horst Jähners Monografie über die »Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten«, Berlin/DDR 1984. »Hier wird entschieden mit mythischen und subjektivistischen Interpretationen aufgeräumt. Vom marxistischen Standpunkt aus legt der Autor (Professor Dr. Horst Jähner: seit Jahren Leiter des Verlages der Kunst Dresden, Dozent an der Dresdner Kunsthochschule) die Ziele und Ergebnisse der ›Brücke‹ dar und macht die Widersprüchlichkeit der Bewegung durchschaubar. Jedoch nicht ohne die Faszination zu vermitteln, die damals von der ›Brücke‹ ausging und die noch in der Gegenwart wirkt [...] Überdenkenswert ist, daß man in den umfassenden Literaturhinweisen nach einem entsprechenden Katalog einer DDR-Ausstellung sucht. Wann eigentlich gibt es die repräsentative ›Brücke‹-Ausstellung bei uns? [Eine Ausstellung der Dresdner Brücke konnte erst im Jahre 2001 von der Galerie Neue Meister im Dresdner Schloss ausgerichtet werden, E.G.] [...] es erscheint justament zu einem Zeitpunkt, an dem allerorts sich neue expressionistische Tendenzen zeigen und in ihrer Erberezeption die Künstler in der DDR in der ›Brücke‹ einen wichtigen Anknüpfungspunkt sehen.« (Reinhart Grahl, Rezension des Buches, in: Sonntag, Nr. 11, 1985, S. 5.)
Erst 1986, nach vielen Verzögerungen, kam die von Roland März konzipierte große Expressionisten-Ausstellung in der Ostberliner Nationalgalerie zustande, mit der der Expressionismus in der DDR rehabilitiert worden ist. Vgl. »Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920.« Ausstellung im Stammhaus der Nationalgalerie vom 3. September bis 16. November 1986, Ausst.kat. Berlin/DDR 1986.

[181] Andreas Schätzke, Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR, Berlin 1999, S. 30.

[182] Barbara Honigmann, Tochter jüdischer deutscher Kommunisten, erinnert sich: »Sie hatten sich für die russische Zone entschieden. Eine Art Überlaufen war das, von den Engländern zu den Russen. Sie lebten weiterhin nur unter Emigranten. Die Emigranten, das war der Adel, und der Adel verkehrte nur unter Seinesgleichen. Nicht-Emigranten waren nicht standesgemäß.« (B. Honigmann, Damals, dann und danach, München 1999, S. 13.)

[183] Hans Mayer (geb. 1907), emigrierte 1933 nach Frankreich, später in die Schweiz. 1948 folgte er einem Ruf nach Leipzig und war bis zu seiner Ausreise aus der DDR 1963 Professor für Literaturgeschichte und Leiter des Instituts für deutsche Literaturgeschichte an der Karl-Marx-Universität in Leipzig. An der Technischen Universität Hannover bekam er von 1965–1973 den Lehrstuhl für deutsche Literatur und Sprache. Seine Erinnerungen an die DDR sind nachzulesen in folgenden Werken: Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen, Band II, Frankfurt am Main 1984, insbesondere der IV. Teil, »Leipzig oder die Alternative«, S. 9–260, behandelt seine 15 Leipziger Jahre vom Oktober 1948 bis zum August 1963; Die umerzogene Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1945–1967, Berlin 1988; Der Turm von Babel. Erinnerung an eine Deutsche Demokratische Republik, Frankfurt am Main 1991.

[184] Am 4. Januar 1953 kündigte das ZK der SED eine Überprüfung aller Mitglieder an, die vor 1945 in westlichen Staaten gelebt hatten.

[185] Cay Brockdorff, Chefredakteur der Bildenden Kunst, berichtet im Interview mit Lutz Dammbeck, man habe einen Paragraphen erlassen, der verbietet, dass ein Westemigrant eine Staatsfunktionärsstelle bekommt. »Sie können das nachlesen bei Jürgen Kuczynski« in seinem Erinnerungsbuch »Briefe an meinen Enkel«, wo er sich »bitter beklagt, nicht Finanzminister geworden zu sein.« (Typoskript, S. 12f.)
Jedes Parteimitglied, vor allem aber die Westemigranten, wurde dem innerparteilichen Reinigungsritual der ständigen Kritik und Selbstkritik unterworfen, das Bertolt Brecht in dem Gedicht »Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission«, veröffentlicht am 11.7.1953 in der Berliner Zeitung, karikierte: »[...] Trotz eifrigsten Nachdenkens/ Konnten sie sich nicht bestimmter Fehler erinnern, jedoch/Bestanden sie heftig darauf/Fehler gemacht zu haben – wie es der Brauch ist.« (Ges. Werke, Bd. 10, Gedichte 3, Frankfurt am Main 1967, S. 1007.)

[186] Kurt Hager schreibt in seinen Erinnerungen über Paul Merker: »Ich erfuhr erst nach 1990, daß man ihm im Prozeß das Eintreten für die Wiedergutmachung an den Juden zum Vorwurf machte und ihn als Zionist und Kosmopolit diffamierte – eine ungeheuerliche Beschuldigung, die seine Ankläger demaskiert.« (Kurt Hager, Erinnerungen, Leipzig 1996, S. 182) »Die kommunistische Unterdrückung der jüdischen Frage, deren Mittelpunkt der Fall des nichtjüdischen Kommunisten Paul Merker war, stellt eines der bezeichnendsten Kapitel der Geschichte der frühen DDR dar. Ihm kommt eine Bedeutung zu, wie sie der Prager Slansky-Prozeß und die Dreyfusaffäre für das Verständnis der tschechischen beziehungsweise französischen Geschichte besitzen.« (Jeffrey Herf, Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland, Berlin 1998, S. 15.)

[187] Vgl. Karin Hartewig, Zurückgekehrt. Die Geschichte der jüdischen Kommunisten in der DDR, Köln/Weimar/Wien 2000.

[188] Abuschs Biografie ist ein signifikantes Beispiel für das Auf und Ab in der Karriere eines hohen Parteifunktionärs: Geb. am 14.2.1902 in Krakau als Sohn eines jüdischen Kutschers und Händlers; Jugend in Nürnberg, dort kaufmännische Lehre; 1919 Eintritt in die KPD; journalistische Tätigkeit für kommunistische Zeitungen; seit 1935 Emigration über Prag nach Frankreich (1937); 1939 Internierung, 1940 Flucht aus dem Internierungslager; 1941 Ausreise nach Mexiko, dort als Chefredakteur der Zeitschrift »Freies Deutschland« tätig; 1946 kam er zusammen mit Paul Merker über Wladiwostok in die SBZ; 1946–1951 Bundessekretär für ideologische Fragen; 1949 Vizepräsident des Kulturbundes; 1948–1950 Mitglied des Parteivorstandes und 1950 für einige Monate Sekretär für Kultur; verlor im Juli 1950 alle Ämter. Im Zusammenhang mit der Noel-Field-Affäre (in der die SED Field vorwarf, er habe alle, denen er bei der Flucht geholfen habe, als Agenten für den CIA angeworben) musste er sich einer Parteiüberprüfung unterziehen wegen des Vorwurfs einer prozionistischen Haltung als Chefredakteur des »FD« im mexikanischen Exil. Im Gegensatz zu Paul Merker, der im August 1950 aus der SED ausgeschlossen wurde, bis zu seiner Verhaftung im Dezember 1952 als Leiter einer HO-Gaststätte in Luckenwalde arbeitete, im März 1955 in einem Geheimprozess zu acht Jahren Zuchthaus verurteilt, dann aber 1956 freigelassen und rehabilitiert wurde, konnte Abusch seine Karriere fortsetzen. Am 30.5.1951 vom Ministerium für Staatssicherheit als GI »Ernst« angeworben und bis 1956 für die Ausforschung im Bereich »Emigration-Trotzkismus« tätig, musste er 1953 ›Selbstkritik‹ üben wegen »Fehlern in Mexiko«, wurde 1954 rehabilitiert, 1954–58 zunächst stellvertretender Kulturminister und schließlich als Nachfolger von Johannes R. Becher 1958–1961 Minister für Kultur.

[189] Vgl. Norbert Podewin, Albert Norden. Der Rabbinersohn im Politbüro – Stationen eines ungewöhnlichen Lebens, Berlin 2001.

[190] »Es gab bereits Zwangsmaßnahmen gegen westliche Emigranten, vor allem jüdischer Herkunft, so gegen Hager, Gysi, Norden, Abusch, Merker u.a. Sie wurden auf weniger einflußreiche Posten versetzt, Hager z.B. als Dozent an die Universität.« (Hans Bentzien, Meine Sekretäre und ich, Berlin 1995, S. 192f.)
Fritz Schenk, Büroleiter bei Bruno Leuschner, stellvertretender DDR-Ministerpräsident, Politbüromitglied und Vorsitzender der Staatlichen Plankommission, sprach vom unterschwelligen Dauerkonflikt »zwischen den Altkommunisten aus der Weimarer Zeit, die den Nationalsozialismus in Deutschland oder in der westlichen Emigration überlebt hatten, und jenen, die mit Pieck und Ulbricht aus sowjetischer Emigration zurückgekehrt waren.« (Fritz Schenk, Die Zerschlagung des Mythos Stalin. In: FAZ, Nr.47, 24.2.1996.)

[191] Kurt Hager, Erinnerungen, wie Anm. 186, S. 182–184, 217f.

[192] In der gesamten westlichen Öffentlichkeit wurde z.B. der im Oktober 1936 bei Gallimard veröffentlichte Reisebericht »Retour de l'U.R.S.S.« des berühmten französischen Schriftstellers und Sympathisanten der Sowjetunion, André Gide, diskutiert. Sein damals überraschendes und vernichtendes Resümee: »Und ich bezweifle, daß in irgendeinem Lande der Gegenwart, und wäre es Hitler-Deutschland, der Geist weniger frei, mehr gebeugt sei, mehr verängstigt (terrorisiert), in tiefere Abhängigkeit geraten.« (Zit.n. der deutschen Ausgabe: »Zurück aus Sowjetrußland«, in: A. Gide, Reisen, Stuttgart 1966, S. 357.) Ein Jahr später ergänzte er das Bild um die Moskauer Prozesse in seiner Nachschrift »Les Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S.«: »Diese Opfer – ich *sehe* sie, ich *höre* sie, ich fühle sie rings um mich herum. Ihre erstickten Schreie haben mich aufgeweckt in vergangener Nacht; und ihr Schweigen diktiert mir heute diese Zeilen [...]. Die Idealisten der Gerechtigkeit und Freiheit, die Kämpfer für Thälmann, die Barbusse, die Romain Rolland – sie haben geschwiegen, sie schweigen; und mit ihnen die ungeheure Menge eines in Blindheit versetzten Proletariats.« (Zit.n. der deutschen. Ausgabe. »Retuschen zu meinem Rußlandbuch«, in: Reisen, Stuttgart 1966, S. 418.) Die erste deutschsprachige Ausgabe erschien 1937 im Jean-Christopher-Verlag, Zürich. Einen positiven Reisebericht über die Sowjetunion für die junge DDR schrieb der aus Amerika über Westdeutschland in die DDR zurückgekehrte Westemigrant Stefan Heym: »Reise ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten«, Herausgeber FDGB, Bundesvorstand und Zentralvorstand der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft, Berlin/DDR o.J. [1954].
Im Propagandakrieg zwischen Ost und West über Amerika erschien auf westlicher Seite z.B. »Leben in Freiheit. Eine Abhandlung über die wirtschaftliche und soziale Lage der Arbeiterschaft in den Vereinigten Staaten«, Berlin o.J. [ca. 1948/49]. Zu der deutschen Übersetzung der vom US-Arbeitsministerium herausgegebenen Broschüre »Gift of Freedom« schrieb Ernst Scharnowski, Vorsitzender des DGB, Landesbezirk Groß-Berlin das Vorwort: »Die Sache der Freiheit wird siegen, denn die Freiheit ist göttlich, unsterblich und darum unbesiegbar!«

[193] Vgl. Andreas Schätzke, Rückkehr aus dem Exil, wie Anm. 181, S. 84.

[194] Geb. 1904 in London, gest. 1972 in Budapest; Sohn eines amerikanischen Quäkers und Biologen; 1936–1940 war er Mitarbeiter der Abrüstungsabteilung des Völkerbundsekretariates in Genf. Als leitender Mitarbeiter des Unitarian Service Committee (USC) 1941 in Marseille und ab 1942 in Genf half er Hunderten vom Nationalsozialismus Verfolgten bei der Flucht. Nach der Schließung des europäischen Zentralbüros wurde er im Mai 1949 auf der Suche nach einer Hochschultätigkeit in Prag verhaftet unter dem Vorwurf der Spionage – vermutlich war er Mitarbeiter des Office of Strategic Services (OSS) – und nach Budapest in Isolationshaft gebracht. Dort setzte man ihn ein als »Hauptverdächtigen« für den ungarischen Schauprozess gegen László Rajk, für den später in der Tschechoslowakei stattfindenden Slansky-Prozess und für die Vorbereitungen von Prozessen in der DDR. Im November 1954 wurde er aus der Haft entlassen und rehabilitiert. Als immer noch überzeugter Kommunist bat er in Ungarn um politisches

Asyl und arbeitete als Lektor und Übersetzer in Ungarn. Sein Bruder, der Architekt Hermann Field, wurde auf der Suche nach seinem verschollenen Bruder im August 1949 von der polnischen Geheimpolizei verhaftet. Zusammen mit seiner Frau Kate schrieb er unter dem Titel »Departure delayed« seine Erinnerungen an diese Zeit. (Vgl. G.H. Hodos, Schauprozesse. Stalinistische Säuberungen in Osteuropa 1948–54, Berlin 1990.)

195 Vgl. Michael Krejsa, Wo ist John Heartfield? In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 110–126.

196 Vgl. Anm. 54.

197 Heinz Worner, geb. 1910 in Berlin, 1925 Lehre als Steinbildhauer, Abendstudium an der Kunstgewerbeschule in Berlin, 1931 Mitglied der KPD, 1937 Emigration nach Prag, 1940/41 Internierung in Kanada, 1941–46 Irland und England, 1946 Rückkehr nach Berlin.

198 Waldemar Grzimek, geb. 1918, Studium der Bildhauerei bei Wilhelm Gerstel ab 1937, 1941 Meisterschüler bei Gerstel; 1943 Rompreis (achtmonatiger Aufenthalt in der Villa Massimo); Militärdienst in der Marinevermessungsabteilung zwischen 1941 und 1945; 1946–48 Leiter einer Fachklasse an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein, Halle; 1948–51 Professor an der Hochschule für bildende Künste in Berlin-Charlottenburg; 1951 wegen Beteiligung an der »Korea«-Ausstellung in Ost-Berlin entlassen; bis 1957 freischaffend, danach bis 1961 Professur an der Kunsthochschule Weißensee; 1961 Abschied von der DDR und Übersiedlung nach West-Berlin, wo er 1984 stirbt. 1960 erhält er noch eine Einzelausstellung in der Nationalgalerie, Berlin/DDR mit Katalog. Einleitung: Gabriele Mucchi.

199 Theo Balden, Bildhauer, geb. 1904 in Blumenau/Santa Catarina, Brasilien, gest. 1995 in Berlin, Exil in Prag ab 1935, 1939–47 in England.

200 Carola Gärtner-Scholle 1896–1978, bis 1947 Leiterin der Abteilung zeitgenössische Kunst in der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung.

201 Lothar Bolz 1903–1986, Vorsitzender der NDPD 1948–72, 1949–53 Minister für Aufbau, 1953–65 Minister für Auswärtige Angelegenheiten.

202 BStU Archiv Nr. 5149/70, Bd. 2, Bl. 27/28.

203 Ebd. Bl. 32.

204 Vgl. das Gemälde von G.M. Schegal, *Führer, Lehrer, Freund*, 1937, Öl auf Leinwand.

205 Dieter Borkowski, Für jeden kommt der Tag. Stationen einer Jugend in der DDR, Frankfurt am Main 1981, S. 354.
Zwischen Sommer 1966 und Frühjahr 1971 erschienen, vermittelt durch den Professor für Politische Wissenschaften, Hartmut Jäckel, unter dem Pseudonym Arno Hahnert 32 kritische Artikel über die DDR-Lebensverhältnisse von Dieter Borkowski in der ZEIT. Am 2.6. 1971 wurde der damals 43-jährige mit seiner Frau an der Ostsee verhaftet und wegen Verleumdung der DDR zu sieben Jahren Gefängnis verurteilt. Ende 1972 von der Bundesregierung freigekauft, wurde das Ehepaar in den Westen abgeschoben. Ende Januar 1973 machte ihn die Evangelische Akademie Loccum zum Mitglied der Studienleitung. Vgl. Hartmut Jäckel, Er wusste, wann die Zensur schlafen ging. In: FAZ, 9.3. 2000.

206 Hans Mayer zitiert den Leipziger Historiker Walter Markov, der in seinem Buch »Zwiesprache mit dem Jahrhundert« (Berlin 1989) über die Wirkung von Stalins Tod geschrieben hat: »Ich glaube aber sagen zu müssen, daß es wirklich empfundene Trauer, gepaart mit dem Gefühl der Leere, des Alleingelassenseins, in politisch engagierten Kreisen der Jugend, also in der FDJ, in der Studentenschaft gegeben hat. In wirklicher Unkenntnis von vielem Hintergründigem, vom ›anderen Stalin‹, konnten sich die jungen Leute nicht so richtig vorstellen, wie die Welt ohne ihn, von dem sie sich ›erzogen‹ fühlten, weitergehen wird.« (Hans Mayer, Der Turm von Babel. Erinnerungen an eine Deutsche Demokratische Republik, Frankfurt am Main 1991, S. 84.)
Der Verlag Volk und Wissen brachte 1949 eine Broschüre heraus mit Liedern, Gedichten, Texten von und über Stalin und Vorschlägen zur Gestaltung von Stalin-Feiern: »Josef Wissarionowitsch Stalin zu seinem 70. Geburtstage am 21. Dezember 1949«, bearbeitet von G.W. Lehmbruck, hrsg. zur Ausgestaltung der Schulfeiern im Auftrage des Ministerums für Volksbildung der DDR, Berlin/Leipzig 1949.

207 Vgl. David King, Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion, Hamburg 1997, S. 178.

208 Lutz Dammbeck, 2.3.1995, Typoskript, S. 32f.

209 Hans Mayer, Ein Deutscher auf Widerruf, Frankfurt am Main 1984, S. 18f.

210 Dieter Borkowski, Für jeden kommt der Tag, wie Anm. 205, S. 416.

211 »Der Sozialismus sollte administrativ, von oben verordnet, eingeführt werden [...] Diese Politik des Aufbaus des Sozialismus wurde rücksichtslos – auch gegen verschiedene Bevölkerungsschichten – durchgeführt [...] Das Kleinbürgertum, die Kaufleute, kleinen Fabrikanten, Handwerker wurden – ähnlich wie in anderen osteuropäischen Ländern – in ihrer sozialen Existenz in Frage gestellt. [...] Und wenn man bedenkt, daß sie jetzt ohne Lebensmittelkarten existieren mußten, nicht mehr hinreichend mit Waren und Material beliefert wurden, ist klar, daß ein absoluter Niedergang dieser Bevölkerungsteile vor sich gehen mußte.« (»Die Führung lag in Moskau«. Michael Schumann und Wolfgang Dreßen im Gespräch mit Karl Schirdewan. In: Niemandsland, Jg. 4, Heft 10/11, 1992, »Tugendterror«, hrsg. von W. Dreßen, E. Gillen, D. Grünbein, I. Lutz, S. 306f.

212 Vgl. Arnulf Baring, Der 17. Juni 1953, Stuttgart 1983; John Fuegi, Brecht & Co., Hamburg 1997, S. 782–789; Johannes Pernkopf, Der 17. Juni 1953 in der Literatur der beiden deutschen Staaten, Stuttgart 1982.
In der Bundesrepublik wurde der 17. Juni am 1.7.1953 nach einer kontroversen Bundestagsdebatte zum »Tag der Deutschen Einheit« erklärt, an dem die Politiker Gelegenheit bekamen, in Sonntagsreden die bewusst antinationale Politik der Westintegration deklamatorisch mit nationalen Wiedervereinigungsbeschwörungen zu kaschieren. Vgl. dazu »Juni 53. Der Volksaufstand vom 17. Juni 1953 in Ost-Berlin und der Sowjetischen Besatzungszone«, hrsg. vom Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen, Bonn und Berlin 1961; Edgar Wolfrum, Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948–1990, Darmstadt 1999; Manfred Hettling, Ein Picknick für die Freiheit. Der 17. Juni als bundesdeutscher Nationalfeiertag. In: FAZ, Nr. 137, 16.6.2001. Für Edgar Wolfrum versöhnte der 17. Juni die Leitidee der Freiheit mit der nationalen Idee. »Er versöhnte damit den alten Gegensatz der deutschen Geschichte von ›Freiheit‹ und ›Einheit‹«.

213 Gerhard Pommeranz-Liedtke, Otto Nagel und Berlin, Berlin 1964, S. 88.

214 Dieter Borkowski, Für jeden kommt der Tag, wie Anm. 205, S. 422.
Brecht notierte am 20.8.1953 in sein Arbeitsjournal: »der 17. juni hat die ganze existenz verfremdet. in aller ihrer richtungslosigkeit und jämmerlichen hilflosigkeit zeigen die demonstrationen der arbeiterschaft immer noch, daß hier die aufsteigende klasse ist. nicht die kleinbürger handeln, sondern die arbeiter. [...] alles kam darauf an, diese erste begegnung voll auszuwerten. das war der kontakt. er kam nicht in der form der umarmung, sondern in der form des faustschlags, aber es war doch der kontakt. – die partei hatte zu erschrecken, aber sie brauchte nicht zu verzweifeln. [...] aber nun, als große ungelegenheit, kam die große gelegenheit, die arbeiter zu gewinnen.« (Berlin/DDR 1977, S. 515.)
In einem anderen Text versucht Brecht das Desinteresse der Intelligenz für die Sache der Streikenden zu erklären: »Die Arbeiter drängte man, die Produktion zu steigern, die Künstler, dies schmackhaft zu machen. Man gewährte den Künstlern einen hohen Lebensstandard und versprach ihn den Arbeitern. Die Produktion der Künstler wie die der Arbeiter hatte den Charakter eines Mittels zum Zweck und wurde in sich selbst nicht als erfreulich oder frei angesehen. Vom Standpunkt des Sozialismus aus müssen wir, meiner Meinung nach, diese Aufteilung, *Mittel* und *Zweck, Produzieren* und *Lebensstandard*, aufheben. Wir müssen das Produzieren zum eigentlichen Lebensinhalt machen und es so gestalten, es mit so viel Freiheit und Freiheiten ausstatten, daß es an sich verlockend ist.« (Bertolt Brecht, Ges. Werke 20, Schriften zur Politik und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1967, S. 327f.)
Vgl. dazu auch Ilko-Sascha Kowalczuk/Armin Mitter/Stefan Wolle (Hrsg.), Der Tag X – 17. Juni 1953. Die ›Innere Staatsgründung‹ der DDR als Ergebnis der Krise 1952/54, Berlin 1996, vgl. insbesondere zum Verhalten der künstlerischen Intelligenz, S. 152f.

215 Vgl. die kommentierte Dokumentensammlung von Christian Ostermann, Uprising in East Germany 1953, Central European University Press, Budapest 2001.

216 Veröffentlicht am 12.7.1953 im Neuen Deutschland. In: Dokumente 1972, S. 289.

217 Vgl. »Neuer Kurs und die Bildenden Künstler. Beiträge aus den Protokollen der außerordentlichen Vorstandssitzungen am 7. und 8. August 1953 und 14. November 1953«, VBKD Berlin 1953.

218 Vgl. Wolfgang Harich, »Es geht um den Realismus – Die bildenden Künste und die Kunstkommission«, Berliner Zeitung vom 14.7.1953. In: Dokumente 1972, S. 292–296.

219 Titel eines zweibändigen Romans von Ilja Ehrenburg, der zwischen 1954 und 1956 entstand, deutsch: 1957. »Hier deckte Ehrenburg in einseitiger und daher die Wirklichkeit verzerrender Form negative Erscheinungen im gesellschaflichen Leben der UdSSR auf.« (Handbuch der Sowjetliteratur 1917–1972, hrsg. von Nadeshda Ludwig, Leipzig 1975, S. 221, Sp. 1.)

220 Vgl. Wilfried Loth, Stalins ungeliebtes Kind, München 1996, S. 204–216.

221 Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Bd. IV, Berlin 1954, S. 453f.

222 Vgl. Wilfried Loth, wie Anm. 220, S. 217f.
Vgl. auch András B. Hegedüs/Manfred Wilke (Hrsg.), Satelliten nach Stalins Tod. Der ›Neue Kurs‹. 17. Juni 1953 in der DDR. Ungarische Revolution 1956. Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin, Berlin 2000.

223 Maria Rüger, Tochter von Kurt Magritz, erklärte im Gespräch mit Lutz Dammbeck, »daß diese sogenannte Formalismusdebatte nie aufgehört hat. Es wurden zwar immer andere Begriffe verwendet, einmal war es eben bürgerliche Dekadenz oder der Kampf gegen die Abstrakten oder gegen die bürgerliche Verfallskunst.« (Lutz Dammbeck, Interview mit Kurt Magritz und seiner Tochter Dr. Maria Rüger, wie Anm. 80, Typoskript, S. 15.)

224 Neuer Kurs und die Bildenden Künstler, Sonderausgabe von »Das Blatt«, Mitteilungsblatt des VBKD, Berlin 1954, S. 20–23, 67–70, 104.

225 Fritz Cremer, geb. 1906 in Arnsberg/Ruhr, gest. 1993 in Berlin; 1929–34 Studium an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin, 1934–38 Meisterschüler von Wilhelm Gerstel; ab 1938 Meisteratelier in der Preußischen Akademie der Künste; 1942 Rompreis (Villa Massimo); 1940–44 Kriegsdienst; 1944–46 jugoslawische Kriegsgefangenschaft; 1946–50 Professor und Leiter der Bildhauerabteilung der Akademie für angewandte Kunst in Wien; 1950 Übersiedlung nach Berlin/DDR, Mitglied der DAK, 1954–55 und 1961–62 Sekretär der Sektion Bildende Kunst der DAK.

226 Neben ihm waren auch Prof. Johanson und Prof. Tomskij anwesend. Alle drei waren Mitglieder der Akademie der Künste der UdSSR. Prof. Johanson eröffnete die Sitzung mit »unserem Standpunkt« zum Thema »Der Naturalismus und die Naturalisten«, in dem er sich auf Maxim Gorki berief: »Die nackte Tatsache ist nur das Rohmaterial, aus dem man die Wahrheit herausschälen muß. Man kann ein Huhn nicht mit den Federn braten. Man muß das Unwesentliche davon praktisch abrupfen [...].« Auch in der Sowjetunion habe man mit naturalistischen Tendenzen kämpfen müssen: »Ein Künstler hatte ein Porträt eines großen Schriftstellers gemalt, wobei er sehr genau und sorgfältig jede Pore seines Gesichtes wiedergegeben hatte, jedes Härchen. Als er dann den Schriftsteller um seine Meinung zu diesem Gemälde fragte, sagte der: das ist das Porträt meiner Haut.« (S. 114) Auf der am 27.7.1953 eröffneten Ausstellung »Sowjetische und vorrevolutionäre russische Kunst« im Pergamon-Museum, Berlin, veranstaltet von der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, war das akademisch-naturalistische Monumentalgemälde *Sitzung des Präsidiums der Akademie der Wissenschaften der UdSSR* (1951, Öl/Lwd., 297 x 585 cm) eines Künstlerkollektivs unter der Leitung von Wassili Prokofjewitsch Jefanow zu sehen (vgl. auch Abb. S. 43). Für den Inhalt war Cay Brockdorff, für die Gestaltung Gerhard Pommeranz-Liedtke verantwortlich. Geleitwort von Otto Grotewohl. Cay Brockdorff würdigte das Ereignis mit einem Artikel unter dem Titel »Gedanken über die Entwicklung der realistischen Gestaltungsmethode in der Malerei«. In: Bildende Kunst, 6/1953, S. 11–26. Die Ausstellung wurde im Anschluss ab 30.8. in Dresden, danach ab 13.10. in Halle gezeigt). Vgl. auch Inge Weinke, Begegnung mit russischer und sowjetischer Kunst, VEB Seemann Verlag, Leipzig o.J. [1956?].
Vgl. Georg Lukács' Aufsatz »Erzählen oder Beschreiben?, der, 1936 in Moskau in Heft 11/12 der Emigrantenzeitschrift »Das Wort« erschienen, in den Kontext der von Stalin proklamierten antifaschistischen Volksfrontpolitik und zur Expressionismus-Realismus-Debatte gehört. Dazu: Hans Christoph Buch, Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács, München 1972, S. 190ff. Lukács' an der idealistischen Ästhetik orientierte Kunsttheorie hatte bis zu seinem Sturz als Kultusminister der gestürzten Reformregierung Imre Nagys 1956 prägenden Einfluss auf die Theorie des Sozialistischen Realismus (siehe dazu auch Anm. 85).

227 Wie Anm. 224, S. 138–140. Der Philosoph und Kunsttheoretiker Walter Besenbruch ergänzt seine Vorredner: »Wenn der Polizeioffizier [...] die rechte Hand zwar nicht an oder direkt neben dem Koppelschloß hält, sondern etwas höher verkrampft am Schulterriemen hat, dann gemahnt mich das direkt an die typische Haltung des SA- oder SS-Mannes oder gar des ›Führers‹, der die Kraft demonstriert, indem er die Faust um das Koppelschloß legt –, eine Kraft, die im Faschismus bekanntlich Kraftmeierei war, weil der Faschismus keine echte Kraft dargestellt hat.« (S. 144)

228 Brecht erhält den Preis am 25. Mai 1955 im Swerdlow-Saal des Kreml. Vgl. John Fuegi, Brecht & Co., Hamburg 1997, S. 829ff.

229 Das Gespräch »Über Malerei« ist publiziert in: Brecht im Gespräch. Diskussionen und Dialoge, hrsg. von Werner Hecht, Berlin/DDR 1977, S. 200–219.

230 Hartmut Pätzke, »Geleitet von Herbert Sandberg«. Die ›Bildende Kunst‹ 1954–1957. In: bildende kunst. Zeitschrift für Kunst und Politik, Heft 3, 1991, S. 57–60. Laut Dienstvertrag trat Sandberg sein Amt am 1.8.1954 an, das er bis Mitte Juni 1957 inne hatte. Klaus Wittkugel (1910–1985) löste Albert Kapr als Gestalter ab. Die Debatte beginnt in Heft 5/1955 mit einem Grundsatzartikel von Heinz Lüdecke, der sich wie auch die folgenden Beiträge hauptsächlich kritisch mit *Guernica, Massaker in Korea* sowie den Wandbildern *Krieg* und *Frieden* in Vallauris auseinandersetzt (»Phänomen und Problem Picasso«, S. 339–343). Dass Sandberg »Lüdecke als erstem das Wort gab, war ein taktischer Schachzug [...] Nur so konnte er alternativ einen bereits 1953 in Italien veröffentlichten Beitrag Ilja Ehrenburgs (»Friedenskämpfer Picasso«) nachdrucken. Lüdecke behauptete, Picasso spiele mit Formen, aus denen das Leben geschwunden sei. Deshalb könne sich kein gesunder Mensch für ›Segnungen des Friedens‹ erwärmen, wie sie Picasso gemalt habe. Ilja Ehrenburg dachte anders. Er fragte, ob man denn glaube, Picassos gemalte Taube hätte zu einem Weltsymbol werden können, wenn ihr Schöpfer nicht ein großer Künstler und Mensch gewesen wäre?« (Wolfgang Hütt, wie Anm. 35, S. 134) Mit Konrad Farners Essay »Picasso und die Grenze des kritischen Realismus« wird in Heft 1/1956 die Diskussion fortgesetzt. Fritz Nemetz aus der Süddeutschen Zeitung äußert sich positiv, der Mexikaner Ignacio Marquez Rodila kritisch, zwei Leserbriefe dagegen zustimmend (S. 49–51). In Heft 2/1956 widerlegt Peter Spielmann vom Kunsthistorischen Seminar der Masaryk-Universität in Brünn die Einwände von Lüdecke (»Picasso und sein Realismus«, S. 105–107). Julius Grau dagegen unterstützt Lüdeckes Kritik der Kriegsbilder (S. 107f.). Auch Johann Muschik aus Wien setzt sich in Heft 3/1956 mit Lüdeckes Kritik der Kriegsbilder auseinander (S. 162f.). Weitere Beiträge von Helmut Roob, Student aus Jena, und eine Passage über den »proteischen Künstler: Picasso« aus der »Revolution der modernen Kunst« von Hans Sedlmayr (S. 163f.). In Heft 4/1956 kommt Konrad Farner noch einmal zu Wort. Joachim Uhlitzsch sorgt im gleichen Heft mit seinem Beitrag »Picasso und das konstruierte Formgefüge« für einen Tiefpunkt der Debatte (S. 221–222). In Heft 5/1956 folgen Emil Utitz aus Prag, ein Bergarbeiter aus Oberlungwitz (S. 283f.). In Heft 6/1956 bekennt sich Peter H. Feist, damals noch Halle, am Beispiel von Picasso für das »Experiment als geschichtliche Pflicht«. Es folgen Hans Richling aus München und Hans Herfurth, Potsdam-Babelsberg (S. 336–339). Die »Frankreich-nummer« in Heft 7/1956 wird mit »Picasso und die Frage der Verständlichkeit« von Carlfriedrich Claus, Annaberg, eröffnet, es folgen Inge Leetz, Ärztin aus Frankfurt am Main, und Günter Skär, Parchim. Horst Jähner, der spätere Nachfolger von Sandberg, beendet die Debatte mit dem Artikel »Picasso oder die Desillusionierung der Kunst« (S. 398–403). Im November 1956 zeigt die Galerie Henning in Halle eine Picasso-Ausstellung. Die Wanderausstellung »Picasso – Der Maler und sein Modell« ist u.a. in Leipzig, Erfurt und Görlitz zu sehen.

231 François Furet, Das Ende der Illusion, München 1996, S. 457.

232 Armin Mitter/Stefan Wolle, Untergang auf Raten. Unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte, Kapitel II. Das Krisenjahr 1956: Zwischen Tauwetter und Kaltem Krieg, München 1993, S. 167. Bis zur sowjeti-

schen Erstveröffentlichung in: Iswestija ZK KPSS, März 1989, basierten alle Textveröffentlichungen der Rede auf einer englischsprachigen Veröffentlichung des U.S. State Department vom 4.6.1956, bei der es sich nach Meinung von Mitter und Wolle wohl um eine Übersetzung aus dem Polnischen handelte. Vgl. Wolfgang Leonhard, Kreml ohne Stalin, Köln 1959; Chruschtschow erinnert sich. Die authentischen Memoiren, hrsg. von Strobe Talbott. Eingeleitet und kommentiert von Edward Crankshaw, Reinbek bei Hamburg 1971; Entstalinisierung. Der XX. Parteitag der KPdSU und seine Folgen, hrsg. von Reinhard Crusius und Manfred Wilke, Frankfurt am Main 1977; Stalin bewältigen. Sowjetische Dokumente der 50er, 60er und 80er Jahre. Hrsg. und eingeleitet von Günter Judick und Kurt Steinhaus, Düsseldorf 1989.

233 Diese handschriftliche Version war bis zur Veröffentlichung des Redetextes im Westberliner Tagesspiegel vom Juni 1956 die einzige in der DDR vorhandene Textfassung. Aus ihr wurden Teile auf der 26. Tagung des ZK der SED am 22.3.1956 und auf der geschlossenen Sitzung der III. Parteikonferenz (24.–30.3.1956) vorgetragen. (Vgl. Armin Mitter/Stefan Wolle, Untergang auf Raten. Unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte, Kapitel II. Das Krisenjahr 1956, wie Anm. 232, München 1993, S. 168.)

234 Alexander Abusch, Zu einigen Fragen der Literatur und Kunst, Neues Deutschland, 27.7.1956. Zit.n. Dokumente 1972, S. 439f.

235 Während der III. Parteikonferenz vom 24.–30.3.1956 gingen nur Karl Schirdewan, der zweite Mann in der SED-Spitze, und Willi Bredel auf die von Chruschtschow eingeleitete Entstalinisierung ein. Schirdewan galt als »Kronprinz« von Ulbricht und hatte 1956 in der Zeit nach dem XX. Parteitag durchaus die Chance, die Nachfolge anzutreten. Im Februar 1958 verlor er wegen angeblicher »Fraktionstätigkeit« gegen Ulbricht alle Ämter und wurde zum Archivdirektor in Potsdam degradiert.

236 Walter Ulbricht hatte nach seiner Rückkehr aus Moskau am 4.3.1956 im ND verlauten lassen: »Als sich Stalin jedoch später über die Partei stellte und den Personenkult pflegte, erwuchsen der KPdSU und dem Sowjetstaat bedeutende Schäden. Zu den Klassikern des Marxismus kann man Stalin nicht rechnen.«

237 Herbert Sandberg musste im Juli 1957 zu Gunsten von Horst Jähner die Chefredaktion der Zeitschrift »Bildende Kunst« abgeben. In einer Stellungnahme der Abteilung Kultur des ZK vom 18.3.1957 zur Zeitschrift wird bereits die Ablösung Herbert Sandbergs dringend empfohlen und mit Beispielen belegt. (Vgl. SAPMO-BArch, ZPA, IV/2/9 06/171, Bl. 33–35.) Die Hauptabteilung V/1 (HAV/1) des MfS beschloss am 28.8.1958 das »Anlegen eines Überprüfungsvorganges« unter der Nr. 369/60 über Herbert Sandberg, der »wiederholt durch partei- und staatsfeindliche Diskussionen in Erscheinung« trat. »Er ist bestrebt eine Gruppe negativer Personen aus den Kreisen der Künstler um sich zu scharen. Mit diesen gemeinsam versucht er unter den Künstlern Stimmung zu machen, die sich gegen die Maßnahmen von Partei und Regierung richten. Er war gut mit dem abgeurteilten Harich bekannt, teilte zum großen Teil dessen Ansichten und nahm an Sitzungen des ›Donnerstag Kreises‹ teil. Er stellt sich als Genosse gegen die Kulturpolitik unserer Partei.« (BStU Archiv Nr. 5149/70, Bd. 1, Bl. 8)

238 Gemeint ist der Bildhauer Waldemar Grzimek, der am 4.6.1956 einen aufschlussreichen Brief über die Stimmung unter den Künstlern an Paul Wandel, damals noch ZK-Sekretär für Volksbildung, schreibt. (Vgl. im Anhang Dokument 2, S. 166.)

239 Gezeichnet H. Boock. II 2/2026/1, Bl. 215–218. (Vermutlich nach dem Juni 1956 geschrieben.)

240 Das Literaturinstitut wurde 1955 nach dem Vorbild des Gorki-Instituts in Moskau gegründet, seit 1958 hieß es »Johannes-R.-Becher-Institut«, erster Direktor war Alfred Kurella bis 1958, danach Max Zimmering bis 1964.

241 Ralph Giordano, Die Partei hat immer recht, Berlin 1961, S. 197–199.

242 Armin Mitter und Stefan Wolle, Untergang auf Raten, wie Anm. 232, S. 181.

243 Wolfgang Hütt, Schattenlicht, wie Anm. 36, S. 140.

244 Zit.n. Karl Wilhelm Fricke, Politik und Justiz in der DDR. Zur Geschichte der politischen Verfolgung 1945–1968, Köln 1979, S. 331.

245 Das Politbüro beschloss am 7.11.1961, dass in der Nacht vom 13. auf den 14. November das Denkmal zu entfernen sei. »In der besagten Nacht wurden die Anwohner der Stalinallee unsanft in ihrer Nachtruhe gestört. Im Licht von Flakscheinwerfern räumten Bautrupps der Nationalen Volksarmee das Stalindenkmal ab. Am Mittwoch, dem 15. November 1961, meldete das »Neue Deutschland die Umbenennung der Stalinallee in Karl-Marx-Allee und Frankfurter Allee. Das verschwundene Denkmal wurde mit keinem Wort erwähnt. [...] Stalin wurde zersägt, seine Einzelteile wurden nach Lauchhammer gebracht und dort im VEB Gießereibetriebe eingeschmolzen. [...] Aus Stalins Resten fertigten die Eisengießer bronzene Tierfiguren [...]. Ein bockiges Eselchen, ein Säbelzahntiger, ein Elch und die Löwengruppe vor dem Alfred-Brehm-Haus zierten bald nach Stalins Verschwinden den Tierpark« (Stefan Wolle, Wie Stalin zum Tier wurde. In: FAZ, Berliner Seiten, Nr. 3, 4.1.2002, S. BS 1).

246 Vgl. Hermann Weber, Geschichte der DDR, München 1999, S. 227.